



TESIS DOCTORAL

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN
LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA
DE CALDERÓN DE LA BARCA**

Andreu Alfonso Barrios

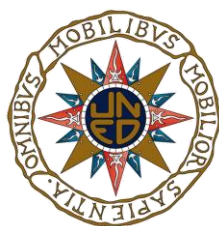
Licenciado en Filología Hispánica

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

Universidad Nacional de Educación a Distancia

2012



**Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología
Universidad Nacional de Educación a Distancia**

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN DE LA BARCA

**ANÁLISIS DE DOCE OBRAS PUBLICADAS EN LA PRIMERA,
SEGUNDA, TERCERA, VERDADERA QUINTA PARTE Y SEXTA
PARTE DE COMEDIAS**

Andreu Alfonso Barrios

Licenciado en Filología Hispánica

Directora: **Doctora Doña Ana Suárez Miramón**

*“[...] no quiero
con los lugares comunes
de amor, malograr el tiempo;
pues papel, noche y ventana
son personajes primeros
de cualquier farsa de amor [...]”*

Primero soy yo

[l: 1014-1019]

*“[...] Que apenas
salió, cuando antes que cierre
la puerta, escuché en la calle
voces, y espadas, y al verme
con luz matándola un hombre,
en nuestro portal se mete
con otro bulto en los brazos,
que no distingo, de suerte,
que atropellándome, pero
él, señora, hasta aquí viene”*

También hay duelo en las damas

[l: 246-255]

Un sincero agradecimiento a mis profesores de Doctorado del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED [2008-2012]: Dr. D. José Domínguez Caparrós, Dr. D. José Rico Verdú y Dr. D. Enrique Rull Fernández; y muy especialmente a mi Directora de Tesis, la Dra. Doña Ana Suárez Miramón.

También a mis maestros de Licenciatura en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona [1983-1988]: Dr. D. Laureano Bonet Mojica, Dr. D. Lluís Izquierdo, Dra. Doña Rosa Navarro Durán, Dra. Doña Isabel de Riquer Permanyer y Dr. Don Adolfo Sotelo Vázquez.

ÍNDICE:

1. Introducción [pág. 11]

- 1.1. Justificación, objetivos y metodología [pág. 11]
- 1.2. Algunas cuestiones previas sobre la representación y la construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca [pág. 19]
- 1.3. Los textos de las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca en las seis primeras Partes [pág. 33]
- 1.4. Versiones de las doce comedias de Calderón analizadas en este estudio [pág. 47]

2. Análisis de doce obras de capa y espada de Calderón de la Barca publicadas en la Primera, Segunda, Tercera, Verdadera Quinta Parte y Sexta Parte de Comedias [pág. 49]

2.1. *La dama duende* [pág. 49]

- 2.1.1. *La dama duende*. Jornada I [pág. 51]
- 2.1.2. *La dama duende*. Jornada II [pág. 59]
- 2.1.3. *La dama duende*. Jornada III [pág. 67]
- 2.1.4. Tablas sinópticas. *La dama duende* [pág. 73]

2.2. *Casa con dos puertas mala es de guardar* [pág. 77]

- 2.2.1. *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Jornada I [pág. 79]
- 2.2.2. *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Jornada II [pág. 85]
- 2.2.3. *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Jornada III [pág. 93]
- 2.2.4. Tablas sinópticas. *Casa con dos puertas mala es de guardar* [pág. 99]

2.3. *El hombre pobre todo es trazas* [pág. 103]

- 2.3.1. *El hombre pobre todo es trazas*. Jornada I [pág. 105]
- 2.3.2. *El hombre pobre todo es trazas*. Jornada II [pág. 117]
- 2.3.3. *El hombre pobre todo es trazas*. Jornada III [pág. 125]
- 2.3.4. Tablas sinópticas. *El hombre pobre todo es trazas* [pág. 135]

2.4. *El astrólogo fingido* [pág. 139]

- 2.4.1. *El astrólogo fingido*. Jornada I [pág. 141]
- 2.4.2. *El astrólogo fingido*. Jornada II [pág. 151]
- 2.4.3. *El astrólogo fingido*. Jornada III [pág. 159]
- 2.4.4. Tablas sinópticas. *El astrólogo fingido* [pág. 169]

2.5. *El maestro de danzar* [pág. 173]

- 2.5.1. *El maestro de danzar*. Jornada I [pág. 175]
- 2.5.2. *El maestro de danzar*. Jornada II [pág. 189]
- 2.5.3. *El maestro de danzar*. Jornada III [pág. 205]
- 2.5.4. Tablas sinópticas. *El maestro de danzar* [pág. 215]

2.6. *Mañanas de abril, y mayo* [pág. 219]

- 2.6.1. *Mañanas de abril y mayo*. Jornada I [pág. 221]
- 2.6.2. *Mañanas de abril y mayo*. Jornada II [pág. 235]
- 2.6.3. *Mañanas de abril y mayo*. Jornada III [pág. 247]
- 2.6.4. Tablas sinópticas. *Mañanas de abril y mayo* [pág. 259]

- 2.7. También hay duelo en las damas** [pág. 263]
- 2.7.1. *También hay duelo en las damas*. Jornada I [pág. 265]
 - 2.7.2. *También hay duelo en las damas*. Jornada II [pág. 277]
 - 2.7.3. *También hay duelo en las damas*. Jornada III [pág. 289]
 - 2.7.4. Tablas sinópticas. *También hay duelo en las damas* [pág. 299]
- 2.8. Cuál es mayor perfección** [pág. 303]
- 2.8.1. *Cuál es mayor perfección*. Jornada I [pág. 305]
 - 2.8.2. *Cuál es mayor perfección*. Jornada II [pág. 319]
 - 2.8.3. *Cuál es mayor perfección*. Jornada III [pág. 333]
 - 2.8.4. Tablas sinópticas. *Cuál es mayor perfección* [pág. 345]
- 2.9. No hay burlas con el amor** [pág. 349]
- 2.9.1. *No hay burlas con el amor*. Jornada I [pág. 351]
 - 2.9.2. *No hay burlas con el amor*. Jornada II [pág. 361]
 - 2.9.3. *No hay burlas con el amor* III [pág. 373]
 - 2.9.4. Tablas sinópticas. *No hay burlas con el amor* [pág. 383]
- 2.10. Los empeños de un acaso** [pág. 387]
- 2.10.1. *Los empeños de un acaso*. Jornada I [pág. 389]
 - 2.10.2. *Los empeños de un acaso*. Jornada II [pág. 401]
 - 2.10.3. *Los empeños de un acaso*. Jornada III [pág. 411]
 - 2.10.4. Tablas sinópticas. *Los empeños de un acaso* [pág. 421]
- 2.11. Primero soy yo** [pág. 425]
- 2.11.1. *Primero soy yo*. Jornada I [pág. 427]
 - 2.11.2. *Primero soy yo*. Jornada II [pág. 437]
 - 2.11.3. *Primero soy yo*. Jornada III [pág. 449]
 - 2.11.4. Tablas sinópticas. *Primero soy yo* [pág. 459]
- 2.12. Dar tiempo al tiempo** [pág. 463]
- 2.12.1. *Dar tiempo al tiempo*. Jornada I [pág. 465]
 - 2.12.2. *Dar tiempo al tiempo*. Jornada II [pág. 473]
 - 2.12.3. *Dar tiempo al tiempo*. Jornada III [pág. 477]
 - 2.12.4. Tablas sinópticas. *Dar tiempo al tiempo* [pág. 487]

3. Algunas observaciones en torno a la construcción del espacio en las comedias analizadas [pág. 491]

- 3.1. La verosimilitud y la conciencia del artificio literario. El honor y los lances a espada** [pág. 491]
- 3.2. Mantos y vestidos: una estrategia de denotación del espacio dramático.** [pág. 505]
- 3.3. Una marca de proximidad espacial en las comedias de capa y espada: las referencias a Madrid y otras ciudades contemporáneas al espectador del corral de comedias** [pág. 519]
- 3.4. La configuración de la vivienda como espacio dramático representado en las comedias de capa y espada** [pág. 543]
- 3.5. La importancia de los cuartos contiguos en las comedias de capa y espada** [pág. 573]
- 3.6. Luces y sombras, formas de determinación del espacio dramático** [pág. 587]

- 3.7. Algunos ejemplos de la utilización de las puertas laterales del tablado [pág. 601]
- 3.8. Movimientos de los personajes sobre el tablado y mecanismos de concentración y desagrupación [pág. 619]
- 3.9. Espacios itinerantes y otras transiciones espaciales [pág. 637]
- 3.10. Escenarios verbales y otros mecanismos alusivos al espacio [pág. 657]
- 3.11. La configuración simbólica del espacio [pág. 673]

4. Conclusiones [pág. 695]

5. Bibliografía [pág. 707]

6. Apéndice documental [pág. 721]

6.1. Tablas sinópticas [pág. 721]

- 6.1.1. *La dama duende* [pág. 721]
- 6.1.2. *Casa con dos puertas mala es de guardar* [pág. 725]
- 6.1.3. *El hombre pobre todo es trazas* [pág. 729]
- 6.1.4. *El astrólogo fingido* [pág. 733]
- 6.1.5. *El maestro de danzar* [pág. 737]
- 6.1.6. *Mañanas de abril, y mayo* [pág. 741]
- 6.1.7. *También hay duelo en las damas* [pág. 745]
- 6.1.8. *Cuál es mayor perfección* [pág. 749]
- 6.1.9. *No hay burlas con el amor* [pág. 753]
- 6.1.10. *Los empeños de un acaso* [pág. 757]
- 6.1.11. *Primero soy yo* [pág. 761]
- 6.1.12. *Dar tiempo al tiempo* [pág. 765]

6.2. Ilustraciones [pág. 769]

1. Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo, de Miguel Ángel Houasse (siglo XVIII). Óleo sobre lienzo. Madrid. Palacio de la Moncloa [pág. 769]
2. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 13 [pág. 771]
3. Calle Mayor. Detalle de la Hoja número 13 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 773]
4. Fiesta en la Plaza Mayor, de Juan de la Corte (1623). Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo de Historia [pág. 775]
5. Vista de Valencia desde el norte (1563). Dibujo de Anton van den Wyngaerde [pág. 777]
6. Barrio del Grao (1563). Detalle de la vista de Valencia de Anton van den Wyngaerde [pág. 779]
7. Plano actual del centro de la ciudad de Valencia: detalle de la calle del Mar (Google Maps) [pág. 781]
8. Plano axonométrico de Valencia trazado por Antonio Mancelli en 1608 [pág. 783]
9. Plano de Valencia trazado por Tomás Vicente Tosca en 1704 [pág. 785]
10. Carlos V en Mühlberg, de Tiziano (1548). Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado [pág. 787]

11. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 14. Prado [pág. 789]
12. Alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 791]
13. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 8 [pág. 793]
14. Convento de las Descalzas Reales (margen inferior derecho de la figura). Detalle de la Hoja número 8 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 795]
15. Monasterio de San Jerónimo el Real (marcado con el número romano II). Detalle de la Hoja número 14 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 797]
16. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 12. Río Manzanares y puente Segoviana [pág. 799]
17. Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 801]
18. La Puente Segoviana (1560). Detalle de la vista de Madrid de Anton van den Wyngaerde [pág. 803]
19. Panorámica de Madrid. La Puente Segoviana y el Alcázar (siglo XVIII). Anónimo [pág. 805]
20. Puerta de Guadalajara (margen superior izquierdo de la ilustración). Detalle de la Hoja número 13 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 807]
21. Calle de Leganitos. Detalle de la Hoja número 8 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 809]
22. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 9. Calle de Alcalá [pág. 811]
23. Convento de Recoletos (marcado con el número romano XIII). Detalle de la Hoja número 9 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 813]
24. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 2 [pág. 815]
25. Camino de San Bernardino (margen superior izquierdo de la figura) y Camino de las cruces, junto a la fuente de San Joaquín (margen inferior derecho). Detalle de la Hoja número 2 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656) [pág. 817]

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Justificación, objetivos y metodología.

La conmemoración del segundo centenario del deceso de Calderón de la Barca, en 1881, favoreció el inicio de un cierto interés en España por el estudio del teatro del dramaturgo, interés ejemplificado por las conferencias que ofreció Menéndez Pelayo en el Círculo de la Unión Católica de Madrid¹. Pero —a diferencia de otras corrientes críticas europeas²— no puede afirmarse que hubiese una continuidad en el seguimiento de este autor en nuestro país hasta bastantes años más tarde, seguramente al socaire inicial de la reivindicación de Góngora por parte de la generación del 27, que renovó el interés de un pequeño grupo de filólogos en la obra de Calderón, entre los que destacaron inicialmente por su dedicación y por la edición moderna de las obras del dramaturgo Luis Astrana Marín (*Dramas*³) y Ángel Valbuena Prat (*Autos Sacramentales*⁴), y algunos años más tarde Ángel Valbuena Briones (*Dramas*⁵ y *Comedias*⁶).

Calderón de la Barca fue un dramaturgo fecundo: dejó alrededor de ciento veinte comedias y unos ochenta autos sacramentales. Sin tener en cuenta las impresiones de *sueitas* o aquellas obras incluidas en los compendios de *Varios Autores*, se publicaron cuatro *Partes* de comedias en vida de Calderón (1636, 1637, 1664 y 1672) y un volumen de Autos Sacramentales (1677). Por lo que se refiere a los diversos intentos de edición de las obras completas del dramaturgo, las nueve *Partes* de Comedias publicadas por Juan de Vera Tassis —a pesar los problemas ecdóticos que plantean— continúan siendo una fuente de obligada consulta. También es notable la publicación de Juan Jorge Keil de principios del siglo XIX⁷, así como la conocida y muy consultada edición de Juan Eugenio Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles⁸. Ya en el siglo XX resultan de interés las ediciones de Astrana Marín, Valbuena Briones y Valbuena Prat ya indicadas y, especialmente, la edición facsímil de diecinueve volúmenes de Cruickshank y Varey⁹. En época bastante más reciente, la Fundación José Antonio de Castro¹⁰ ha iniciado la publicación de la obra dramática de Calderón de la Barca: hasta el momento se han editado tres volúmenes de los autos sacramentales del autor (a cargo de Enrique Rull Fernández) y seis volúmenes de las primeras *Partes* de comedias, a cargo de diferentes especialistas en la obra del dramaturgo¹¹.

¹ Menéndez Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivo, 1881.

² Por ejemplo, para consultar la influencia de Calderón en Alemania ver Wilhelm [1956], Martín [1960] para Francia y Mancini [1955] para Italia. La corriente inglesa es tal vez la más destacable y sólida en el estudio de las obras del dramaturgo español (ver Rubio [1981]).

³ Madrid: Aguilar, 1932.

⁴ Madrid: Aguilar, 1967. 2a. edición.

⁵ Madrid: Aguilar, 1966. 5a. edición.

⁶ Madrid: Aguilar, 1973. 2a. edición. Primera reimpresión.

⁷ *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*. Cuatro volúmenes. Leipzig: Ernesto Fleisher, 1827-1830.

⁸ *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Volúmenes VII, IX, XII y XIV [Madrid: M. Rivadeneyra, 1848-1850].

⁹ *Comedias de Calderón de la Barca*, 17 volúmenes. Westmead, Farnborough, Gregg-London: Tamesis, 1973.

¹⁰ <http://fundcastro.org>.

¹¹ *Primera Parte* [Iglesias Feijo (ed.): 2006]; *Segunda Parte* [Fernández Mosquera (ed.): 2007]; *Tercera Parte* [Cruickshank (ed.): 2007]; *Cuarta Parte* [Neumeister (ed.): 2010]; *Quinta Parte* [Ruano (ed.): 2010]; *Sexta Parte* [Viña Liste (ed.): 2010].

En 1981 se conmemoró el tercer centenario de la muerte de Calderón de la Barca; este hecho supuso un fuerte impulso al estudio de diferentes aspectos de la obra del dramaturgo: la celebración de numerosos congresos y homenajes se tradujeron en un importante caudal de actas, revistas y artículos. También se multiplicaron las ediciones críticas de obras sueltas de Calderón. Sería muy prolijo detallar el elevado número de publicaciones en las últimas tres décadas¹², pero resulta necesario destacar la actividad investigadora del GRISO¹³, grupo fundado en 1990 por Ignacio Arellano e integrado en el Departamento de Filología de la Universidad de Navarra; este grupo reúne investigadores de la Universidad de Navarra y asociados de otros centros de ámbito nacional e internacional. El GRISO ha organizado diversos congresos internacionales y otras actividades, impulsando la publicación de estudios monográficos y ediciones críticas de texto, especialmente del teatro español del Siglo de Oro; una de las líneas de investigación más destacadas del GRISO es la edición crítica completa de los Autos Sacramentales y las Comedias de Calderón de la Barca. El objetivo principal es presentar los textos de los autos y las comedias calderonianas en ediciones críticas rigurosas que planteen un criterio filológico unificado y reúna todos los testimonios conocidos de las obras. Los textos se publican en la editorial alemana Reichenberger¹⁴.

Un análisis detenido de la obra dramática de Calderón revela cuestiones de cierto interés para el estudio de la escenografía y el tratamiento del espacio en sus comedias. De hecho, las funciones teatrales del siglo XVII experimentaron numerosas transformaciones en aspectos diversos de la representación en los corrales de comedia; un aspecto fundamental fue seguramente el cambio de un teatro itinerante que se representaba en un espacio público no acotado a un teatro urbano estable en un espacio cerrado, al que se accedía mediante el pago de una entrada. Este tránsito se produjo con gran seguridad a causa de la llegada a España de las primeras compañías de teatro italianas, hacia 1575, como explica –entre otros- Othón Arróniz¹⁵. Los estudios sobre diversos aspectos de la representación en los corrales conforman una nutrida bibliografía, que ha proliferado de forma notable durante los últimos años. La primera aproximación a lo que debía ser la configuración física de un corral de comedias fue realizada en 1983 por John J. Allen sobre el corral del Príncipe¹⁶. Hasta ese momento no se había realizado un examen detallado que plantease una descripción objetiva del espacio de representación de un corral de comedias, y se poseía un conocimiento hartamente inexacto sobre el mismo¹⁷. Después de Allen se han realizado numerosos estudios sobre este y otros aspectos de la representación en los corrales; dos ejemplos destacados son el resumen de José María Díez Borque (ed.) sobre los corrales de la península Ibérica¹⁸ o la excelente síntesis sobre la puesta

¹² Para una consulta minuciosa de la bibliografía existente sobre esta cuestión –o cualquier otra sobre el dramaturgo- resulta imprescindible la monumental obra de Kurt y Roswitha Reichenberger: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung-Manual Bibliográfico Calderoniano*. 4 volúmenes. Kassel: Thiele & Schwarz (luego Reichenberger), 1979-2003.

¹³ Grupo de Investigación Siglo de Oro [<http://www.unav.es/centro/griso/>].

¹⁴ El fondo bibliográfico existente puede consultarse en su página web [<http://www.reichenberger.de>].

¹⁵ Madrid: Gredos, 1977.

¹⁶ *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University Presses of Florida, 1983.

¹⁷ Se puede observar la reconstrucción gráfica de este corral realizada por Manuel Canseco en la página web de la Universidad de Ottawa [<http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/Corral.html>].

¹⁸ “Corrales y coliseos de la Península Ibérica”. Cuadernos de Teatro Clásico, 6. 1991.

en escena de José María Ruano de la Haza¹⁹. Algunos materiales de interés con diversas imágenes sobre escenografía, decorados y lugares de representación del teatro del siglo XVII se pueden consultar en la página web de la Universidad de Valencia, en el apartado dedicado a este ámbito²⁰.

Por otra parte, la investigación sobre diversos aspectos de representación se ha beneficiado con la fundación en 1986 de la Compañía de Teatro Clásico en España²¹, así como la celebración de diversos festivales anuales en Almagro²², Olmedo²³, Alcántara²⁴ o Olite²⁵, por citar tan solo algunos de ellos. Se trata de un acontecimiento de gran interés para el análisis de diversas cuestiones que atañen a la escenificación de las comedias, aspecto que ha generado una interesante bibliografía que pone de manifiesto el inseparable vínculo entre el texto y su representación. Muestra de ello son los numerosos estudios de esta naturaleza que se han publicado desde los años ochenta, como los de Aurora Egido²⁶ o John Varey²⁷. También han aparecido diversas propuestas que analizan la obra teatral con una metodología semiológica, como el ensayo de María del Carmen Bobes²⁸ o que sitúan el espacio como una categoría dramática esencial, como el trabajo de Javier Rubiera Fernández²⁹.

El origen de esta tesis se inicia en el período de docencia correspondiente al curso de Doctorado de la Facultad de Filología de la UNED del programa “La literatura española en relación con las literaturas europeas”, donde analicé de una forma básica los elementos de construcción del espacio en dos comedias de Calderón de la Barca, *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Posteriormente me propuse desarrollar con mayor amplitud algunos de los elementos de análisis iniciales, extendiendo mi estudio a otras comedias del género de capa y espada de Calderón de la Barca. Mi idea principal era centrar el objeto de análisis en esta tipología de comedias, en las que el tratamiento del espacio tiene una importancia sustantiva. La comedia de capa y espada es un género dramático que ya había sido definido por algunos tratadistas del siglo XVII, como Bances Candamo³⁰, y tiene unas

¹⁹ *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.

²⁰ <http://parnaseo.uv.es/ars/arst6/index.html>

²¹ <http://teatroclasico.mcu.es/>. El primer director de la compañía, Adolfo Marsillach, explicaba con motivo de su creación: “Los españoles no hemos tenido un teatro nacional estable a la manera de la Comédie française, que cumplió trescientos años en 1980 y que arranca de un decreto de Luis XIV... ni siquiera hemos hecho lo que hicieron los ingleses que en 1879 a imitación de la Comédie sentaron las bases -el Old Vic- del actual The National Theatre [...] Los patrimonios no se inventan, sino que se heredan... La tradición es tradición por sí misma, porque ha tenido un desarrollo tradicional y porque se ha continuado tradicionalmente... No venimos a enseñar nada a nadie porque nada tenemos que transmitir ya que nada hemos recibido. Partimos de cero y esta realidad es buena y mala...” [<http://teatroclasico.mcu.es/es/compania/historia.asp>].

²² <http://www.festivaldealmagro.com/>

²³ <http://www.olmedo.es/olmedoclasico/>

²⁴ <http://www.festivaldealcantara.es/>

²⁵ <http://www.cfnavarra.es/oliteteatro/>

²⁶ *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

²⁷ *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.

²⁸ *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1987.

²⁹ *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.

³⁰ “[...] Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...]” Francisco Antonio de Bances Candamo, en *Teatro de los Teatros* (Madrid, ca. 1690). Cito por el texto recogido en Sánchez Escribano [1972: 347].

características concretas que la diferencian de otros tipos de comedia. Calderón de la Barca, junto a Lope de Vega y Tirso de Molina, representa la época de mayor plenitud de este género de obras dramáticas.

Básicamente, las comedias de capa y espada son obras de enredo, llenas de engaños y confusiones de identidad, con múltiples desafíos y persecuciones. A grandes rasgos, los elementos comunes de este subgénero suelen ser la temática amorosa y un ritmo dramático muy vivo, con entradas y salidas continuas del tablado de los personajes; la presencia de damas y caballeros “particulares” (Bances Candamo), es decir, lo que hoy llamaríamos clase media, junto a sus criados, es un reflejo de la organización social de la época. Este tipo de comedias reflejan costumbres cotidianas del momento; por ello, también son denominadas como comedias de costumbres o comedias urbanas.

Mi idea de partida para el trabajo de investigación fue analizar los diversos mecanismos utilizados por Calderón en las comedias de capa y espada para la representación del espacio dramático. Existen diversos métodos de clasificación de las comedias del Siglo de Oro, pero estamos lejos aún de acordar una taxonomía definitiva de este corpus teatral³¹. Si partimos, por ejemplo, de la relación de comedias de capa y espada expuesta por Valbuena Briones en el prólogo de su edición de las *Obras Completas* de Calderón de la Barca³², se conservan un total de 23 comedias de costumbres³³. Resultaba necesario limitar el objeto de estudio a un número de obras asumible, con la finalidad es mantener un criterio riguroso en el estudio y análisis textual. Por ello, me pareció oportuno restringir el número de obras analizadas a una muestra reducida, pero significativa, y renunciar por el momento a estudiar el corpus completo de las obras de este género escritas por el dramaturgo que se han conservado en la actualidad.

Me interesaba especialmente el análisis de los mecanismos utilizados por Calderón para representar el espacio dramático con diferentes tipos de recursos: verbales, escenográficos, acotaciones textuales, etc. Como criterio metodológico básico, decidí utilizar el mismo sistema de estudio que desarrollé en mi trabajo inicial sobre *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. El proceso de exploración de las comedias se basaba en la recogida sistemática de la información que aparecía en los textos analizados; resumí los datos más significativos en unas tablas sinópticas, que presentan de forma esquemática la estructura de las obras analizadas. Muestro un cuadro resumen para cada uno de los actos o jornadas de cada comedia estudiada. En cada tabla se refleja el espacio dramático representado en los diversos cuadros, los elementos escénicos espaciales que se observan o deducen en acotaciones textuales (o bien citados por los personajes en sus diálogos), el número de personajes que aparecen en escena y los versos en que todo ello sucede.

³¹ Ignacio Arellano expone un resumen sintético del problema y plantea los inconvenientes principales de las clasificaciones más conocidas [2008: 129-140].

³² 1973: 46-47.

³³ “[...] *Las comedias tituladas de capa y espada hacen referencia a las costumbres y hábitos de la época, así como a los entendimientos y relaciones entre damas y galanes. Su trama puede recibir el nombre de enredo. Son las más numerosas. Cuando señalan las costumbres típicas de la España de Felipe IV, reciben el nombre de ‘comedias de costumbres’. Madrid polariza generalmente la acción de esta comedias, aunque la intriga de alguna sucede en otras capitales, como Valencia, Sevilla y Toledo [...]*”. Ibid., p. 45.

Para poder transcribir y citar correctamente los fragmentos de cada una de las obras, numeré a mano todos los versos, de forma diferenciada para cada una de las tres jornadas de cada comedia; utilicé la numeración romana para señalar los actos o jornadas de cada obra, y la numeración árabe para los versos. Por ejemplo: [II: 213-219] indicaría que me estoy refiriendo al fragmento comprendido entre los versos 213 y 219 (ambos incluidos) de la jornada segunda de la comedia que se esté analizando. Cuando cito alguna acotación escénica del texto también lo señalo; en este caso no numero las acotaciones como si formasen parte del texto, sino que lo muestro de esta forma: [III: acot. 156+]; la fórmula escogida indica que se trata de una acotación que se puede encontrar en la jornada tercera, *justo a continuación* del verso 156. Con el objetivo de enfatizar algunas cuestiones relevantes de los textos citados, en ocasiones destaco en letra negrita algunos fragmentos que tienen cierto interés para el análisis de la construcción del espacio. También he actualizado la grafía de algunos de los versos citados de los textos consultados.

Después de una cuidadosa lectura y anotación de cada una de las comedias, y tras el ejercicio de análisis que he explicado, ya se podría tener una idea genérica de los elementos de construcción del espacio de mayor relevancia que se pudiese observar en estas obras. A partir de este punto de partida, se podría examinar más detenidamente cada una de las tres jornadas de cada comedia, y desarrollar aquellos elementos de mayor interés, adjuntando como anexo los cuadros sinópticos que representaron el punto inicial de mi estudio.

Finalmente, formulé mi propuesta para el trabajo de investigación inicial con un título muy genérico: *“La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca”*³⁴. A pesar de la amplitud del enunciado, el subtítulo reflejaba de forma más prudente el alcance del estudio: *“Análisis de siete obras publicadas en la Primera, Segunda y Tercera Parte de Comedias: ‘Casa con dos puertas, mala es de guardar’, ‘La dama duende’, ‘El hombre pobre todo es trazas’, ‘El astrólogo fingido’, ‘El maestro de danzar’, ‘Mañanas de abril, y mayo’ y ‘También hay duelo en las damas’.*

Partí de este trabajo de investigación para diseñar mi propuesta de tesis doctoral³⁵, y aumenté el número de comedias a analizar hasta cinco más, para alcanzar así un total de doce obras, una cifra que me pareció adecuada para mi objetivo, y de cierta significación, por ser la docena el corpus habitual que recogen las diversas *Partes* de comedias. Así pues, a las siete recogidas en la memoria de investigación inicial, decidí añadir cinco más siguiendo el mismo criterio de selección que había empleado con anterioridad, esto es, escoger las obras por el orden de aparición en que habían sido publicadas en las diversas *Partes de comedias* de Calderón de la Barca.

³⁴ Memoria de investigación dirigida por la Dra. Doña Ana Suárez Miramón y defendida el 17 de noviembre de 2010 en el examen de suficiencia investigadora para el certificado del Diploma de Estudios Avanzados en la UNED. El Tribunal estaba compuesto por el Dr. Don Antonio Lorente Medina (presidente), la Dra. Doña Ángela Ena Bordonada (vocal) y la Dra. Doña Lucía Montejo Gurruchaga (secretaria).

³⁵ Tesis doctoral inscrita en la UNED el 25 de febrero de 2011 sobre el tema *La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca*, dirigida por la Dra. Doña Ana Suárez Miramón.

Dado que en la *Cuarta Parte* no se incluye ninguna obra de la tipología de capa y espada, incluí como objeto de análisis para mi proyecto las dos comedias que aparecen en la *Verdadera Quinta Parte* -¿Cuál es mayor perfección? y *No hay burlas con el amor*- y las tres de la misma naturaleza que fueron publicadas en la *Sexta Parte*: *Los empeños de un acaso*, *Primero soy yo* y *Dar tiempo al tiempo*. De esta forma, definí mi objeto de estudio como el corpus de las doce obras de capa y espada publicadas en las seis primeras *Partes de comedias* (exceptuando la *Cuarta*, como he dicho), de la forma que se expresa a continuación:

Primera Parte de comedias [1636]:

- *Casa con dos puertas, mala es de guardar.*
- *La dama duende.*

Segunda Parte de comedias [1637]:

- *El hombre pobre todo es trazas.*
- *El astrólogo fingido.*

Tercera Parte de comedias [1664]:

- *El maestro de danzar.*
- *Mañanas de abril y mayo.*
- *También hay duelo en las damas.*

Verdadera Quinta Parte de comedias [1682]:

- *¿Cuál es mayor perfección?*
- *No hay burlas con el amor.*

Sexta Parte de comedias [1683]:

- *Los empeños de un acaso.*
- *Primero soy yo.*
- *Dar tiempo al tiempo.*

La elección de las versiones a analizar de cada uno de los textos dramáticos representó un nuevo problema de estudio. Me preocupaban bastante las cuestiones relativas a la transmisión textual de las comedias y la fijación de los textos, así como las posibles variaciones que podrían haberse producido tras su representación en los corrales, después de los ajustes que sin duda habrían sufrido por parte de los directores de las compañías teatrales para adaptar las obras a determinadas condiciones de representación. Por otra parte, las ediciones impresas de los textos seguramente habrían reflejado algunas de estas vicisitudes de forma más o menos grave. A pesar de todas las modificaciones que debían haber experimentado las obras, me pareció que debía partir de las versiones de las comedias publicadas en las diferentes *Partes de Comedias*, intentando seleccionar aquellos textos publicados en vida del autor, o pocos años después de su deceso. Contaba con el aval –con ciertas reservas, como veremos- de que las dos primeras *Partes* habían estado autorizadas por el mismo dramaturgo.

Cada una de las *Partes de Comedias* sigue la estructura habitual de publicación de la época e incluye un total de doce comedias, como era costumbre. Hay, por tanto, en las seis

primeras *Partes de comedias* un total de setenta y dos comedias, una docena en cada uno de los volúmenes. Entre todas estas obras podemos realizar una primera clasificación formal, siguiendo una definición aceptada comúnmente³⁶: sigo el criterio metodológico expuesto por Ignacio Arellano para delimitar este género de comedias³⁷, especialmente en lo que se refiere a las tres marcas de cercanía y cotidianeidad al espectador: geográficas, cronológicas y onomásticas³⁸.

Dado que había acotado mi objeto de investigación a las comedias de capa y espada de las denominadas *de costumbres* –o comedias *pundonorosas*, en expresión de Pedraza Jiménez³⁹– me concentré en el análisis de las doce comedias de esta tipología editadas en las seis primeras *Partes* de Comedias (en la cuarta *Parte* de Comedias, como hemos indicado, no se incluye ninguna obra de esta naturaleza). Por lo tanto, seleccioné y dirigí mi investigación hacia los textos de las doce comedias de capa y espada editadas en las seis primeras *Partes* de comedias: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *La dama duende* (*Primera Parte de Comedias* [1636]); *El hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido* (*Segunda Parte de Comedias* [1637]); *El maestro de danzar, Mañanas de abril, y mayo* y *También hay duelo en las damas* (*Tercera Parte de Comedias* [1664]); *¿Cuál es mayor perfección?* y *No hay burlas con el amor* (*Verdadera Quinta Parte de Comedias* [1682]); *Los empeños de un acaso*, *Primero soy yo* y *Dar tiempo al tiempo* (*Sexta Parte de Comedias* [1683]).

A pesar de que existen variantes importantes en los textos de otras ediciones posteriores, mi exploración se limita al estudio de las versiones digitalizadas que corresponden a cada una de las comedias de las ediciones de las cinco *Partes* de Comedias que señalo en el último

³⁶ Es éste un tema de gran interés filológico, sobre el cual existen diversas posturas críticas. Mi punto de partida es el reconocimiento de una serie de rasgos distintivos de la comedia de capa y espada como subgénero con características propias dentro de la comedia nueva. Como ejemplo de ello, recojo la opinión de Bruce W. Wardropper, que alude a la dificultad metodológica que supone una clasificación de la *comedia nueva*, aunque reconoce la importancia y la existencia de rasgos comunes del subgénero de *capa y espada*: “*He aquí, pues, una forma de comedia pura en el Siglo de Oro, probablemente la más importante. La alusión de Bances a ‘sucesos ...caseros’ nos hace ver que las comedias de capa y espada se sitúan en el ‘hinc et nunc’; se proponen reflejar, remedar, satirizar o caricaturizar las maneras de la juventud de la hidalguía urbana. En este aspecto contrastan con obras graves como ‘Fuenteovejuna’ (cuya acción transcurre en el siglo XV) y ‘La vida es sueño’ (situada en Polonia). Los hechos que hay que contemplar con seriedad precisan de una distanciación temporal o espacial respecto del espectador hasta el punto de llevarle a creer que lo que está viendo –por improbable que parezca– puede tener lugar en su vida o en la de aquellos con quienes mantiene relaciones sociales o tratos comerciales*” [Wardropper, en Rico (ed.) 1983: 239].

³⁷ “*Las convenciones de la comedia de capa y espada*”. En Rico (ed.), 1992: 165-171.

³⁸ “[...] *En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid, en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid y Sevilla); cronológicas (se sitúan en a coetaneidad); y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica: en este sentido comedias como ‘Las ferias de Madrid’, con Adrián, Claudio, Eufrasia; ‘La dama boba’, con Liseo, Miseno, Feniso..., o ‘La discreta enamorada’, con Lucindo, Doristeo, Finardo o Liseo (obras no tardías de Lope y con fuentes en parte novelescas) no constituyen todavía la fórmula característica de la comedia de capa y espada [...]*” [Ib., p. 171].

³⁹ “[...] *En la comedia pundonorosa, la acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate por sus compromisos sociales, por la imagen que proyectan a cada momento sobre la sociedad y ante sí mismos. El honor se convierte en la guía de sus actos. Las leyes de la cortesía, las exageradas consideraciones sobre el protocolo conducen a los personajes a un callejón sin salida, los llevan a situaciones grotescas, a contradicciones insalvables: los colocan en disyuntivas en que quedan cómicamente inmovilizados, sin saber si han de atender a una dama que ha pedido su amparo o a un camarada en peligro de muerte o necesitado, para restaurar su honor, de descubrir quién es la mujer tapada a la que protege su amigo [...]*” [Pedraza Jiménez, 2007: 17].

apartado de esta introducción. Soy muy consciente de que la representación física de cada una de las comedias es única e irreplicable, y que este hecho me obliga a recoger y comentar aspectos que tienen un carácter muy genérico y que se limitan al análisis de los textos estudiados en las ediciones citadas.

Tal vez resulte obvio añadir que disponemos de una escasísima –casi nula– documentación sobre la forma de representación concreta de cada una de las comedias que he analizado. Esta es la razón principal por la que mi investigación se inicia a partir de los textos publicados en las ediciones estudiadas, ante las dificultades evidentes que supone la falta de información sobre las diversas adaptaciones de todo tipo (añadidos, supresiones, cambios escenográficos en función de diversas circunstancias, etc.) que, sin duda, debían soportar los textos originales de las comedias una vez que se representaban en los corrales por las compañías de teatro.

He consultado y analizado con atención las versiones digitalizadas correspondientes a cada una de las ediciones impresas de las comedias indicadas. Se trata de versiones fácilmente accesibles para cualquier investigador o estudioso de la obra del dramaturgo. A pesar de todas mis prevenciones metodológicas, soy consciente de que el estudio de la escenografía en el teatro barroco tiene limitaciones insalvables: una de las principales, quizás, es la falta de información suficiente sobre la influencia de los autores de compañías teatrales en la adaptación de los textos dramáticos. A pesar de algunos estudios de gran interés, como el trabajo de Josef Oehrlein⁴⁰ y el de Evangelina Rodríguez Cuadros⁴¹ sobre el actor en el teatro español del Siglo de Oro o la rigurosa investigación de José María Ruano de la Haza⁴² sobre la puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII, aún queda mucho camino por recorrer.

El análisis detenido de las doce comedias escogidas revela la existencia de esquemas formales de género muy parecidos: el dibujo de los personajes, el planteamiento de las situaciones, el desarrollo de la trama, el ritmo elevado, el desenlace acelerado y, sobre todo, los mecanismos y técnicas utilizadas por el dramaturgo para diseñar la construcción del espacio en estas obras. El estilo de esta tipología de comedias presenta unas normas propias de género, con una coherencia estilística y estructural muy reconocible. Las doce obras analizadas en este estudio suponen un corpus breve, pero significativo, del desarrollo de este tipo de comedias de capa y espada en Calderón de la Barca. También constituye una muestra característica de los mecanismos y estrategias utilizadas por el dramaturgo para la construcción del espacio en esta tipología de comedias.

⁴⁰ *El actor en el teatro español del siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.

⁴¹ *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.

⁴² *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.

1.2. Algunas cuestiones previas sobre la representación y la construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca.

El gran desarrollo de la *comedia nueva* durante el siglo XVII se produce especialmente en las grandes ciudades. Las razones que explican el auge de esta nueva forma de entretenimiento social son de diversa índole: por una parte, las representaciones ayudaban a sufragar cofradías y hospitales, y más tarde, también algunos ayuntamientos⁴³. Pero esta explicación resultaría muy limitada si no se atendiesen otros argumentos que justificasen la enorme expansión de las nuevas formas de teatro popular.

El fenómeno de la *comedia nueva* es una manifestación inicialmente urbana, que consiguió una gran aceptación en todos los estratos de la organización social de la época. Los textos representados conforman un corpus de obras teatrales con características comunes muy reconocibles: estructura en tres actos o jornadas, utilización de diversas formas métricas, orientación de la trama a la acción, dos niveles de personajes (amos y criados) que reflejan la estructuración en clases sociales, etc.

Covarrubias define la *comedia nueva* en su *Tesoro de la Lengua*, comparándola, por contraste, con la antigua comedia latina⁴⁴: “[...] *Es [la comedia latina] cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como en un espejo el trato y la vida de la gente ciudadana y popular, así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrosos, y a veces se introducen en ella las personas de los dioses. Suele la comedia empezar por riñas, cuestiones, desavenencias, despechos, y rematarse en paz, concordia, amistad y contento. Lo contrario es en la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre [...] Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva, que con fingidos argumentos y marañas nos dibujan el trato y condiciones de los hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin, un retrato de todo lo que pasa en el mundo [...]*”

Uno de los hechos que refuerza el desarrollo urbano de este tipo de espectáculos teatrales es la llegada a la península a finales del siglo XVI de un gran número de compañías

⁴³ “El origen de los corrales de comedias hay que situarlo en Madrid el año 1565 con la fundación de la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo, nacida con el propósito de socorrer a enfermos pobres a través de un hospital de su propiedad. Esta hermandad vio en la representación de obras de teatro en el patio de este edificio (y de otros que acondicionó poco después) una importante fuente de ingresos para sufragar su misión. Dos años después, y con la intención de mantener a niños huérfanos y desamparados, surgió la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora, que enseguida se asoció con la anterior para la explotación de todos los patios de representación existentes en la ciudad: el corral de la Pacheca, el del Príncipe, de la Puente, Burguillos, Valdivieso, uno que estaba en la Puerta del Sol y otro en la calle del Lobo. No pasaría mucho tiempo hasta que ambas cofradías decidieron construir edificios expresamente concebidos para las necesidades de su aprovechamiento teatral con fines comerciales. Así, el 29 de noviembre de 1579 se inauguró el corral de la Cruz y el 21 de septiembre de 1583 se hizo lo propio con el corral del Príncipe, ambos sitios escasa distancia entre sí, en las calles del mismo nombre del denominado Barrio de las Letras, que era el lugar de residencia de los literatos y miembros de la farándula. Mantendrán el nombre de corrales ya que su estructura repetirá la de los patios de edificios vecinales que habían servido como improvisados edificios teatrales en un principio” [Sáez Raposo, en Huerta Calvo (dir.), 2008: 34-35].

⁴⁴ También sigue un esquema parecido el Diccionario de Autoridades (1726), cuando describe a su vez el mismo concepto: “Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucesos de la vida común; pero hoy según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega [...]”

italianas de teatro⁴⁵; este factor también provocará una influencia en las formas y estructuras del teatro nacional de elementos y características propios de la comedia del arte. A principios del siglo XVII la comercialización del fenómeno teatral es un fenómeno observable en diversas ciudades y existe un gran auge de los corrales de comedia: se trata de una evolución de un tipo de teatro itinerante a un teatro estable.

Durante toda esta etapa se producen diversas transformaciones que provocan modificaciones sustantivas en muchos de los elementos que conforman el espectáculo teatral: representación, escenario, compañías, público, etc. Por ejemplo, los primeros corrales de comedia fueron sencillos patios interiores de algunas agrupaciones de casas: en estos patios se montaba un sencillo escenario, dejando el resto del espacio descubierto para alojar a los espectadores. Esta estructura limitaba considerablemente el número de asistentes, y también influía en las circunstancias de representación: así, al no disponer de telón de boca, el inicio del espectáculo debía realizarse llamando la atención del público, generalmente mediante la escenificación de alguna pieza breve –loa- o bien mediante la utilización de alguna argucia escénica. Por otra parte, los decorados de los corrales son muy sobrios, o inexistentes⁴⁶. El escenario no queda vacío casi nunca y las primeras escenas de la comedia representada ayudan a fijar el contexto y el tono de la comedia.

Otra característica importante que permite entender la dimensión comercial de los corrales de comedias era la constante renovación de obras teatrales: una comedia podía ser representada uno o dos días, cuatro o cinco como máximo si tenía un gran éxito, aunque este hecho debía ser excepcional. Este detalle tiene cierto interés, ya que delata la existencia de un público estable que exigía cambios y novedades continuas.

Es en este contexto en el que un joven Calderón de la Barca escribe el año 1629 *La dama duende*. La comedia es representada en los corrales de comedia de Madrid con gran éxito de público. El dramaturgo demuestra ya una gran pericia en la escritura de obras teatrales y un gran dominio de las técnicas y recursos del género. Esta obra pertenece a la tipología de capa y espada, una expresión ya usada por Francisco Bances Candamo (1662-1704) en su obra *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. En esta suerte de tratado, el poeta define así este tipo de obras: “aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.” Esta definición tan temprana ya demuestra que los contemporáneos de Calderón eran plenamente conscientes

⁴⁵ “Las compañías italianas de visita a España en los años 1570-1580 (Juan Ganassa, Maximiliano Milamino, Abagaro Francobaldi, Stefanello Botarga, Tristano Martinelli...) orientan el teatro hacia el nuevo público, “el vulgo”, compuesto por los artesanos y pequeños comerciantes de las ciudades, y salen así al encuentro del ansia de placer despierta también en ellos como en los miembros de la aristocracia” [Othón Arróniz, 1977: 247].

⁴⁶ “La ‘mise en scène’ de los corrales’ fue aún más transitoria de lo que es regularmente en nuestros teatros. Con las exigencias del público de que se estrenasen continuamente obras nuevas, la instalación escenográfica para una comedia determinada era hecha a golpe de unos cuantos martillazos por los empleados menores de la compañía. Las tramoyas se montan un día y desaparecen al día siguiente. No hay una decoración permanente; el sitio de la acción dramática es vago, deliberadamente impreciso” [ibid., 249].

de la existencia de un género teatral autónomo que reunía una serie de características dramáticas que lo diferenciaba claramente de otros tipos de comedias⁴⁷.

Las llamadas comedias de capa y espada suelen tener un tema amoroso, con aventuras de damas y caballeros de la misma época que el público y en lugares cotidianos, vestidos con ropas contemporáneas y con un argumento de cortejos, enredos, malentendidos y engaños. El ritmo de la comedia suele ser frenético y las peripecias de la trama se suceden sin descanso, con el objetivo de entretener al espectador. Calderón representa, junto a Lope de Vega y Tirso de Molina, la etapa de plenitud de este tipo de comedia.

Algunas características de este género de comedias son la división en tres jornadas, el ambiente coetáneo y urbano, los dos niveles de personajes (damas y caballeros, por un lado y criados y graciosos por otro), la orientación a la acción y no al análisis de los personajes, la utilización de la polimetría y las tres fases en que suele estructurarse la trama (orden inicial, ruptura del mismo y restablecimiento final). La puesta en escena es uno de los elementos fundamentales de estas comedias, y se trata de una cuestión de gran interés, precisamente a causa de las limitaciones escenográficas que presentaban los corrales de comedias.

El espacio escénico condicionaba la construcción de la comedia y también el sentido global de la representación. En las comedias de capa y espada la escenografía resulta fundamental para el desarrollo de la trama. El ritmo dramático depende en gran medida de la habilidad del poeta para expresar en el texto la forma en que se reflejará la representación del espacio cuando los actores desempeñen su papel en el tablado del corral de comedias, lugar en el que se suceden constantes entradas y salidas de los personajes en relación con el desarrollo de la trama⁴⁸.

El extraordinario desarrollo de la comedia en la época de Calderón tiene su explicación – entre otros factores- en una progresiva profesionalización del teatro como espectáculo de masas, fenómeno que impulsa la redacción de cientos de textos destinados a su representación en los corrales de comedias. Este hecho es fundamental para la comprensión del género, aunque puede provocar problemas de interpretación del texto para un lector actual. El escritor que componía la obra era muy consciente del objetivo final de la redacción de la comedia, escrita inicialmente para ser representada en las tablas, más que para ser leída. El autor componía la trama, con diversas indicaciones en el texto –directas o indirectas- para su escenificación, pero también obviaba numerosas cuestiones que, posteriormente, los actores y profesionales eran capaces de desarrollar con gran eficacia gracias a su experiencia profesional.

⁴⁷ Ignacio Arellano realiza una clara síntesis de los elementos más característicos de la comedia de capa y espada: *“Las convenciones de la comedia de capa y espada”* [en Rico (ed.) 1992: 165-171].

⁴⁸ Pedraza Jiménez comenta la importancia del espacio y las limitaciones que impone la estructura del corral de comedias en este género de capa y espada: *“En las comedias amatorias Calderón actúa de manera muy distinta: juega con un espacio limitado, casi neoclásico (no acostumbramos a salir de una ciudad o de una casa) pero que se revela ingobernable para los personajes. Es el espacio que, como se sabe, constituirá la clave del vodevil. Esa especialidad aleve y transformista se erige en protagonista (¿en el verdadero protagonista?) de “La dama duende”, “Casa con dos puertas...”, “El alcaide de sí mismo”, “El galán fantasma...” El corral de comedias, con un espacio transformable a voluntad, era el marco adecuado para este tipo de construcciones dramáticas.”* [Pedraza Jiménez, 2001: 298].

Tras su representación escénica, la comedia podía tener una nueva recepción para un público lector. Era frecuente que, una vez que la obra ya había sido representada, se editase junto a otras, con las que formaba una *Parte de comedias*, como en el caso de las doce comedias de Calderón que analizo en este trabajo, publicadas en cinco volúmenes diferentes en 1636, 1637, 1664, 1682 y 1683, en la Primera, Segunda, Tercera, Verdadera Quinta Parte y Sexta Parte de Comedias, respectivamente. También en esta segunda recepción, como en el caso de los textos que llegaban a las compañías para su interpretación posterior en los corrales, se establecía una inmediata comprensión en el lector coetáneo de todos los elementos de escenificación del texto, a pesar de las ambigüedades o la insuficiencia de acotaciones en la edición. El lector de comedias estaba sin duda habituado a asistir como espectador a las representaciones de comedias en los corrales y, por ello, era capaz de *completar* la indeterminación existente en el texto escrito, ya que compartía convenciones y códigos teatrales de conocimiento general.

Es necesario tener en cuenta todas estas cuestiones para entender hoy día diversos elementos de la escenografía de obras que fueron representadas hace cuatrocientos años. Con frecuencia, el lector moderno puede olvidar que la finalidad principal de la escritura de la comedia era su propia representación pública, y que únicamente años después de su estreno, cuando la obra ya se había *amortizado* económicamente por las compañías de teatro, se podía publicar en determinados casos, bien suelta o, más frecuentemente, junto a otras con las que formaba una Parte de comedia, y que era recibida por un público lector ya habituado al espectáculo de la representación en los corrales. Este hecho capital supone un nuevo problema hermenéutico, pues muy a menudo se observan variaciones de importancia en diferentes textos de una misma obra.

El manuscrito inicial del poeta era vendido al director de una compañía de teatro (significativamente denominado *autor de comedias*) el cual adaptaba la obra a su conveniencia, recortando o alargando papeles, eliminando escenas o adaptando situaciones en función del lugar de representación⁴⁹.

El *autor de comedias* podía también compartir la obra que había adquirido del poeta, cederla o venderla a otras compañías de teatro. El mismo Lope de Vega pleiteó en 1616 contra un impresor que intentaba imprimir veinticuatro comedias del poeta. El Fénix argumentó que había cedido sus obras con el único fin de ser representadas, pero la Justicia falló que, habiéndolas vendido, el poeta había perdido cualquier derecho sobre ellas.

⁴⁹ Luis Iglesias resume claramente este fenómeno: “El escritor redactaba libremente, o por encargo de un autor-empresario, una obra, en la cual, o bien configuraba a su gusto todos los aspectos de la misma (número de personajes, distribución de papeles entre autores o actrices, aparición de niños, uso de recursos escénicos, tramoyas, animales...) o, lo que debía de ser mucho más frecuente de lo que nos imaginamos, se atenía a los requerimientos y circunstancias de una compañía concreta. Le vendía la obra al “autor” y a partir de ese momento se quedaba sin ella, pues pasaba a ser de este último, que era el depositario de todos los derechos sobre la misma.”[Iglesias, 2001: 81]

Este hecho plantea enormes dificultades a la hora de fijar el texto para su estudio⁵⁰. Es muy probable que el poeta no conservase ninguna copia de las comedias que vendía a las compañías, ya que ello podía haber significado una grave infracción a las normas, pues el poeta, una vez vendida la obra a una compañía, no podía volver a venderla a otra. De esta forma, los textos sufrían numerosas variaciones a causa del proceso de adaptación a que los sometían los *autores de comedias* para su representación en los corrales, o por otras causas, debidas a las nuevas ventas de esas obras de los *autores de comedias* a otras compañías, o bien a copias no autorizadas.

Es muy conocido el fenómeno de la venta de copias manuscritas de las comedias para su posterior venta, casi siempre imprecisas y con notables diferencias respecto del original del poeta; también la presencia de los *memoriones*, personas que se dedicaban a escuchar comedias en los corrales para después reescribirlas, aunque siempre con menor fortuna y escasa fidelidad al texto original. De estos *memoriones* se queja Lope de Vega en su famoso prólogo a la *Trecena Parte* de sus comedias: “ [...] *unos hombres que viven, se sustentan y visten de hurtar a los Autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oírlas, y que éste no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo y que se puede vales de su memoria [...] A esto se añade el hurtar las Comedias estos que llama el vulgo, al uno, “Memorilla”, y al otro, “Gran memoria”: los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos, y autores extra muro, gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos*”.

En resumen, el texto del manuscrito que el poeta vendía al *autor de comedias* podía ser modificado o sufrir variaciones de importancia para adaptarse a las condiciones de la compañía, al lugar de la representación o, simplemente, con motivo de buscar un efecto escénico de mayor realce para el espectador del corral⁵¹.

No es posible entender por completo los elementos de escenografía de las comedias del Siglo de Oro sin tener en cuenta que los textos se escribieron con el objetivo principal de ser representados en público. El autor construye la acción de la trama imaginando el espacio dramático y ofreciendo información para su representación: algunas veces este espacio se deduce del contexto; otras, esa información está incluida en el parlamento de los personajes y ocasionalmente el autor incorpora acotaciones explícitas al margen de los diálogos.

Por otra parte, las dificultades de comprensión de la escenografía de comedias del siglo XVII provienen, en parte, de la escasez de indicaciones escénicas en las obras de capa y espada que se representaban en los corrales, dado que dramaturgos, *autores* de comedias y actores de la época compartían convenciones y códigos que no nos resultan familiares actualmente. Otra cuestión importante a tener en cuenta es la estructura física de los tablados de los

⁵⁰ Para cuestiones textuales de transmisión de los textos dramáticos, Ruano hace una clara exposición general de esta cuestión [2000: 45-71]. Iglesias [2001: 77-108] explica este problema en relación a la transmisión de comedias de Calderón. Antonucci, en su edición de *La dama duende* resume los problemas de transmisión y las diferentes versiones de esta comedia [2006: LXI-LXVIII].

⁵¹ Feijoo apunta de forma convincente que “*los textos estaban vivos mientras siguiesen representándose y podían cambiar y evolucionar, de manera que muchas obras sólo por milagro acabarían pareciéndose al original primero, y a lo peor esa versión deturpada era lo que llegaba de manera más o menos pirateada a la imprenta*” [2001: 87].

corrales de comedias del siglo XVII: los edificios donde se estrenaban las obras poseían un escenario de dimensiones reducidas que tenían una influencia directa en el desarrollo y representación de las comedias⁵².

La configuración de estos espacios donde se representaban las comedias obligaba a los actores a hacer todas sus entradas y salidas del escenario por las cortinas del fondo del tablado, ya que no existía la posibilidad de hacerlo por los laterales. Por otra parte, los escasos elementos del decorado estaban colocados en el escenario desde el inicio de la obra y se mantenían hasta el final de la representación. Cuando había más de un escenario, no se mostraban todos a la vez, sino que solían mantenerse ocultos detrás de las cortinas, hasta que llegaba el momento de ser utilizados en la obra. En todo caso, estos decorados no tenían una presentación realista, sino que más bien simbolizaban una relación con el espacio que querían representar. Esta relación entre el espacio dramático y el espacio escénico, y las dificultades que presentaban las limitaciones del espacio de representación de los corrales de comedias son analizadas de forma brillante por Marc Vitse, en relación con la puesta en escena de *La dama duende*⁵³. Otro de los sistemas o códigos de referencia que permiten al actor simbolizar aquel elemento espacial que no está representado icónicamente en el escenario es el *decorado verbal*⁵⁴.

Es muy conocido el hecho de que todas las representaciones en los corrales de comedias tenían lugar de día⁵⁵, cuestión que afectaba notablemente en la escenografía, y que requería de diferentes mecanismos (recursos técnicos gestuales, verbales y simbólicos) para simular que la escena tenía lugar de noche o en la oscuridad. Por otra parte, la representación de la comedia estaba acompañada –al su inicio, finalización y también en los descansos entre actos– de otras piezas menores⁵⁶, generalmente de intención cómica (entremeses, jácaras,

⁵² “El espacio destinado a la representación en todos los teatros comerciales del siglo XVII se componía de tres elementos esenciales: un tablado rectangular, un vestuario con cortina, y uno o dos corredores, con o sin cortinas, encima del vestuario. El tablado, rodeado de público en tres de sus lados, no tenía ni embocadura ni telón de boca. Sus dimensiones, basadas en los nueve tablados cuyas medidas conocemos (Montería, Olivera, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Alcalá, Almagro, Príncipe y Cruz), eran, aproximadamente, 1,5 m de altura sobre el nivel del patio; 6,88 m de ancho; y 3,85 m de fondo, con una superficie media de entre 26 y 27 metros cuadrados. Detrás de ese tablado, se encontraba el vestuario de mujeres y el espacio para las apariencias; debajo, estaba el foso y el vestuario de hombres; y encima del vestuario, había uno o dos corredores o balcones.” [Ruano, 2000: 38].

⁵³ “En realidad, nos encontramos aquí con un ejemplo particularmente revelador de la naturaleza exacta de los condicionamientos escenográficos de los corrales del Siglo de Oro. Su rasgo más característico reside en la enorme distancia que puede existir entre la complejidad teóricamente ilimitada de las unidades del espacio dramático –y de sus interrelaciones– y la sencillez extrema, por no decir escasez y pobreza, de los componentes del espacio escénico. La mediación entre las dos instancias corre a cargo, como es sabido, de lo que a veces se llama el decorado verbal o hablado, que conviene completar con la función de los movimientos escénicos destinados a traducir el paso, a veces progresivo, de una a otra de las unidades del espacio dramático.” [Vitse, 1992: 421].

⁵⁴ Díez Borque comenta esta cuestión: “Frente al lugar fijo de la escena medieval, el teatro del XVII multiplica el lugar de la acción, y esto origina una imposibilidad de indicar mediante signos escénicos la mutabilidad y variabilidad del lugar (ya vimos en qué medida los signos escénicos podían indicarlo) y por ello se utilizan signos de distinto orden: vestidos de los actores, “country-folk” y especialmente referencias en el diálogo y descripciones. También otras necesidades escénicas, no sólo el lugar, pueden ser significadas mediante signos del texto dramático. Una claudicación del teatro ante la imposibilidad de utilizar signos escénicos, y que nos pone ante el problema clave de la realidad escénica, su limitación.” [Díez Borque, 2002: 108].

⁵⁵ Normalmente la representación se iniciaba hacia las dos de la tarde durante los meses de octubre a abril, durante la primavera a las tres y en verano a las cuatro, con la finalidad de acabar antes de la puesta de sol. El motivo de este horario era poder realizar la función con luz natural y también evitar la oscuridad cuando las mujeres salían de los corrales de comedias.

⁵⁶ Catalina Buezo y Nuria Plaza describen la forma y características de las diferentes formas de piezas breves (eglogas, pasos, entremeses, loas, bailes, jácaras, mojigangas, etc.) que acompañaban a la representación de la comedia en el corral [en Huerta (dir.), 2008: 63-119].

mojigangas, etc.), cuestión que a veces cierta crítica interpretativa olvida y que necesariamente debía tener una incidencia en el conjunto del espectáculo teatral⁵⁷.

Todos los factores expuestos demuestran la necesidad de analizar el fenómeno de la comedia, no únicamente en función del texto escrito, sino en relación con su representación escénica en los tablados. Parece evidente que la finalidad de los textos era su inmediata representación en los corrales de comedias. Así se pueden justificar las modificaciones a que los *autores de comedias* sometían a los manuscritos para adaptarlos a diversas circunstancias. No tener en cuenta este elemento puede conducirnos a un análisis erróneo del género de la comedia⁵⁸.

Desde este punto de vista resulta de un interés notable el estudio de los elementos escenográficos y los diferentes sistemas de construcción del espacio en las comedias del Siglo de Oro. La representación y escenificación de las obras del siglo de Oro ha tenido importantes variaciones a lo largo de los años. Este hecho tiene gran importancia para entender cómo funcionan los mecanismos de construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón.

La inicial escenografía simbólica de las representaciones de las comedias de capa y espada se ha transformado, en determinadas etapas de la historia del teatro español, en una puesta en escena de carácter realista. Esta diferencia entre una escenografía realista y otra simbólica es importante para la representación del espacio en las comedias⁵⁹.

⁵⁷ Oehrlein resume esta cuestión explicando la estructura general de la representación de una comedia en el siglo XVII: *“Característica esencial de todas las representaciones, sin distinción de especies dramáticas, era la integración de la obra escrita por un poeta (“comedia”, “auto sacramental”) en el contexto general de la sucesión, tradicionalmente fijada, de preludios y entremeses, así como de partes musicales y danza. Como modelo de todas las representaciones teatrales de la época pueden valer las habituales puestas en escena de los corrales, que transcurrían de la siguiente manera: un redoble seguido inmediatamente por un conjunto musical (instrumental y cantado) marcaba el comienzo. Ambos, redoble y música, servían para llamar la atención del público hacia el escenario, donde el recitado de la “loa”, un preludio que podía ampliarse hasta una pequeña escena, comenzaba la representación propiamente dicha. Entre la primera y la segunda “jornada” de la obra se interpretaba un “entremés”, entre la segunda y la tercera un baile y después del tercer acto concluía la representación con una “jácara”, canciones, danzas, un “sainete” o una “mojiganga”.*[1993: 147]. Díez Borque explica este hecho aludiendo a la configuración de un espectáculo de conjunto en el que las diferentes piezas interpretadas poseen cierta unidad teatral: *“La representación o conjunto de elementos que formaban el espectáculo que se daba en los corrales, era un conglomerado de formantes distintos en el que la comedia ocupaba el papel central y privilegiado, pero iba acompañada de otros espectáculos, no siempre estrictamente literarios, que contribuyeron en gran medida, al éxito masivo y formaron –sumados e incardinados– una unidad orgánica, a pesar de la aparente heterogeneidad”* [1978: 269]

⁵⁸ Ruiz Ramon resume con gran perspicacia esta cuestión: *“Si tenemos en cuenta esa doble dimensión de realidad inscrita en el texto dramático como tal, es necesario afirmar de entrada que los llamados “texto literario” y “texto espectacular” o, más radicalmente aún, “texto” y “espectáculo”, no se excluyen o se oponen: el texto dramático es teatral porque es concebido como espectáculo y fijado por la escritura como texto. Sería un grave error de lectura del texto dramático elegir, desde su oralidad o su visualidad, uno de los dos –“texto” o “espectáculo”– para oponerlo al otro, como si uno y otro fueran autónomos o independientes, cuando es precisamente su interdependencia la que le otorga su específico estatuto de texto teatral y, por consiguiente, su intrínseca oralidad genérica y su peculiar tensión estructural”* [Ruiz Ramon, 1997: 15].

⁵⁹ Antonio Regalado comenta de forma brillante la relación entre el texto y la puesta en escena de la obra: *“La tendencia a introducir elementos “realistas” en la puesta en escena deriva de una tradición que data desde fines del siglo XIX (contra la que han reaccionado muchos directores y escenógrafos) y se ha visto reforzada por la influencia del cine y de la televisión, confundiendo la representación de un mundo con su objetivación por medio de la imagen y sus sucedáneos escenográficos [...] En el siglo XIX el positivismo y el realismo impulsaron la búsqueda de un espacio escénico “real”, lo que dio lugar a la creación de un medio ambiente o mundo circundante (milieu, umwelt, environment) como parte esencial de la representación, tendencia que contribuyó a debilitar las instancias del lenguaje del texto y de la creatividad del auto. Aunque ese “milieu” tiende al simbolismo,*

Este tipo de escenificación *simbólica* era muy utilizada por los poetas que redactaban sus comedias en el siglo XVII. Alexander A. Parker describe tres tipos principales de símbolos en las obras de Calderón: en primer lugar, aquellas metáforas que adquieren un aspecto tangible en el escenario, como se puede observar en las cartas que son arrojadas a los pies o sostenidas por encima de la cabeza por Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*, y que el mismo personaje interpreta como un signo ominoso. El segundo tipo de símbolos es la plasmación de una situación anormal o fantástica en la que se encuentra un personaje; el ejemplo más conocido es la prisión de Segismundo en *La vida es sueño*. Finalmente, el símbolo más claro es el de un lugar en el que se desarrolla la trama, o bien un objeto alrededor del cual transcurre la acción⁶⁰.

A pesar de que toda interpretación simbólica puede ser objeto de controversia, parece verosímil suponer la intención del poeta dramático cuando utiliza determinados aspectos de la puesta en escena para destacar algunos elementos de la comedia. Estos valores suplementarios pueden permitir una lectura simbólica en determinadas ocasiones, especialmente cuando algunos recursos se repiten en diversas comedias del mismo género.

En las comedias de capa y espada las acciones de los personajes suelen tener lugar en un número de lugares mucho más reducido que en el de otros subgéneros. Una de las características de las comedias de capa y espada es la rápida acumulación de sucesos y peripecias en un lapso temporal y en unos escenarios limitados, con el objeto de causar el asombro y la admiración del espectador del corral de comedias. A causa de esta característica del género resulta fundamental la habilidad del poeta para desarrollar con precisión la *carpintería* teatral, teniendo en cuenta que el elemento espacial es decisivo en la configuración de la comedia⁶¹.

Existe una cierta confusión terminológica por parte de algunos críticos al utilizar diferentes conceptos referidos a la tipología del espacio en la comedia del Siglo de Oro. Para el desarrollo de este trabajo manejo la clasificación expuesta por Bobes⁶² y Rubiera⁶³, que describen con gran claridad algunos de los conceptos técnicos que trato. El *espacio teatral* es el término más general y se refiere al espacio del teatro como género, para distinguirlo de otras formas literarias, como la novela o la lírica. El *ámbito escénico* hace referencia a los

generalmente no concuerda con el ritmo de la representación que es el hueso duro de roer en las puestas en escena del teatro barroco." [1995: 391, vol I].

⁶⁰ Parker expone un ejemplo de este tipo en Calderón: "Un ejemplo simple se encuentra en los dos pares de puertas de "Casa con dos puertas mala es de guardar", donde cada una de las dos casas tiene dos puertas: en primer lugar representan el secreto furtivo, salir sin ser visto por donde no se había entrado; en segundo lugar, la hoja de doble filo que es el amor: el amor que se gana con astucia misteriosa fracasa fácilmente por los celos." [1991: 47].

⁶¹ Rubiera Fernández expresa de forma clara esta cuestión: "El teatro comienza por ser un espacio vacío por el que van a evolucionar o circular unos actores que despliegan la acción dramática. El ámbito escénico del corral propone, si no impone, un marco determinado para el desarrollo de la representación, marco y configuración locativa con los que cuenta el dramaturgo en el momento de componer la pieza, pues sobre ellos imagina un espectáculo en perpetua transformación espacial. Personajes (actores) que entran y salen, que ocupan unos espacios precisos, que hablan solos o en forma dialogada, que fluyen por la escena formando grupos y disolviéndose... todo ello determina el ritmo de la representación, que puede ser un factor básico para el éxito de un espectáculo en el que la variedad es clave para lograr agradar el gusto del público." [2005: 168].

⁶² 1997: 395-406.

⁶³ 2005: 81-97.

espacios donde se producía la actuación de los actores (calles y plazas, casas particulares, corrales de comedias...) El *espacio escénico* es el concepto que define el lugar en el cual el dramaturgo puede situar al actor o cualquier objeto: pueden ser espacios visibles (en el escenario o fuera del escenario) o bien espacios ocultos (debajo del tablado, etc.) El *espacio escenográfico* es aquel espacio escénico en el que el autor sitúa concretamente a los actores para representar el lugar de la acción. Finalmente, el *espacio dramático* es aquel espacio imaginario donde sucede la acción de la comedia, un espacio que se va creando mediante diversos procedimientos técnicos.

Todos los elementos que guardan relación con la construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón poseen una relevancia significativa en la concepción y caracterización de esta tipología de obras dramáticas. Sin duda, ésta es una de las razones principales por la que cualquier estudioso que pretenda afrontar con cierto rigor este tipo de comedias debe tener en cuenta los principales motivos, mecanismos y recursos utilizados por el dramaturgo para caracterizar formalmente el espacio en esta suerte de comedias.

Parecería demasiado ingenuo recordar una vez más –pero debe remarcar de nuevo para entender plenamente la naturaleza de estas obras- que las comedias de capa y espada de Calderón fueron escritas originalmente para ser representadas en los corrales, ante un público ansioso de novedades y estrenos continuos. No puede entenderse el fenómeno de la comedia del Siglo de Oro sin atender a la realidad del nacimiento de una industria –progresivamente mercantilizada– que daba respuesta a una creciente demanda social. Se trata de un fenómeno transversal que afectaba a todas las clases sociales y que reclamaba el sostenimiento de una estructura de producción enfocada al entretenimiento y solaz de los habitantes de diversas capitales del país.

Las comedias, pues, fueron escritas originalmente con la intención primordial de ser representadas en público⁶⁴. Este hecho, fundamental, contrasta vivamente con otras expresiones artísticas (poesía, novela...) que no requieren de los mismos condicionamientos o requisitos de recepción en un esquema básico de comunicación. El espacio es un elemento imprescindible y específico en la concepción y representación de las comedias, ya que el lenguaje dramático difiere notablemente en este aspecto del de otros géneros literarios. Las obras teatrales requieren necesariamente para su representación de unos elementos ineludibles en el proceso de comunicación con el espectador: texto, actores, necesidad de un espacio físico, un tiempo limitado y pautado para la representación de la obra, etc.

El género dramático posee unas limitaciones reales muy concretas de las que adolecen otras manifestaciones literarias, que no poseen la misma restricción formal y en las que la determinación de los elementos espaciales se desarrolla en un plano conceptual mucho más

⁶⁴ Jorge Urrutia, en un breve ensayo teórico en que analiza el fenómeno del teatro como sistema, resume claramente este concepto: “Puede definirse el espectáculo, incluso por motivos etimológicos, como ‘una actividad que se lleva a cabo con la finalidad de que sea contemplada’ [...] La definición anterior se ha establecido desde la posición del elaborador del enunciado. Pero el espectáculo no existe tanto por la voluntad del responsable del mismo o por la constitución del enunciado, como por la decisión definidora del contemplador. Esta observación me parece importante. Es el contemplador quien acaba entendiendo una actividad como espectacular o no, en virtud de determinadas características que descubre y delimita gracias a su competencia. Por ello, un espectáculo sin nadie que se detenga a contemplarlo se reduce a la nada, a la inexistencia” [2007: 19].

difuso e inconcreto. Estas otras formas de expresión artística, enfrentadas conceptualmente a la experiencia teatral inmediata que percibe un espectador de corral, se basan principalmente en la imaginación del receptor y no requieren de la materialización práctica en un escenario que necesita la representación de este tipo de obras. La comedia *se representa* ante unos espectadores, y ello supone que debe desarrollarse en la práctica el texto escrito por el dramaturgo para darle una forma determinada ante el público que asiste a la representación.

Una vez que se ha aceptado como premisa metodológica que el género teatral posee unas características específicas en relación a otro tipo de modelos literarios, debería establecerse un esquema básico de conceptos teóricos relativos a la comprensión del espacio⁶⁵. Una primera división debe diferenciar entre dos conceptos fundamentales: *ámbitos escénicos* y *espacios escénicos*. Los *ámbitos escénicos* están compuestos por los espacios físicos que integran la sala donde se encuentran los espectadores de la comedia (balcones, platea, etc.) y el lugar concreto donde se realiza la representación (escenario o tablado). Por otra parte, los *espacios escénicos* son aquellos lugares en los que el dramaturgo puede situar al actor o cualquier objeto: pueden ser espacios visibles (en el escenario o fuera del escenario) o bien espacios ocultos (debajo del tablado, etc.)

El *ámbito escénico* no posee una relación directa con el tipo de obra teatral que se representa en él, ya que los edificios donde se desarrolla la representación (como los corrales de comedias) suelen mantener una estructura física parecida durante un largo período de tiempo, con independencia del tipo de obra representada. La tipología, estructura y forma de la obra teatral puede variar sensiblemente a lo largo de los años, mientras que el edificio de representación tiene una evolución más lenta. En cambio, resulta importante tener en cuenta que el autor de comedias *sí conoce* previamente la estructura física del lugar de representación, y que la tiene muy presente mientras escribe sus obras, ya que éstas han sido creadas para su puesta en escena en un ámbito escénico determinado. Este hecho resulta aún más evidente cuando alguna comedia de capa y espada se representa en un ámbito escénico muy diferente del que había estado previsto en el proceso de escritura inicial.

Como ejemplo de la idea anterior se pueden citar las complicaciones de una adaptación moderna de *La dama duende*, realizada por la Compañía María Guerrero en 1966 y dirigida por José Luis Alonso⁶⁶. Tras unas primeras representaciones en las que se optó por unos decorados realistas, se modificó posteriormente la escenografía para convertirse en un escenario que no representaba el espacio dramático de una casa familiar del siglo XVII, sino el espacio escénico original que imitaba las condiciones originales de representación de los corrales de comedias. Esta adaptación del director de la obra repetía la técnica utilizada en el siglo XVII por los *autores de comedias* en las representaciones en los corrales, que no tenían más remedio que adaptarse a las limitaciones del espacio de los tablados. La versión readaptada de la compañía María Guerrero consiguió acercarse más a las características de representación del siglo XVII. Este cambio de escenografía facilitaba la consecución de un ritmo vivo de la acción, propio de una comedia de enredos, evitando las rupturas que pueden provocar los cambios continuos de

⁶⁵ Sigo aquí la exposición terminológica básica desarrollada por María de Carmen Bobes [1997: 389-406].

⁶⁶ Citado por Pedraza Jiménez [2001: 298].

decorado en una representación teatral actual. El ejemplo aducido es una muestra de los cambios que se han desarrollado desde el siglo XVII en la puesta en escena de las comedias del Siglo de Oro.

A lo largo de la historia, el *ámbito escénico*, definido por la suma de dos espacios principales, elementos básicos que configuran el edificio donde se representa la obra dramática (el *escenario* donde los actores representan la obra y la *sala* donde los espectadores presencian el espectáculo) ha sufrido cambios importantes en su tipología, en función de la relación que se ha ido estableciendo entre esos dos espacios. No describiremos aquí los diversos tipos y combinaciones de ámbitos escénicos que se pueden producir combinando los dos elementos principales⁶⁷, pero sí aludiremos brevemente a la tipología concreta que se encuentra en los corrales de comedia donde se representaban este tipo de obras de capa y espada de Calderón.

El modelo escénico más frecuente en los corrales de comedia es el ámbito en U: la escena ya no ocupa la posición central (ámbito en O, más propio del teatro griego primitivo o de algún teatro medieval) y se sitúa en uno de los lados del círculo. Ya no existe una equidistancia de visión entre cada uno de los espectadores y el escenario, y cada zona de la sala tiene un ángulo diferente de visión. La escena parece que no oculta ningún detalle, y el escenario parece la prolongación natural de la sala, a la vez que mantiene en parte la sensación envolvente propia del ámbito en O. Una variación de la estructura en U en los corrales de comedias es el ámbito en T, en que el escenario se encuentra completamente perpendicular al eje de la sala y el tablado ya no se encuentra rodeado de público por los laterales. Esta disposición es la que provoca la mayor oposición entre los dos espacios (escenario y sala) del ámbito escénico.

Estos ámbitos escénicos no son neutros, sino que provocan una relación diferente entre el acto de representación y el espectador, que carga de significación el texto dramático y potencia su sentido en función de los mecanismos utilizados para el desarrollo de la comedia. Ya hemos apuntado anteriormente que los *espacios escénicos* son aquellos lugares en los que el dramaturgo puede situar al actor o cualquier objeto: espacios visibles o espacios ocultos que no son observados directamente (pero sí intuidos o imaginados) por el espectador. Estos espacios escénicos tienen su origen en el vínculo que se forma entre el texto de la comedia, los actores, el escenario y los objetos que hay en el tablado. Los espacios escénicos pueden ser de cuatro categorías diferentes: espacios *dramáticos*, espacios *lúdicos*, espacios *escenográficos* y espacios *escénicos*.

Los espacios *dramáticos* son aquellos lugares en que los personajes son ubicados dentro de la trama teatral. Los espacios *lúdicos* son aquellos que forman los mismos actores con sus movimientos en escena y las distancias que mantienen entre sí y entre los objetos que se encuentran sobre el tablado. Los espacios *escenográficos* son aquellos que intentan reproducir en escena –mediante objetos o artilugios– los espacios dramáticos. Finalmente, los espacios

⁶⁷ Bobes resume brevemente siete tipos diferentes de ámbitos escénicos [1997: 390-394], siguiendo el modelo teórico desarrollado por G.A. Breyer, que caracteriza cada estructura mediante una letra que describe de forma icónica su configuración física.

escénicos son los lugares físicos donde se representa la comedia (tablado, plaza, escenario, etc.)

Ya hemos apuntado anteriormente que una de las características esenciales de la obra teatral –en comparación con otros géneros literarios– es que los espacios imaginarios que aparecen en las comedias de capa y espada tienen una clara limitación, que es el espacio real donde la obra se va a representar. El tablado o escenario del corral de comedias tiene unas dimensiones muy reducidas y el dramaturgo escribe teniendo plena consciencia de esta frontera⁶⁸. De hecho, una de las características del género de capa y espada es llevar hasta el límite las posibilidades escénicas de este tipo de comedias (entradas y salidas continuas de los actores por las puertas del tablado, un ritmo dramático intenso, movimientos escenográficos rapidísimos, etc.) con el objetivo de sorprender continuamente al espectador en la trama dramática de la obra y la puesta en escena de la misma.

Por tanto, el autor *conoce* las limitaciones físicas de los espacios escénicos de representación y aplica todos los recursos y mecanismos de construcción del espacio que domina para desarrollar la estructura dramática de la comedia. Además, existe una evidente frontera no únicamente para la construcción de aquellos espacios dramáticos que pueden ser representados en la obra, sino también para el número de personajes que pueden aparecer en la misma, que es muy reducido en comparación con otros géneros literarios narrativos. Este condicionamiento físico es una de las características fundamentales del fenómeno teatral, que determina el tratamiento y el tipo de representación de la obra y supone uno de los elementos que he tenido en cuenta para el estudio de las comedias analizadas.

A diferencia de un relato narrativo, en que el lector puede *imaginar* en un diálogo diversas posibilidades respecto a la situación espacial en que se encuentran los personajes a partir de una conversación leída, en la representación de una comedia, las limitaciones físicas del tablado imponen en escena un desarrollo determinado del texto. Es por todo ello que el texto dramático es muy diferente del texto narrativo: aquel debe ser representado en un marco temporal y espacial muy reducido, a diferencia de la novela o el cuento, que poseen unas características diferentes, y que permiten una interpretación mucho más amplia al receptor.

⁶⁸ Este hecho me parece fundamental para entender algunas de las cuestiones relativas a la construcción del espacio en las comedias de capa y espada. Se trata de un fenómeno inherente al fenómeno teatral, que vincula de forma directa el texto teatral y su representación. Con el desarrollo ulterior del teatro de corte, esta cuestión se hace aún más evidente, como resume Arróniz de forma perspicaz: “Al llegar al trono Felipe IV (1621) se inicia un cambio radical en la vida del teatro. El capitán Julio César Fontana es llamado a la corte para las fiestas reales de Aranjuez. La ‘mise en scène’ suya de una obra de Villamediana y otra de Lope de Vega sorprende y deja muchos recuerdos y crónicas. Cuatro o cinco años después llega a Madrid, invitado igualmente por el rey, Cosimo Lotti, creador o inspirador de un teatro portátil semejante a los que se estaban haciendo en Italia. La maquinaria que estos directores e ingenieros trajeron a España es completamente diferente a la tramoya manejada en las comedias de santos, y que ya por entonces era objeto de burla por ingenua, por excesiva, por tramposa. Mientras ésta (la tramoya) servía para mover a los actores dentro de un contexto rígido e inamovible, los ingenios italianos iban dirigidos a modificar el escenario en su totalidad. Por medio de complicados mecanismos pudieron cambiar el decorado –compuesto a mediados del siglo XVII por bastidores– con una velocidad sorprendente, en grado tal que estos cambios o ‘mutaciones’ acabaron por constituir un atractivo *ensí* y una tentación a los escritores para crear comedias basadas en el juego mecánico” [Arróniz, en Rico (ed.) 1977: 232].

En comparación con otros géneros literarios, la ausencia de narrador en las comedias de capa y espada reduce a un único plano de actuación el texto teatral: los personajes suelen moverse en unas coordenadas de tiempo y espacio muy concretas; no existe mediatización por parte de ningún narrador que ordene las diversas secuencias o tramas dramáticas. Los personajes teatrales se mueven según sus propios impulsos y la trama de la obra avanza a partir de los diálogos que muestran la evolución individual de los diferentes protagonistas. Ésta es una de las razones por las que el espacio tiene una importancia decisiva en la configuración de la obra teatral en general, y particularmente en las comedias de capa y espada, donde existe una limitación consciente –propia de este género- del número de escenarios dramáticos que aparecen en la representación.

El espacio escénico del corral (tablado o escenario) tiene unos límites físicos evidentes; éstos pueden ser *ampliados* durante la representación de la obra mediante algunos signos connotativos –como el vestuario o la palabra enunciada- que serán fácilmente reconocibles por el espectador. Otro recurso que se utiliza con cierta frecuencia son los espacios *latentes*, que se encuentran anexos al espacio que se está representando: por ejemplo, los cuartos o cuadros contiguos a los que con cierta frecuencia recurre Calderón en sus comedias de capa y espada; aunque también puede ser una escalera insinuada, otra habitación, una ventana, etc. Más tarde analizaremos con cierto detalle cómo el dramaturgo configura y llena de significación las puertas laterales (derecha e izquierda) del tablado para aludir a diversos espacios dramáticos no visibles para el espectador.

Este espacio *latente* –que el espectador reconoce e identifica, pero no ve- es la continuación física del espacio dramático que sí es observable en el tablado, que llamamos –por contraste- espacio *patente*. El espectador identifica esta escenografía *latente* gracias a su propia experiencia, y reconoce la estructura habitual de una vivienda o la configuración urbanística de calles que se cruzan y que desembocan en plazuelas, por ejemplo. En otras ocasiones, el dramaturgo utiliza espacios o escenarios *verbales*, en los que algún personaje cita o alude algún espacio físico (ciudad, calle, casa...) que el espectador no ve, pero que le resulta familiar o reconocible, una de las características –la marca de proximidad espacial- de este tipo de comedias de costumbres.

La disposición de los espectadores en el edificio teatral tiene una influencia decisiva respecto a la recepción de la obra representada. En los corrales de comedia, el ámbito escénico es inicialmente envolvente (en U) y más tarde deriva hacia el ámbito en T, que enfrenta de forma directa actores y público. Las obras representadas suelen orientarse hacia cuestiones de carácter habitual y cotidiano; el argumento de las comedias de capa y espada no tiene un carácter ritual o religioso y se desarrolla en espacios dramáticos reconocibles para el espectador: ciudades fácilmente identificables de la España contemporánea al receptor de la obra, casas con una arquitectura familiar, calles o lugares cercanos, etc.

La estructura social que se muestra en las comedias de capa y espada refleja dos divisiones básicas de personajes: por una parte, el binomio señores y criados. Los señores manifiestan un código de conducta basado en el honor (en esta tipología de comedias, este tema actúa en numerosas ocasiones como elemento de desarrollo de la trama, aunque con un

registro y desenlace diferente al tratamiento de obras con carácter trágico) y mantienen una posición de dominio respecto de los criados; éstos viven de una forma especular a la de sus amos y experimentan conflictos parecidos, aunque con un registro formal menor, que los identifica ante el público como una clase social diferente, y menor. El otro binomio es el que representan caballeros y damas: los conflictos, amores y relaciones diversas que se presentan en las comedias reflejan una sociedad machista en la que los hombres imponen su posición de dominio, aunque esta estructura es fracturada en diversas ocasiones con la aparición de personajes femeninos que muestran una inteligencia superior a la de los hombres que la acompañan y que resuelven situaciones diversas con su ingenio y agudeza.

Las derivaciones simbólicas que tienen estos temas en el desarrollo de las comedias tienen su correspondencia en la escenografía y la representación de las obras, en los movimientos de los actores en el tablado y en la construcción del espacio dramático. El movimiento de los actores en el escenario –las distancias que guardan entre ellos, la situación física, la proximidad, etc.- es un reflejo del desarrollo dramático de la obra y tiene una gran importancia en la configuración y construcción del espacio de la comedia. Las distancias y movimientos de los actores sobre el tablado no es arbitraria (veremos numerosos ejemplos de ello a lo largo de nuestro análisis) y tienen una relación directa con el desarrollo dramático: idas y venidas, salidas sorprendidas, apariciones inesperadas... Todos estos elementos tienen un claro parentesco con el progreso argumental de la obra. La amistad, los lances a espada (que nunca acaban en sangre, como mandan las convenciones del género), la relación entre amos y criados, los vínculos amorosos, los enfrentamientos, las relaciones de sumisión, etc. tienen su referente escenográfico en la posición física que adoptan los actores en el tablado. Los movimientos en escena que presencian los espectadores son, por tanto, el resultado del desarrollo argumental y dramático que exige la comedia, y no el simple producto de la voluntad de los actores que interpretan a los personajes de la obra.

Los diferentes conceptos de *espacio dramático* y los mecanismos y estrategias que tiene el dramaturgo para representarlo son el objeto de esta tesis. Comentaré las diversas técnicas utilizadas por Calderón en las doce comedias de capa y espada que he analizado. Aunque la construcción del espacio no ha sido un tema estudiado en el ámbito de la comedia del siglo XVII con tanta frecuencia como otros, me parece que un análisis de este aspecto de la teoría y práctica teatral puede suponer una perspectiva que enriquezca el estudio de unos textos que inicialmente fueron escritos para su representación, no para su lectura.

Recojo en un anexo al análisis de cada una de las doce comedias estudiadas diversos cuadros sinópticos que resumen algunas cuestiones relacionadas con diversos elementos que designan los espacios dramáticos en las dos comedias. No suponen una descripción exhaustiva, pero creo que pueden tener una cierta utilidad para sintetizar varias de las cuestiones que he intentado explicar aquí.

1.3. Los textos de las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca en las seis primeras Partes.

La información que poseemos sobre la vida de Calderón de la Barca es bastante escasa; esta relativa parquedad de datos sobre el dramaturgo hizo que Valbuena Prat la calificase como la *biografía del silencio*. A pesar de la contundencia de tal afirmación, se conocen muchos más detalles del autor de lo que habitualmente se suele reconocer⁶⁹, aunque la comparación con la ingente cantidad de noticias que tenemos, por ejemplo, de Lope de Vega suele acentuar –por contraste- esa imagen de gran desconocimiento del autor de *La dama duende*.

Resulta obvio afirmar que todos los textos dramáticos poseen una relación con su contexto histórico, con el tiempo y el lugar en que fueron escritos, esto es, que responden a unas coordenadas concretas. Es por ello que el conocimiento de la biografía y de la época en que vivió Calderón de la Barca puede resultar de cierta utilidad para interpretar correctamente algunos de los elementos que conforman sus comedias. Esta idea resulta especialmente pertinente para abordar el acercamiento a unas obras que fueron pensadas para ser representadas en un marco espacial concreto, como los corrales de comedias. Sólo así, teniendo en cuenta las posibilidades y limitaciones del espacio de representación se podrán comprender verazmente los diversos mecanismos de construcción teatral de esta tipología de obras. Precisamente es esta discordancia entre el texto de la comedia –escrito originalmente para ser representado en un lugar concreto- y el espacio de representación el elemento que puede provocar una mayor dificultad a la hora de enfrentarse a una lectura e interpretación moderna⁷⁰.

Una cuestión de interés a la hora de analizar los textos es el estudio de la edición de las comedias en la época de Calderón. La impresión de las obras teatrales en el siglo XVII posee unas características peculiares que afectan de forma determinante a la fijación y transmisión de los textos teatrales. Es muy conocido el hecho de que los dramaturgos vendían sus obras a los empresarios y *autores* –la denominación ya es de por sí suficientemente indicativa de su alcance- de las compañías de teatro, que posteriormente adaptaban el texto a su conveniencia para ser representado en los corrales de comedias. El concepto de autoría era entonces

⁶⁹ Como ejemplo de ello, el reciente trabajo de Don W. Cruickshank sobre el dramaturgo [2011], una excelente biografía que abarca los primeros cincuenta años de Calderón y que plantea un interesante análisis de sus obras en relación con los datos conocidos sobre la vida del autor. Con diferente metodología y objetivos, Krzysztof Sliwa también presenta un volumen de recopilación de todos los documentos, cartas y escrituras del autor conocidos hasta la fecha [2008].

⁷⁰ Adolfo Marsillach explica con bastante ironía las complicaciones que tuvo que superar en su etapa al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para realizar los montajes de este tipo de obras en un espacio de representación muy diferente al de los corrales de comedias: “[...] Una de las dificultades que presentan las obras clásicas para su montaje es que quienes las escribieron no se tomaron la molestia de indicar en sus acotaciones –prácticamente no existen- los lugares donde sucede la acción. Como mucho, notas de este género: “Entra Valerio buscando a Floriano, que está escondido” o “Salen Erifila y Leonato de viaje” [...] A veces el autor precisa un poco más y señala: “La acción pasa en Madrid. Sala de una posada” [...] Es lógico. Las comedia y dramas que se interpretaban en los corrales respondían a las exigencias de una construcción arquitectónica fija que condicionaba el estilo de la representación: dos huecos a cada lado del tablado que servían de puertas de casas o, tapadas por un paño, sugerían una sala tapizada; otro hueco central practicable (que podía abrirse o cerrarse); dos pisos que se utilizaban como balcones, ventanas o rejas [...] Ingenioso, sin duda, pero el teatro moderno que ha conocido a Antoine, a Staislavsky, a Appia, a Craig, a Copeau, a Piscator, a Brecht y actualmente a Brook, a Vitez, a Strehler y a Stein no puede continuar por el mismo camino, a menos, claro, que se pretenda una reproducción arqueológica por algún motivo especial” [1998: 461-462].

bastante discutido; Lope de Vega fue un pionero al plantear diversos pleitos con el objetivo de ser considerado el único propietario intelectual de su propia obra; pero la justicia falló en contra del Fénix, pues dictaminó que –al haberlas vendido previamente a las compañías de teatro- había perdido el dramaturgo cualquier derecho sobre las mismas.

El enorme auge de esta floreciente industria de entretenimiento popular se basó en una continua demanda del público que provocó, a su vez, un notable incremento del número de nuevas obras teatrales que debían satisfacer el afán de incesantes novedades. Pero hasta justo el inicio del siglo XVII a nadie se le ocurrió llevar estos textos a la imprenta, y el ciclo vital de las comedias se ceñía tan sólo a un escaso número de funciones –no más de cuatro o cinco veces la mayoría de comedias- en que eran representadas en los corrales. Así, por ejemplo, hasta el año 1604 no fue publicada la *Primera Parte* de comedias de Lope de Vega; el número de obras editadas en un solo volumen en aquella ocasión –doce- fue considerado desde entonces el corpus canónico para este tipo de compilaciones. Es preciso aclarar la conciencia que este hecho supone para la consideración de la comedia áurea como una entidad literaria autónoma que podía tener una nueva existencia fuera de la representación dramática realizada por las compañías de teatro; el hecho de que se consolidase la docena como el *numerus clausus* habitual para este tipo de compilación declara firmemente que la publicación de estos volúmenes no era una simple derivación del fenómeno de la representación teatral; más bien otorgaba un sentido concreto al conjunto como entidad literaria independiente. Este fenómeno editorial tuvo una aceptación tan unánime en el incipiente mercado de potenciales lectores que su existencia se mantendría durante toda la centuria.

Para entender la difícil transmisión de este tipo de textos dramáticos resulta necesario conocer el complejo procedimiento legal requerido en la época para la edición de cualquier libro: una autoridad competente debía conceder la licencia para la publicación de un manuscrito; cada una de las páginas de la edición era cotejada con el original por un funcionario que documentaba la fidelidad de lo impreso con el texto que se había autorizado; se extendía entonces un certificado que avalaba tal confrontación y se indicaba la tasa a la que debía venderse el volumen; finalmente estos tres documentos -licencia, certificado y tasa- se incorporaban como partes preliminares en la confección del libro. Ahora bien, la España del siglo XVII disponía de normas diferenciadas en cada uno de los territorios. Por ejemplo, en 1625 el Consejo de Castilla determinó interrumpir la concesión de licencias para la publicación de comedias o novelas, pero esta prohibición no tuvo repercusión alguna en Navarra, Portugal, Cataluña, Valencia o Aragón. De esta forma, en los lugares en que no estaba vigente la interdicción -que sí operaba en Castilla- los libreros se dedicaron a imprimir numerosas recopilaciones de obras de teatro, muchas veces bajo el frontispicio de la denominación "*Diversos Autores*". Frecuentemente muchas de las piezas incluidas en estos volúmenes eran atribuidas a Lope de Vega, con el objetivo de aumentar las ventas de libros gracias a la paternidad –injustificada muchas veces, cuando no decididamente falsa- del famoso dramaturgo. A esta práctica, de dudosa legalidad y ética a los ojos de un lector moderno, se añadió la picaresca de muchos impresores de Castilla que, para sortear la prohibición del Consejo, falsificaban los pies de imprenta de sus ediciones, fingiendo que habían sido publicadas en otros territorios.

Este panorama caótico –agravado, si cabe, por la publicación de comedias sueltas vendidas a bajo precio y editadas sin ningún tipo de indicación de fecha y lugar- provoca numerosas dificultades a la hora de valorar la transmisión de los textos teatrales y su fidelidad al escrito original, tras numerosos procesos de copias fraudulentas, manipulaciones, adaptaciones o expurgos realizados por las mismas compañías teatrales (o en ocasiones por apuntadores o memoriones profesionales). Todo este proceso debió incidir plenamente en la carrera literaria de un joven Calderón, afectado por la prohibición del Consejo de Castilla de publicar comedias, cuando ya era un dramaturgo conocido y con diversas obras representadas en los corrales de Madrid. En el año 1635, inopinadamente, el Consejo de Castilla levantó la prohibición y concedió diversas licencias para volver a imprimir volúmenes de comedias.

Calderón debió pensar entonces que era un buen momento para dar una segunda vida a aquellas comedias suyas que habían sido inicialmente escritas para su representación en los corrales. Pero esta intención debería superar diversas dificultades, principalmente porque ningún dramaturgo solía guardar ningún ejemplar autógrafo de las obras que vendía a los representantes –*autores*- de las compañías de teatro: esta práctica estaba prohibida, ya que con la transacción económica el escritor perdía cualquier derecho sobre la comedia. Una práctica habitual para evitar que se realizasen copias fraudulentas para venderlas a otros *autores* de compañías era la entrega del texto manuscrito firmado por el dramaturgo, en ocasiones con la fecha de la venta y el autógrafo del comprador.

Cuando Calderón observó el levantamiento del veto a la impresión de comedias y pensó en publicarlas en forma de *Partes*, con seguridad debió recurrir al trato con los empresarios teatrales con los que previamente había concertado la venta de sus obras, práctica que se antoja difícil a tenor de la estructura y las condiciones del sistema de representación teatral en el siglo XVII: en primer lugar, las diversas compañías de teatro cambiaban con frecuencia a sus integrantes, y era común que algunos representantes abandonasen su actividad profesional en este sector; por otra parte, algunos *autores* podían estar de gira con su compañía fuera de Madrid; tal vez Calderón pudo haber acudido a algún actor que conservase la copia ciertos textos, aunque lo habitual era que los comediantes únicamente tuviesen copia de su personaje, y ello, en el caso de que supiesen leer; o quizás el dramaturgo recurrió a algún librero que poseía alguna edición impresa fuera del reino de Castilla, o alguna edición pirata.

Por todo ello, la hipótesis más lógica es que Calderón pergeñase las dos primeras Partes de Comedias con el material que encontró más a mano: esto es, ni las de mayor calidad teatral, ni tampoco las que fueron escritas en primer lugar. Además, los textos deberían haber sufrido modificaciones de todo tipo tras las adaptaciones realizadas por las compañías de teatro para su representación en los corrales: expurgos, alteraciones del contenido, arreglos o reducciones del texto para acomodarlos a las características de determinados actores, etc. Tampoco hay que eludir la posibilidad de que el propio Calderón rectificase diversos pasajes de la versión que se iba a publicar con el objeto de mejorar algún fragmento, o bien que esas probables variaciones fuesen obra del copista encargado de preparar el original para la imprenta, o también del editor de la comedia (la intervención ulterior de Vera Tassis en los textos del dramaturgo, por ejemplo, ha sido sobradamente estudiada). En todo caso, Calderón debió presentar su original de la *Primera Parte de Comedias* al Consejo de Castilla hacia finales

del año 1635: la aprobación de Juan Bautista de Sosa que aparece en la publicación lleva la fecha de 6 de noviembre; la licencia está firmada por el vicario general de Madrid -Lorenzo de Iturrizarra- el 10 de noviembre, quien solicita –y obtiene- la aprobación del maestro José de Valdivieso el 23 de noviembre, tal y como consta en esta misma edición. Finalmente, el privilegio a favor de Calderón para poder imprimir la obra por espacio de diez años está firmado por Francisco Gómez de Lasprilla el 10 de diciembre de 1635⁷¹.

Esta *Primera Parte de comedias* debió tener una tirada de mil o mil quinientos ejemplares, como era habitual en la época. A pesar de que el frontispicio declara que fue el hermano del dramaturgo –José Calderón- quién recopiló la colección, parece más probable que fuese el mismo don Pedro quién solicitase el privilegio de impresión y se encargase personalmente de la preparación de esta edición. El hecho de que el dramaturgo estuviese entonces en trámite de recibir un nombramiento nobiliario -el ingreso en la Orden de Santiago- parece un indicio claro de que declinase en su hermano la dedicatoria al duque de Frías que consta en la compilación, habida cuenta de que la escritura de comedias no casaría demasiado bien en la opinión pública con las pretensiones cortesanas del autor.

Esta primera estampación tuvo una buena acogida entre el público lector y la tirada se agotó en cuatro años, hecho que provocó que Calderón se decidiese –aún no había vencido el privilegio de impresión aprobado para diez años- a promover una nueva reedición, la de 1640, editada por el librero Gabriel de León en la imprenta de la viuda de Juan Sánchez. Parece ser que esta reedición no fue corregida por el dramaturgo, y que Calderón se limitó a subsanar algunas erratas del texto⁷²; esta nueva tirada fue igualmente exitosa y también se agotó en pocos años, hecho que provocó una edición pirata que debe ser de principios de la década de 1670 y que, sin embargo, reproduce la fecha de 1640 en la portada. Curiosamente, fue esta reimpresión espuria, y no la original, la que en 1685 utilizó Vera Tassis para confeccionar su propia edición de la *Primera Parte* de comedias. Paradójicamente, la versión de Tasis se impuso en el tiempo a la edición canónica promovida por el propio Calderón, y es aquella compilación la que se ha tomado como fuente en la mayor parte de ediciones que han llegado hasta nuestros días, amén de multitud de sueltas y ediciones piratas.

Las dos comedias analizadas en este trabajo que fueron incluidas en la *Primera Parte de comedias* son *Casa con dos puertas mala es de guardar* (la segunda de la compilación) y *La dama duende* (la novena del mismo volumen). Ambas debieron ser escritas hacia el año 1629; un poco antes *La dama duende*, porque *Casa con dos puertas* la menciona en una escena de la primera jornada⁷³. Tal vez el éxito inicial de representación de *La dama duende* incitó al dramaturgo a escribir otra obra de parecida trama. A pesar de su juventud, Calderón domina con maestría los recursos del género.

Como sabemos, ambas obras fueron impresas en la compilación de la *Primera Parte* en 1636, pero ese mismo año, unos meses antes –la aprobación está datada en el mes de enero-

⁷¹ Constató todas las fechas, que se consignan de esta misma forma en la reedición de 1640 (*Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid. Por la viuda de Juan Sánchez, a costa de Gabriel de León).

⁷² Iglesias Feijoo, 2006: XXXIII.

⁷³ “¡Vive Dios, que me has cogido! / *La Dama Duende* habrá sido, / que volver a vivir quiere” [l: 184-186].

fueron asimismo incluidas en uno de los compendios de Partes de diversos autores, concretamente en la *Parte Veintinueve*, editada en Valencia. De *Casa con dos puertas*, además, se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid [16.553]. Los tres testimonios parecen proceder de ramas diferenciadas, por lo que se deduce por la adición o ausencia de algunos versos⁷⁴.

Por otra parte, *La dama duende* tiene asimismo un número considerable de testimonios independientes⁷⁵. Además de la *Parte Veintinueve* ya citada, esta comedia se incluyó también en la *Parte Treinta* de diversos autores editada en el mismo año 1636 en Zaragoza; también aparece en otra compilación impresa en el año 1647 en Lisboa; hay, además dos manuscritos del siglo XVII conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid [17.332 y 16.622]⁷⁶. Mi análisis de estas dos comedias –*Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*– parte de la versión digital de los dos textos que constan en la edición de la *Primera Parte de comedias* de 1640⁷⁷, una reedición de la Príncipe del año 1636⁷⁸.

La preparación de la edición de la *Segunda Parte de Comedias* de Pedro Calderón de la Barca se inició de forma prácticamente inmediata a la publicación de la *Primera Parte*. Quizás el dramaturgo se plantease de forma consciente que el prestigio de su obra requería para su afianzamiento –además de la notoriedad que había adquirido gracias a las frecuentes y habitualmente exitosas representaciones en los corrales– una publicación ordenada y sistemática en forma de *Partes* de comedias. Calderón ya era un autor reconocido y empezaba a ser señalado como el sucesor de Lope de Vega; en estas circunstancias no resultaría extraña la conciencia de Calderón respecto a su propia obra y la importancia de disponer de un *corpus* sistemático de publicaciones, que reforzaría sin duda su posición como figura preeminente de la comedia. No hay que olvidar que –a pesar del apresuramiento y poco esmero de la edición, criticada duramente por el Fénix– la primera *Parte* de comedias de Lope de Vega fue publicada en el año 1604⁷⁹ y que en 1636, año que Calderón publica su *Primera Parte de Comedias*, Lope de Vega –cuyo deceso se produjo el año anterior, 1635, con 77 de edad– ya contaba con la asombrosa cifra de veintidós recopilaciones editadas⁸⁰. No resulta extraño que, en estas circunstancias, el mismo Calderón decidiese impulsar la edición de sus propias obras para intentar emular la figura de Lope y, de paso, ofrecer textos de una mínima calidad en un

⁷⁴ Iglesias Feijoo, 2006: XXXV.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. XL.

⁷⁶ Copiado por Antonio de Escamilla en Lisboa, el 1 de diciembre de 1689 [Don William Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 191].

⁷⁷ *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por la viuda de Juan Sánchez, a costa de Gabriel de León [1640]. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. Reproducción digital facsímil [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02587396444695495654480/index.htm>] del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. R/12588].

⁷⁸ *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López [1636].

⁷⁹ *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega, Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa*. En Zaragoza, por Ángel Tauanno. 1603-1604 [BNE, R/13852] [Francisco Sáez Raposo, en Jauralde Pou (ed.), vol. I. 2010: 796].

⁸⁰ La *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* fue publicada ese mismo año, 1635, en Madrid, por la viuda de Juan González [varios ejemplares en la BNE]. A pesar de la muerte del dramaturgo, todavía se editaron tres *Partes* más que se consideran legítimas (la *Veintitrés*, en 1638; la *Veinticuatro*, en 1641; la *Veinticinco*, en 1647) [íbidem].

entorno de ediciones contrahechas, fraudulentas muchas de ellas, sembradas de alteraciones y erratas –cuando no expurgos o adiciones no autorizadas por el autor- y escasamente fieles al texto original compuesto por el dramaturgo.

Este importante impulso inicial sería frenado por diversos acontecimientos que provocarían el cierre de los teatros (el fallecimiento de la reina Isabel en 1644 y el del príncipe Baltasar Carlos en 1646) y a circunstancias de índole personal; Calderón no volvió a ver publicada ninguna recopilación más hasta el año 1664, con la *Tercera Parte de Comedias*. Pero en el año 1637 aún no se adivinaba un panorama tan adverso y la preparación de la *Segunda Parte de Comedias* avanzaba con suma rapidez, teniendo prácticamente los mismos protagonistas que la *Primera* de 1636: José Calderón vuelve a aparecer como compilador del volumen; Lorenzo de Iturrizarra -vicario general de Madrid- solicita la aprobación de José de Valdivieso el 12 de febrero de 1637; Diego González de Villarroel rubrica la tasa el 28 de julio del mismo año y el licenciado Murcia de la Llana firma la fe de erratas. Todo el proceso administrativo previo a la publicación consumió menos de medio año.

Tan sólo dos detalles de la portada de esta *Segunda Parte* parecen diferentes respecto a su antecesora: el más evidente es la referencia al título de Caballero del hábito de Santiago⁸¹ con que se designa al dramaturgo; pero también llama la atención la dedicatoria de José Calderón a Rodrigo de Mendoza, Duque del Infantado y mecenas de las artes, dado que en la *Primera Parte* se ofrecía el compendio a Bernardino Fernández de Velasco, Contestable de Castilla⁸². Se ha conjeturado que las doce comedias incluidas en la *Primera Parte* debieron ser escritas como mucho hasta el año 1630, a pesar de que había piezas teatrales escritas con posterioridad a esa fecha que podrían haber sido seleccionadas para la compilación. Cuando Calderón preparaba la edición de la *Segunda*, debió sufrir las mismas dificultades para localizar las comedias que habían de componer este volumen: seguramente debió encontrar textos de diverso origen y calidad. Es posible que el dramaturgo estuviese pensando ya en la preparación de esta *Segunda Parte* cuando preparaba la *Primera* para la imprenta. De nuevo se puede suponer que Pedro Calderón pudo participar personalmente en la selección de comedias, a pesar de que es el nombre de su hermano José el que aparece en ambas *Partes* como compilador.

A menudo se ha expresado que el criterio que Calderón aplicó a la composición del volumen no pudo ser otro que el de la accesibilidad a los textos que se incluyeron en las dos primeras *Partes*; sin embargo, puede apreciarse cierta intencionalidad en las dos compilaciones. Fernández Mosquera defiende razonablemente esta hipótesis⁸³, exponiendo la posición relevante –es la obra que abre la colección- de *La vida es sueño* en la *Primera Parte* o la inclusión en la misma compilación de otras comedias, como *El sitio de Bredá* que –a pesar de

⁸¹ “El proceso de adquisición del título comenzó, al parecer, el 3 de julio de 1936, cuando el rey firmó una resolución por la que se autorizaba la recogida de información sobre la idoneidad de don Pedro para ser elevado al rango de caballero. Tenía que efectuarse una prolija investigación, financiada por el candidato, para determinar si satisfacía todos los criterios. El linaje era el más importante, y don Pedro presentó una ‘Genealogía’ de una página escrita de su puño y letra [...]” [Cruickshank 2011: 291].

⁸² Cruickshank sugiere un posible cambio de patrón del dramaturgo coincidente con su nueva condición de caballero, pero reconoce que no hay pruebas concluyentes para afirmar la relación entre ambos sucesos [Ibidem, 297-298].

⁸³ Fernández Mosquera, 2007: XIV-XXI.

su inferior calidad teatral- consolidaban su imagen como autor de la corte. También en la *Segunda Parte* se advierte una intención parecida, con la publicación de dos comedias palaciegas -*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*- que encabezan y concluyen el volumen. La expresión del título de caballero –recién estrenado- en la portada de edición de 1637 de la *Segunda Parte* sería un motivo más para aceptar la presunción de un criterio selectivo en la elección de las comedias que formaban parte de cada una de las dos primeras *Partes*. Así, podría suponerse una cierta intención del dramaturgo de afianzar su posición en la sociedad madrileña y su creciente pujanza como autor de prestigio en la corte, y no únicamente en los corrales de comedias.

En todo caso, no resulta fácil establecer si fueron éstas las razones de la composición de las dos primeras *Partes* o pesaron más otros motivos más prácticos, como la facilidad en localizar determinados textos. Se trata de un tema de investigación apasionante sobre el cual no es posible aún una conclusión definitiva. La edición de 1686 de la *Segunda Parte* preparada por Vera Tassis añade una complejidad aún mayor al problema, pues el editor varió la posición de las comedias respecto al volumen original de 1637; las ediciones posteriores de las comedias completas de Calderón –Fernández de Apontes, Keil, Hartzenbusch o la más moderna de Valbuena Briones- tampoco ayudan a aclarar el dilema⁸⁴.

En la *Segunda Parte* se recogen dos comedias de la tipología de capa y espada: *El hombre pobre todo es trazas* (la octava del compendio) y *El astrólogo fingido* (la décima). Para nuestro análisis de las comedias *El hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido* he utilizado el texto que se recoge en la versión digital de la edición de la *Segunda Parte de comedias* de 1637⁸⁵. En realidad, esta edición es una contrahecha de la *princeps* de 1637 y fue impresa hacia 1670; la original de 1637 expresa en la portada que el volumen fue impreso por María de Quiñones a costa de Pedro Coello; la copia de 1670 omite el nombre de Coello⁸⁶. En el siglo XVII se publicaron cuatro ediciones de la *Segunda Parte*⁸⁷: además de las dos comentadas –la príncipe de 1637 y su copia contrahecha de 1670- existe una tercera editada en 1641 por Carlos Sánchez, que es una reedición de la original; la cuarta edición es la de Vera Tassis de 1686, que utiliza como base la contrahecha de 1670.

De la comedia *El hombre pobre todo es trazas* no existen más testimonios impresos en el siglo XVII que los que se encuentran en las distintas ediciones comentadas de la *Segunda Parte*. La abundancia de acotaciones de la versión que comentamos (de 1670) podría ser debida a que el manuscrito utilizado como base para la compilación del volumen estuviese en excelentes condiciones⁸⁸.

⁸⁴ Ibid., pp. XVIII-XIX.

⁸⁵ *Segunda parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por María de Quiñones [1637]. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Barcelona: Institut del Teatre, 2009. Reproducción digital [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593185657811865240035/index.htm>] de la edición de Madrid, por María Quiñones, 1637. Localización: Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona [Sig. 56024].

⁸⁶ Fernández Mosquera, 2007: XXII-XXIII.

⁸⁷ Don William Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 172-173.

⁸⁸ Fernández Mosquera, 2007: LXII.

Respecto a *El astrólogo fingido*, posiblemente fue escrita hacia 1625 y fue una de las primeras comedias impresas de Calderón, pues existen testimonios de 1632⁸⁹. Hay que aclarar que este primer testimonio -impreso en Zaragoza- contiene diferencias textuales importantes respecto a la versión de la comedia que hemos analizado en nuestro estudio (la contrahecha de 1670, basada en la *princeps* de la *Segunda Parte* de 1637). Fernández Mosquera resume las diferencias más importantes entre ambas versiones, subrayando el número superior de acotaciones de la edición de Zaragoza, y atribuyendo este hecho a que la edición de la *Parte Veinticinco* debió basarse en algún manuscrito utilizado para la representación de la obra, mientras que la edición de Madrid de la *Segunda Parte* debió ser revisada por el mismo dramaturgo y, por tanto, depurada de los aspectos más escenográficos para su publicación en el volumen.

A diferencia de las dos primeras, la *Tercera Parte de comedias de Calderón de la Barca* –ni ninguna otra de las posteriores- no contó con la intervención del dramaturgo para la selección y preparación de las obras incluidas en dicha compilación. Como hemos visto, las dos primeras *Partes* se habían impreso de forma prácticamente seguida durante los años 1636 y 1637. La edición de las siguientes *Partes* sufrió un retraso notable a causa de diversas vicisitudes personales e históricas: por un lado, en el año 1640 Calderón de la Barca –nombrado hacia poco caballero de la Orden de Santiago- se vio obligado a participar en dos campañas militares a causa de la revuelta de Cataluña; una serie de desgracias familiares siguieron al paso por la milicia del dramaturgo: la muerte en 1645 de su hermano José, que había firmado como compilador las dos primeras *Partes* de comedias y el deceso de su hermano mayor en 1648. En 1650 don Pedro decidió ordenarse sacerdote; seguramente entonces debió plantearse acabar su carrera como autor dramático. Por otra parte, se habían cerrado los teatros en octubre de 1644, como consecuencia del luto oficial por la muerte de la reina Isabel. La suspensión se levantó la Pascua de 1645, pero el príncipe Baltasar Carlos falleció en octubre de 1646 y los teatros volvieron a ser clausurados hasta 1649, año en que se reanudaron las representaciones, coincidiendo con la llegada a España de la nueva reina Mariana de Austria.

El cierre de los teatros debió de ser un duro golpe para alguien que deseaba –y necesitaba- vivir de su trabajo como escritor de comedias; quizás por ello Calderón solicitó –y obtuvo- en 1645 la licencia para publicar la *Tercera Parte* de Comedias. Pero el dramaturgo abandonó este proyecto y no se conserva –si es que llegó a existir alguna vez- el listado de obras que debían componer el compendio según el criterio de su autor. Pero la fama de Calderón provocó que se publicasen numerosas comedias sin su consentimiento, bien en ediciones sueltas o en compilaciones de comedias de varios autores; seguramente para fomentar la compra de las obras, los editores le imputaban títulos que en realidad pertenecían a otros dramaturgos y en las ocasiones en que la atribución era correcta, los textos presentaban deficiencias notables, como denunció el autor en varias ocasiones.

En este contexto Domingo García Morrás imprimió la *Tercera Parte* de comedias del autor en el año 1664, ordenada por Sebastián Ventura de Vergara Salcedo. La compilación está

⁸⁹ *Parte veinte y cinco de comedias. Recopiladas de diferentes autores*, Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Escuer, 1632 (BNE, R/24978) [Don William Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 174 y 184].

realizada con escaso cuidado y presenta errores y deturpaciones notables⁹⁰. En su defensa habría que alegar que los problemas que sufrió Calderón para encontrar textos adecuados para la edición de las dos primeras *Partes* debieron incrementarse notablemente por la mayor distancia temporal entre la redacción de las comedias y la preparación de la *Tercera Parte*, pues algunas comedias incluidas en la colección habían sido escritas hacía más de treinta años. Lo que parece claro es que Calderón no intervino para nada en la selección y preparación de las obras contenidas en esta *Tercera Parte*. Esta edición de 1664 tuvo una primera reedición legal –dentro del período de diez años que contemplaba el privilegio de publicación– en el año 1673 o 1674; esta reedición mantiene en la portada el año de edición original -1664- pero no consta en el frontal el nombre de Sebastián Ventura de Vergara Salcedo como autor de la compilación, que sí aparece en su predecesora⁹¹. Esta reedición fue objeto de correcciones diversas en algunos textos, pero el criterio de revisión del volumen no se aplicó en todas las comedias y el ejercicio de escrutinio resulta bastante endeble en conjunto. Sin embargo, parece ser que fue esta segunda edición de la *Tercera Parte* la que sirvió de base a Vera Tassis para su propia versión de la tercera edición del compendio, que fue publicada en el año 1687.

La *Tercera Parte de Comedias* incluye tres comedias de capa y espada: *El maestro de danzar* (la segunda de la compilación), *Mañanas de abril y mayo* (la tercera) y *También hay duelo en las damas* (la duodécima). Para el estudio de estas obras he utilizado el texto que se recoge en la versión digital de la edición de la *Tercera Parte de comedias* de 1664⁹². Esta edición se estampó realmente hacia 1673 o 1674 y se trata de una reimpresión de la *princeps* de 1664; a pesar de las apariencias, y al contrario que la contrahecha de 1670 de la Segunda, esta edición de la Tercera es legal para los usos del XVII, puesto que la impresión fue realizada dentro del plazo de diez años que permitía el privilegio inicial concedido.

El maestro de danzar parece una obra escrita después de 1650, a tenor de la métrica y los versos con que finaliza la comedia⁹³. A pesar de que el estudio de la métrica como método de datación de las obras del dramaturgo debe ser tomado con ciertas reservas, en 1650 Calderón ya ejercía casi en exclusiva para el teatro de la Corte, y la apelación final de la comedia ("*Pidiendo a esos Reales pies / el perdón de nuestras faltas*" [III: 996-997]) parece confirmar esta hipótesis. No se ha conservado ningún manuscrito de *El maestro de danzar*; el testimonio conocido más antiguo es el texto que publicado en la *Tercera Parte* de 1664, del que se derivan todas las ediciones posteriores.

Probablemente, la comedia *Mañanas de abril y mayo* fue escrita hacia 1632 o 1633: hay referencias diversas a los reyes Felipe e Isabel y a obras de Lope de Vega, Pérez de Montalbán y del mismo Calderón. Se conservan tres manuscritos de la obra, pero son refundiciones del

⁹⁰ D.W. Cruickshank, 2007: X-XI.

⁹¹ D. W. Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 172.

⁹² *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas [1664]. Reproducción digital del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. R/10637] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78038402100147243532679/index.htm>].

⁹³ Hilborn, 1938: 57-58.

siglo XIX. Existe una edición suelta, datada probablemente en el año 1650, de la que se conservan dos ejemplares en Hannover [Lr 4658] y Friburgo [E1032]⁹⁴.

De la obra *También hay duelo en las damas* se conserva un manuscrito del siglo XVII sin datación concreta, que se conserva en la BNE [ms. 16939]⁹⁵. Este testimonio es una copia descuidada que cercena frecuentemente los discursos de mayor extensión⁹⁶. La comedia fue escrita probablemente entre 1648 y 1650.

La *Cuarta Parte* de Calderón no incluye ninguna comedia de la tipología de capa y espada y fue publicada en el año 1672⁹⁷. El dramaturgo aún pudo asistir –para su desdicha, a tenor del resultado- a la difusión de la *Quinta Parte*, una edición fraudulenta, supuestamente impresa en Barcelona en el año 1677, a cargo de un tal Antonio la Caballería. Tal compilación contiene dos comedias que no pertenecen al autor⁹⁸, un agravio que no tardaría en denunciar Calderón ese mismo año en el prólogo del primer tomo de sus *Autos Sacramentales*⁹⁹. Ese mismo año se volvió a reeditar el volumen en Madrid, por Antonio Francisco de Zafra y a su costa, con idéntico contenido y atribución de las dos comedias espurias citadas.

Tuvieron que pasar cinco años –Calderón había fallecido el año anterior- para que Vera Tassis iniciara su propósito de imprimir todas las comedias del dramaturgo y publicara en el año 1682 la *Verdadera Quinta Parte*; se trata de un proyecto colosal, aunque debe recriminarse al editor de Calderón que alterase a su conveniencia el texto, cuando lo creía oportuno o el pasaje original difería de su propio gusto. Aún así, no debe desdeñarse con ligereza la labor como editor de Vera Tassis y su criterio de recuperar de forma metódica las comedias de Calderón. Este afán es el que induce a Vera a incluir en la *Verdadera Quinta Parte* una lista exhaustiva de las comedias escritas por el dramaturgo (ciento veinticinco títulos, incluidas seis obras escritas en colaboración) y otra de falsas atribuciones “*que andan debajo de su nombre*” (ciento seis títulos)¹⁰⁰.

La *Verdadera Quinta Parte* contiene dos comedias de la tipología de capa y espada: la sexta de la compilación, *¿Cuál es mayor perfección?* y la novena del volumen, *No hay burlas*

⁹⁴ D. W. Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 211.

⁹⁵ Ibid., 2010: 229.

⁹⁶ D.W. Cruickshank, 2007: XXXV.

⁹⁷ Madrid: Joseph Fernández de Buendía, a costa de Antonio de la Fuente, 1672, redactado por un amigo anónimo.

⁹⁸ *El rey don Pedro en Madrid y Cómo se comunican dos estrellas contrarias*.

⁹⁹ “Parecerá culpable especie de jactancia sacar a luz estos mal limados borradores, que, desconfiada la modestia, tuvo por tantos años a la censura retirados; siendo así que no solo no es jactancia nacida de propio amor sino violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado ‘Quinta Parte de Comedias de Calderón’, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aún ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas y compradas de quien ni pudo comprarlas ni venderlas [...]”. En *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales, dedicados a Christo Señor nuestro sacramentado* de Calderón de la Barca [Madrid, 1677], por Joseph Fernández de Buendía. Cito por la edición de Valbuena Prat de los *Autos Sacramentales* [1967:41].

¹⁰⁰ Eric Coenen analiza concienzudamente esta cuestión en su artículo “*En los entresijos de una lista de comedias de Calderón*” [Revista de Filología Española, LXXXIX, pp 29-56].

con el amor. Si bien la primera de ellas no había aparecido en la fraudulenta *Quinta Parte* de 1677, sí lo hizo la segunda, aunque bajo otro título, *La crítica del amor*.

Se conservan dos testimonios anteriores a la publicación de la *Verdadera Quinta Parte* de la comedia *¿Cuál es mayor perfección?*: el primero es un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España [16814]¹⁰¹; el segundo es el texto incluido en la *Parte Veinte y una de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, editado en el año 1663 en Madrid por José Fernández de Buendía, a costa de Agustín Vergés [BNE, R/22674]. Según Hilborn, la comedia pudo ser escrita entre los años 1650 y 1652¹⁰², pero el método de datación del filólogo es discutible por estar basado únicamente en la métrica.

El testimonio impreso más antiguo de la comedia *No hay burlas con el amor* data de 1650, cuando la obra fue incluida en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores*, un volumen impreso en Zaragoza por Juan de Ybar, a costa de Pedro Escuer. La comedia pudo haber sido escrita para ser representada por la compañía Antonio de Prado en 1635¹⁰³.

Para mi análisis de las dos comedias de capa y espada incluidas en la *Verdadera Quinta Parte* –*Cuál es mayor perfección* y *No hay burlas con el amor*– he utilizado la reproducción digital facsímil de los dos textos que se incluyen en el impreso original de la edición de 1715, publicada en Madrid por Francisco Sanz¹⁰⁴.

Vera Tassis continuó con su proyecto de edición de las comedias de Calderón; en 1683, tan solo un año después de la impresión de la *Verdadera Quinta Parte* (1682), publicó la *Sexta Parte de Comedias*. El compendio contiene las aprobaciones del padre Manuel de Guerra y Juan de Baños. Vera continuaría con su firme propósito de editar la totalidad de comedias del dramaturgo y llegaría a imprimir ese mismo año la *Séptima Parte* (1683), y en el siguiente la *Octava* (1684). Tras la edición de la *Octava Parte* se dedicó a la recuperación de los volúmenes que ya habían sido publicados e imprimió la *Primera Parte* (1685), la *Segunda* (1686), la *Tercera* (1687) y la *Cuarta* (1688). Tras estas, publicó Vera Tassis una *Novena Parte* en el año 1691, y hay evidencias de que estaba preparando una *Décima Parte*, ya que en la *Novena Vera* cita un listado de las comedias¹⁰⁵ que el volumen –jamás publicado– debía incluir.

Por lo que se refiere a la *Sexta Parte de Comedias* (1683), este volumen contiene las tres últimas comedias de la tipología de capa y espada que analizamos en este trabajo: *Los empeños de un acaso* (la tercera del compendio), *Primero soy yo* (la cuarta) y *Dar tiempo al tiempo* (la séptima).

¹⁰¹ D. W. Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 191.

¹⁰² 1938: 54-55.

¹⁰³ D. W. Cruickshank, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 217.

¹⁰⁴ *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Francisco Sanz [1715]. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. T/1844] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12472747822398273109435/index.htm>].

¹⁰⁵ *La Virgen de Madrid, El carro del cielo, San Francisco de Borja, El triunfo de la cruz, La Virgen de la Almudena I, La Virgen de la Almudena II, Nuestra Señora de los Remedios, Desagravios de María, El acaso y el error, Don Quijote de la Mancha, El condenado de amor, El sacrificio de Efigenia, Certamen de amor y celos y La Celestina*.

El testimonio impreso más antiguo que se conserva de *Los empeños de un acaso* es del año 1651; fue publicado en la compilación *El mejor de los mejores libro* [sic], bajo la denominación de *Los empeños que se ofrecen*; el texto dramático se encuentra entre las páginas 306 y 347 de dicho volumen. En el año 1653, en una reedición del compendio citado, y con el mismo título y autor –*Los empeños que se ofrecen* de Calderón de la Barca- vuelve a publicarse la colección *El mejor de los mejores libros*; Vera Tassis incluye la comedia en la *Sexta Parte* de 1683, con una ligera variación en el título, *Los empeños de un acaso*. La obra se encuentra entre las páginas 91 y 136 de la compilación. También se han conservado diversas ediciones sueltas de la obra –s.l., s.a.- que fueron atribuidas a Juan Pérez de Montalbán bajo el título de *Los empeños que se ofrecen*. Existen diversas unidades de tres sueltas con esta denominación, que se custodian en diversas bibliotecas¹⁰⁶: de la primera suelta hay un ejemplar en BNE [T-55281], otro en BL [T-1735.(6.)] y un tercero en BAV [Racc.Gen.Lett.Est.IV.300 (int.7)]; de la segunda suelta existen dos ejemplares en BNE [T-20648; T-55281] y uno en BITB [57291]; de la tercera existen dos ejemplares en BNE [T-55281; T-55268]. Finalmente, es muy probable que exista una cuarta suelta¹⁰⁷ conservada en la BU de Valencia, aunque hay que advertir que este ejemplar [A-104/102] no posee la primera hoja ni la última.

A pesar de que actualmente podemos afirmar sin lugar a dudas que *Los empeños de un acaso* es una obra nacida de la mano del dramaturgo, la complejidad que presenta el sistema de edición de comedias en el siglo de oro ha causado durante años una cierta confusión, reflejada en algunas propuestas de investigación, que han defendido con desiguales argumentos que la obra fue escrita por Pérez de Montalbán¹⁰⁸. Sin embargo, las evidencias que suelen presentarse en estos razonamientos se basan en datos ecdóticos circunstanciales (como la atribución de la misma obra a otro dramaturgo, en ediciones sueltas –s.l., s.a.- bajo título ligeramente diferente) dejando en la sombra acontecimientos y datos que contrarrestan sobradamente tal suposición. Por otra parte, existen evidencias claras sobre la coincidencia de rasgos estilísticos, tratamiento de temas y características técnicas de *Los empeños de un acaso* con otras obras de Calderón de la Barca, especialmente aquellas que se inscriben dentro de la tipología de comedias de capa y espada.

Aparte de las cuestiones ecdóticas, la comedia *Los empeños de un acaso* muestra claramente unas características comunes en el tratamiento de ciertos aspectos que aparecen en otras obras de la tipología de capa y espada de Calderón de la Barca. Aunque es cierto que existe un sustrato común de convenciones estilísticas y temas compartido por todos los dramaturgos de la Comedia del Siglo de Oro, puede observarse que Calderón desarrolla de forma específica determinados procedimientos en muchas de sus obras de capa y espada.

Primero soy yo es la segunda comedia de capa y espada que se incluye en la *Sexta Parte*; se ha conservado un manuscrito del texto datado a finales del siglo XVII y custodiado en la

¹⁰⁶ J. Rubiera, en Jauralde Pou (ed.), 2010: 105.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ “*Los empeños de un acaso*” de Pedro Calderón. “*Los empeños que se ofrecen*” de Juan Pérez de Montalbán” de María Gracia Profeti. En *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Anejos de la revista *Segismundo*, 6. Vol I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983: 249-254.

Biblioteca Nacional de España, pero desgraciadamente sólo se ha conservado la primera jornada [BNE ms. 17448]. Seguramente Vera debió utilizar como base para su versión de la comedia otra copia escrita a mano, pues en la lista de comedias verdaderas de don Pedro que incluye como apéndice en la *Verdadera Quinta Parte* menciona esta comedia como una de las que ha localizado manuscritas. Existe otra copia citada por Viña Liste¹⁰⁹ -el manuscrito de Barcelona- que se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona [ms., BITB, Vitr. A., Est. 5, Lib. 15] copiada por Matías de Castro; de este ejemplar se conserva únicamente la segunda jornada.

Por lo que respecta al texto de la última comedia que analizamos, *Dar tiempo al tiempo*, el testimonio impreso más antiguo conocido es el que se incluye en la *Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, editada en el año 1662 en Madrid por Melchor Sánchez, a costa de Juan de San Vicente. Existen indicios razonables de que la comedia fue representada en el año 1650, por una mención en el libro de cuentas de la Cofradía de la Novena¹¹⁰.

He utilizado como base para mi estudio de las tres comedias de capa y espada incluidas en la *Sexta Parte – Los empeños de un acaso, Primero soy yo y Dar tiempo al tiempo*- la reproducción digital facsímil de los tres textos que se incluyen en el impreso original de la edición de 1715, publicada en Madrid por Juan Sanz¹¹¹.

¹⁰⁹ 2010: XXXVI y LXX.

¹¹⁰ Cotarelo, 1924: 290.

¹¹¹ *Sexta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Juan Sanz [1715]. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. T/1845] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57926286916796506322202/index.htm>].

1.4. Versiones de las doce comedias de Calderón de la Barca analizadas en este estudio.

Primera Parte de comedias [1636]: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *La dama duende*.

Versiones de las obras analizadas en: *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por la viuda de Juan Sánchez, a costa de Gabriel de León [1640]. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. Reproducción digital facsímil [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras_/02587396444695495654480/index.htm] del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. R/12588].

Segunda Parte de comedias [1637]: *El hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido*.

Versiones de las obras analizadas en: *Segunda parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por María de Quiñones [1637]. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Barcelona: Institut del Teatre, 2009. Reproducción digital [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593185657811865240035/index.htm>] de la edición de Madrid, por María Quiñones, 1637. Localización: Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona [Sig. 56024].

Tercera Parte de comedias [1664]: *El maestro de danzar*, *Mañanas de abril y mayo* y *También hay duelo en las damas*.

Versiones de las obras analizadas en: *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas [1664]. Reproducción digital del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. R/10637] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78038402100147243532679/index.htm>].

Verdadera Quinta Parte de comedias [1682]: *¿Cuál es mayor perfección?* y *No hay burlas con el amor*.

Versiones de las obras analizadas en: *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Francisco Sanz [1715]. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. T/1844] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12472747822398273109435/index.htm>].

Sexta Parte de comedias [1683]: *Los empeños de un acaso*, *Primero soy yo* y *Dar tiempo al tiempo*.

Versiones de las obras analizadas en: *Sexta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Por Juan Sanz [1715]. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España [Sig. T/1845] [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57926286916796506322202/index.htm>].

2. ANÁLISIS DE DOCE OBRAS DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN DE LA BARCA PUBLICADAS EN LA PRIMERA, SEGUNDA, TERCERA, VERDADERA QUINTA PARTE Y SEXTA PARTE DE COMEDIAS.

2.1. *La dama duende*.

El desarrollo de *La dama duende* se estructura a partir de la base de cuatro espacios dramáticos escenificados: una calle de Madrid junto a la casa de don Juan, los aposentos de doña Ángela, unos aposentos comunes de la casa de don Juan y los aposentos de don Manuel, el lugar donde se encuentra la alacena, un elemento escénico esencial en el argumento de la comedia. En esta obra los elementos escenográficos que aluden a los diversos espacios son numerosos, en comparación con otras obras del autor. La alacena supone un objeto fundamental en la escenografía y no parece posible la representación de la obra sin la presencia real de ese mueble sobre el tablado.

A pesar de la relativa escasez de elementos escénicos en la mayoría de comedias de capa y espada que se representaban en los corrales, esta obra recoge numerosas acotaciones o expresiones de diversos personajes que aluden a una gran diversidad de objetos. Estos objetos representan un recurso escénico que sirve para definir un espacio dramático determinado: las maletas de don Manuel, los cojines, la ropa de cama, el pellejo con unos accesorios domésticos del caballero, una lámpara, un azafate, un bufete, una silla. En numerosas comedias del Siglo de Oro, objetos o muebles son citados en el diálogo entre personajes, aunque ello no significa necesariamente que deban de estar representados sobre el escenario. Pero en *La dama duende* la mayoría de los objetos aludidos tienen una función práctica en el desarrollo de algunas acciones de los protagonistas.

La mayoría de estos objetos designan un espacio dramático determinado: los aposentos de don Manuel. Una cuestión de interés se observa en el tercer acto de la comedia, cuando comprobamos que el espacio dramático que representa los aposentos de doña Ángela –lugar que el espectador ya había conocido durante las dos primeras jornadas se ha transformado en una simulación de un palacio. Los objetos diversos que encontramos transportados por diversas mujeres, situación que recoge la primera acotación del tercer acto (toallas, conservas, agua) debían servir para reforzar la sensación de don Manuel de encontrarse en una morada lujosa: “¡Qué casa tan alhajada!”, opina el caballero cuando Isabel le ha guiado hasta la misma casa en que se aloja, sin él saberlo. Espacio simulado dentro de otro espacio simulado: un juego teatral que confirma la importancia de la escenografía en el desarrollo de la trama de esta comedia.

2.1.1. *La dama duende*. Jornada I.

La primera jornada de la comedia transcurre en tres espacios dramáticos diferentes: una calle de Madrid cercana a la casa de don Juan y los aposentos de doña Ángela y don Manuel. La representación de la obra únicamente debía requerir la utilización de objetos escénicos – con el objeto de denotar el espacio dramático que se quería representar en cada momento- en los cuadros en que la acción transcurría en las habitaciones de los dos protagonistas de la obra.

La acotación inicial de la comedia ya ofrece determinada información sobre el espacio en que se encuentran los dos personajes, por la forma en que van vestidos: “*Salen don Manuel y Cosme de camino*” [I: 0+]. Esta breve indicación debía resultar evidente para el espectador durante la representación de la obra, ya que se indicaba implícitamente que los dos personajes, vestidos con ropas de viaje¹¹², se encontraban lejos de su casa, o bien a punto de partir. En la comedia del siglo de Oro, el vestuario teatral tiene diversas funciones: entre ellas, la de señalar la condición social de cada personaje, el lugar o el tiempo de la representación mediante unas convenciones precisas¹¹³. Esta breve acotación se refuerza en el parlamento de amo y criado, ya caracterizados desde la primera escena con un estatus social diferente, marcado en el vestuario y el registro verbal que utilizan cada uno de ellos.

La primera intervención de don Manuel indica al espectador el lugar donde se desarrollará la ficción:

*“Por un hora no llegamos
a tiempo de ver las fiestas
con que **Madrid** generosa
hoy el bautismo celebra
del primero Baltasar”*[I: 1-5]

Siguiendo una de las convenciones de las comedias de capa y espada, la acción es coetánea al espectador de la época. La referencia apuntada hace alusión a los festejos en la ciudad de Madrid con motivo del bautismo del príncipe Baltasar Carlos, celebrado el 4 de noviembre de 1629¹¹⁴. Don Manuel se lamenta por haber llegado tarde a la capital, y tras un parlamento de su criado Cosme, el caballero explica que ha llegado desde Burgos [I: 89] a Madrid, invitado por su amigo, don Juan de Toledo, antiguo compañero de estudios y camarada en la guerra, a quien salvó la vida en la campaña de Piamonte. Comenta también don Manuel que viene de paso a la Corte porque el gobierno ha premiado sus servicios [I: 83-86]. Se encuentra en la calle, pues, junto a su criado, intentando encontrar la casa de su amigo Juan, y justificando ante el público del tablado la falta de montura y equipaje:

¹¹² Seguramente, para marcar claramente esta situación, los actores que interpretaban los personajes debían vestir trajes engalanados y con varios adornos y calzar botas altas.

¹¹³ “Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria. Así, los personajes aparecen a menudo de camino (lo cual suponía que llevaban, como se especifica en “*La serrana de Tormes*”, de Lope, fol. X3V, además de un traje especial, botas de camino, tan prominentes en los tablados shakespearianos” [Ruano, 2000: 90-91]

¹¹⁴ Varey, 1987a: 321.

*“no quise andar preguntando
a caballo dónde era,
y así **dejé en la posada**
las mulas y las maletas” [I: 91-94]*

El parlamento es interrumpido por la entrada en escena de dos nuevos personajes, doña Ángela e Isabel. De la misma forma que antes con don Manuel y Cosme, el autor, en una nueva acotación, ofrece información sobre los nuevos personajes: *“Salen doña Ángela y Isabel, en corto tapadas”* [I: 99+], es decir, con un vestido que deja al descubierto los zapatos y con la cabeza cubierta por un manto.

Sin descubrirse el rostro, la dama solicita al caballero que la ampare para evitar que una persona que la persigue conozca su identidad. Doña Ángela y su criada salen de escena y don Manuel expresa su convicción de que el perseguidor se trata del marido de la dama, iniciándose así el primer equívoco de la comedia. Cosme, el criado, se ofrece para detener con un engaño al recién llegado, don Luis, a quien acompaña su criado Rodrigo. Mientras Cosme recurre a la argucia de entretener al perseguidor pidiéndole que le lea una carta, el personaje de don Manuel expresa verbalmente su inquietud con una nueva referencia espacial, ejemplo claro de escenario verbal, es decir, no visto por el espectador del corral:

*“¡Oh qué derecha
es la calle!; aún no se pierden
de vista.” [I: 143-145]*

Tras un empujón de don Luis a Cosme, don Manuel sale en defensa de su criado y desenvaina su espada para batirse. Apenas iniciado el duelo, y alertados por el ruido, salen a escena diversos personajes: doña Beatriz, la criada Clara y también don Juan de Toledo, que ha escuchado el alboroto y sale en defensa de don Luis, que resulta ser su hermano [I: 180-181]. Don Manuel es herido levemente en la mano [I: 232-233], pero la lucha se detiene, tras comprobar que este caballero es el amigo que esperaban.

Queda solo don Luis, que se lamenta ante su criado Rodrigo por la interrupción del combate con don Manuel, por no haber podido descubrir a la dama tapada y por los celos que siente de su hermano Juan y doña Beatriz. En este diálogo se informa al público de la reclusión en la casa donde viven de la hermana de don Luis y don Juan, una joven viuda a la que tienen escondida en un cuarto¹¹⁵ y cuya existencia se ocultará a don Manuel durante su estancia. Es el parlamento de Rodrigo el que desvela por vez primera el artificio del cuarto escondido con el que pretenden esconder en su casa los dos caballeros a su hermana:

¹¹⁵ En la época de la comedia se reclamaba a las viudas un luto riguroso durante el primer año después de la muerte del marido. *“Según cuentan viajeros de la época, durante el primer año debían quedarse encerradas en una habitación toda tapizada de negro, sin espejos ni cuadros; debían vestir de negro y no se les permitía salir ni ver a nadie, ni casi mirar la luz del sol”* [Antonucci, 2006: 17, nota 343].

*“[...] que **para su cuarto ha dado
por otra calle la puerta,
y la que salía a la casa,
por desmentir la sospecha
de que el cuidado la había
cerrado, o porque pudiera
con facilidad abrirse
otra vez, **fabricó en ella
una alacena de vidrios
labrada de tal manera,
que parece que jamás
en tal parte ha habido puerta**”***[l: 350-361]

Esta descripción del cuarto de la dama posee un notable interés para la trama de la obra y la escenografía. Por una parte, tiene un simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor de la dama. La intención de este elemento escénico resulta muy evidente, y se refuerza con la respuesta de don Luis a su criado:

*“[...] pues ya dices
que no ha puesto por defensa
de su honor más que unos **vidrios,
que al primer golpe se quiebran**”*[l: 364-367]

John E. Varey advierte de la centralidad del elemento de la alacena en la trama de la comedia y su importancia en la escenografía:

*“La alacena va a hacer un papel muy importante en la acción de la pieza. hasta cierto punto es “primum mobile” de la trama, simbolizando no sólo, como hemos visto, la fragilidad del honor, sino también la ligereza y curiosidad de la mujer. Por esta razón es importante pensar en la manera en que habrá sido ideada y puesta en escena.”*¹¹⁶

Varey explica las dificultades de escenografía de este elemento e ilustra su comentario con la descripción de una representación moderna de la comedia, en la que se había dividido el escenario en dos partes. La solución resultante resultaba práctica y comprensible para un público moderno, pero no reflejaba con fidelidad el texto de la obra. Probablemente la alacena debió colocarse para la representación de la obra detrás de las cortinas, y se descubriría únicamente en aquellas escenas donde era necesaria para la acción de la comedia.

Según se deduce del texto, la puerta del cuarto que ocupará don Manuel no da a la misma calle que la puerta principal de la casa. La estructura de una casa con varias puertas que dan a calles diferentes es una característica constructiva real muy frecuente en la época de Calderón, y el dramaturgo utiliza este mecanismo como recurso escénico en otras comedias, por ejemplo en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*.

¹¹⁶ Varey, 1987a: 323.

En la siguiente escena hay un cambio de espacio dramático. De la calle pasamos a los aposentos de doña Ángela, y el público descubre que la dama que apareció al inicio de la obra tapada y que fue auxiliada por don Manuel no es otra que la joven viuda enclaustrada por sus hermanos. Junto a Isabel, se lamenta de su suerte y teme que sus hermanos descubran su salida no conocida ni autorizada por ellos.

El parlamento de doña Ángela subraya en la construcción verbal y simbólica la connotación negativa del espacio en que se encuentra encerrada: “*vuelve a amortajarme viva*” [l: 370], “*entre dos paredes muera*” [l: 379] o “*donde en efeto encerrada, / sin libertad he vivido*” [l: 388-389].

Tiene interés para el análisis de la construcción de la trama de la comedia observar la habilidad de Calderón en mostrar desde el inicio al espectador los elementos espaciales fundamentales de la obra, que se mantendrán durante las tres jornadas. La definición del elemento fundamental, la alacena, se produce durante los primeros cuatrocientos versos, y el espectador dispone ya de una información esencial para el desarrollo de la acción (el truco de la alacena), información que el resto de personajes -excepto doña Ángela y su criada- desconocen.

En una conversación entre doña Ángela y don Luis, en que la dama descubre que su hermano no sospecha de su salida y le explica su peripecia intentando descubrir la identidad de la dama tapada, se vuelve a observar la utilización del recurso al *decorado verbal* en la narración del caballero, evocando un nuevo espacio dramático:

*“Entré en la plaza
de Palacio, hermana, a pie
hasta el palenque¹¹⁷ [...]” [l: 468-470]*

Don Luis le descubre a doña Ángela que don Manuel, el caballero que la defendió en la primera escena, es amigo de su hermano don Juan y que se hospedará en la casa familiar. Cuando marcha don Luis, doña Ángela e Isabel traman entrar en el cuarto de don Manuel. El parlamento de la criada revela a su ama una descripción del espacio escénico y del elemento de la alacena, que resultará esencial en el desarrollo de la comedia:

*“Por cerrar y encubrir
la puerta que se tenía,
y que a este jardín salía,
y para volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena,
esta, aunque de vidrios llena,
se puede muy bien mover.
Yo lo sé bien porque cuando
la alacena aderecé
la escalera la arrimé,*

¹¹⁷ “La estacada que se pone para cercar el campo donde ha de haber alguna lid o torneo. Díjose así porque se hace de estacas y palos hincados en tierra” [Covarrubias].

*y ella **se fue desclavando**
poco a poco, de manera,
que todo junto cayó
y dimos en tierra yo,
alacena y escalera,
de suerte, que **en falso agora**
la tal alacena está,
y apartándose podrá
cualquiera pasar, señora." [I: 585-603]*

Existen notables discrepancias entre estudiosos de la obra respecto a la ubicación física de los cuartos de doña Ángela y don Manuel. Mientras la crítica tradicional y algunas representaciones modernas de la obra han interpretado que los dos cuartos son colindantes¹¹⁸, existen suficientes argumentos para justificar que del texto se deduce que el cuarto de doña Ángela se encuentra en el primer piso de la casa y el de don Manuel en la planta baja¹¹⁹. La escenografía del corral de comedias debía obviar esta cuestión, como hemos comentado, ocultando la alacena detrás de la cortina del fondo del escenario en las escenas en que la acción no requería su presencia.

Las dudas de doña Ángela, manifestando su temor a ser descubierta, son zanjadas por Isabel, que propone colocar dos clavos "*en falso*" [I: 612-613] para impedir que pueda abrirse desde la habitación de don Manuel, y que ninguna persona pueda darse cuenta de que la alacena es móvil. La estratagema se cierra con la prevención que expresa doña Ángela de que el criado que acuda a los aposentos de don Manuel a llevar luz y ropa avise a Isabel si el caballero sale de casa [I: 616-622]. La fámula manifiesta la intención de entrar en los aposentos de don Manuel sin que él lo sepa:

*"Vamos, que **tengo de ver**
la alacena, y si pasar
puedo al cuarto, he de cuidar,
sin que él lo llegue a entender,
desde aquí de su regalo." [I: 632-636]*

Se produce un nuevo cambio de espacio dramático [I: 652], el último de esta jornada, y la acción pasa a los aposentos de don Manuel, ya instalado en la casa familiar y acompañado por don Juan, su amigo y anfitrión. Don Luis entra en escena con la intención de disculparse ante el caballero herido. Un criado lo acompaña con un azafate sobre el que descansa una espada, que le ofrece a don Manuel como gesto de perdón por el lance. Enseguida entra el criado

¹¹⁸ "La alacena puede abrirse y deja una abertura que pone en comunicación las habitaciones de la dama con el hospedado." [Valbuena 1976: 26] "El cuadro segundo tiene lugar en el cuarto de doña Ángela, contiguo al de don Manuel." [Varey, 1987a: 324].

¹¹⁹ Marc Vitse demuestra con diversas evidencias textuales que los aposentos de don Manuel y doña Ángela no son contiguos [1992: 416-421]. Antonucci, siguiendo a Vitse, también apoya esta certeza: "[el jardín se encuentra en el] *patio interior de la casa, al que dan las ventanas del cuarto de doña Ángela, donde se encuentran ahora las dos mujeres. Este cuarto, según se desprende en el v. 2685, se encuentra en el primer piso de la casa; en cambio, el cuarto de don Manuel se encuentra en la planta baja, ya que la puerta condenada por la alacena "salía" al jardín.*" [2006: 27, nota 587]

Cosme con maletas y cojines [acot. I: 695+] llenas de lodo, por haber resbalado en una zanja¹²⁰. El azafate, las maletas, los cojines y algún otro elemento escénico serán los objetos que señalarán al público el espacio dramático de los aposentos de don Manuel.

La escena responde a una de las convenciones de la comedia: el personaje del criado gracioso, en este caso Cosme, es investido con las características tópicas del género (burlón, borrachín y contrapunto a la figura de su amo). Dos cuestiones importantes marcan el cuadro; por una parte, la declaración de don Manuel sobre su intención de hacer una visita durante la tarde y salir de la casa; por otra, la manifestación de don Juan a su amigo sobre la forma de acceder a la habitación:

*“Si quisieres cerrar, **esta es del cuarto la llave**; que aunque tengo llave maestra, por si a caso vengo tarde, más que las dos otra no tiene; **ni otra puerta tampoco**, así conviene; y en el cuarto la deja, y cada día vendrán a aderezarle” [I: 744-750]*

El elemento de la llave será fundamental para el desarrollo del tercer acto. Solamente existe –aparte de la llave que obra en poder de don Manuel- otra llave que abra la puerta del aposento, en poder de don Juan: ésta es llave maestra, por lo que abre todas las habitaciones de la casa. Los caballeros abandonan los aposentos, seguidos de Cosme, que aprovecha su momentánea soledad en el cuarto para comprobar el dinero de su bolsa, que guarda en una de las maletas y que vuelve a dejar allí.

El escenario queda momentáneamente vacío tras la salida del criado, aunque inmediatamente aparecen doña Ángela e Isabel, que entran por primera vez, y de forma furtiva a la habitación de don Manuel. La acotación que separa estos dos cuadros tiene un gran interés para analizar la escenografía: el elemento de la alacena resulta fundamental en el desarrollo de la trama y en la definición del espacio dramático representado que caracteriza los aposentos de don Manuel:

“Por una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel”. [acot. I: 778+]

Se trata de la única descripción de la alacena en la obra. Parece deducirse de la acotación que debía estar construida como una puerta¹²¹. Es posible que ocupase uno de los tres huecos que había tras el escenario de los corrales (el central o los dos laterales) y que se tapase con una cortina cuando la acción no transcurría en los aposentos de don Manuel.

¹²⁰ En numerosas ocasiones, obras del género cómico hacen alusiones al mal estado de algunas calles de Madrid, a causa de las continuas obras. Se basa en un hecho histórico que alude a la construcción de fuentes iniciada durante el reinado de Felipe III.

¹²¹ Antonucci cita otra posibilidad: *“También es posible que la alacena funcionara como un bofetón, pivotando alrededor de su eje central: una cara del bofetón mostraría la alacena con sus anaqueles y objetos de vidrio (cuando la acción se desarrolla en el cuarto de don Manuel), la otra cara mostraría una puerta (cuando la acción se desarrolla fuera del cuarto del caballero).” [2006: 220-221, nota 780+]*

Doña Ángela e Isabel, avisadas por el criado Rodrigo de la ausencia de don Manuel en sus aposentos, acceden a la habitación. La dama recuerda el método por el cual han accedido al lugar sin ser advertidas:

*“[...] que la puerta fácilmente
se abre y se vuelve a cerrar,
sin ser posible que se eche de ver.” [I: 790-792]*

Doña Ángela advierte que han instalado en la habitación de don Manuel un bufete que pertenecía a la dama [I: 809]. Se trata de otro elemento de la escenografía que *señala* el espacio dramático perteneciente a los aposentos del caballero. Sobre el bufete se encuentra la espada que don Luis ofreció a don Manuel como signo de perdón en el anterior cuadro. Doña Ángela advierte también la presencia de dos maletas abiertas (las que antes trajo Cosme) e Isabel procede a registrarlas de inmediato, sacando de su interior todo lo que contienen y esparciéndolo por la habitación [acot. I: 820+]: papeles [I: 822], ropa blanca [I: 829], una bolsa con utensilios para acicalarse (tenacillas, alizador del copete, escobilla y peine) [I: 835-842], otro legajo de papeles [I: 848] y un retrato de mujer [I: 851], del que doña Ángela sospecha que es el de la dama de don Manuel.

Mientras doña Ángela escribe una nota para el caballero [acot. I: 859+] utilizando los utensilios que se encuentran encima de la escribanía [I: 813], Isabel se entretiene en registrar la maleta del criado Cosme y, para embromarlo, le cambia el dinero que tiene en la bolsa por unos carbones que recoge del brasero [I: 860-875]. Doña Ángela indica a Isabel que esconda la nota que ha escrito la dama bajo la ropa de la cama de don Manuel, para asegurarse de que el caballero la leerá.

En este punto, debemos anotar que el concepto de *apósito* en la época en que se escribió la comedia no tenía el sentido de *una sola habitación*, sino que, más bien, era frecuente que bajo esta denominación se describiese el conjunto de diversos espacios físicos, unidos entre sí y frecuentemente denominados por su forma plural, *apósitos*. Los aposentos de don Manuel en esta comedia, a tenor de las diversas alusiones textuales, se debían componer, como mínimo, de una *sala* (citada en la acotación I: 821+) y también de una *alcoba* interior, que era el lugar donde se encontraba la cama.

De la misma forma que algunos objetos que se citan en el diálogo de los personajes no tienen representación real en el escenario, el *espacio dramático* de la alcoba de los aposentos de don Manuel no necesariamente debía estar representado como *espacio escenográfico* en el tablado. Un argumento a favor de esta hipótesis es la expresión de doña Ángela, cuando indica a Isabel que coloque el papel que acaba de escribir bajo la ropa de la cama de don Manuel: “[...] *ponle allí y ve recogiendo todo esto*” [I: 885]. Pero ambas mujeres deben salir apresuradamente de la habitación al sentir que llega Cosme.

La conjetura que expresamos sobre la alcoba se verá reforzada más tarde, cuando don Manuel mande a su criado que ordene la habitación: “[...] *Recoge / esto que esparcido tienes / y entra a acostarme*” [I: 967-969]. “*Entra a acostarme*”, es decir, *entra* a la alcoba que está anexa a la sala, y que no debía ser visible para el espectador. Aunque no existe ninguna

acotación que lo corrobore, también don Manuel debía salir momentáneamente de la escena cuando encuentra la carta; así parece deducirse de su petición al criado –“*Alumbra, Cosme*” [l: 981] y de la información que proporciona al espectador como decorado verbal –“*Descubrí la cama, Cosme, / para acostarme, y halleme / debajo de la toalla / de la cama este billete*” [l: 985-988], descripción que sería innecesaria si la alcoba estuviese representada en el tablado. Una solución escenográfica aceptable sería que los actores que deben interpretar que acceden a la alcoba saliesen por una de las dos puertas laterales del escenario, ya que la puerta central estaría ocupada por la alacena.

Siguiendo la acción del cuadro donde la habíamos dejado, las dos mujeres abandonan los aposentos y salen por la alacena, con una irónica expresión de Isabel –“*alacena me fecit*” [l: 890]- con la que la criada justifica el desorden en que dejan el cuarto.

Cuando llega Cosme, se alarma por el desorden de los aposentos y por la ausencia del dinero que tenía guardado en su bolsa, que ve convertido en carbones. Otra situación cómica se sucede, cuando el criado atribuye la acción a un duende [l: 924]¹²². Cuando entra don Manuel en la habitación y le refiere el suceso, éste no lo cree y piensa que su criado está borracho. Pero el caballero se sorprende también cuando encuentra en su cama el billete escrito por doña Ángela, ante el creciente temor de Cosme. Don Manuel lee la misiva y atribuye su redacción a la mujer que ayudó al inicio del acto, ya que en el billete le agradece la ayuda que le prestó cuando huía de don Luis. Don Manuel cree erróneamente que se trata de la dama de don Luis, ya que huía de él. El caballero intenta analizar racionalmente la situación, pero no entiende cómo ha podido llegar la dama hasta sus aposentos para dejarle la nota. Don Manuel pide a su criado que compruebe las ventanas de la sala [l: 1036], y se resiste a aceptar la intervención sobrenatural que argumenta Cosme:

*“Que ingenio y arte
hay para entrar y salir,
para cerrar, para abrir,
y que **el cuarto tiene parte
por donde**, y en duda tal
el juicio podré perder,
pero no, Cosme, creer
cosa sobre natural.”* [l: 1069-1076]

Una conversación cómica se produce entre amo y criado al final de la primera jornada, con Cosme citando diferentes seres fantásticos (duendes, brujas, súcubos, nigromantes, etc.) y don Manuel negando su existencia [l: 1076-1100].

¹²² Covarrubias anota en su *Tesoro de la lengua española*: “Hay opinión que estos duendes, que habitan los lugares subterráneos, tienen a su cuenta el guardar los tesoros escondidos, y algunos dicen que en la fin del mundo los han de manifestar al Antecristo, para que con ellos haga guerra y atraiga así los corazones de los hombres codiciosos y sea poderosísimo en la tierra, y, que por esta causa, cuando los que buscan tesoros dan en los lugares donde están, o se les vuelven en carbones, de donde nació el proverbio “tesoro de duende”.

2.1.2. *La dama duende*. Jornada II.

La segunda jornada de *La dama duende* se desarrolla en cuatro espacios dramáticos distintos: unos espacios comunes de la casa de don Juan, la calle de Madrid donde se encuentra la misma vivienda y los aposentos de doña Ángela y don Manuel.

La segunda jornada se inicia con una conversación entre doña Ángela y doña Beatriz, acompañadas de Isabel. Doña Beatriz resume brevemente la peripecia de la alacena del acto anterior [II: 4-11], recurso utilizado para refrescar la memoria al público, ya que tras la jornada primera se habría representado alguna pieza breve durante el entreacto.

Doña Ángela les lee a sus compañeras la respuesta de don Manuel al billete que la dama dejó en su cámara durante el acto anterior: el de don Manuel se trata de un mensaje lleno de expresiones arcaizantes, típicas de los libros de caballerías, que parece tener una intención paródica, teniendo como modelo el *Quijote* de Cervantes [II: 20+]. Las damas alaban el estilo y la intención del caballero, pero detienen sus comentarios ante la llegada de don Juan, que galantea a doña Beatriz y recibe una respuesta favorable de la dama. La situación resulta sorprendente y cómica, porque doña Beatriz se encuentra con doña Ángela, enviada por el padre de aquella, que la cree allí a salvo de los galanteos que recibió desde su propia casa por un caballero, que en realidad es el mismo don Juan.

Cuando marcha don Juan, las damas dialogan sobre la reacción de don Manuel ante el enredo del acto anterior. Doña Ángela comenta –y le recuerda al público- la conjetura errónea del caballero ante los sucesos acaecidos:

*“A que debo de ser dama
de don Luis, juntando partes
de haberme escondido dél
y de tener otra llave del cuarto.”* [II: 125-128]

Ante el escepticismo de doña Beatriz, que no entiende cómo don Manuel no ha espiado los aposentos para descubrir el lance, doña Ángela le responde que el caballero ya lo hizo durante un día entero, pero que ella tiene un criado que la avisa de sus entradas y salidas. Excusa también a don Manuel por no haber sido capaz de descubrir el misterio: *“Las grandes dificultades / hasta saberse lo son, / que sabido, todo es fácil”* [II: 162-164].

Doña Ángela expresa sus celos ante el retrato de una dama que descubrió en el equipaje de don Manuel en su primera incursión por la alacena, y muestra su determinación a sustraerlo en la primera ocasión que tenga y a presentarse ante el caballero sin darse a conocer. Cuando doña Ángela va a explicar su plan, Don Luis entra en escena y corteja a doña Beatriz, que le rechaza cortésmente. Doña Ángela recomienda a su hermano que olvide a la dama y éste se lamenta ante Rodrigo de su mala fortuna y de la presencia de don Manuel en la casa. Oportunamente, éste entra en escena, reflexionando en un aparte sobre la posibilidad de que la dama tapada sea la mujer de don Luis y sobre el hecho de que haya entrado en sus aposentos sin ser vista [II: 301-308]. En la conversación que mantiene seguidamente con don Luis, le explica que viene de Palacio y que no ha podido presentar unos documentos, motivo

por el que durante la noche partirá al Escorial, donde se encuentra el rey. La charla con don Luis –que le refiere su desventura amorosa- confunde aún más a don Manuel.

Antes de acabar el cuadro, entra Cosme en escena y le refiere a don Manuel su miedo por entrar en el cuarto, a causa del episodio anterior. El caballero zanja la discusión y le indica que lleve una luz consigo [II: 405 y II: 418]. Este elemento será básico para el juego escenográfico de los cuadros que transcurren en los aposentos de don Manuel. El cuadro acaba con la resolución de Cosme, que decide recoger una lamparilla:

*“Sí haré; luz al duende llevaré
que es hora que sea servido
**y no esté a oscuras; aquí
ha de haber una cerilla;
en aquella lamparilla
que está murmurando allí,
encenderla agora puedo.
¡Oh qué prevenido soy!
Y entre estas y esotras voy
tiritando de miedo.”*** [II: 419-428]

A pesar de que algún crítico apunta a que este primer cuadro de la segunda jornada tiene lugar en los aposentos de doña Ángela¹²³, me parece que en realidad deben ser unas habitaciones de uso común de la casa. Sólo así se explicaría que –tal y como se puede observar en el cuadro sinóptico que adjuntamos como anexo- una vez que han abandonado ese espacio las damas, acuda también allí don Manuel hablando con don Luis, e incluso aparezca Cosme algo más tarde. Creo que don Juan, tan celoso de su honor y obsesionado por mantener encerrada a su hermana Ángela, no habría permitido que ningún hombre ajeno a la familia –y mucho menos su amigo don Manuel- accediese a los aposentos de su hermana.

En todo el cuadro no existe ningún momento en que el escenario se encuentre vacío, cosa que podría explicar un posible cambio de espacio dramático y justificar así que el acto de comienzo en los aposentos de doña Ángela y posteriormente pase a un espacio común de la casa. Pero no es así: el cuadro se inicia con la conversación entre doña Ángela, doña Beatriz e Isabel, a las que se une más tarde don Juan, y tras marchar él, don Luis. Cuando las mujeres abandonan el aposento se queda don Luis en escena e inmediatamente entra Rodrigo, y más tarde don Manuel y Cosme, sin que haya quedado el tablado sin ningún personaje ni un solo momento. Hasta que Cosme abandona la escena [II: 428] y la acción pasa a los aposentos de don Manuel no se produce ningún cambio de cuadro. Claro que también puede tratarse de una convención dramática del autor, ya que parece también inverosímil que doña Ángela y don Manuel puedan coincidir en espacios comunes de la casa sin que don Juan haya previsto esta situación.

¹²³ “Empieza la acción del cuadro primero en el cuarto de doña Ángela, donde ella y su amiga doña Beatriz hacen una breve capitulación de la acción” [Varey 1987: 240]

El segundo cuadro tiene lugar en los aposentos de don Manuel, y de nuevo la alacena tendrá un papel protagonista en la definición del espacio dramático. Isabel sale a escena por la alacena con un azafate cubierto [acot. II: 428+] lleno de ropa que quiere dejar en la alcoba del caballero. El parlamento inicial de la criada resulta fundamental para informar a los espectadores de las características del nuevo espacio dramático:

“[...] ¡Ay de mí triste!,
que **como es de noche**, tengo
con la grande obscuridad
de mí misma asombro y miedo” [II: 433-435]]

No debemos olvidar que la representación se realizaba a plena luz del día y que, por tanto, sería necesario reforzar con diferentes técnicas –gestuales, de vestuario, expresiones verbales, etc.- toda aquella situación que pasaba de noche o a oscuras y que se quería representar en el espacio escénico¹²⁴. Es por ello que el personaje de Isabel *informa* al público de la ausencia de luz en la habitación de don Manuel. Las diversas explicitaciones verbales de la criada –“No hallo el bufete; ¿qué es esto?; / con la turbación y espanto / perdí de la sala el tiento” [II: 440-442]- acompañadas de la gestualidad de la actriz que representaba el personaje, debían causar un notable efecto humorístico en el público, que observaría claramente y con plena luz del día toda la situación escénica.

Isabel advierte que la puerta de los aposentos de don Manuel se abre y que entra Cosme con una luz [acot. II: 454+]. Mientras el criado entra resabiado, una breve acotación resume el efecto cómico que debía provocar la escena: “Va andando y Isabel detrás dél, huyendo de que no le vea” [acot. 462+]. Un nuevo aparte del personaje de Isabel *informa* al espectador de las características del espacio dramático y de la intención de la criada:

“Ya con la luz he cobrado
el tino del aposento,
y él no me ha visto; si aquí
se la mato [la luz que lleva Cosme], será cierto
que mientras la va a encender
salir a mi cuarto puedo;
que cuando sienta el ruido,
no me verá por lo menos;
y a dos daños, el menor” [II: 471-479]

¹²⁴ “[...] los movimiento kinésicos son de importancia fundamental para la escenificación de las escenas “de noche”. En los teatros comerciales del siglo XVII, existía una continuidad entre tablado y espacio de los espectadores que convertía a ambos en parte del mismo mundo, al contrario de lo que sucede en un teatro moderno, donde se traza una línea divisoria entre la claridad del escenario y la oscuridad del patio, que ningún espectador puede cruzar. La “oscuridad” en escena, durante una representación que generalmente tenía lugar por la tarde y en un teatro en que no había diferencia apreciable entre la iluminación natural del tablado y la del auditorio, se conseguía por medio del vestuario, el diálogo, y el uso de velas o hachas. Las velas indicaban que la acción tenía lugar, en la oscuridad, en una habitación interior; y las hachas, que el tablado representaba un lugar exterior, por lo general la calle, durante la noche. [...] Parte del dramatismo y la comicidad de una obra teatral del Siglo de Oro depende precisamente de saber exactamente qué es lo que hacen los protagonistas durante una escena que se desarrolla en la oscuridad.” [Ruano, 2000: 306-307]

Isabel da un porrazo a Cosme y apaga la luz que lleva [acot. 484+], pero alertado por los gritos de su criado entra don Manuel a los aposentos, y allí topa con Isabel y la coge por el azafate [acot. II: 492+], pidiéndole a Cosme que vaya a por una luz. Finalmente, Isabel consigue encontrar la alacena y deja a don Manuel con el azafate en las manos. Llega Cosme con una luz pero don Manuel queda corrido por el lance, intentando encontrar una solución racional a todo el embrollo, mientras que su criado insiste en la presencia de un espíritu o duende. Don Manuel encuentra una nueva nota de doña Ángela entre la ropa blanca que le ha dejado Isabel en el azafate. El billete de doña Ángela asegura a don Manuel que no es la dama de don Luis y que se lo explicará personalmente, dentro de poco [acot. II: 551+].

El caballero escribe un nuevo billete a la dama, en una escena repleta de referencias espaciales en la conversación de los personajes, indicando diversos elementos de los aposentos de don Manuel (maletas, cojines, papeles, silla, etc.) Don Manuel ordena a Cosme que haga las maletas [II: 611] ya que deben partir para el viaje al Escorial que anuncio al principio del acto II [324-325], pues necesita realizar gestiones para el cargo de gobierno que reclamará en la Corte. El cuadro finaliza con la indicación de don Manuel a Cosme de que deje cerrado el cuarto y no lleve la llave [II: 617-618] ya que, si necesitan abrir, don Juan dispone de la suya.

El siguiente cuadro transcurre en los aposentos de doña Ángela, que escucha de boca de Isabel cómo por poco ésta se zafó de don Manuel en su cuarto. La dama ha explicado a doña Beatriz el ardid que anunció al inicio del acto para poder hablar personalmente con don Manuel sin que éste conozca la identidad de la dama [II: 191-195]. El engaño tendrá lugar cuando comience el tercer acto y confundirá aún más a don Manuel a causa de una errónea percepción del espacio. Doña Ángela se admira del lance preparado por su amiga:

*“porque querer llamalle,
sin saber dónde viene, y que se halle
luego con una dama,
tan hermosa, tan rica y de tal fama,
sin que sepa quién es, ni dónde vive,
(que es esto lo que tu ingenio te apercibe)
y haya, tapado y ciego,
de volver a salir y dudar luego,
¿a quién no ha de admirar?” [II: 645-653]*

La siguiente acotación sirve de ejemplo para ilustrar una técnica para definir el espacio dramático y su relación con el espacio escénico: “*Sale don Luis al paño*”, reza el texto; se trata de una convención teatral que refiere que el actor indicado debía situarse tras la cortina de una de las puertas del fondo del escenario. En este caso debía tratarse con seguridad de uno de los dos huecos laterales. Desde allí, el personaje debería asomar tan sólo la cabeza tras la cortina (el *pañó*) para indicar a los espectadores que se encontraba escondido en el mismo espacio que el resto de actores, pero sin ser visto por ellos. En la escena indicada, don Luis es víctima de celos a causa de un nuevo equívoco, pues al escuchar cómo las dos amigas trazan su plan, cree que doña Beatriz desea pasar al cuarto de su hermano, don Juan [II: 703-724].

Tras la marcha de don Luis, don Juan entra en escena e intercambia varias palabras de amor con doña Beatriz, adornándose de diversos silogismos. Doña Ángela se inquieta cuando su hermano le comenta que don Manuel ha partido esa noche, pero se tranquiliza tras indicarle don Juan que su amigo volverá al día siguiente. Antes de salir de escena con Isabel, y sin duda en un aparte con ella¹²⁵, doña Ángela recuerda su intención de coger el retrato de la dama que guarda don Manuel en su equipaje aprovechando la salida de éste a Aranjuez:

*“Vente, Isabel, conmigo,
que aquesta noche misma a traer me obligo
el retrato, pues puedo
**pasar con más espacio y menos miedo;
tenme tú prevenida
una luz y en qué pueda ir escondida,
porque no ha de tener, contra mi fama,
quien me escribe, retrato de otra dama”** [II: 775-782]*

El siguiente cuadro es breve [II: 815-882], pero tiene un gran interés para la representación del espacio dramático, pues sucede en la calle, junto a la casa de don Juan. Sin duda, para simbolizar el espacio debían valerse de algún elemento escénico (vestidos de los personajes, alguna hacha encendida para simular la oscuridad de la calle), aunque no existe ninguna acotación que confirme esta hipótesis. Se trata seguramente de una de las convenciones teatrales conocida por todos aquellos que conocían el lenguaje teatral de la comedia barroca (poetas, autores, espectadores, actores...) y por ello mismo no debía considerarse necesaria ninguna acotación al margen del texto.

Don Manuel persigue a Cosme en la calle, pues este ha olvidado los papeles que necesita para su gestión en Aranjuez. Por esta razón han deshecho el camino y han regresado para recuperar los documentos. Para excusar la ausencia de cabalgaduras en tan largo trayecto y constatar que la acción transcurre de noche, Calderón recurre de nuevo al decorado verbal con la indicación de don Manuel a su criado:

*“Di que **allí**
el mozo espere, teniendo
las mulas, porque también
llegar con ruido no es bien,
despertando a quien durmiendo
está ya [...]”* [II: 846-850]

A pesar de la prevención de Cosme, que aún teme entrar en los aposentos a causa del presunto duende, don Manuel ordena a su criado que acceda al cuarto sin luz, para no despertar a los habitantes de la casa [II: 878-882].

¹²⁵ La edición que citamos no lo indica con ningún signo ni acotación, pero por el tono de doña Ángela es evidente que se trata de un aparte con su criada, pues doña Beatriz y don Juan aún se encuentran en escena y está bastante claro que la dama no desea que su hermano conozca sus intenciones. Así lo entienden otros editores (por ejemplo, Antonucci), que consignan esos versos entre paréntesis. Se trata de un recurso utilizado por el poeta para recordar y resumir al público la determinación tomada anteriormente.

El último cuadro del segundo acto se desarrolla, naturalmente, en los aposentos de don Manuel. La acotación indica claramente el cambio de escenario: *“Vanse, y salen por la alacena doña Ángela y Isabel”* [acot. II: 882+]. Doña Ángela reitera a su criada la intención de robar el retrato de la dama que guarda don Manuel [II: 888-889] y le indica a Isabel que cierre la alacena por fuera, posiblemente para evitar que otras personas puedan ver el mueble desplazado y sospechen del ardid. Recordemos que en el primer acto, Isabel había sugerido la posibilidad de clavar dos clavos por la parte de fuera de la alacena, para evitar que ésta pudiese abrirse accidentalmente desde el cuarto de don Manuel y así descubrirse la impostura [I: 612-613].

Queda pues, doña Ángela encerrada y salen a escena don Manuel y Cosme. La acotación instruye brevemente sobre la forma en que deberán actuar los personajes para simular que el espacio dramático de los aposentos de don Manuel se encuentra sin luz: *“Vase Isabel, cierra la alacena, y salen como a oscuras don Manuel y Cosme”* [acot. II: 894+]. La acotación especifica que los personajes deben salir *“como a oscuras”*, esto es, con unos gestos seguramente inseguros que debían provocar la risa del espectador de la comedia, que observaba la escena con plena luz. Doña Ángela, ya en el cuarto de don Manuel, no advierte inicialmente la presencia de los hombres y enciende una luz, que traía escondida. Posiblemente debía ser una vela, que encendía la actriz en el momento que indicaba la obra y que debía servir al espectador para entender el sentido de la escena.

Cosme se sorprende ante la luz y don Manuel, por primera vez, duda de su propia racionalidad por un momento. En este último cuadro las referencias espaciales de diversos elementos de la habitación son constantes y tienen mucha importancia para el desarrollo de la escena. Por un lado se encuentra doña Ángela, que se dirige hacia la mesa del cuarto, coloca la vela que porta en un candelero y se sienta en una silla de espaldas a los dos hombres [acot. II: 926+]. Mientras tanto, don Manuel descubre a la tenue luz de la vela la belleza de doña Ángela, ante la incredulidad de Cosme, que continúa creyendo que se trata de un duende. Finalmente don Manuel se acerca y coge a la mujer [acot. II: 977+], sorprendiendo a doña Ángela, que enreda al caballero diciéndole que ha tomado humana forma y pidiéndole que la deje ir [II: 988-1012].

Pero don Manuel ha recuperado ya su antigua racionalidad y afirma que se trata de una mujer [II: 1015-1036], amenazando con herirla con la espada para demostrarlo. Doña Ángela cede y reconoce que es humana, pero con una nueva argucia promete explicar el secreto y envía antes a los dos hombres a comprobar la entrada:

*“[...] cerrad, señor, esa puerta,
y aún la del portal también,
porque no puedan ver luz,
si a caso vienen a ver
quién anda aquí”* [II: 1069-1073]

La indicación de doña Ángela es interesante para la comprensión del espacio dramático, pues se puede deducir que deben existir dos puertas, y no una sola, en los aposentos de don Manuel: una de cercano acceso, que es la que da a la sala y a la cámara donde debería estar la

cama (y que no es visible para el espectador, como hemos comentado ya) y otra de entrada al portal de la calle. En ese momento sale Isabel a la alacena [acot. 1086+] y, con los dos hombres lejos, puede escapar.

Cuando regresan don Manuel y Cosme, ya con luz, indicada seguramente por el mismo procedimiento explicado anteriormente con doña Ángela, la dama ya no se encuentra en la sala. Aunque don Manuel ha recuperado su sentido racional, no es capaz de entender por donde ha escapado la mujer y expresa su estupor refiriéndose a algunos elementos espaciales, que no necesariamente debían estar representados sobre el escenario:

*“Vive Dios **que he de mirar**
todo este cuarto, hasta ver
si debajo de los cuadros
rota está alguna pared;
si encubren estas alfombras
alguna cueva y también
las bovedillas del techo [...]” [II: 1103-1109]*

A pesar de la sugerencia de Cosme, don Manuel no sospecha de la alacena, ya que *“por ella / no hay que dudar ni temer, / siempre compuesta de vidrios”* [II: 1111-1113]. El cuadro y el segundo acto finalizan con los dos hombres mostrando su estupefacción por la desaparición de la dama.

2.1.3. *La dama duende*. Jornada III.

La tercera jornada de la comedia transcurre en dos espacios dramáticos diferenciados: los aposentos de don Manuel y los aposentos de doña Ángela. El primer cuadro del último acto de la obra se desarrolla en el cuarto de doña Ángela, que ha sido transformado para asombrar y confundir a don Manuel, simulando ser un lujoso aposento de un palacio. La criada Isabel conduce a don Manuel mediante engaño a la misma casa donde éste se aloja, después de haber recibido el caballero un mensaje escrito [III: 13-20] en el que doña Ángela lo cita en el cementerio de San Sebastián, en Madrid, donde dos hombres lo esperan con una silla de manos, para conducirlo a su destino. Don Manuel, que ignora que lo han traído a la misma casa de don Juan, muestra su confusión en el primer monólogo del acto:

“[...] *Y no me engaña* [la nota de doña Ángela],
en ella [en la silla] *entré y discurrí*
hasta que el tino perdí,
y al fin a un portal de horror,
lleno de sombra y temor,
solo y a escuras salí. [III: 20-25]

“*A escuras salí*”: esta expresión de don Manuel ilustra su incapacidad para entender el misterio de la dama duende, desarrollado durante los dos primeros actos de la obra por Calderón, que contrapone la postura supersticiosa de Cosme, el criado, como un contrapunto a la racionalidad de su amo¹²⁶. Esta misma oscuridad forma parte del espacio dramático del inicio del cuadro, con una primera acotación escénica que ilustra la falta de luz de la sala donde Isabel deja al caballero y que simboliza la propia incomprensión de don Manuel para poder entender la situación que está viviendo (“*Sale don Manuel como a escuras, guiándole Isabel.*” [acot. III: 0+])

Don Manuel se asombra ante la riqueza que observa en la casa [III: 36-40] y la impostura planeada por doña Ángela se muestra en la segunda acotación escénica del tercer acto:

“*Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua y, haciendo reverencia todas, sale doña Ángela, ricamente vestida.*” [acot. III: 40+]

Este *teatro dentro del teatro* hace más evidente la importancia de la construcción del espacio en esta comedia de Calderón. El trayecto de noche por las calles de Madrid en la silla de manos y el juego de simulación escénica que ha convertido los aposentos de doña Ángela en un salón lujoso confunde a don Manuel, que piensa que se encuentra en el palacio de una dama principal. Doña Ángela y don Manuel mantienen una conversación llena de conceptos cortesanos e ingeniosos juegos de contrastes, en la que el caballero alaba la belleza de la dama. Ante la insistencia de don Manuel para que desvele su nombre, doña Ángela le recrimina que el caballero haya pensado que podía ser la dama de don Luis, y le hace creer que

¹²⁶ En esta primera escena se observa a don Manuel sin la presencia de su criado Cosme. Como bien anota Antonucci en su edición [2006: 101, nota 2258] no resulta frecuente en el género de las comedias de capa y espada que amo y criado estén separados cuando aquel acude a alguna cita amorosa. Sin embargo, este recurso es utilizado por Calderón con cierta frecuencia en su primera etapa de dramaturgo.

huía de él por temor a ser reconocida por ser mujer principal [III: 156-160]. El engaño se refuerza cuando doña Beatriz, que simula ser su criada, la llama *excelencia* como por error y doña Ángela la recrimina con fuerza.

El enredo aumenta cuando don Juan llama a la puerta de la habitación, y doña Ángela, turbada, simula que se trata de su esposo para convencer a don Manuel que acompañe a Isabel para esconderlo:

*“Fuerza es que os vais
a esconderos a un retrete;
Isabel, llévale tú,
hasta que **oculto** le dejes
en aquel cuarto que sabes
apartado, ya me entiendes”* [III: 186-191]

Isabel *entiende* que el cuarto apartado es la habitación de don Manuel. También lo deberían entender así los espectadores de la comedia, que comprenderían en ese mismo momento –si no lo habían hecho antes con las referencias que se hicieron en el acto anterior sobre los planes de doña Ángela¹²⁷- que los personajes se encontraban en los aposentos de doña Ángela y no en otro espacio dramático, que don Manuel ignoraba donde se encontraba en realidad, y que Isabel lo iba a llevar hasta su mismo cuarto, de donde había salido horas antes en silla de manos. El efecto cómico creado por la situación espacial debía ser grande.

Antes de que don Juan entre en los aposentos de doña Ángela, salen Isabel y don Manuel y la dama pide a doña Beatriz que se esconda “*en esa cuadra*” [III: 198]. Escenográficamente tiene un gran interés el cuadro, ya que presupone que ese espacio físico de los aposentos de doña Ángela posee más de una habitación (lo mismo que sucede con los aposentos de don Manuel), cuestión crucial en la definición del espacio escénico del tablado para adecuarlo o simular la *realidad* del espacio dramático. Como ya sabemos, el escenario de los corrales de comedias del siglo XVII disponía de tres aberturas al fondo del escenario que estaban cubiertas por sendas cortinas. Estas puertas son fundamentales para entender la escenificación del cuadro que estamos comentando, ya que para la representación de esta escena probablemente se sirvieron de estas tres aberturas: don Manuel e Isabel debían salir por una de las puertas laterales; doña Beatriz se escondía quizás tras la puerta central (que habitualmente llevaba al vestuario de los actores), que simularía ser una *cuadra* de los aposentos de doña Ángela; y finalmente, don Juan entraría por la puerta lateral opuesta a la que habían salido anteriormente don Manuel e Isabel.

¹²⁷ En la jornada II, doña Beatriz comentaba con doña Ángela el ardid que ésta había ingeniado para conocer personalmente a don Manuel sin que éste supiese su identidad: “[...] *porque querer llamalle, / sin saber dónde viene, y que se halle / luego con una dama, / tan hermosa, tan rica y de tal fama, / sin que sepa quién es, ni dónde vive, / (que esto es lo que tu ingenio te apercibe) / y haya, tapado y ciego, de volver a salir y dudar luego, / ¿a quién no ha de admirar?*” [III: 645-653]. No hay que olvidar, sin embargo, que entre acto y acto se solía representar una obra breve (normalmente entre la segunda y tercera jornada era un baile) y que en este tercer acto el poeta no ha recurrido a la técnica de recordar por boca de un actor algunos hechos anteriores ya escenificados para recuperar la memoria de los espectadores, por lo que el espectador poco atento podía haber olvidado este hecho fundamental. Además, en este inicio del acto, al espectador solamente se le pone al corriente del viaje en la silla de manos de don Manuel, un hecho que *no había sido representado*, ni en escena ni verbalmente.

Don Juan pregunta por doña Beatriz y censura el vestido que lleva puesto doña Ángela, inadecuado a su condición de viuda. Cuando marcha su hermano, sale doña Beatriz de su escondite y su amiga le recomienda que se retiren momentáneamente hasta que la situación sea más tranquila:

*“Ya hasta que se sosiegue
más la casa, y don Manuel
vuelva de su cuarto a verme,
para ser menos sentidas,
entremos a este retrete.”* [III: 229-233]

Seguramente las dos mujeres debían salir por la puerta central del escenario, donde momentos antes se había escondido doña Beatriz, como un recurso escenográfico efectivo para salir de escena y cambiar de cuadro, desarrollándose el siguiente en los aposentos de don Manuel, que entra en escena acompañado por Isabel, que lo deja solo y asombrándose de estar *“en una casa / que dueño tan notable tiene”* [III: 246-247], ignorando que se encuentra en su misma habitación y provocando sin duda las risas del público. La habitación se encuentra sin luz, como confirma Cosme [III: 257], que entra en ella sin reconocer inicialmente a su amo (ni éste a él) y produciéndose un diálogo cómico hasta que se identifican y don Manuel es incapaz –de nuevo la pulsión racional de su personaje- de creer lo que su criado le explica y es que se encuentra en sus mismos aposentos y no en un palacio:

*“¡Viven los cielos que mientes!,
porque lejos de mi casa,
y en casa bien diferente
estaba en aqeste instante”* [III: 305-308]

La incredulidad de don Manuel provoca una nueva situación llena de comicidad, pues cuando éste sale hasta el portal para cerciorarse de que efectivamente se encuentra en casa de don Juan¹²⁸, la criada Isabel vuelve a los aposentos del caballero para recogerlo e impedir que descubra la superchería, y tras varias confusiones se lleva a Cosme, tomándolo por su amo, y dejando a don Manuel en sus aposentos confuso y solo.

El siguiente cuadro de la comedia se desarrolla en los aposentos de doña Ángela, que prepara otra vez el cuarto para recibir a don Manuel y continuar la impostura. Más es Cosme a quien trae Isabel de la mano, y la criada se excusa ante su señora de la falta de luz. Doña Ángela queda desconsolada, temiendo por las consecuencias de su plan si es descubierta. Más aún cuando don Juan llama a la puerta de su habitación¹²⁹ y doña Beatriz, Isabel y Cosme

¹²⁸ Seguramente la indicación de Cosme –“[...] Vete / por esa puerta y saldrás / al portal, a donde puedes desengañarte”- debía acompañarla con la cesión de la llave de la puerta de la habitación. Así se explicaría, como indica Antonucci [2006: 114, nota 2557] que en la pelea que mantiene más tarde con don Luis, sea don Manuel –y no su criado- quien dispone de la llave.

¹²⁹ Es recurso frecuente en la comedia que los personajes que se encuentran *fuera* del espacio dramático (por ejemplo, don Luis ahora o don Juan anteriormente llamando a los aposentos de su hermana) hablen *sin dejar verse por el espectador* tras la cortina de una de las tres puertas posteriores. La acotación suele señalarse habitualmente con la expresión “*Dentro*”. Debe diferenciarse claramente de la expresión “*Al paño*”, que designa la presencia del personaje indicado *en el mismo espacio dramático* que los otros personajes del escenario, aunque escondido de ellos. Escenográficamente se indica dejándose ver el rostro o la mitad del cuerpo a los espectadores.

vuelven a esconderse, en una situación similar a la que hemos visto anteriormente: Isabel y Cosme saliendo por una puerta lateral, doña Beatriz escondiéndose tras la puerta central, que simula ser otro cuarto, y don Luis entrando por la puerta lateral opuesta a la que salieron los criados.

Don Luis, movido por los celos, ha entrado en la habitación de su hermana buscando a doña Beatriz, pues declara haber visto en un cuarto una silla de manos –la misma que trasladó a don Manuel- y piensa que es de la dama, que viene a ver a su hermano don Juan [III: 437-441]. Una confirmación de que el cuarto de doña Isabel no está contiguo al de don Juan, sino en el piso superior, es la justificación de don Luis para justificar su entrada:

*“Como pisa sobre el mío, [el cuarto de su hermana]
me pareció que había gente,
y para desengañarme,
solo he de mirarle y verle.” [III: 443-446]*

Es en ese momento cuando la acotación señala que don Luis *“alza una antepuerta y topa con Beatriz”* [acot. III: 446+], que en el espacio escénico debía encontrarse, como ya hemos comentado, tras la puerta central del escenario, escondida tras la cortina. El enredo se complica, pues *“hacen ruido en la alacena Isabel y Cosme”* [acot. III: 456+] y don Luis sale para confirmar sus sospechas, espoleado por los celos. Encuentro en una anotación escénica que señala la salida de don Juan de la habitación de su hermana la única incongruencia del texto respecto a la interpretación planteada por algunos estudiosos que indica que los aposentos de doña Ángela y don Manuel están separados y que no son contiguos, al contrario que lo que ha señalado la crítica tradicional. La acotación señala *“Aparta la alacena [don Luis] para entrar con luz”* [acot. III: 460+]. La única solución que se me ocurre para explicar el presunto error es que el autor (o el copista o el editor) haya anotado *alacena* para indicar la puerta lateral en la que se encuentra el mueble cuando la acción se desarrolla en los aposentos de don Manuel. Ello significaría que don Luis apartaría la cortina para salir por la puerta lateral en pos del ruido que procede de los aposentos de don Manuel.

Debemos recordar que, en el primer acto, Isabel explicaba que había puesto *en falso* dos clavos para asegurar la alacena [I: 610-615] y que no se pudiese abrir *desde dentro*. Tampoco sería fácil abrir *desde fuera* para quien no conociese el truco, aunque seguramente Isabel debe haber olvidado asegurar la alacena con los clavos cuando regresó precipitadamente con Cosme, pensando que era don Manuel, como sugiere doña Ángela a su amiga Beatriz:

*“¿Y si fuese
tal mi desdicha, que allí
con la turbación **no hubiese**
cerrado bien Isabel,
y él [don Luis] entrase allí?” [III: 470-474]*

Doña Ángela teme las consecuencias de sus actos, y por ello se dispone a salir de su casa para pedirle resguardo al padre de doña Beatriz. En seguida pasamos al último cuadro de la comedia que transcurre en los aposentos de don Manuel. La primera acotación de este cuadro aclara que *“salen por el alacena Isabel y Cosme y por otra parte don Manuel”* [acot. III: 484+].

Para ser coherentes con la hipótesis escénica que proponemos, Isabel y Cosme saldrían por la puerta central del escenario, donde se encontraba visible la alacena en las escenas que transcurren en los aposentos de don Manuel; y la expresión “*por otra parte*” debería referirse a una de las dos puertas laterales del tablado, que representarían el acceso al espacio dramático de la alcoba de don Manuel, donde debía encontrarse su cama y que, evidentemente, no era visible para el espectador.

Inmediatamente entra en escena don Luis, con luz [acot. III: 485] y accede por la puerta principal de los aposentos de don Manuel (espacio dramático), representada escénicamente por la puerta lateral que había quedado libre en el tablado (es decir, la opuesta a aquella por la que ha salido don Manuel, y que simula ser el acceso a su alcoba). Don Luis se sorprende – como temía su hermana- de que la alacena esté desviada de su lugar original [III: 489] y se inicia una discusión entre él y don Manuel, que niega cualquier responsabilidad en el asunto [III: 526-530] y que se confunde creyendo que doña Ángela es la dama de don Luis, a causa de la actitud de éste.

El tema del honor agraviado se plantea en seguida entre los dos caballeros, pero las convenciones de la comedia impiden un final dramático y se produce una situación cómica, producto de las dificultades que encuentran los dos para iniciar inmediatamente el duelo. Primero son las precauciones de los dos hombres, que intentan evitar cualquier intrusión inoportuna: dejan entre los dos la luz para que ninguno resulte beneficiado [III: 551-552], don Manuel cierra la puerta con llave (que hay que recordar que le había dejado anteriormente Cosme) [III: 555] y don Luis ajusta la alacena con un bufete para que nadie pueda entrar [III: 559-561]. Pero don Luis encuentra a Cosme al lado del bufete y el duelo se posterga nuevamente, puesto que los dos caballeros acuerdan que el criado se encierre en la alcoba [III: 583-585] para no perjudicar la discreción del duelo. Cuando finalmente parece que va a empezar la lucha, la espada de don Luis queda sin protección y se desguarnea [acot. III: 595-596] y don Manuel, caballeroso, le permite ir a por otra.

Cuando sale de escena don Luis, don Manuel cierra la puerta de su cuarto con llave para evitar las sospechas de otros habitantes de la casa. Una acotación [acot. III: 626+] introduce a Cosme en escena de nuevo, que se encontraba encerrado en la alcoba de su amo. La anotación del texto (“*en lo alto*”) debe referirse a que el actor que interpretaba al criado debía situarse en el balcón del primer piso del tablado, aunque el espectador debía entender que el espacio dramático escenificado se refería a alguna ventana o abertura de la alcoba que daba a la misma sala de los aposentos de don Manuel. La expresión de Cosme definiendo el espacio donde se encuentra –“*un retrete que apenas / se divisan las paredes*” [III: 633-634]- y la respuesta de su amo –“*yo te abriré [...]*” [III: 635] parece confirmar esta hipótesis.

Cuando don Manuel va a abrir la puerta a su criado, debería salir por la puerta lateral que simula ser el paso a la alcoba. Inmediatamente entran por la puerta lateral opuesta (la que simula la entrada a los aposentos) doña Ángela y don Juan, que deben haber accedido gracias

a la llave maestra que posee el caballero¹³⁰, hecho que él mismo comentó a don Manuel durante el primer acto [I:745-746]. Doña Ángela va con manto y sin chapines [acot. III: 638], signo que debía servir al espectador para entender que la dama pretendía salir de casa, como ya había anunciado a su amiga Beatriz momentos antes [III: 480]. Don Juan, confiado en que don Manuel no se encuentra en su habitación, deja a su hermana sola y marcha de los aposentos de su amigo, desconociendo que éste ya se encuentra en el interior y que su prevención de colocar un criado a la puerta para evitar que entre va a resultar inútil [III: 647-650].

Ante la sorpresa de don Manuel, que ha liberado de su encierro a Cosme, se encuentra a doña Ángela en su propia habitación, sin entender tampoco ahora cómo ha entrado la dama. Por fin, doña Ángela confiesa su identidad, con un largo monólogo [III: 668-792] que expone un discurso amoroso y lastimero, en el que define su encierro con una connotación negativa – como ya hiciera al inicio de la obra–, identificándose como un *“sepulcro vivo”* [III: 750]. Sabiendo ya que es hermana de don Luis, don Manuel se debate entre el amor por doña Ángela y su amistad con don Juan. Finalmente, el embrollo se deshace, tal y como rigen las convenciones del género: regresa don Luis al cuarto, tras haber recogido otra espada y parece que se va a producir finalmente el duelo postergado, pero don Manuel promete casarse con doña Ángela y el equilibrio se restablece. Los parabienes se suceden rápidamente: don Juan acepta ser el padrino de la boda, don Manuel sugiere a Cosme que se case con Isabel y el criado se dirige finalmente al público para pedir perdón en nombre del autor, un lugar común del género de la comedia.

La última acotación de la comedia tiene interés escénico: *“Salen por una puerta doña Beatriz y Isabel, y por otra don Juan”* [acot. III: 845+]. Si una de las puertas laterales conduce al espacio dramático de la alcoba de don Manuel, parece evidente que no podría tratarse de ninguna de las dos puertas que explica la acotación. Restarían, por tanto, la puerta central, que corresponde a la alacena, y que se encontraba inutilizada por haber colocado antes don Luis un bufete para atrancarla y evitar que nadie accediese y detuviese su duelo con don Luis [III: 559-562]. Por lo tanto, sólo quedaría libre una de las puertas laterales, y la acotación indica claramente que doña Beatriz e Isabel salen por una, y don Juan por la otra, cosa que en nuestra hipótesis no parece posible; a no ser que se trate de una convención dramática para facilitar o enfatizar el movimiento de los personajes en el tablado en la escena final, cuestión aceptable si tenemos en cuenta las dimensiones reducidas de los escenarios de los corrales de comedias del siglo XVII.

¹³⁰ Seguramente el autor, para aumentar la verosimilitud de la entrada de don Juan, hizo exclamar a don Manuel en la escena anterior que retiraba la llave de la puerta una vez que la había cerrado desde dentro [III: 615-616].

"La dama duende" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-100	100	2	Don Manuel, Cosme	"Salen don Manuel y Cosme de camino" (acot. 0+)	Calle junto a la casa de don Juan (Madrid)
I: 101-112	12	4	Don Manuel, Cosme, doña Ángela, Isabel.	"Salen doña Ángela y Isabel en corto tapadas" (acot. 100+)	
I: 113-129	17	2	Don Manuel, Cosme		
I: 130-181	52	4	Don Manuel, Cosme, don Luis, Rodrigo		
I: 182-253	72	7+	Don Manuel, Cosme, don Luis, Rodrigo, doña Beatriz, don Juan, Clara, y gente		
I: 254-292	39	4	Don Luis, Rodrigo, doña Beatriz, Clara		
I: 293-367	75	2	Don Luis, Rodrigo		
I: 368-444	77	2	Doña Ángela, Isabel	"Vanse y salen doña Ángela y Isabel" (acot. 367+) Los dos personajes ya van sin togas (vv. 368-369)	Aposentos de doña Ángela
I: 445-541	97	3	Doña Ángela, Isabel, don Luis	"En casa me he estado entretenida en llorar" (doña Ángela v. 526). "desde esta mañana no ha entrado aquí" (doña Ángela, v. 529).	
I: 542-651	110	2	Doña Ángela, Isabel	"¿cómo, si se ve de mi cuarto tan distante el suyo?" (doña Ángela, vv. 567-568) "este cuarto" (Isabel, v. 570)	
I: 652-667	16	3	Don Juan, don Manuel, un criado		Aposentos de don Manuel
I: 668-695	28	5	Don Juan, don Manuel, un criado, don Luis, otro criado	Un azafate (acot. 667+). Maletas y cojines (acot. 685+)	
I: 696-749	54	6	Don Juan, don Manuel, un criado, don Luis, otro criado, Cosme	La llave del cuarto de don Manuel (vv. 744-745)	
I: 750-778	29	1	Cosme	Bolsón de Cosme (acot. 761+)	
I: 779-890	112	2	Doña Ángela, Isabel	Alacena (acot. 778+), escribanía (v. 809), dos maletas (v. 815), papeles (v. 823), ropa blanca (v. 828), pellejo con unos accesorios cosméticos (v. 835), un retrato pequeño de mujer (v. 851), etc.	
I: 891-919	29	1	Cosme		
I: 920-947	28	4	Cosme, don Juan, don Luis, don Manuel		
I: 948-952	5	3	Cosme, don Luis, don Manuel		
I: 953-1100	148	2	Cosme, don Manuel	Una lámpara ("alumbra. Cosme", v. 981). Un billete escrito (v. 988), ventanas (v. 1037). "Vanse" (acot. 1100+)	

"La dama duende" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-36	36	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel	Doña Ángela: " <i>Vendrá muy firme y amante [don Juan] / a agradecerse la dicha / de verte, Beatriz, y hablarte en su casa.</i> " [II: 32-34]	Casa (aposentos comunes)
II: 37-104	68	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan		
II: 105-206	102	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		
II: 207-262	56	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Luis		
II: 263-268	6	3	Doña Ángela, Isabel, don Luis		
II: 269-278	10	1	Don Luis		
II: 279-300	22	2	Don Luis, Rodrigo	Rodrigo: " <i>Mira que don Manuel puede / oírte, que viene allí</i> " [II:299-300]	
II: 301-372	72	3	Don Luis, Rodrigo, don Manuel		
II: 373-392	20	1	Don Manuel		
II: 393-428	36	2	Don Manuel, Cosme	Don Manuel: " <i>esta noche he de salir de Madrid</i> " [II: 407]	
II: 429-454	26	1	Isabel	" <i>Sale Isabel por la alacena con un azafate cubierto</i> " [acot. II: 428+], " <i>grande obscuridad</i> " [II: 435]	Aposentos de don Manuel
II: 455-484	30	2	Isabel, Cosme	" <i>Sale Cosme con luz</i> " [acot. II: 454+]	
II: 485-496	12	3	Isabel, Cosme, don Manuel	" <i>Topa Isabel con don Manuel, y él la tiene del azafate</i> " [acot. 492+]	
II: 497-499	3	2	Isabel, don Manuel	Isabel: " <i>Hallé la alacena. Adiós.</i> " [II: 499]	
II:500-508	9	1	Don Manuel		
II: 509-628	120	2	Don Manuel, Cosme	" <i>Sale Cosme con luz</i> " [acot. II: 508+]. Maletas y cojines [II: 555], silla [acot. II: 569+], maletas [II: 611]	
II: 629-664	36	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		Aposentos de doña Ángela
II: 665-724	60	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Luis	" <i>Sale don Luis al paño</i> " [II: acot. 664+]	
II: 725-726	2	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		
II: 727-782	56	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan		
II: 783-814	32	2	Doña Beatriz, don Juan		
II: 815-882	68	2	Don Manuel, Cosme	Don Manuel: " <i>Di que allí el mozo espere, teniendo / las mulas, porque también / llegar con ruido no es bien, /despertando a quien durmiendo / está ya</i> " [II: 846-851]	Calle junto a la casa de don Juan (Madrid)
II: 883-894	12	2	Doña Ángela, Isabel	" <i>Salen por la alacena doña ángela y Isabel</i> " [acot. II: 882+]	Aposentos de don Manuel
II: 895-1076	181	3	Doña Ángela, don Manuel, Cosme	" <i>Vase Isabel, cierra la alacena, y salen como a oscuras don Manuel y Cosme</i> " [acot. II:894+]. Luz de una linterna [acot. II: 903+], mesa, papeles [II: 919-920], silla [II: 937]	
II: 1077-1081	5	1	Doña Ángela	Doña Ángela: "que me ha cerrado Isabel" [II: 1080]	
II: 1082-1086	5	2	Doña Ángela, Isabel	" <i>Sale Isabel a la alacena</i> " [acot. II: 1081+]	
II: 1087-1140	54	2	Don Manuel, Cosme	" <i>Vanse [doña Ángela e Isabel] y cierran la alacena, y vuelven a salir don Manuel y Cosme</i> " [acot. 1086+]	

"La dama duende" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
III: 1-2	2	2	Don Manuel, Isabel	"Sale don Manuel como a escuras, guiándole Isabel" [acot. III: 0+]	Aposentos de doña Ángela (simulando ser un palacio)
III: 3-40	38	1	Don Manuel	"¡Qué casa tan alhajada!" [III: 36]	
III: 41-179	129	3+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, otras mujeres...	"Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua [...]" [acot. III: 40+], "noche oscura y fría" [III: 56]	
III: 180-192	13	5+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan	Don Juan: "Abre aquí esta puerta" [III: 180]; doña Ángela: "en aquel cuarto que sabes [...]" [III: 190]	
III: 193-195	3	4+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, don Juan		
III: 196-199	4	3	Doña Ángela, doña Beatriz, don Juan	Doña Ángela: "Retírate tú, pues puedes, / en esa cuadro, Beatriz" [III: 197-198]	
III: 200-224	25	2	Doña Ángela, don Juan	Doña Ángela: "¿Qué quieres a estas horas en mi cuarto" [III: 200]	
III: 225	1	1	Doña Ángela		
III: 226-235	10	2	Doña Ángela, doña Beatriz	Doña Ángela: "[...] y don Manuel venga de su cuarto a verme" [III: 230-231]	
III: 236-240	5	2	Don Manuel, Isabel	"Salen por el alacena don Manuel e Isabel" [acot. III: 235+]	
III: 241-253	13	1	Don Manuel	"[...] alguna puerta abren" [III: 252-253]	
III: 254-317	64	2	Don Manuel, Cosme	Cosme: "entrar podré libremente / en mi aposento [...]" [III: 255-256]. Cosme: "Y, ¿cómo, en fin, has entrado / aquí, trayendo yo siempre / la llave de aqueste cuarto? [...]" [III: 300-302]	
III: 318-319	2	1	Cosme		
III: 320-327	8	2	Cosme, Isabel	"Sale Isabel por la alacena" [acot. III: 319+]	
III: 328-333	6	3	Cosme, Isabel, don Manuel	Don Manuel: "Este es mi cuarto en efeto" [III 328]	
III: 334-350	17	1	Don Manuel		
III: 351-360	10	3+	Doña Ángela, doña Beatriz, criada, otras mujeres	"Salen todas las mujeres, una con luces y otra con algunas cajas y otra con un vidrio de agua" [acot. III: 350+]. Doña Ángela: "Isabel / a su mismo cuarto ha ido / a traer a don Manuel" [III: 352-354]	Aposentos de doña Ángela
III: 361-432	72	5+	Doña Ángela, doña Beatriz, criada, Isabel, Cosme	Isabel: "Está sin luz [el cuarto de don Manuel]" [III: 376]	
III: 433-435	3	3	Doña Ángela, Isabel, Cosme		
III: 436-468	33	3	Doña Ángela, don Luis, doña Beatriz	"Alza una antepuerta [don Luis] y topa con Beatriz" [acot. III: 446+]. Platos, dulces y vidrios [III: 453]. "Hacen ruido en la alacena Isabel y Cosme2" [acot. III: 456+]	
III: 469-483	16	2	Doña Ángela, doña Beatriz		Aposentos de don Manuel
III: 484	1	3	Cosme, Isabel, don Manuel	"Salen por el alacena Isabel y Cosme y por otra parte don Manuel" [acot. III: 484+]	
III: 485	1	2	Cosme, don Manuel		
III: 486-590	105	3	Cosme, don Manuel, don Luis	Un bufete [III: 490, 560]	
III: 591-613	23	2	Don Manuel, don Luis		
III: 614-626	13	1	Don Manuel	"Cierro la puerta, y la llave / quito" [II: 615-616]	
III: 627-638	12	2	Don Manuel, Cosme	"Asómase Cosme en lo alto" [acot. III: 626+]	
III: 639-650	12	2	Doña Ángela, don Juan	Don Juan: "De don Manuel en el cuarto / la dejo [a doña Ángela]" [III: 647-648]	
III: 651-796	146	3	Doña Ángela, don Manuel, Cosme	Cosme: "La puerta abren" [III: 793].	
III: 797-845	49	4	Doña Ángela, don Manuel, Cosme, don Luis		
III: 846-870	25	7	Doña Ángela, don Manuel, Cosme, don Luis, doña Beatriz, Isabel, don Juan		

2.2. *Casa con dos puertas, mala es de guardar.*

Casa con dos puertas mala es de guardar recupera el juego escénico utilizado por Calderón en *La dama duende* y lo elabora de una forma más compleja. No comparto la opinión expresada por Valbuena Briones de que se trate de “una copia con variantes” de aquella comedia¹³¹, a pesar del parecido estructural que existe entre ambas. El ritmo dramático de *Casa con dos puertas* es más acelerado, si cabe, y las situaciones desarrolladas por los personajes, algo más enredadas.

Al contrario que en *La dama duende*, el número de objetos escénicos citados que designan espacios dramáticos en la comedia es notablemente inferior. En aquella comedia la acción que transcurría en los aposentos de don Manuel tenía singular importancia, pues una gran parte de la trama se desarrollaba en ese espacio. Por ello, los elementos que aludían al cuarto del caballero tenían una gran relevancia en la obra. En *Casa con dos puertas mala es de guardar* el dramaturgo reparte la acción de forma más equilibrada entre los espacios de la casa de don Félix y de la casa de don Fabio.

Esta comedia se desarrolla en siete espacios dramáticos representados en el tablado: un camino o calle de Ocaña, el cuarto de don Félix en su casa, el cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio, el cuarto de doña Marcela en la casa de don Félix, un camino cerca de Ocaña, una calle de Ocaña cercana a la casa de don Fabio y la calle donde se encuentra la casa de don Fabio, justo delante de la vivienda.

En comparación con *La dama duende*, esta comedia tiene un mayor número de espacios escénicos representados y, por tanto, una mayor complejidad escénica y dramática. También utiliza Calderón un recurso de gran dificultad para hacer la transición de un espacio a otro. Se trata del llamado *espacio itinerante*, un mecanismo del que se sirve en dos ocasiones en la comedia: en el primer acto, cuando don Lisardo y Calabazas van caminando desde una calle de Ocaña y llegan hasta los aposentos de don Félix en su casa y en el tercer acto, cuando don Lisardo y don Félix se dirigen por un camino de Ocaña hacia la casa de don Fabio y llegan justo hasta delante de ella.

¹³¹ 1973: 273.

2.2.1. Casa con dos puertas mala es de guardar. Jornada I.

La comedia se inicia con cuatro personajes en escena, tal y como muestra la acotación inicial del primer acto: “*Salen Marcela y Silvia en corto con mantos, como recelándose, y detrás Lisardo y Calabazas*” [acot. I: 0+]. Se trata de una estructura dramática bastante frecuente en las comedias, el caballero y su criado enfrentados a la dama y su criada. El espectador, como sabemos, debería interpretar por los mantos que vestían las mujeres que los personajes se encontraban en la calle. Se trata de un recurso de vestuario que se utiliza con frecuencia para denotar un espacio determinado, en este caso la calle o un camino.

Esta identificación del espacio dramático se refuerza con la conversación de los personajes: Lisardo habla de “*este camino*” [I: 62] o “*este prado*” [I: 82] y Marcela comenta, más adelante “*por esta calle me voy*” [I: 139]. Mediado el primer acto, Lisardo definirá aún más claramente el lugar: “*junto a un convento, que está / de Ocaña poco distante, / entre unos álamos verdes*” [I: 605-607]. En el segundo acto Marcela se referirá al lugar de encuentro como “*esas huertas / paso de Aranjuez*” [II: 108-109]. Todas estas referencias debían de ser suficientes para el espectador del corral de comedias, a pesar de la escasez en el tablado de elementos escénicos que pudiesen denotar el espacio dramático que se quería representar.

Lisardo, que hace seis días [I: 61] que se encuentra en el camino por las mañanas a Marcela -una dama de la cual desconoce su identidad- mantiene una conversación con ella y le habla de forma cortesana, utilizando diversos silogismos para expresarle su amor. Marcela niega esos conceptos y se produce un desafío verbal entre ambos.

La situación es parecida a la de *La dama duende*, pues veremos que Lisardo es forastero y que Marcela está confinada en casa para que no pueda ver a este caballero, que está hospedado en la misma casa donde vive la dama, que pertenece a don Félix, hermano de Marcela y amigo de Lisardo. El enredo inicial de la trama se expresa más tarde en boca de Calabazas, el criado de Lisardo, que exclama ante la situación que acaba de presenciar: “*¡Linda tramoya, señor!*” [I: 141]¹³².

Lisardo pretende seguir a la dama, pero ésta se niega, asegurándole que muy pronto podrá visitarla en su casa [I: 97-102]. Mientras tanto, Calabazas especula que las dos mujeres van tapadas por su gran fealdad [I: 113-114], cuestión que Marcela rebate descubriéndose ante Lisardo [acot. I: 124+]. Lisardo –como don Manuel en *La dama duende*- cree que se trata de una mujer principal:

*“De estilo tan bien hablado,
de traje tan bien vestido,
lo que he pensado y creído,
es, que esta debe de ser*

¹³² Se trata seguramente de uno de esos comentarios *metaliterarios* tan frecuentes en las comedias, donde algún personaje parece compartir con el público su pensamiento sobre la misma obra. En *La dama duende* el personaje de don Manuel utiliza una expresión parecida para mostrar su asombro: “*No está mala / la tramoya [...]*” [III: 3-4]. También será Calabazas quien luego comparará la dama con la protagonista de la otra comedia de Calderón: “*¡Vive Dios, que me has cogido! / La Dama Duende habrá sido, / que volver a vivir quiere*” [I: 184-186].

*alguna noble mujer,
que donde no es conocida,
disimulada y fingida,
gusta de hablar y de ver,
y por forastero a mí
para este efeto eligió.” [I: 163-172]*

A pesar de la demanda de Marcela, amo y criado siguen a las mujeres a distancia, hasta que llegan cerca de la casa donde se aloja Lisardo y advierten que las han perdido:

*“Cerca de casa vivió,
pues de vista se perdió
cuando **a casa hemos llegado**” [I: 198-200]*

Este cuadro resulta de gran interés para el estudio de la construcción del espacio dramático. Como hemos visto, la comedia se ha iniciado en una calle o camino exterior, donde los cuatro personajes han coincidido. Tras mantener breve conversación, Marcela y Silvia se van [acot. I: 140+] dejando a los dos hombres con sus suposiciones, pero *dirigiéndose hacia la casa donde se alojan*.

Se puede deducir que entran en la casa de Félix, el amigo de Lisardo porque, tras perder de vista a las dos mujeres la acotación siguiente reza que *“salen don Félix y el escudero como vistiéndose”* [acot. I: 204+]. Hay que entender que don Félix y el escudero *salen* a escena, no de la casa, y por ello se marcaba escénicamente este espacio haciendo representar a los actores que estaban *como vistiéndose*¹³³.

El recurso utilizado por el poeta nos muestra como los dos personajes inician la escena en un escenario que representa el espacio dramático de un camino o calle y finalizan *dentro de la casa de don Félix* sin que se haya producido un cambio de cuadro o una salida de los personajes para cambiar de espacio. Se trata de un mecanismo llamado *espacio itinerante* que aparece con cierta frecuencia en las comedias del Siglo de Oro¹³⁴.

En la conversación con Félix, Lisardo informa al público del motivo de la estancia en casa de su amigo, que se encuentra en Ocaña:

*“Llegué en efeto **a Aranjuez,**
donde vos me visitastis
en una posada, y viendo
tan incómodo hospedaje,
como tienen en los bosques
escuderos y pleiteantes,
que me viniese con vós
a Ocaña me aconsejastis,
pues los días de la audiencia,
dos leguas era tan fácil*

¹³³ Se trata de un ejemplo más de cómo se puede aludir a un lugar o espacio dramático con la ayuda del vestuario de los actores.

¹³⁴ Javier Rubiera detalla de forma clara cómo funciona este recurso en la comedia barroca [2005: 99-124].

***andarlas por la mañana,
y volverlas a la tarde.*** [I: 581-592]

Lisardo debe presentar unos memoriales en Aranjuez, para presentarle al rey una petición con motivo de sus servicios en la campaña de Flandes. Lisardo y Félix, que se conocieron estudiando en Salamanca, mantienen una larga conversación, que los criados aprovechan para salir de escena con una alusión irónica y, de nuevo, meta literaria¹³⁵. Félix explica a su amigo Lisardo, en una larga exposición en romance [I: 239-486] sus amores con una mujer que encontró en los jardines de la Isla en Aranjuez¹³⁶ [I: 291].

En lo que parece ser una situación paralela a la que ha vivido Lisardo, Félix comenta su atracción por la dama, y cómo la siguió hasta la casa donde vivía en Ocaña. Pero la felicidad no es completa, ya que la dama ha descubierto que Félix tuvo otra amante a la que festejó un tiempo atrás, y que ésta, por despecho, se lo explicó a su actual amor que, herida de celos, ya no quiere saber nada del caballero.

Mientras conversan los dos amigos, se produce la entrada sigilosa de Marcela y Silvia, que se anota en el texto con una interesante acotación espacial:

“Salen Marcela y Silvia, abriendo una puerta que estará tapada con una antepuerta, y deténiense detrás della” [acot. I: 512+]

Escénicamente, las dos actrices deberían de salir por una puerta lateral, la contraria a la que habían utilizado antes Félix y su escudero [acot. I: 204+]. Seguramente Marcela y Silvia debían quedar parcialmente cubiertas por la cortina que tapaba el acceso. De esta forma se indicaba a los espectadores que las mujeres se encontraban en la misma habitación que los otros personajes (el mismo espacio dramático), pero sin ser vistas por ellos. Ello produce un nuevo mecanismo espacial, que se denomina *escena múltiple*: los cuatro personajes actúan de forma independiente por parejas ocupando el mismo espacio dramático, hecho que debía coordinarse de forma que no se atropellasen en las diversas intervenciones marcadas en el texto. La primera intervención de Marcela, que habla a Silvia en un aparte, resulta también de gran interés para la construcción del espacio dramático:

***“Por esta puerta, que al cuarto
de mi hermano, Silvia, sale,
desde el mío a verle vengo,
porque aunque él esté ignorante
de que he salido hoy de casa,
con esto he de asegurarle.”*** [I: 513-518]

De forma similar a *“La dama duende”*, también en esta comedia recurre Calderón al juego de las puertas, aunque en esta ocasión no habrá un mueble que oculte una puerta, sino que el

¹³⁵ Calabazas: *“En tanto que ellos se pegan / dos grandísimos romances, / ¿tendréis, Herrera, algo que / se atreva a desayunarse?”* [I: 231-234].

¹³⁶ Ver Ilustración 1. *Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo*, de Miguel Ángel Houasse (siglo XVIII).

juego dramático se estructurará entorno a dos casas con diversos accesos que permitirán el desarrollo fluido de la acción de la comedia.

La puerta a la que alude Marcela es un segundo acceso al cuarto de su hermano que le permite entrar y poder escuchar sin ser vista. Pero su astucia se vuelve en contra de la dama cuando Lisardo está a punto de explicar a Félix la descripción de Marcela y ésta teme ser descubierta por su hermano. Pero oportunamente entra en escena Celia, criada de Laura, que es la dama de la que está enamorado Félix. Celia va vestida “*con manto*” [acot. I: 658+], para indicar al espectador que viene de la calle y pretende hablar a solas con Félix. Lisardo se despide y Celia le incita a acompañarlo hasta la casa de Laura, y aún hasta sus aposentos:

*“Pues vente agora conmigo;
yo haré una seña si sale
mi señor, y dejaré
la puerta abierta; tú entrarte
hasta su cuarto podrás”* [I: 693-697]

Se trata del tercer espacio dramático que veremos en la comedia, tras el camino que iniciaba el acto y los aposentos de don Félix. Celia se felicita por el engaño [I: 702-704], pues ha sido idea de su ama la impostura. Mientras Celia y Félix salen, Marcela y Silvia –que lo han escuchado todo- traman como poder ver a Lisardo sin que la dama desvele su identidad. El parecido de esta situación con otra similar de *La dama duende* se advierte en seguida por la comparación de los siguientes versos:

Doña Ángela:

*“[...] y no sé cómo declare
que estoy ya determinada
a que me vea y me hable.*

Doña Beatriz:

¿Descubierta por quien eres?

Doña Ángela:

¡Jesús, el cielo me guarde! [...]

Doña Beatriz:

Pues, ¿cómo ha de verte?”

La dama duende [II: 178-191]

Doña Marcela:

*“Escribiéndole que calle,
hasta que se vea conmigo,
y esto ha de ser esta tarde.*

Silvia:

¿Declarada por quien eres?

Doña Marcela:

¡Jesús, el cielo me guarde!

Silvia:

Pues, ¿qué has de hacer?”

Casa con dos puertas [I: 710-714]

El último cuadro del primer acto transcurre en el cuarto de doña Laura, en casa de su padre Fabio, que se lamenta de la melancolía de la dama, desconociendo el motivo de su tristeza. Fabio marcha de casa [acot. I: 748+] y entonces entra Celia, de nuevo vestida con manto para indicar su llegada de la calle [acot. 776+]. Celia se congratula junto a Laura de haber convencido a Félix para venir a su casa, sin que éste conozca que todo ha sido idea de la dama:

*“[...] díjele que viniera,
que yo, aunque a tanto riesgo me pusiera,
hasta tu mismo cuarto le entraría,
con tal que no dijese en ningún día,
que yo le había traído.
Juró el secreto, y muy agradecido
el caso se concierta,
**y está esperando enfrente de la puerta
la seña, voyla a hacer, pues no está en casa
mi señor. Esto es todo lo que pasa.”** [I: 795-804]*

Entra Félix acompañado de Celia al cuarto de Laura, ante el simulado enfado de ésta delante de su criada y el caballero. Seguramente entran los dos por la misma puerta del tablado por la que salió antes Fabio, que no se encuentra en la casa. Laura recrimina a Félix su relación anterior con Nise, antigua amante, y el caballero da cumplidas razones que debían resultar risibles para el espectador del corral, pues argumenta que su amor pasado fue simplemente un aprendizaje o ensayo para llegar a amar a Laura [I: 917-926].

Ante el escepticismo de Laura, que expresa sus celos, la criada Celia advierte que Fabio vuelve a casa, ocasión que fuerza a la dama a indicar otra vía de salida a Félix:

***“Vete por aquesa puerta
de esotro cuarto, pues tiene
puerta a la calle.”*** [I: 1005-1007]

“*Aquesa puerta*” debería ser, sin duda, la puerta lateral del escenario opuesta a aquella por la que salió Fabio y entró Félix. La puerta central debía estar adornada con algún mueble o elemento escénico que diferenciase los aposentos de Laura y los de don Félix. Los amantes se despiden ante la intervención final de Celia, muy adecuada para mostrar el juego escénico de la comedia:

*¡Ay, cuánto nos sirve una
casa que dos puertas tiene!* [I: 1015-1016]

2.2.2. *Casa con dos puertas mala es de guardar. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se desarrolla en dos espacios dramáticos: el cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio y el cuarto de don Félix en su casa. De forma muy parecida a la estructura de enredo de *La dama duende*, también en esta comedia la estructura espacial tiene una gran importancia para el desarrollo de la trama.

En esta ocasión el dramaturgo recurre a dos espacios dramáticos diferentes –la casa de don Félix, hermano de doña Marcela y la casa de don Fabio, padre de Laura- para utilizar el mismo motivo que ya había experimentado en su comedia anterior: la existencia de un lugar con varios accesos que permite la entrada y salida de los personajes para organizar el enredo escénico y potenciar el sentido cómico de la obra.

La primera acotación del segundo acto informa que *“salen por una parte Marcela con manto, y el escudero y por otra Laura y Celia”* [acot. II: 0+]. Las dos partes a las que se refiere la anotación textual debían ser las dos puertas laterales del tablado. Intuimos que se trata de la casa de Laura porque Marcela va con manto, cuestión que el espectador del tablado interpretaría sin duda como que el personaje venía de la calle. Esta intuición se confirma por los primeros comentarios de bienvenida de Laura [II: 1] y por la conversación que la dama mantiene con Laura y Celia [II: 171-185].

Como ya resulta frecuente en esta tipología de comedia, uno de los personajes –doña Marcela- realiza una recopilación de los sucesos anteriores [II: 30-158] con el objeto de recordar la historia al espectador del tablado. Esta narración resulta interesante porque se confirma el mecanismo espacial utilizado en la primera jornada por Marcela para acceder sin ser vista al cuarto de don Félix, su hermano, donde se encontraba don Lisardo en uno de los cuadros del primer acto:

*“[...] que retirada a este cuarto
que te he dicho, aun una puerta,
(que sale al cuarto de Félix,
porque nunca presumiera
que había más casa) la hizo
cubrir con una antepuerta,
por donde aderezarle
sola Silvia sale y entra.”* [II: 57-64]

De la misma forma que en la comedia anterior, la prevención del hermano de la dama será inútil, pues ésta ha ideado la forma de acceder al espacio prohibido sin ser vista. El motivo del encierro de la dama es parecido en los dos casos, aunque con algún matiz:

Doña Ángela:

*“[...] donde en efeto encerrada,
sin libertad he vivido,
porque enviudé de marido,
con dos hermanos casada”*

La dama duende [I: 388-391]

Doña Marcela:

*“[...] pensó sanear la malicia
de que Ocaña no dijera,
que traía a casa un huésped
tan mozo, teniendo en ella
una hermana por casar”*

Casa con dos puertas [II: 51-55]

Sabemos que la escena transcurre con luz de día por la indicación que Marcela realiza al escudero, a quien indica que vuelva a recogerla al anochecer [II: 14]. Marcela le explica a su amiga el ardid ideado, pues ha enviado a Silvia con un papel (recurso parecido al que utiliza doña Ángela en *La dama duende*) para invitar a Lisardo a casa de Laura, simulando que es la suya y evitando así ser descubierta por su hermano don Félix:

*“[...] tu casa tiene dos cuartos,
y del uno cae la puerta
a otra calle, a Silvia dije
que le trujese por ella,
de suerte que entrando, Laura,
por donde saber no pueda,
en fin, como forastero,
si es casa tuya, ¿qué arriesgas?”* [II: 171-178]

A pesar de la incomodidad de Laura, que recrimina a su amiga que no le haya solicitado permiso antes, y que teme sea descubierto el engaño [II: 179-181] y que don Félix descubra que está ayudando a su hermana [II: 198-203], el ardid se inicia de inmediato porque ya se encuentra Lisardo a la puerta de la casa. Para poder engañarlo y hacerle creer que es su casa, Marcela se quita el manto que llevaba desde el inicio del acto [II: 212-213] para que el caballero no sospeche que se encuentra de paso. Tras salir Laura de la habitación, entra Lisardo acompañado por la criada Silvia, que inicia la impostura:

*“Esta es la casa, señor,
de aquella dama encubierta,
que ya descubierta veis.”* [II: 221-223]

Tal y como hemos anotado, la entrada de Lisardo y la salida de Laura debían realizarse por las dos puertas opuestas del tablado, ya que una simularía el espacio dramático de la salida directa a la calle (aquella por la que entrase el caballero) y la otra el acceso al resto de las dependencias de la casa, que conducirían a diferente aposento y a otro acceso para una calle distinta a aquella por la que entró Lisardo.

Tras quedarse a solas con Lisardo, Marcela inicia el engaño y le recrimina al caballero que haya podido pensar que era dama de don Félix¹³⁷ y que le haya explicado a su amigo su relación

¹³⁷ El argumento de Marcela para convencer a Lisardo de que sus sospechas son infundadas –“que no solo soy su dama, / mas que no lo puedo ser” [II: 271-272]- es el mismo que utiliza doña Ángela en “*La dama duende*” en el billete que le escribe a don Manuel en el segundo acto: “A lo que decís del amigo persuadido a que soy dama de don Luis, os aseguro que no solo lo soy, pero que no

con ella: el espectador debía recordar que en la primera jornada Marcela está a punto de ser descubierta cuando Lisardo explicaba la aventura a su amigo Félix. Lisardo se sorprende de que haya podido conocer sus sospechas estando en casa diferente de Marcela [II: 275-280] pero inmediatamente deben detener la conversación porque Celia les informa que ha entrado en casa don Fabio, el dueño de la casa y padre de Laura.

La criada indica que Fabio entra por la misma puerta que accedió Lisardo [II: 309-310], por lo que el caballero no podrá escapar por la misma salida. Por ello lo esconden en una cuadra anexa [II: 314]. Lo más probable es que este espacio dramático sea representado por el espacio escenográfico no visible para el espectador que se encontraba en la puerta central del tablado. Se trata de la única opción posible, pues las dos puertas laterales ya designaban otros espacios, como hemos visto. La acotación indica que Lisardo se esconde tras una puerta [II: 317+] y debería mantenerse oculto para el público tras la cortina.

Don Fabio se extraña de que la puerta de los aposentos de Laura que da a la calle se encuentre abierta, pero no recela ante la presencia de Marcela, a quien se ofrece a acompañar a su casa, pues ya se está poniendo el sol¹³⁸. La situación escénica acentúa el enredo, pues Marcela debe acceder a la petición de Fabio y dejar a Lisardo encerrado en casa de su amiga para evitar las sospechas del padre de Laura. Cuando marchan Fabio y Marcela, Celia tranquiliza a Laura diciéndole que sacará a Lisardo de su encierro sin que vea a su ama y pueda comprender el engaño.

Pero la situación cómica llega al clímax, pues hace entrada don Félix, que estaba fuera esperando. No existe una notación específica que indique la puerta del escenario que utiliza Félix para entrar, aunque es posible que sea la misma entrada principal que Fabio ha utilizado para salir con Marcela, pues Félix confiesa que estaba esperando en la calle y que ha entrado cuando ha visto al padre de Laura salir de casa con Marcela [II: 411-414].

Don Félix cede a la petición de Laura de volver a salir de la casa, ya que la dama le expresa su temor por el regreso de don Fabio, su padre. Para facilitar que Lisardo –que aún continúa escondido en un cuarto adyacente, es decir, tras la puerta central del escenario- pueda salir sin ser visto, Laura le miente a Félix y le indica que la puerta falsa –es decir, la que da a la calle desde los aposentos de Laura- ha sido cerrada con llave por su padre, y que no puede salir por allí¹³⁹. Pero suena la voz de Fabio, que ya ha regresado, y don Félix plantea otra solución:

***“Si desotra puerta dices
que quitó la llave, es cierto
que no hay por donde salir;***

puedo serlo [...] [II: 550+]. Naturalmente, sólo el espectador conoce que el motivo de esa imposibilidad es que la dama es la hermana del amigo del caballero.

¹³⁸ El inicio del acto se desarrolla con luz de día, a tenor de la indicación de Marcela al escudero para que la vuelve a recoger al anochecer [II: 14]. Pero Fabio expresa ahora que *“la luz del día / ya se va a poner”* [II: 334-335] y da indicaciones para que traigan luces [II: 353]. El escudero informa de la hora –*“las ocho y media serán”*- e informa de que ya ha anochecido [II: 355-359]. Todas estas cuestiones eran necesarias para informar al espectador del tablado de la llegada de la noche en el espacio escenográfico con signos escénicos y verbales, ya que, como sabemos, las representaciones en los corrales tenían lugar siempre con luz del sol.

¹³⁹ Pero el espectador conoce que la puerta lateral que representa la salida desde el cuarto de Laura debe haber quedado abierta, como indicó Fabio en la intervención anterior [II: 324-326].

*y así en aqueste aposento
me esconderé.” [II: 453-457]*

“*Aqueste aposento*” es, sin duda, la cuadra donde previamente se ha escondido Lisardo, que está representada por la puerta central del escenario, como ya hemos conjeturado antes. Laura se da cuenta de que su engaño está a punto de ser descubierto e intenta impedir que Félix entre a la cuadra y tope con Lisardo [acot. II: 457+], alegando al caballero que su padre utiliza ese espacio para escribir durante la noche. Pero don Félix ya ha entreabierto la puerta y ha advertido, sin reconocer a su amigo Lisardo, que hay “*un bulto allá dentro*” [II: 464].

Las sospechas de Félix sobre un posible engaño de su enamorada encienden los celos, pero la tensión se mantiene, pues entra Fabio a escena¹⁴⁰, sin que Félix haya podido esconderse ni salir de los aposentos, y el caballero se excusa ante el padre de Laura explicando que se encuentra en la casa por haber venido a buscar a Marcela, su hermana [II: 480-481]. Félix no tiene más remedio que marchar de la casa, celoso por la creencia de que Laura le engaña con otro caballero que tiene escondido en su casa, ignorando que se trata de su amigo Lisardo. El aparte del caballero debía provocar la hilaridad del público, a causa de la comicidad de la escena:

*“No sé, ¡ay Dios!, lo que hacer debo.
Estarme aquí es necedad;
irme, si aquí un hombre dejo,
es desaire; alborotar
aquesta casa, desprecio:
**pues esperarle en la calle,
si hay dos puertas, ¿cómo puedo
yo solo?** ¡Oh, quién a Lisardo,
que es mi amigo verdadero,
consigo hubiera traído!” [II: 490-499]*

La llegada de la noche está representada escénicamente con la presencia de diversas luces que llevan los personajes en escena [acot. II: 504+]. Fabio desea hablar reservadamente con su hija, ante el temor de ésta, que cree haber sido descubierta. El padre la encarece para que la acompañe “*acá dentro*” [II: 506], espacio que sin duda es la misma puerta lateral por la que ha salido don Félix, y que conduce al resto de aposentos.

La salida de los dos personajes es la oportunidad para que Celia, que regresa con una luz, saque a Lisardo de su escondite en la cuadra anexa (representado por la puerta central del tablado) y lo saque de casa por la puerta que conduce directamente a la otra calle desde la habitación de Laura y que, como ya sabemos, está representada por la puerta lateral del escenario opuesta a la que han salido antes Laura y don Fabio.

¹⁴⁰ Evidentemente, tal y como se deduce por lo ya explicado, Fabio entrará en el escenario por la puerta lateral que simula el acceso al resto de aposentos de la casa que van a dar a la entrada principal.

Nada más salir Celia y Lisardo del escenario, por la puerta opuesta del tablado entra don Félix [acot. II: 531+], que justifica así su presencia de nuevo en la casa sin que nadie lo haya advertido:

***“En un esconce pequeño
que hace la escalera, antes
que la luz bajara, muerto
de celos y de desdichas,
pude quedarme encubierto.”*** [II: 532-536]

Con la intención de descubrir al caballero escondido, Félix entra en la puerta central del escenario [acot. II: 547+], que representa el espacio dramático del cuarto anexo de Laura, que se mantiene, como ya sabemos, invisible para el público. Don Félix queda oculto tras la puerta central, ya que la acción escénica representada es la de buscar al hombre encerrado que antes tan sólo entrevió a oscuras. Pero en ese momento vuelve Laura a su aposento, creyendo que Félix está ya en la calle y que Lisardo se encuentra en la cuadra contigua al cuarto.

Cuando Laura llama a Lisardo para que salga, se encuentra a don Félix. Entonces se produce una situación parecida a la que vimos en la primera jornada, aunque ahora es la dama la que se excusa con diferentes argumentos para negar la misma evidencia que provoca los celos en su amante.

Cuando Laura está justificando que quizás el bulto que observó Félix era el de algún criado [II: 609], aparece oportunamente Celia¹⁴¹ que, sin advertir que Félix se encuentra en la habitación, comunica en voz alta a su ama que ya ha dejado al caballero en la calle. Esta declaración supone la confirmación para don Félix que, herido de celos, declara a Laura su intención de finalizar su relación con ella [II: 625-626]. No existe ninguna acotación que lo demuestre, pero Félix debería salir por la puerta falsa de los aposentos de Laura, es decir, por una de las puertas laterales del tablado.

Esta acción podría parecer difícilmente justificable en la lógica escénica del cuadro, pues el espectador sabe que la dama le comentó anteriormente al caballero que esa puerta estaba cerrada con llave por su padre [II: 443-444] y Félix no puede arriesgarse a salir por la puerta principal y ser descubierto por don Fabio. La única solución plausible es que Félix, advertido de la mentira de Laura, se haya percatado de que el caballero escondido salió por la puerta falsa antes de llegar él, y ahora, sabedor de que no es cierto que esa puerta está con llave, salga él también por la misma para evitar así encontrarse con don Fabio.

El último cuadro del segundo acto se desarrolla en los aposentos de don Félix en su casa. Me parece que se trata de este espacio, que ya conocemos del primer acto, y no el cuarto de Lisardo por las diferentes referencias que se suceden en el cuadro: el hecho de que no existe alusión ni acotación ninguna que determine lo contrario (por ejemplo, la presencia de algún mueble o del equipaje de los personajes en el escenario, como sucede en *La dama duende*),

¹⁴¹ Aunque no existe ninguna acotación que lo declare, parece evidente que Celia debe haber entrado por la misma puerta falsa por la que salió con Lisardo, y no por el lateral que simula el acceso al resto de la casa, ya que allí aún debe encontrarse don Fabio que, sin duda, pediría explicaciones a la criada del motivo de su salida de la casa.

pero sobre todo, por la entrada de Marcela en escena, aprovechando la entrada lateral que ya conocemos del primer acto.

En estos aposentos, Lisardo refiere los sucesos del anterior cuadro a Calabazas, su criado [II: 663-698]. Un detalle de interés espacial revela Lisardo sobre la disposición de la casa de Laura:

*"[...] la criada
por un jardín me guió
hasta que llegué a una sala
de estrado [...]"* [II: 668-671]

Por la descripción de Lisardo se deduce que la puerta falsa de los aposentos de Laura no conduce directamente a la calle, sino que hay una especie de jardín antes de llegar a la salida, cuestión coherente con la estructura conocida de las casas del siglo XVII, y que no afecta a la trama escénica desarrollada hasta ahora. Lisardo, que tampoco reconoció a Félix cuando éste entró en la cuadra donde estaba escondido, se debate entre su amistad con el caballero y su amor por la dama oculta. Finalmente, decide partir de Ocaña antes de que amanezca el alba [II: 720-725]¹⁴². Tras obsequiar con un vestido de camino a su criado, Calabazas escenifica una historia cómica alusiva al regalo de su amo, sin relación con la trama [II: 733-808] y que sin duda es un excursus que responde a la convención tópica del criado gracioso en la comedia del Siglo de Oro.

Marcela se presenta en escena, segura de la ausencia de su hermano en la casa¹⁴³, seguramente por la puerta lateral del escenario en que apareció en el primer acto. La dama recrimina a Lisardo que esté preparando su partida sin despedirse de ella, ante la desconfianza del caballero. Inesperadamente, entra Félix en el aposento, y Marcela debe esconderse tras la cortina central, simulando asimismo un espacio contiguo del aposento [acot. II: 879+]. Marcela escucha escondida la conversación entre los dos amigos, y Lisardo confirma sus sospechas infundadas y confirma su partida, ya que cree que la dama tapada es la enamorada de Félix [II: 951-962].

La confusión aumenta cuando se presenta Laura en la casa. Lisardo comprende finalmente que no se trata de la misma dama que él corteja, y se produce otra situación análoga a la escenificada en el cuadro anterior: Laura y Félix conversan en el escenario, mientras Lisardo se ve obligado a marchar del aposento porque la dama desea hablar a solas con su amigo, y Marcela queda encerrada en el cuarto contiguo.

Se reproduce nuevamente la discusión por celos entre Laura y Félix, y éste expresa claramente su confusión ante los episodios anteriores, que es un reflejo de la esencia de la comedia de enredo a la que asiste el público:

¹⁴² Recordemos que el espectador ya conoce, por diferentes signos lingüísticos y escenográficos, que es noche cerrada en este cuadro.

¹⁴³ El espectador conoce de antemano que es de noche, y Marcela está convencida de que Félix no regresará hasta que algún criado le lleve a la casa de Laura su capa y su valona. Recordemos que Marcela desconoce la peripecia anterior de Félix, y está convencida de que, igual que cada noche, su hermano está rondando la casa de Laura para cortejar a la dama.

*“Ya sé que quieres decirme,
que ilusión, que engaño fue
cuanto oí, y cuanto vi [...]” [II: 1000-1002]*

La situación entre los dos personajes es la misma que ya vivieron en el primera jornada, aunque ahora es Laura la que da explicaciones a Félix, y éste utiliza igual fórmula –“¿*Iraste si te escucho?*” [II: 1008]- que la expresada por la dama anteriormente: “¿*Iraste si te oigo?*” [I: 898]. Laura utiliza argumentos parecidos –e inverosímiles- a los que empleó Félix en el primer acto, ya que no desea traicionar a su amiga Marcela. Cuando Laura está a punto de ceder y explicarle la verdad a Félix, Marcela decide salir de la cuadra contigua para evitarlo. Sale por delante tapada [acot. II: 1064+], para evitar ser reconocida por su hermano¹⁴⁴.

Laura aprovecha la confusión para recriminarle a su amante la presencia en la casa de otra dama, sin conocer que en realidad se trata de su amiga Marcela, y la situación cambia de sentido radicalmente, pues Félix queda confuso y es incapaz de justificar a Laura la presencia de la otra mujer. La segunda jornada finaliza con las recriminaciones y celos entre Laura y Félix por las sospechas de engaño de los dos amantes.

¹⁴⁴ Seguramente Marcela sale por la puerta lateral opuesta a la que utilizó durante el primer acto para escuchar escondida a Félix y Lisardo.

2.2.3. Casa con dos puertas mala es de guardar. Jornada III.

La jornada tercera de la comedia es más compleja que las dos anteriores, ya que se escenifica un mayor número de espacios dramáticos. El tercer acto se inicia en el cuarto de doña Marcela en la casa de don Félix, para proseguir en los aposentos de don Félix en la misma casa. A continuación la acción se traslada a un camino, cerca de Ocaña. El desarrollo del acto nos lleva luego a una calle de Ocaña, en un claro ejemplo de espacio itinerante, ya que los personajes se trasladan desde ese lugar –sin cambiar de cuadro- a la calle en la que se encuentra la casa de don Fabio, justo delante de ésta. Finalmente, la comedia acaba en los aposentos de don Félix en su misma casa.

El tercer acto se inicia con una conversación entre doña Marcela y Silvia, en la habitación de la dama. La dama resume algunas de las peripecias de la jornada anterior, ante el asombro de la criada¹⁴⁵, en una recopilación que tiene como objetivo recordar al espectador del tablado los hechos más significativos del segundo acto. Se trata de la primera ocasión en toda la obra en que se representa en escena el espacio dramático de los aposentos de doña Marcela. Tenemos la confirmación expresada en boca de la misma dama cuando su hermano Félix entra en su habitación¹⁴⁶. La acotación reza: “*Por la puerta escondida sale don Félix*” [acot. III: 40+]. Se trata sin duda de la misma puerta en la que doña Marcela escuchó a Lisardo y a su hermano en los aposentos sin que nadie advirtiese su presencia¹⁴⁷.

Marcela escucha de su hermano las peripecias sufridas sin que don Félix sospeche que fue Marcela quién salió de su alcoba y provocó la discusión entre el caballero y doña Laura. Don Félix le refiere que doña Laura ha salido de su casa al mar de Antígola [III: 91-92] y le propone a su hermana que cuando regrese la dama, vaya a su casa para poder espiarla [III: 79] y descubrir quién es el caballero que la corteja. Doña Marcela accede porque también desea citarse allí con Lisardo y proseguir el enredo que ha ideado.

Cuando marcha su hermano, aparecen doña Laura y Celia, con capotillos y sombreros que tienen como función denotativa indicar al público su venida de la calle. Doña Laura le explica a su amiga que vio a una mujer en casa de don Félix, y doña Marcela le esconde que era ella, haciéndole creer que se trataba de Nise, antigua amante de su hermano.

Doña Laura expresa en un largo parlamento [III: 134-230] una descripción poética del mar de Antígola, que acompaña de diversas referencias a la reina y su corte [III: 149]¹⁴⁸. Laura le propone a su amiga Marcela un plan para poder descubrir a la supuesta amante de don Félix:

¹⁴⁵ “*Digo que fue extraño cuento*” [III: 31]. Las referencias a la complejidad de las acciones son frecuentes en boca de los personajes de las comedias de capa y espada de Calderón. De hecho, una de las convenciones del género es la de conseguir el asombro del espectador gracias a un argumento con frecuentes sorpresas y entradas y salidas constantes de los personajes en el tablado, elementos diversos que provocan un ritmo rápido y constante en el desarrollo de la trama.

¹⁴⁶ “*¿Qué novedad es entrar tú en mi aposento?*” [III: 42].

¹⁴⁷ La dama ya había expresado durante el primer acto las características de esa *puerta escondida* a la que se refiere la acotación: “*Por esta puerta, que al cuarto / de mi hermano, Silvia, sale, / desde el mío a verle vengo [...]*” [I: 513-515].

¹⁴⁸ Varey argumenta que “*Calderón utiliza la Corte como un marco para encuadrar la acción de la obra*” [1987: 260]. Parece ser que esta comedia fue escrita por Calderón para ser representada ante los reyes con motivo de su visita a Aranjuez en el año 1629, cuando la Reina estaba embarazada del príncipe Baltasar Carlos, que nacería en noviembre del mismo año.

“[...] y es que para que yo vea
si Nise en su cuarto habita,
le he de acechar esta noche
por aquella **puerta amiga,**
que dijiste, y **que a su cuarto**
cae y él tiene escondida” [III: 213-218]

Laura relata a su amiga que podrá llevar a cabo su intención, ya que don Fabio, su padre, faltará de casa cuatro días para ir a una villa donde tiene su hacienda [III: 222-224]. Marcela le confiesa a Laura que su hermano Félix le ha propuesto espiarla en su casa [III: 244-248] y le propone que cada una de ellas esté en casa de la otra y “*trocar con las casas las criadas*” [III: 271]. Marcela pretende así poder ver a Lisardo, y envía a Silvia a avisar al caballero. Para hacer más creíble la impostura, se coloca el manto para hacer ver que marchó de noche [III: 260-263].

El siguiente cuadro se desarrolla en los aposentos de don Félix en su casa. Allí se encuentran Lisardo y su criado Calabazas, que se queja largamente ante su amo de la poca confianza que en él tiene, pues no le confía sus secretos [III: 295-330]. Lisardo especula sobre la identidad de la dama [III: 355-370] y Calabazas realiza algún comentario misógino [III: 365-380]. En ese momento entra Silvia en escena y a tenor de la actitud del criado es posible que haya utilizado la puerta escondida¹⁴⁹, a pesar de la ausencia de acotaciones escénicas. En este caso, la criada debería haber accedido al escenario -sin que lo advirtiesen Lisardo y Calabazas- por la misma puerta lateral que se utilizó durante el primer acto, que estaría tapada con una cortina. Esta hipótesis me parece improbable, ya que Silvia vuelve a salir inmediatamente sin que amo ni criado adviertan o expresen nada extraño. Por ello creo más probable que la actriz utilizase la puerta lateral opuesta.

Silvia ha comentado a Lisardo que la dama que él conoce le espera durante la noche en su casa [III: 387-390]. A pesar de la indicación del caballero, Calabazas insiste en acompañar a su amo al encuentro amoroso [III: 411]. Don Félix entra en la habitación e interrumpe la conversación entre amo y criado y Lisardo –que desea confirmar o desmentir sus sospechas- le ofrece a su amigo que sea él quién lo acompañe en vez del criado. El cuadro finaliza con Calabazas, solo, conjurándose para seguir escondido a Lisardo, a pesar de las indicaciones de su amo para que lo espere en casa de don Félix.

El siguiente cuadro se desarrolla en un camino, cerca de Ocaña. A pesar de que doña Laura había informado de la ausencia de su padre durante cuatro días [III: 222-224], encontramos a don Fabio y a su criado Lelio cerca de Ocaña y ya de regreso a casa [III: 459-460], a causa de una caída de la yegua del caballero. El autor excusa la ausencia de la cabalgadura en el tablado alegando que el caballero ha deseado ir un rato a pie para evitar que se enfríe el dolor de la lesión [III: 464-468].

¹⁴⁹ Calabazas se sorprende de la rápida entrada de Silvia en los aposentos: “¡Mujer! ¿De dónde has caído?” [III: 385].

La conversación de los dos personajes -y algún elemento escénico que no se señala en ninguna acotación- informa a los espectadores que se estaba haciendo de noche [III: 486-487]. La ironía –en este caso cómica, no trágica¹⁵⁰- hace que don Fabio exprese su prevención por no preocupar a su hija Laura por su caída y regreso anticipado. Su comentario nos revela una nueva característica del espacio dramático de la casa de don Fabio y de los aposentos de doña Laura:

*“Lo que haré será, que atento
a su quietud llamaré
por la puerta principal;
pues con prevención igual
podrá ser, pues que se ve
de su cuarto más distante, no oírme” [III: 510-515]*

El siguiente cuadro lo inician don Félix y don Lisardo, seguidos secretamente por Calabazas, que es descubierto en seguida por los caballeros. Se trata de un nuevo ejemplo de escenario itinerante, ya que la escena comienza en la calle, cerca de la casa de Fabio [III: 564] y continúa justo delante de la misma casa, ante la sorpresa disimulada de Félix, que advierte en seguida que se trata de la casa de Laura y, herido por los celos, pide a su amigo Lisardo la confirmación, ya que es de noche [III: 574] y podría haberse confundido. Pero Lisardo está seguro y reconoce la puerta y la ventana de la casa [III: 578-579]. Una acotación indica que el caballero *“hace señas a la reja”* [acot. III: 586+], seguramente haciendo referencia a la puerta central del escenario. Otra acotación informa que *“sale Celia a la ventana”* [acot. III: 593+], seguramente representada por el balcón central del primer piso del escenario. La criada *“abre la puerta”* [acot. III: 600+], la misma en la que está esperando don Lisardo, el cuál accede, dejando a don Félix estupefacto afuera, que deseaba también entrar [acot. III: 604]. Ante la sorpresa del caballero, Calabazas relaciona irónicamente el concepto del honor con el elemento representado de la puerta:

*“Con cerradura no agravia
una puerta, aunque es de palo;
que el tener hierro le salva”* [III: 213-218]

Don Félix se debate entre dudas y celos y decide derribar la puerta [III: 632 y acot. III: 640+], mientras que se escuchan golpes [III: 643] y cuchilladas [acot. III: 649+], que debían ser compuestas por los actores tras la cortina central del tablado. En ese momento sale Lisardo, acompañado por Marcela en los brazos [acot. III: 653+]. La acotación relata *“como a escuras”* y es por ello que don Félix piensa que la dama es Laura y no su hermana [III: 688].

Lisardo se ofrece a quedarse con Calabazas para detener a Fabio y pide a Félix –que sigue sin reconocer a su hermana y que piensa que se trata de Laura- que acompañe a la dama hasta la casa del caballero. Tras la marcha de los dos hermanos, se incorporan a escena *“Fabio con luz, y criados con espadas”* [acot. III: 695+], que riñen con Lisardo y Calabazas. Cuando Lisardo

¹⁵⁰ Al final del cuadro don Fabio expresa a su criado una confianza en doña Laura que debía provocar la hilaridad del público: *“No te espante / verme con tanta fineza / que soy en mi senectud, / amante de su virtud, / como otros de su belleza”* [III: 518-522]

advierde que su amigo ya está a salvo con la dama, huye también [acot. III: 707], y deja abandonado a su criado Calabazas, que opta por delatar a su amo y a don Félix [III: 725-726]. La relación entre el concepto del honor y la estructura del espacio que sostiene la comedia es expresada por don Fabio en la última intervención de este cuadro:

*“Y pues alguna luz hallan
mis desdichas, a buscar
iré a Félix. ¡Oh, mal haya
casa con dos puertas, pues
tan mal el honor se guarda”* [III: 730-734]

El último cuadro de la comedia sucede en el espacio dramático de los aposentos de don Félix en su casa. La acotación escénica inicial declara que *“sale don Félix con Marcela, como a oscuras, diciendo antes dentro los primeros versos, y luego abren la puerta, ha de ir cubierta, y salen a ella Laura y Silvia”* [acot. III: 734+]. El caballero pide una luz a un criado *dentro*, como indica la acotación, es decir desde el interior de la cortina de una de las puertas laterales. Luego salen a escena, y mientras tanto doña Laura y Silvia escuchan desde la *puerta escondida*, que ya conocemos y que está representada por la puerta lateral opuesta del escenario.

Se produce una situación cómica en la oscuridad simulada, con dos escenas simultáneas. Por una parte, don Félix, que recrimina su traición a Marcela, pensando que se trata de Laura. Por otra parte, doña Laura se va acercando para escuchar mejor:

“Vase apartando Marcela, y Laura atravesándose entre los dos; de suerte, que viene a tomar don Félix la mano a Laura, y tenella cuando sale la luz, Marcela se va, y cierra la puerta tras sí” [acot. III: 768+].

A pesar de la artificiosidad de la situación, la escena resulta eficaz, pues doña Marcela sale del escenario por la puerta lateral del tablado que simula ser la *puerta escondida* y don Félix se queda con doña Laura en un doble juego de fingimiento: doña Laura pensando que don Félix está hablando a otra dama que no es ella, y don Félix pensando que le habla a doña Laura, pero ignorando que no es la misma mujer que acompañó hasta casa.

El doble enredo desconcierta a Laura cuando observa que don Félix –ya con luz, que ha traído un criado- no se sorprende de verla a ella y continúa recriminándole su actitud. Entre censuras continuas, doña Laura vuelve a reiterar el tema enunciado en el cuadro anterior por don Fabio:

*“Si **una casa con dos puertas**
mala es de guardar, repara
que peor de guardar será
con dos puertas una sala”* [III: 813-816]

El enredo se complica a causa de la salida de Marcela, que Laura suponía que se encontraba en casa de don Fabio, tal y como habían acordado. Marcela, para salvarse, niega la acusación de su amiga [III: 842]. La deslealtad entre las dos damas es un reflejo de la que ha

precedido antes entre Lisardo y su criado Calabazas¹⁵¹. Se subvierten así algunos tópicos de personajes de la comedia con la intención de servir a la trama ideada por el autor. Naturalmente, las convenciones de la comedia obligan a un final feliz, que se desarrolla con rapidez, pues Lisardo promete casarse con Marcela [III: 899] y, tras la entrada de don Fabio, don Félix hace lo propio con Laura [III: 918].

¹⁵¹ El criado –en un aparte– recrimina a su amo el haberle dejado solo cuando éste se vanagloria de no haber escondido nunca la cara: “*Nunca la cara escondió, / pero volvió las espaldas*” [III: 907-908].

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-140	140	4	Doña Marcela, Silvia, don Lisardo, Calabazas	"Salen Marcela y Silvia en corto con mantos [...]" [acot. I: 0+]. Don Lisardo: "[...] <i>En este camino</i> [...]" [I: 62], "[...] <i>este prado</i> [...]" [I: 82]. Doña Marcela: " <i>Por esta calle me voy</i> " [I: 138]	Camino o calle de Ocaña. Espacio itinerante hacia la casa de don Félix [no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
I: 141-204	64	2	Don Lisardo, Calabazas	Calabazas: " <i>Cerca de casa vivió, / pues de vista se perdió / cuando a casa hemos llegado</i> " [I: 198-200]	
I: 205-238	24	4	Don Lisardo, Calabazas, don Félix, escudero	"Salen don Félix y el escudero como vistiéndose" [acot. I: 204+]. Don Félix: " <i>¿no me dijistes anoche, / que a dar unos memoriales / habíais de ir a Aranjuez? / ¿Pues cómo a Ocaña os tornásteis / desde el camino?</i> " [I: 213-217]	
I: 239-512	274	2	Don Lisardo, don Félix	Don Félix: " <i>llegué de un lance a otro lance / al sitio de Aranjuez, / que como poco distante / está de Ocaña, él es siempre / nuestro prado y nuestro parque</i> " [I: 280-284]	Cuarto de don Félix en su casa
I: 513-658	146	4	Don Lisardo, don Félix, doña Marcela, Silvia	Doña Marcela: " <i>Por esta puerta, que al cuarto / de mi hermano, Silvia, sale, / desde el mío a verle vengo [...]</i> " [I: 513-515]	
I: 659-672	14	5	Don Lisardo, don Félix, doña Marcela, Silvia, Celia	"Sale Celia con manto" [I: acot. I: 658+]	
I: 673-704	32	4	Don Félix, doña Marcela, Silvia, Celia	Celia: "[...] <i>dejaré / la puerta abierta; tú entrante / hasta su cuarto podrás.</i> " [I: 695-697]	
I: 705-724	20	2	Doña Marcela, Silvia		
I: 725-748	24	2	Doña Laura, don Fabio		
I: 749-776	28	1	Doña Laura		
I: 777-804	28	2	Doña Laura, Celia	"Sale Celia arrugando el manto" [I: acot. I: 776+] Celia: "[...] <i>hasta tu mismo cuarto le entraría</i> " [I: 797]; "[don Félix] <i>está esperando enfrente de la puerta</i> " [I: 802]	
I: 805-816	12	1	Doña Laura		Cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio
I: 817-1016	200	3	Doña Laura, Celia, don Félix	Celia: "[...] <i>hasta esta sala / se ha entrado el señor don Félix.</i> " [I: 827-828] Laura: " <i>¿cómo en mi casa, en mi cuarto / os entráis de aquea suerte?</i> " [I: 833-834]. "[a don Félix] <i>Vete por aquea puerta / de esotro cuarto, pues tiene / puerta a la calle</i> " [I: 1005-1007]	

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-16	16	4	Doña Marcela, doña Laura, Celia, escudero	"Marcela con manto" [acot. II: 0+]. Sillas [II: 10]	Cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio
II: 17-203	187	3	Doña Marcela, doña Laura, Celia	Marcela: "Tu casa tiene dos cuartos / y del uno cae la puerta / a otra calle [...]" [II: 171-173]	
II: 204-215	12	4	Doña Marcela, doña Laura, Celia, Silvia	Silvia: "y queda ya a la puerta [...]" [II: 208]	
II: 216-220	5	3	Doña Marcela, doña Laura, Celia	Laura: "[...] mi casa" [II: 217]	
II: 221-304	84	3	Doña Marcela, Silvia, Lisardo		
II: 305-317	13	3	Doña Marcela, Celia, Lisardo	Celia: "Esconderos es forzoso en esta cuadra" [II: 314]	
II: 318-323	6	2	Doña Marcela, doña Laura		
II: 324-353	30	4	Doña Marcela, doña Laura, don Fabio, Silvia	Fabio: "Celia, ¿qué es esto? / Esta puerta, ¿cuándo abierta / sueles por dicha tener?" [II: 324-326]	
II: 354-378	25	5	Doña Marcela, doña Laura, don Fabio, Celia, escudero	Luces, bufete [acot. II: 353+]	
II: 379-400	22	2	Doña Laura, don Félix		
II: 401-452	50	3	Doña Laura, don Félix, Celia	Don Félix: "a tu puerta me hallaron" [II: 405]	
II: 453-471	19	2	Doña Laura, don Félix	"Toma Celia una luz y vase" [acot. II: 452+]	
II: 472-504	33	3	Doña Laura, don Félix, don Fabio	Don Félix: "pues esperarle en la calle, / si hay dos puertas, ¿cómo puedo / yo solo?" [II: 495-497]	
II: 505-510	6	3	Doña Laura, doña Celia, don Fabio		
II: 511-531	21	2	Doña Celia, don Lisardo	Celia: "En su aposento / está mi señor con Laura" [II: 518-519]	
II: 532-552	21	1	Don Félix	"En un esconce pequeño / que hace la escalera, antes / que la luz bajara, muerto / de celos y de desdichas, pude quedarme encubierto" [II: 532-536]	
II: 553-609	57	2	Don Félix, doña Laura	Don Félix: "El bulto de un hombre / que estaba ene ste aposento" [II: 607-608]	
II: 610-638	29	3	Don Félix, doña Laura, Celia		
II: 638-823	186	2	Don Lisardo, Calabazas	Lisardo: "la criada / por un jardín me guió / hasta que llegué a una sala / de estrado [...]" [II: 668-671]	Cuarto de don Félix en su casa
II: 824-838	15	4	Don Lisardo, Calabazas, doña Marcela, Silvia	Marcela: "Tú, Silvia, a esa puerta aguarda" [II: 838]	
II: 839-882	44	3	Don Lisardo, Calabazas, doña Marcela	Calabazas: "Ce, por la sala entra don Félix" [II: 868]	
II: 883-888	6	3	Don Lisardo, Calabazas, don Félix		
II: 889-968	80	3	Don Lisardo, don Félix, Marcela	Don Félix: "un aposento entreabri" [II: 925]	
II: 969-973	5	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas		
II: 974-995	22	4	Don Lisardo, don Félix, Calabazas, doña Laura		
II: 996-1116	201	3	Don Félix, Marcela, doña Laura	Don Félix: "y vi en tu aposento a un hombre" [II: 1096]	

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
III: 1-40	40	2	Doña Marcela, Silvia	Marcela: "[...] pues yo a mi cuarto pasé" [III: 23]	Cuarto de doña Marcela en casa de don Félix
III: 41-95	55	3	Doña Marcela, Silvia, don Félix	"Por la puerta escondida sale don Félix" [acot. III: 40+]. Marcela: "¿Qué novedad / es entrar tú en mi aposento?" [III: 42]. Don Félix: "hoy de su casa ha salido [doña Laura] y al mar de Antígola ha ido" [III: 91-92]	
III: 96-101	6	2	Doña Marcela, Silvia		
III: 102-282	181	4	Doña Marcela, Silvia, doña Laura, Celia	"Salen Laura y Celia, con capotillos y sombreros" [acot. III: 101+]. "[...] por aquella puerta, amiga, / que dijiste, y que a su cuarto / cae y él tiene escondida." [III: 216-218]. "pónese el manto [Marcela]" [acot. III: 263+]	Cuarto de don Félix en su casa
III: 283-383	101	2	Don Lisardo, Calabazas	"Vanse por una parte Celia y Marcela, y por la otra Silvia y Laura, y salen Lisardo y Calabazas" [acot. III: 282+]	
III: 384-390	7	3	Don Lisardo, Calabazas, Silvia	Silvia: "[...] que a su ventana llaméis" [III: 389]	
III: 391-411	21	2	Don Lisardo, Calabazas	Calabazas: "[...] a casa donde encerrado / estuviste [...]" [III: 407-408]	Cuarto de don Félix en su casa
III: 412-440	39	3	Don Lisardo, Calabazas, don Félix	Lisardo: "[a don Félix] venid conmigo [a casa de Laura], y sabréis [...]" [III: 431]	
III: 441-458	18	1	Calabazas	"tengo de seguirle yo [a Lisardo]" [III: 453]	
III: 459-522	64	2	Don Fabio, un criado	Criado: "[...] que ya está / cerca de Ocaña, señor" [III: 459-460]. Don Fabio: "llamaré / por la puerta principal" [III: 511-512]	Un camino, cerca de Ocaña
III: 523-543	21	2	Don Lisardo, don Félix	Don Félix: "Yo sabré estar en la calle" [III: 541]	Calle de Ocaña, cerca de la casa de don Fabio. Espacio itinerante hacia la casa de don Fabio [no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
III: 544-564	21	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas	Don Félix: "tras nosotros viene [Calabazas]" [III: 549]. Lisardo: "está cerca la casa que buscamos" [III: 564].	
III: 565-593	29	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas	Ventana, puerta [III: 581], reja [III: 587].	Calle de Ocaña, justo delante de la casa de don Fabio.
III: 594-604	11	4	Don Lisardo, don Félix, Calabazas, Celia	"Abre la puerta Celia" [acot. III: 600+]	
III: 605-653	101	2	Don Félix, Calabazas	"Al entrar Lisardo quiere entrar don Félix, y dale con la puerta Celia" [acot. III: 604+]. "Da golpes a la puerta como para derribarla, y a este tiempo como más lejos dan también golpes dentro" [acot. III: 640+]	
III: 654-695	42	4	Don Fabio, Calabazas, don Lisardo, doña Marcela	"Sale Lisardo con Marcela en los brazos como a oscuras" [acot. III: 653+]	
III: 696-734	41	4+	Don Lisardo, Calabazas, don Fabio, criados.	"Sale Fabio con luz y criados con espadas" [acot. III: 695+]. Don Fabio: "¡Oh, mal haya / casa con dos puertas, pues / tan mal el honor se guarda." [III: 732-734]	
III: 735-786	52	4	Don Félix, doña Marcela, doña Laura, Silvia	"Sale don Félix con Marcela, como a oscuras, diciendo antes dentro los primeros versos, y luego abren / puerta, ha de ir cubierta, y salen a ella Laura y Silvia" [acot. III: 734+]. "Vase apartando Marcela, y Laura atravesándose entre los dos; de suerte, que viene a tomar don Félix de la mano a Laura, y tenella cuando sale la luz, Marcela se va, y cierra la puerta tras sí" [acot. III: 768+].	
III: 787-788	2	3	Doña Laura, don Félix, escudero	"Vanse, y sale la luz" [III: 786+]	Cuarto de don Félix en su casa
III: 789-830	42	2	Doña Laura, don Félix	Laura: "Si una casa con dos puertas / mala es de guardar, repara / que peor de guardar será / con dos puertas una sala" [III: 813-816]	
III: 831-859	29	3	Doña Laura, don Félix, doña Marcela	Silvia: "A la puerta llaman" [III: 852]	
III: 860-899	40	4	Doña Laura, don Félix, doña Marcela, don Lisardo	Laura: "Mira si se está en su cuarto [doña Marcela], / recogida y retirada" [III: 885-887]	
III: 900-924	25	6+	Doña Laura, don Félix, doña Marcela, don Lisardo, don Fabio, Calabazas, gente	Fabio: "Esta es la casa, entrad" [III: 900]	

2.3. El hombre pobre todo es trazas.

El hombre pobre todo es trazas es una de las comedias de Calderón donde mejor se aprecia una de las características genéricas del género de capa y espada: la marca de cercanía espacial. A lo largo de la obra se alude a lugares reales del Madrid del siglo XVII: el Prado, la iglesia de San Jerónimo, el convento de las Descalzas, la calle del Príncipe, la parroquia de San Sebastián, etc. En este sentido, se trata de una de las comedias más *madrileñas* de Calderón, y los espacios mencionados debían ser fácilmente reconocibles para el espectador de los corrales de comedia de Madrid.

En la comedia se observan cuatro espacios dramáticos representados durante el desarrollo de las tres jornadas: los aposentos de la casa de doña Clara, los aposentos de la casa de doña Beatriz, el Prado en un campo detrás de la iglesia de San Jerónimo y diversas calles de Madrid. Los espacios dramáticos que representan diversas calles de Madrid son diferentes en cada una de las jornadas de la comedia. La primera jornada se inicia en una calle de Madrid cercana a la posada donde se aloja don Diego / don Dionís [I: 1-356]. El último cuadro de la segunda jornada [II: 454-992] se desarrolla en una calle de Madrid que se encuentra junto a la casa de doña Beatriz. Finalmente, en el tercer acto encontramos tres cuadros diferentes donde se representan diversas calles de Madrid: el primer cuadro de la jornada [III: 1-332] transcurre en un lugar que se encuentra en un punto intermedio entre la casa de doña Beatriz y la posada donde se aloja don Diego / don Dionís. El segundo cuadro [II: 333-554] se desarrolla en una calle que está enfrente de la casa de doña Beatriz; se trata del mismo lugar que ha sido representado durante la segunda jornada, pero en esta ocasión se enfatiza la cercanía a la casa de la dama; este espacio dramático tiene una importancia escénica evidente, ya que se representa la fachada principal de la casa, con la puerta principal y su balcón, que tienen un papel destacado en la acción. Finalmente, el cuarto cuadro de la tercera jornada [III: 671-714] representa una calle de Madrid, no muy cercana a la casa de doña Beatriz.

La tercera jornada de la comedia posee una cierta complejidad en comparación a las dos anteriores, en relación al espacio dramático representado. Mientras que en los dos primeros actos se ha producido un equilibrio en la distribución entre espacios dramáticos exteriores (calles de Madrid) e interiores (aposentos de las casas de doña Clara y de doña Beatriz), esta simetría se rompe en la última jornada de la comedia. Los primeros 356 versos de la primera jornada transcurren en una calle de Madrid, cercana a la posada donde se aloja don Diego. El resto del acto se desarrolla en los aposentos de la casa de doña Clara y en los de doña Beatriz. Durante la segunda jornada los primeros 453 versos (casi la mitad del acto) suceden en los aposentos de doña Clara, mientras que el resto del acto transcurre en una calle de Madrid junto a la casa de doña Beatriz. Si sumamos el total de versos de los dos primeros actos se observa un equilibrio entre el espacio exterior y el espacio interior representado: 1102 versos se desarrollan en diversos aposentos, mientras que el resto, 895, suceden en diversas calles de Madrid.

En la tercera jornada el espacio dramático representado es predominantemente exterior. Tan sólo una décima parte del acto, unos 106 versos [III: 555-670] transcurre en un espacio interior de la casa de doña Clara. El resto de la jornada se desarrolla en diversas calles y campos de Madrid.

2.3.1. *El hombre pobre todo es trazas. Jornada I.*

La primera jornada de la comedia transcurre en tres espacios dramáticos diferentes: una calle de Madrid cercana a la posada donde se aloja don Juan, la casa de doña Clara y la casa de doña Beatriz. Como es habitual en la comedia de capa y espada, la representación requiere un número muy reducido de objetos escénicos para denotar el espacio dramático.

La obra se inicia con el encuentro entre don Diego y su criado, Rodrigo. Los dos personajes se encuentran en la calle, en un lugar cercano a la posada donde se aloja don Diego. La primera acotación de la comedia ya prescribe un motivo que debía ser evidente para el espectador coetáneo: Rodrigo va vestido *“de color”* [acot. I: 0+], hecho que denotaba que el personaje se encontraba de viaje, como confirma el mismo criado unos pocos versos más tarde:

*“Tú seas tan bien hallado
como bien buscado has sido,
que **ha tres horas que llegué**
y tres mil que ando buscando
esta posada” [I: 3-7]*

La exageración de Rodrigo es evidente y parece aludir humorísticamente al crecimiento desmesurado de Madrid desde que en 1561 se instaló la corte en la ciudad¹⁵². Aún en el año 1627, en que se representó por vez primera esta comedia, la capital continuaba en pleno proceso de expansión urbana. Este fenómeno debía ser muy familiar para el espectador de los corrales de comedias madrileños, que reconocería inmediatamente el tono humorístico del criado Rodrigo, quejoso ante su amo por no haberle informado éste del nombre de la calle donde se encuentra la posada:

*“Lindo talle:
**en Madrid, no es cosa llana,
señor, que de hoy a mañana
suele perderse una calle;**
porque según cada día
se hacen nuevas, imagino,
que desconoce un vecino
hoy adonde ayer vivía” [I: 9-16]*

¹⁵² En la primavera de 1561 el rey Felipe II decidió abandonar Toledo y establecer en Madrid la corte. El núcleo urbano de Toledo, con sus estrechas callejuelas y la escasa superficie disponible para el alojamiento de funcionarios y cortesanos provocó seguramente el cambio. Madrid, situada en el centro de la península y a medio camino de los principales palacios reales, fue el lugar elegido por el monarca como la capital de su reino. Esta decisión supuso una gran repercusión para la ciudad, ya que —a excepción del paréntesis de 1601 a 1601 en que la corte se trasladó a Valladolid— este asentamiento se convertiría en definitivo. Aunque la mayoría de estados europeos ya contaban desde hacía tiempo con una capital política y administrativa con una numerosa población (Londres, París, Lisboa, etc.) Madrid era en 1561 una pequeña villa castellana con tan sólo 9.000 habitantes. A partir de su conversión en sede de la administración y corte, a finales de ese mismo año ya había duplicado el número de habitantes; hacia 1570 Madrid contaba con 34.000 personas y a principios del siglo XVII la población inicial se había multiplicado por ocho.

Rodrigo explica a su amo la confusión en la posada –que finalmente ha hallado- cuando nadie en el alojamiento reconoció el nombre de don Diego Osorio. El caballero le aclara a su criado el origen del enredo, pues se ha presentado en la posada con otro nombre, el de don Dionís Vela, “*un soldado / que en el Flamenco País / sirvió al Rey*” [l: 173-175]. El planteamiento inicial de la obra prefigura lo que será el desarrollo de la trama de la comedia: la confusión provocada por el caballero que se hace pasar por dos hombres distintos (don Diego Osorio, su nombre real; y don Dionís Vela, el impostado¹⁵³) para cortejar a dos damas.

Tras un juego metaliterario de Calderón¹⁵⁴, que en boca del caballero excusa el extraño inicio de la comedia, un largo parlamento de Rodrigo [l: 47-90] sirve para informar al público de la historia de su amo don Diego: éste es natural de Granada, dónde malherió de una cuchillada a otro caballero (don Juan) por causa de una dama. Don Diego huyó a Madrid, y Rodrigo se quedó en Granada. Ahora, el criado ha llegado a Madrid con noticias del padre de su amo y de la mejora del caballero que dejó malherido.

La descripción de Madrid por parte de amo y criado no puede ser más elocuente. Rodrigo refiere a don Diego la seguridad que la ciudad supone para alguien que desea esconderse:

*“Viniste a la Corte, **donde**
seguro, señor, estás
de que te busquen, pues más
esta confusión esconde
a un delincuente, que el miedo
de embajador reservado,
del respeto del sagrado.”* [l: 70-77]

Esta referencia a una urbe populosa es reforzada y enriquecida por don Diego, que alude a la ciudad como una representación del mundo entero:

*“[...] **la gran villa de Madrid:**
esta nueva Babilonia,
donde verás confundir
en variedades, y lenguas
el ingenio más sutil.
Esta esfera soberana,
Trono, Dosel y Cenit
de un Sol español, que viva
eternos siglos feliz:
después que ciego admiré,
después que admirado vi*

¹⁵³ El parecido fonético de los dos nombres (Diego / Dionís) parece subrayar aún más la confusión en que se sustentará la trama. El nombre ficticio -Dionís- parece aludir también al carácter juerguista del caballero, ya que Dioniso –el dios griego llamado también Baco- es en la época clásica el dios de la viña, del vino y del delirio místico.

¹⁵⁴ “¿No has visto en una comedia / verse dos, y en dos razones / hacerse mil relaciones / de su gusto o su tragedia? / Pues imitemos aquí / su estilo, que en esta parte / tengo mucho que contarte.” [l: 38-44]. Este tipo de referencia, que alude a la naturaleza literaria del texto, es bastante frecuente en las comedias de Calderón, y expresa una cierta complicidad con el público, con el que comparte algunas de las convenciones de este género literario.

A pesar de la evidente intención elogiosa hacia la monarquía y su imperio que se desprende del discurso, la referencia inicial a *“esta nueva Babilonia”* adquiere un sentido admonitorio que parece aludir a la personalidad del mismo don Diego, a su cuestionable moral y al doble papel que representará en la comedia ante las dos damas. Para reforzar el concepto que el personaje de don Diego tiene de Madrid, percibida como un escenario perfecto para sus correrías, obsérvese la comparación de la capital del reino con Babilonia (*“[...] donde verás confundir / en variedades, y lenguas / el ingenio más sutil”*).

Sin duda, el caballero está pensando en sí mismo cuando advierte que el desorden y confusión de la urbe representan un espacio perfecto para sus propias aventuras. Covarrubias describe la utilización de *Babilonia* como concepto usual: *“[...] Al lugar de gran población y de mucho trato, adonde concurren diversas naciones, decimos, por encarecer el tráfico grande que hay y la confusión, que es una Babilonia, especialmente si con esto concurren vicios y pecados que no se castigan, y por eso aconseja Jeremías, cap. 2: ‘Fugite de medio Babylois’”*.

Los *“vicios y pecados”* que cita Covarrubias son caracteres que representan claramente a don Diego desde la primera jornada de la comedia: mentiroso, jugador y con un comportamiento ético dudoso, busca la confusión y bullicio de la capital del reino tras el oscuro episodio de Granada. En Madrid se manifiesta como una persona extrovertida, liberal en extremo y amante del juego: *“[...] perdí el dinero y gané / amigos [...]” [l: 183-184]*- dice, refiriéndose a su actividad cotidiana en la corte.

Este concepto de Madrid como una urbe bulliciosa y variada, escenario perfecto para las *“trazas”* de don Diego / don Dionís, es repetido en diversas ocasiones a lo largo de la comedia. Por ejemplo, el mismo Rodrigo, admirado ante el ingenio de su amo, expresará su sorpresa algo más tarde:

*“Yo no pienso que he venido
a la Corte celebrada,
sino a una selva encantada,
donde sueño todo ha sido” [l: 326-329]*

Don Diego ha aprovechado su estancia en Madrid para visitar a don Luis, un amigo de su padre, a quien le entrega una carta [l: 120-123]. Bajo su verdadero nombre, don Diego Osorio conoce a la hija de don Luis, doña Clara. Tras una descripción tópica¹⁵⁵ de la belleza de la dama [l: 138-152] descubre su verdadero interés por ella, que no es otro que *“tener de renta / largamente doce mil / ducados” [l: 157-159]*. La describirá más tarde, elocuentemente, como *“la dama del dinero” [l: 205]*.

¹⁵⁵ La referencia del caballero me parece más bien cortés e irónica, a tenor de la oposición con que el autor presentará a las dos damas en la comedia. Abunda en este sentido la presencia de dos anotaciones metaliterarias en boca de don Diego, que anteceden y finalizan la descripción de la supuesta belleza de doña Clara: *“Dejo aparte locuciones / poéticas, aunque aquí pudiera decir [...]” [l: 135-137]*. Algo más tarde, tras la relación de conceptos cortesés, el mismo personaje reconoce: *“[...] nada de esto digo, aunque / todo lo puedo decir” [l: 153-154]*.

En contraposición a doña Clara, don Diego refiere su encuentro con otra dama, doña Beatriz, *“dama crítica, y sutil, / [...] /, que es pobre [...]”* [I: 194-197], pero de la que está enamorado. Se ha presentado ante ella bajo el nombre de don Dionís Vela, un capitán que ha servido en Flandes. La incapacidad del caballero para decidir entre amor y provecho económico lo lleva a mantener una doble identidad ante las dos damas. La hipocresía del personaje se revela ante la actitud de fingimiento que adopta:

*“[...] soy don Diego con la una,
con la otra don Dionís:
de esta manera me hallas,
**no será trato ruin,
que yo engañe a dos, si una
suele engañar a dos mil”** [I: 211-216]*

La necesidad de dinero de don Diego, que requiere para poder financiar sus variadas –y ociosas– actividades en Madrid, provoca su lamento ante el recibo de una carta venida desde Granada, con la que su padre le adjunta una cantidad de dinero mucho menor de la esperada por el caballero (cuatrocientos reales en vez de los mil ducados que desea¹⁵⁶). La misiva refuerza la caracterización de don Diego como una persona disipada y juerguista, pues el padre ya le advierte que su situación financiera es precaria (*“no tengo hacienda”*) y que tal vez no pueda enviarle más dinero *“para sustentar vuestras travesuras y bellaquerías”* [I: 264+].

A pesar del consejo de su padre, que le encomienda en la corte de *“vivir honradamente”*, ya que *“el pobre todo es trazas”*¹⁵⁷, don Diego se apresura a ingeniar un modo de conseguir sus objetivos y acrecentar su pobre fortuna. Cuando se encuentra en la calle con don Juan (un caballero ante el que también se hace pasar por don Dionís), le advierte de sus planes con doña Beatriz (la dama a la que ha enamorado, también bajo falso nombre). Le engaña doblemente: primero, asegurándole que acaba de recibir cuatro mil reales de su padre (cuestión que adquirirá sentido y tendrá su desarrollo en la trama al inicio de tercera jornada), y después, pidiéndole que acompañe a la noche a casa de doña Beatriz a su criado Rodrigo

¹⁵⁶ Los reales eran monedas de plata, mientras que los ducados estaban acuñados en oro. Un breve resumen de las correspondencias entre unidades monetarias de la época la encontramos en Rico [2004: 36]: *“La unidad monetaria era el maravedí con valor sólo de referencia, pues, como en el cuento (un millón de maravedís) no se acuñaba. La moneda acuñada era el real (de plata) que valía 34 mrs. con sus múltiplos (real de a dos, de a cuatro, de a ocho, de a cincuenta; todas ellas de plata) y divisores: medio real (plata), 17 mrs.; cuarto (vellón); ochavo; vellón, 2 mrs.; blanca (vellón), medio maravedí. Aparte estaban las de oro: el ducado (los acuñados por Carlos tenían un valor de 400 mrs.); el escudo, 350 mrs.; el doblón, 2 escudos; con sus múltiplos (doblon de a cuatro y de a ocho que valían 4 y 8 escudos respectivamente). Pero estos valores dependían de la calidad de la moneda, había, p.e., escudos de plata y de vellón. El quilo de pan costaba 10 mrs., el de carne, 36; un peón albañil cobraba 102 mrs., un portero de la chancillería de Valladolid, 20.000, un médico o un capitán, 50.000 [...]”*. Según estas correspondencias, la diferencia entre la cantidad que espera recibir don Diego (1.000 escudos de oro, es decir, 351.000 maravedís) y la que realmente percibe de su padre (400 reales de plata, o sea, 13.600 maravedís) es bastante considerable. La frustración del caballero es evidente, pues con el dinero recibido *“no tengo / para gastar en un día”* [I: 263-264].

¹⁵⁷ La expresión se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la comedia, y es la que da finalmente título a la obra. La frase parece aludir al ingenio al que se ve obligado el hombre con escasos recursos económicos para poder subsistir. La interpretación de padre e hijo son antagónicas, pues mientras don Diego utiliza su ingenio para sacar provecho de la gente aún en perjuicio del prójimo, su padre le aconseja honradez en la corte. Cejador recoge algunas locuciones y refranes del Siglo de Oro que aluden al mismo concepto: *“Cuando pobre, franco, cuando rico, avariento”, “estoy como pobre a puerta ajena”, “como pobre arrimado a pared ajena”, “los pobres son muy liberales”, etc.*

(quien se hará pasar por caballero). Rodrigo jugará a naipes con don Diego (don Dionís) y éste le ganará fingidamente una cadena, que ofrecerá a doña Beatriz.

La joya es una cadena tan falsa como los aparentes deseos de don Diego de favorecer a doña Beatriz¹⁵⁸. El caballero le entrega a su criado la cadena en el mismo momento en que llegan a casa de doña Clara. Don Diego ha recibido una carta de su padre dirigida a don Luis, que es amigo de este caballero, padre a su vez de la dama. Hacia su casa se dirigen amo y criado para hacer entrega de la misiva. La carta es un recurso utilizado por el autor para desarrollar la primera escena entre don Diego y doña Clara.

Se trata de un momento importante en la estructura de los espacios dramáticos representados en la comedia. Los tres cuadros iniciales [I: 1-355] se han desarrollado en la calle; la expresión de don Diego del final del cuadro tercero ("*aquí vive doña Clara*" [I:354]) nos muestra el procedimiento técnico utilizado por Calderón para cambiar el espacio dramático representado: los cuadros iniciales se han llevado a cabo en un *espacio itinerante*, que va desde la calle cercana a la posada donde se aloja don Diego –lugar en el que se encontraron al inicio de la obra amo y criado- hasta los aposentos de la casa de doña Clara. Esta transición espacial se ha producido sin ninguna pausa, ya que el escenario no se encuentra vacío en ningún momento, pues a la continuación de la escena anterior, en que don Diego y Rodrigo conversaban, se unen doña Clara y su criada Isabel, sin que exista ruptura en la continuidad de los personajes ni del diálogo.

A pesar de que la escasez de escenografía (las acotaciones del texto no aportan ninguna información sobre un cambio de espacio dramático) podría inducir al espectador de la comedia a pensar que el encuentro entre la dama y el caballero se produce también en la misma calle, existen algunas evidencias en la conversación de los personajes que muestran que se ha producido una variación en el espacio representado. En primer lugar, la alusión inicial de Rodrigo, que parece referirse a la riqueza de la casa, y la compara irónicamente con la ausencia de belleza de doña Clara: "*Qué linda hacienda tiene / que no quiero decir cara*" [I: 356-357]. En segundo lugar, la expresión con que doña Clara responde a don Diego parece referirse a un espacio que correspondería a la casa de la dama: "[...] *a que venís / a sentir lo que decís [...]*" [I: 384-385]. Finalmente, tras una serie de requiebros cortesanos de don Diego y la respuesta con que corresponde al caballero doña Inés, se advierte la confirmación más clara del cambio de espacio, en boca de la dama:

*"Mas decidme ahora, ¿qué ha sido,
pues no fue la voluntad,
don Diego, la novedad
que a esta casa os ha traído?
No sin causa habéis venido."* [I: 449-453]

La transición de espacio dramático es muy sutil y se ha producido sin necesidad de rupturas bruscas, ya que no hay cambio de escenario ni salida de actores del tablado. El mecanismo utilizado por Calderón supone una gran destreza técnica y una economía narrativa

¹⁵⁸ "[...] *esta cadena que ves / sólo un doblón me costó*" [I: 338-339] confiesa don Diego a su criado, tras la marcha de don Juan.

evidente, que el autor puede desarrollar sin merma de la verosimilitud, ya que la escena posterior no requiere de ningún elemento escenográfico que haga evidente el espacio dramático representado (los aposentos de la casa de doña Clara).

El caballero entrega la carta dirigida a don Luís a doña Clara, su hija. El cuadro finaliza con una interesante relación de lugares de encuentro donde se citarán la dama y don Diego. Ante la resistencia del caballero de dejarle la misiva dirigida a su padre, ya que es una excusa perfecta para volver a ver a la hija, doña Clara le responde con una variedad de lugares donde el encuentro será posible:

*“Ocioso es ese cuidado,
pues tiene sombras la noche,
rejas mi casa, yo **coche**,
y hay **calle mayor**, y hay **prado**” [l: 469-472]*

Don Diego responde a doña Clara con una relación de conceptos amorosos en los que vincula el lugar y el momento donde se encontrará la dama durante toda la jornada; por la mañana en la Iglesia, por la tarde en la carrera y por la noche en el prado:

*“Ya sé que tengo de ser
Argos la noche, y el día,
por la mañana estaré
en la **Iglesia**, que acudís,
por la tarde, si salís,
en la **carrera**¹⁵⁹ os veré,
al anochecer iré
al **prado**, al coche arrimado,
luego en la **calle** embozado;
ved si advierte bien mi amor,
horas de **calle mayor**,
calle, reja, coche y prado” [l: 477-488]*

Los planos más conocidos del Madrid del siglo XVII son los trazados por Gómez de Mora en 1622 y especialmente, la *Topographia de la villa de Madrid* de Pedro Texeira, del año 1656. En este último se puede advertir claramente el trazado urbano de la capital del reino, y el crecimiento demográfico experimentado desde el establecimiento de la corte en 1561. Como ya sabemos, uno de los elementos comunes del género de la comedia de capa y espada es la proximidad espacial (las otras marcas coincidentes son la onomástica y la temporal).

La cercanía del espectador del corral a lugares que debían de ser conocidos es un elemento que sirve de contrapunto a la trama compleja, enrevesada, y a veces inverosímil, con que se presentan los argumentos de este tipo de comedias. Para el espectador del corral del Príncipe o del corral de la Cruz (sitios en las calles del mismo nombre) le resultaría muy familiar

¹⁵⁹ El significado del término es aclarado por Covarrubias: “*El lugar donde corren los caballos [...] En algunas partes de España, vale caminos, y así decimos caminos y carreras*”

la referencia a la calle mayor, la iglesia –el desmesurado crecimiento de la antigua villa¹⁶⁰ había hecho proliferar por doquier estos edificios religiosos- o el Prado. En el plano trazado por Texeira en 1656 se aprecia que el crecimiento de la ciudad aún no había afectado al Prado Alto ni a las avenidas del Prado de San Jerónimo o del Prado de Atocha, que coincide básicamente con el paseo del mismo nombre de la ciudad actual. Se trataba de lugares de encuentro y paseo, a los que sin duda hacen referencia los personajes de la comedia.

El contrapunto cómico a esta relación de lugares se produce inmediatamente, pues, en oposición a la escena que acaba de presenciar entre doña Clara y don Diego -que abandonan la escena- Rodrigo repite el esquema discursivo de su amo para cortejar a Isabel, criada de la dama. La correspondencia entre el parlamento de amo y criado es evidente, como se puede observar en la siguiente comparación:

Don Diego:

*“Ya sé que tengo de ser
Argos la noche, y el día,
por la mañana estaré
en la **Iglesia**, que acudís,
por la tarde, si salís,
en la **carrera** os veré,
al anochecer iré
al **prado**, al coche arrimado,
luego en la **calle** embozado;
ved si advierte bien mi amor,
horas de **calle mayor**,
calle, reja, coche y prado” [I: 477-488]*

Rodrigo:

*“Yo quedo bien advertido;
y porque veas si ha sido
ruda la memoria mía,
Argos la noche, y el día,
así estaré repartido,
por la mañana estaré
en la tal **carbonería**,
en la **tienda** a mediodía,
y luego a la tarde iré
al **rastro**, de allí vendré
anocheciendo al **portal**,
y a las once, pese a tal,
en la **calle**, si es que hay quien
a una mujer quiera bien*

¹⁶⁰ Por ejemplo, la Plaza Mayor de Madrid –muy cercana a la calle Mayor- representó el gran proyecto urbanístico de Felipe III, que quiso crear un gran espacio para todo tipo de reuniones públicas (representaciones de autos sacramentales, corridas de toros, autos de fe, festividades cívicas, etc.)

A pesar de la simplificación que representa este esquema discursivo, la relación de lugares citados por don Diego y Rodrigo representa la estratificación de clases sociales del siglo XVII y alude a la diferente actividad cotidiana que llevaban a cabo señores y criados. Mientras que don Diego cita los lugares a los que acudirá doña Clara y el desarrollo de una actividad ociosa y más bien lúdica (la iglesia por la mañana, la carrera o paseo de la tarde y el prado –de nuevo, un paseo- y la calle de noche), Rodrigo enumera otra relación bien distinta, referida a los obligados quehaceres de la criada Isabel (la carbonería¹⁶² por la mañana, la tienda¹⁶³ a mediodía, el rastro¹⁶⁴ por la tarde y el portal y la calle por la noche).

Al final de la escena se produce el último cambio de espacio dramático del primer acto de la comedia, que se desarrollará en los aposentos de la casa de doña Beatriz hasta el final de la jornada. Don Félix, pretendiente hace tiempo de la dama, se topa con la súbita mudanza de doña Beatriz, que se ha enamorado de don Diego / don Dionís. Los antiguos amantes se intercambian diversos conceptos cortesanos en sendas narraciones que resumen su actual situación: don Félix refiere la historia del almendro y el lirio, para mostrar su desencanto con el rechazo de la dama [I: 532-567]; doña Beatriz le replica con otra historia, de un águila y el sol [I: 568-605] para simbolizar la relación ya acabada de los dos antiguos amantes.

La determinación del lugar representado se deduce de breves referencias en la conversación de los personajes; en un momento de la conversación, don Félix exclama “*que vuestra casa / es Academia de amor*” [I: 606-607] y un poco más tarde, cuando don Leonelo - otro caballero que corteja a doña Clara- llega a casa de doña Beatriz, se dirige a ella aludiendo claramente a esta localización espacial: “*como a vuestro centro vengo / buscándoos aquí [...]*” [I: 617-618]. Don Leonelo explica otra situación parecida a la que acabamos de presenciar, pues doña Clara también le ha rechazado, y por la criada de la dama ha sabido que su rival es don Diego Osorio. Don Leonelo no conoce a don Diego y doña Beatriz le ofrece su ayuda para hablar con doña Clara, su amiga, y poder identificar al nuevo caballero.

Tenemos una nueva confirmación del espacio dramático representado cuando don Juan - a quien ya conocemos por haber sido engañado hace poco por don Diego / don Dionís- llega a

¹⁶¹ Parece una referencia sarcástica a la inveterada y poco higiénica costumbre de la época de arrojar aguas sucias y orines por las ventanas de las casas. El Madrid del XVII no disponía de servicio de recogida de basuras ni alcantarillado para evacuar las aguas fecales. La mayoría de las casas disponían de un retrete al lado del corral (o junto al zaguán): un agujero en medio de una losa que cubría una fosa séptica o pozo negro, que los poceros debían vaciar cada cierto tiempo. Las deposiciones y desperdicios orgánicos y las aguas sucias eran arrojadas por los vecinos a la vía pública. Un bando municipal de 1639 advertía que las aguas debían vaciarse por las puertas y no por las ventanas, y ello a partir de las diez de la noche en invierno y de las once de la noche en verano. Sin embargo, nadie debía hacer caso de tal recomendación, a tenor del comentario de Rodrigo.

¹⁶² El carbón era necesario para numerosos quehaceres domésticos, como la cocina. Las referencias a este elemento son comunes a otras comedias de capa y espada. En *La dama duende*, por ejemplo, una conversación entre amo y criado en relación a la supuesta presencia de seres sobrenaturales al final del primer acto [I: 924] revela una creencia común entre gente humilde: la de atribuir a un duende la conversión de joyas y dinero en carbón.

¹⁶³ Covarrubias: “[...] se llamaron tiendas las casas de mercería o tabernas, y ni más ni menos todas las oficinas donde se vende alguna cosa”.

¹⁶⁴ Ibid.: “Rastro, el lugar donde se matan los carneros, dicho por otro nombre árábigo ‘xerqueria’. Dijose rastro porque los llevan arrastrando, desde el corral a los palos donde los desuellan, y por el rastro que deja se le dio este nombre al lugar.”

casa de doña Beatriz, para desarrollar el plan urdido anteriormente. El caballero se dirige a la dama excusando su entrada en la casa sin aviso previo:

*“La fama que a **vuestra casa**
llama amorosa Academia,
disculpa el atrevimiento
de no guardar más licencia” [I: 686-689]*

Don Juan presenta a Rodrigo –que se ha quedado momentáneamente fuera de escena– como un caballero que acaba de llegar a la ciudad. Doña Beatriz piensa que se trata de don Dionís, pero aparece Rodrigo. La situación resulta cómica para el espectador, pues el criado intenta reproducir las maneras y el habla propia de su amo, ante la sospecha de don Leonelo y de don Félix de que el recién llegado es el nuevo pretendiente de la dama.

La representación del espacio de la escena requiere ahora de nuevos elementos escenográficos, ya que los personajes comenzarán de inmediato una partida de naipes. Para ello, Beatriz ordena inicialmente a su criada Inés que saque unas sillas [I: 744]. Se trata, nuevamente, de un recurso técnico del dramaturgo que supone gran economía constructiva, pues en el cuadro que se inició en I: 520, se produce un cambio de espacio dramático (de casa de doña Clara a casa de doña Beatriz) y no ha sido necesario introducir nuevos elementos en el tablado para indicar al espectador la transición de lugar¹⁶⁵.

Una nueva relación de conceptos cortesanos preceden a la partida de naipes. Doña Beatriz pregunta a los presentes sobre cuál es la peor pena de quien ama [I: 779], prometiendo una flor al vencedor del debate: Leonelo responde que amar con celos [I: 796-816], don Félix argumenta que amar contra su estrella [I: 817-836] y don Diego comenta que amar sin esperanza [I: 837-866]. Ante la duda de doña Beatriz sobre el vencedor de la justa, Rodrigo aparece inopinadamente en el debate. La aparente simplicidad de su argumento señala simbólicamente a su amo, sin que ninguno de los presentes se percate, y la inadvertida ironía del criado anuncia lo que será el desarrollo final de la trama:

*“[...] que padece mayor mal
quien ama pobre¹⁶⁶, y porfía,
[...]
luego éste solo padece,
de todos el más penoso,
porque siempre temeroso
favor, ni desdén alcanza,
y quiere sin esperanza,
aborrecido y celoso [...]” [I: 875-886]*

¹⁶⁵ En este punto conviene recordar nuevamente los consejos de Lope de Vega en su “*Arte Nuevo*”, cuando alerta de la necesidad de evitar a toda costa en la comedia los espacios dramáticos vacíos y sin diálogos, a fin de evitar el tedio al espectador del corral: “*Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga, / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio*”.

¹⁶⁶ La referencia al mismo título de la comedia –“*El hombre pobre todo es trazas*”– parece clara.

Tras el parlamento de Rodrigo se inicia la partida de cartas. Una acotación en el texto refiere la nueva situación escenográfica del tablado: “*Sobre un bufete naipes, y juegan don Diego, y Rodrigo, y venlos jugar Leonelo, y don Juan, y Félix habla con Beatriz*” [I: acot. 896+]. Este tipo de acotación, que describe la situación de los personajes y el espacio dramático representado, no es demasiado frecuente en las comedias y conviene prestarle cierta atención. Efectivamente, las convenciones del género de la comedia, compartidas por los autores y el público del corral, hacían innecesarias muchas indicaciones para la representación de la obra. Tan sólo en algunas escenas –de mayor complejidad escénica a causa de la situación dramática o del número de personajes sobre el tablado- se requería una breve descripción que explicase mejor la situación representada, como es el caso que ahora comentamos.

En la presente escena se encuentran siete personajes sobre el tablado: don Diego, Rodrigo, don Leonelo, don Juan, don Félix, doña Beatriz e Inés. A excepción de ésta última, los otros seis personajes tienen una indicación precisa, aunque breve, de su situación en escena: don Diego y Rodrigo juegan a naipes, don Leonelo y don Juan los miran y don Félix habla con doña Beatriz. Se producen, pues, dos escenas simultáneas sobre el tablado: mientras por una parte se desarrolla la partida de cartas, por otra don Félix recrimina a doña Beatriz su actitud de desdén hacia él¹⁶⁷.

La presencia de los naipes¹⁶⁸ y el bufete¹⁶⁹ no tiene una función de representación del espacio dramático, sino que más bien sirve al desarrollo de la acción narrativa, que requiere de estos elementos para la consecución de la escena; es por ello que estos objetos escenográficos no se encontraban sobre el tablado desde el comienzo del cuadro [I: 520], sino que son incorporados a medida que la escena lo requiere: a la entrada de don Juan y Rodrigo en los aposentos, doña Beatriz ordena a su criada Inés que traiga unas sillas [I: 744]; una acotación posterior indica que los personajes “*vanse sentando*” [I: acot. 747+]. Ante la llegada de don Diego / don Dionís, doña Beatriz vuelve a ordenar a la criada que le traiga otra silla [I: 760-

¹⁶⁷ Hábilmente, el autor ha creado un nuevo enredo en la trama, pues don Félix sospecha que es Rodrigo, y no don Diego, el nuevo pretendiente de doña Beatriz. Esta cuestión tendrá su desarrollo al final de la segunda jornada.

¹⁶⁸ La partida de cartas que se desarrolla en escena es extremadamente breve, menos de cincuenta versos [I: 908-950]. Por la conversación de los personajes resulta difícil determinar de qué juego de naipes se trata. Covarrubias define irónicamente el objeto y su probable etimología: “*libro desenuadernado en que se lee comúnmente en todos los estados, que pudiera estar en el catálogo de los reprobados. Dijéronse naipes de la cifra primera que tuvieron, en la cual se encerraba el nombre del inventor. Eran una N y P, y de allí les pareció llamarlos naipes [...]*”. Cirlot [1998: 327] refiere que “*el juego completo de los naipes es de origen simbólico [...] Éstos se componen de catorce figuras por cada una de las cuatro series: oros (círculos, discos, ruedas), bastos (mazas, cetros), espadas y copas [...]*”. Una interpretación en clave simbólica de esta comedia nos llevaría a comparar el destino del protagonista don Diego con el azar del juego de naipes: trampas, azar y destino final. Aunque el género de capa y espada es muy estereotipado y su objetivo final es el de la diversión del espectador, no pueden dejarse de advertir similitudes entre el sentido trágico del tema barroco de la rueda de la fortuna, presente en muchas comedias de Calderón, y el desarrollo de las peripecias de don Diego, que pasa por tenerlo todo a su favor en la primera jornada de la comedia (el amor de las dos damas) a ser rechazado plenamente al final de la obra. Sin olvidar, claro está, que se trata de un género eminentemente cómico y con una intención lúdica.

¹⁶⁹ De nuevo, la descripción de Covarrubias ayuda a entender este elemento de la escenografía: “[...] *Es una mesa de una tabla que no se coge, y tiene los pies clavados, y con sus bisagras, que para mudarlos de una parte a otra o para llevarlos de camino se embeben en el reverso de la misma tabla. [...] Ha sido buena invención para el servicio de los señores, porque teniendo muchos y todos iguales, añaden o quitan en las mesas, conforme a los que han de comer con el señor que hace plato, sin que sobre ni falte mesa.*”

761]. La escena se desarrolla con normalidad y se van incorporando personajes al tablado – hasta un total de siete- con lo que la acotación que hemos comentado anteriormente [I: acot. 896+] resulta del todo necesaria para ordenar la situación de todos los personajes.

Para entender cabalmente algunos de los problemas técnicos de representación no debemos olvidar las diferencias de escenografía de la comedia del Siglo de Oro en relación a una obra teatral contemporánea. De todas ellas, no es menor la dimensión del tablado donde se representaba la comedia en el siglo XVII¹⁷⁰, mucho más reducido que el escenario de un teatro comercial actual. Este espacio mínimo de representación debía provocar algunas dificultades evidentes, como la estructuración dramática de acciones simultáneas o el movimiento de los actores, tal y como podemos observar en la escena que estamos comentando.

El final de la breve partida de naipes acaba con la derrota fingida de Rodrigo, que entrega la cadena a don Diego y sale de escena mostrando una falsa indignación. Se trata de otro momento interesante para la descripción del espacio dramático, pues la criada Inés refiere así la salida de escena de Rodrigo:

*“Él se ha quebrado al salir
las narices **en la puerta,**
y para enmendarlo agora,
ha rodado **la escalera**” [I: 959-962]*

Tal y como recuerda de inmediato doña Beatriz, de forma indirecta (*“Saca una luz”* [I: 963], ordena a su criada Inés), la escena se ha desarrollado por la noche¹⁷¹. Don Diego también hace una breve referencia a la marca horaria del cuadro, cuando ofrece a doña Beatriz la cadena -que ha fingido ganar en juego- para pagar los naipes y las velas [I: 975]. Inés se ofrece a alumbrar a don Juan y don Diego cuando marchan de la casa [I: 999], a pesar de que se negó a hacerlo antes con Rodrigo, apelando al argumento despectivo de que aquel perdió la partida de naipes [I: 964-971].

Estas indicaciones indirectas, en boca de los personajes, eran completamente necesarias para indicar al espectador de la obra la franja horaria en que se producía la escena, ya que la representación se producía siempre en los corrales con luz diurna. Algunos mecanismos utilizados por el autor (parlamentos de los personajes, presencia de velas o teas, vestidos, etc.) permitían al espectador reconocer que la escena dramática se desarrollaba por la noche.

Aparte de la concreción temporal de la escena, resulta de gran interés la determinación espacial de la casa de doña Beatriz que se deduce de esta escena, la última de la primera jornada. A la salida de Rodrigo, Inés ha comentado que el personaje *“ha rodado la escalera”* [I:

¹⁷⁰ Por ejemplo, el corral del Príncipe de Madrid fue instalado hacia 1582 en unos edificios existentes que poseían un patio posterior. El corral tenía unos 19 metros de ancho y unos 30 metros de largo. Al fondo del patio estaba instalado el tablado, que medía 8 metros de ancho y 4,5 metros de profundidad: en total unos 36 metros cuadrados. Compárese las reducidas dimensiones de este escenario con la de un teatro comercial actual y se advertirán las dificultades técnicas comentadas.

¹⁷¹ Anteriormente, don Diego ya había expresado esta marca de temporalidad cuando afirmaba que “[...] *nos solemos juntar / estas noches a jugar* [...]” [I: 299-300] y despedía, un poco más tarde, a don Juan y a su criado Rodrigo para citarlos a la partida de cartas fingida: “[...] *id con Dios / que a la noche nos veremos* [...]” [I: 322-323].

962] y que ha llegado “*hasta la puerta / de la calle [...]*” [l: 966-967]. Se trata de una tipología posible de vivienda urbana que también puede observarse en otras comedias de Calderón¹⁷².

A pesar de que el Madrid de la época cuenta con un gran número de casas de un solo piso¹⁷³, son frecuentes las casas de dos plantas como la que parece representarse en este acto, un modelo genérico de vivienda. Un arquetipo común que puede ser útil para la comprensión del espacio dramático de esta escena es el siguiente: desde la entrada principal de la casa se accede a un amplio corredor, que puede derivar a un patio interior. En la planta baja se encuentra la escalera. Ésta conduce a las habitaciones principales, situadas en el piso superior. Normalmente se trata de aposentos que están orientados a la fachada. El primer estrado suele ser un lugar de paso, también llamado *habitación de respeto*. El segundo estrado suele ser un espacio privado, de acceso exclusivo para la familia. El tercer estrado sería el lugar donde se recibía a las visitas y se suele denominar *habitación de cumplimiento*: es en este espacio dramático donde parece deducirse que se desarrolla la acción en el último cuadro de la primera jornada.

¹⁷² En algunas ocasiones la estructura de la casa tiene una gran importancia en el desarrollo de la trama, como la alacena de *La dama duende* o el doble acceso en *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

¹⁷³ Hay que buscar la razón en la exención de las casas de un solo piso de pagar la contribución, también llamada *regalía del aposento*. Por ello hay muchos madrileños que las prefieren. El vulgo suele llamarlas *casas de malicia*, para distinguirlas de las que sí pagan el canon, que son *casas de aposento*.

2.3.2. *El hombre pobre todo es trazas*. Jornada II.

La segunda jornada de *La dama duende* se desarrolla en dos espacios dramáticos distintos: los aposentos de la casa de doña Clara (en los que se desarrollaron algunos cuadros de la primera jornada) y una calle de Madrid que se encuentra junto a la casa de doña Beatriz. La jornada se inicia en unos aposentos de la casa de doña Clara, un espacio dramático que ya apareció en la primera jornada. El primer cuadro narra el encuentro entre doña Clara e Isabel (que se encuentran en el escenario al inicio del acto) y Beatriz e Inés (que han acudido a la casa a visitarlas). De nuevo es el vestuario la marca espacial más explícita, ya que la acotación inicial indica que las dos últimas van vestidas con mantos [II: acot. 0+], signo indicativo de que Beatriz e Inés acaban de llegar de la calle.

La especificación del lugar, a falta de acotaciones más explícitas del autor o de objetos escenográficos denotativos, viene dada por el parlamento inicial de doña Clara, que determina claramente el espacio dramático representado con una pregunta retórica dirigida a doña Beatriz:

*“¿Posible es que llegó el día
en que tan dichosa fuese,
oh Beatriz, que mereciese
esta humilde casa mía
tanto honor? Vuélveme a dar
los brazos. [...]” [II: 1-6]*

Esta escena inicial presenta un claro ejemplo de la forma en que el vestido de los actores podía denotar una referencia espacial. Aparte de la acotación inicial comentada antes, el mecanismo utilizado por Calderón se refuerza aún más cuando doña Clara ordena a Isabel que le quite el manto a doña Beatriz [II: 11-12], y ésta le responde con evasivas (*“No vengo yo / con tanto espacio, y sosiego”* [II: 12-13]).

El desarrollo de este cuadro plantea alguna hipótesis respecto al proceso de redacción de la comedia. *El hombre pobre todo es trazas* pertenece a un período inicial de su carrera como autor de comedias. No existen evidencias textuales acerca de la metodología empleada por el dramaturgo para la escritura de sus obras. ¿Cómo elaboraba Calderón los argumentos de las comedias? ¿Tenía claro el desarrollo general de cada una de las tres jornadas antes de iniciar su escritura? ¿Iba variando el desarrollo argumental de la comedia en función de nuevas ocurrencias durante el proceso de redacción? Cualquier suposición en este sentido no deja de ser una mera conjetura, a causa de la inexistencia de pruebas documentales. Sin embargo, no podemos dejar de advertir algunos indicios que nos permiten aventurar la existencia de algunas variaciones argumentales que podían producirse durante la escritura inicial de las comedias¹⁷⁴.

¹⁷⁴ No nos estamos refiriendo aquí a las modificaciones –de difícil demostración– que necesariamente debían producirse por parte del *autor de comedias* cuando éste adaptaba el texto original con el objetivo de ser representado en un corral de comedias. Tampoco al hecho –éste sí documentado en diversas obras del dramaturgo por estudiosos y especialistas del género– de variaciones textuales advertidas en diversas ediciones de una misma comedia.

El cuadro que estamos comentando es un ejemplo del problema planteado. El inicio de la segunda jornada se produce en los aposentos de la casa de doña Clara y no existe cambio de cuadro —es decir, de unidad espacial— hasta casi la mitad del mismo acto [II: 454]. La presencia de los mantos de doña Beatriz y de su criada Inés parece tener una función de determinación de lugar, como ya hemos visto. Sin embargo, se observa con claridad que las dos mujeres se mantienen en escena *hasta el final del cuadro* y que este hecho no aporta ninguna función adicional al desarrollo dramático del mismo. A pesar de tratarse de una obra de la primera etapa del autor, Calderón ya poseía una elevada habilidad técnica en la construcción dramática que le hubiese permitido aludir al espacio dramático representado (la casa de doña Clara) sin necesidad de utilizar el recurso del vestuario¹⁷⁵.

Volviendo al inicio de la segunda jornada, observamos que Doña Clara invita a doña Beatriz al estrado¹⁷⁶ y le encarece que la acompañe un rato:

*“Siéntate el rato que aquí
has de estar, y **derribado**
el manto puedes tener,
porque me afliges tapada:
a fe que estás bien tocada;
pudierasme agradecer
el haberte descubierto” [II: 1-6]*

El aparente doble sentido de “*tocada*” y “*descubierto*” debía resultar evidente para el espectador del corral, que había presenciado las maquinaciones de don Diego durante el primer acto de la comedia y que observaba al inicio del segundo acto la ignorancia de doña Clara y doña Beatriz en este lance. La situación se revela irónica¹⁷⁷ cuando las dos damas se confiesan su amor por sendos caballeros sin sospechar que en realidad se trata de la misma persona. Doña Clara explica a su amiga Beatriz las razones de su relación con don Diego Osorio en un largo parlamento [II: 65-128] y su amiga le responde con otra extensa confidencia [II: 129-228] en la que narra su amor por un caballero llamado don Dionís Vela.

Doña Beatriz explica a doña Clara el proceso de cortejo con don Dionís y el espacio dramático en el que se desarrolló la relación entre la dama y el caballero:

*“[...] en **mi casa** permití
visitas, conversación,*

¹⁷⁵ Me atrevo a aventurar la hipótesis de que quizás existía *otra posibilidad* de desarrollo de la segunda jornada que Calderón bien podría haber previsto durante el proceso inicial de redacción: el apresuramiento de doña Beatriz del inicio del acto podría justificar que la dama *se mantuviese cubierta con su manto* durante todo el cuadro, con el objeto de no ser reconocida por don Diego / don Dionís, que irrumpirá inmediatamente en escena para complicar la trama.

¹⁷⁶ Covarrubias define la acepción más doméstica del concepto: “*el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben las visitas*”. Las referencias de lugar que hemos comentado en el análisis de la primera jornada respecto a los aposentos de la casa de doña Beatriz son también válidas aquí, ya que el espacio dramático de la casa de doña Clara representado al inicio del segundo acto correspondería al estrado en el que se recibía a las visitas y que se suele denominar “*habitación de cumplimiento*”.

¹⁷⁷ Doña Beatriz exclama: “*Qué parecidas que son / nuestras penas, Clara bella, / un mismo amor, una estrella / rige nuestra inclinación [...]*” [II: 129-132]. La dama no sospecha (pero sí el espectador) hasta qué punto es “*un mismo amor*” el que comparten —sin saberlo— las dos amigas.

*juego*¹⁷⁸, y músicas, que son
lazos de amor cada día,
por sólo ver si podía
verse con esta ocasión.
Cumplíome amor mi deseo,
pues una noche, llevado
de un amigo o de mi cuidado
dentro de casa le veo, [...] [II: 213-222]

La dama describe a don Dionís como un “hijo del Norte” [II: 168] que “desde Flandes ha venido” [II: 163], en clara alusión a la condición fingida del caballero como un soldado profesional que ha regresado de alguna campaña del norte de Europa¹⁷⁹. La referencia a Flandes resultaba muy familiar para los contemporáneos de Calderón, como lo prueba el uso común de diversos refranes alusivos a este topónimo y documentados por Cejador¹⁸⁰.

La llegada de don Diego a la casa de doña Clara aumenta la complejidad del enredo, siguiendo las convenciones del género: Isabel anuncia a doña Clara la llegada de don Diego y la dama le ruega a doña Beatriz que se quede en los aposentos para presentarle al caballero [II: 230-234]. La escena siguiente [II: 236-352] posee un cierto interés en relación con el espacio escenográfico en que se sitúan los actores sobre el tablado: doña Beatriz ha reconocido inmediatamente al caballero como su pretendiente don Dionís y se lo comenta en un aparte a su criada Inés [II: 241-242], que le aconseja disimular [II: 246]. Don Diego / don Dionís advierte enseguida el peligro [II: 247-251]¹⁸¹ y decide también actuar como si no conociese a doña Beatriz, ante la indignación de Inés [II: 270-271, 280, 309 y 321-323]. A pesar de que doña Beatriz se esfuerza por comunicarse con él sin que se entere su amiga (“*Está por detrás de doña Clara haciendo señas y él hace que no la entiende*” [II: acot. 320+]), don Diego / don Dionís hace caso omiso. La escena acaba con la salida de doña Clara e Isabel de los aposentos,

¹⁷⁸ De esta afirmación del personaje se deduce que la partida de naipes en su propia casa -representada brevemente durante el primer acto [I: 896-951]- fue tan sólo una actividad más en todo el proceso del cortejo de don Dionís / don Diego a doña Beatriz, reducido sustancialmente en la comedia por pura economía narrativa y resumido ahora en el parlamento de la dama en unos pocos versos.

¹⁷⁹ Durante el reinado de Felipe III se habían mantenido las campañas militares en el norte de Europa, a pesar de las crecientes dificultades financieras. Hacia 1602, la expansión cíclica en el comercio de las Indias proporcionó unos considerables beneficios económicos y permitió al gobierno aumentar la partida dedicada a las campañas en los Países Bajos. A pesar de la debacle militar que se produciría en las décadas siguientes, en el año 1626 España había restablecido buena parte de la capacidad estratégica en Europa, cuestión a la que alude en tono triunfal el mismo Felipe IV en un mensaje dirigido al Consejo de Castilla: “*El pasado año de 1625 hemos tenido a nuestro cargo casi 300.000 hombres de a pie y de a caballo, y en armas a unos 500.000 milicianos, mientras las fortalezas de España se ponían en estado de defensa [...]. Este mismo año de 1626 hemos tenido dos ejércitos reales en Flandes y uno en el Palatinado, y todo el poder de Francia, Inglaterra, Venecia, Saboya, Suecia, Dinamarca, Holanda, Brandeburgo, Sajonia y Weimar no ha podido salvar Breda de nuestras victoriosas armas*” [Lynch, 2008: 221]. El episodio de Breda, simbolizado en la escena que refleja el famoso cuadro de Velázquez, es el reflejo de esa época de dominio militar que precede al declive del imperio.

¹⁸⁰ Por ejemplo, “*no hay más Flandes*”, en referencia al encarecimiento o admiración que provoca una cosa buena o hermosa, o “*ver pintado vivo a Flandes*”, aludiendo a la visión de algún objeto admirable a causa de su belleza.

¹⁸¹ Aunque en la edición que citamos no hay ninguna acotación explícita, se trata claramente de un aparte del caballero. Este tipo de elusiones son frecuentes en las ediciones de comedias del siglo XVII, que no suelen registrar en el texto aquellas acciones que pueden deducirse fácilmente del contexto dramático o del diálogo de los personajes.

que no han advertido la crisis provocada por la visita de don Diego, y salen del tablado con la excusa de ir a buscar agua y dulces [II: 335 y 341]¹⁸².

Naturalmente, don Diego / don Dionís niega la evidencia ante doña Beatriz cuando se quedan a solas [II: acot. 362+]. La dama lo acusa -ya sin doña Clara en escena- de engañarlas a las dos. Ante el interrogatorio de doña Beatriz, el caballero le explica que se hospeda en la calle del Príncipe¹⁸³ y que no ha visitado jamás a ninguna mujer que viva junto al convento de las Descalzas¹⁸⁴. La escena finaliza con la sensación de engaño y decepción de doña Beatriz y la ignorancia de doña Clara, que no es informada por su amiga del lance.

El siguiente cuadro se inicia de inmediato en un nuevo lugar, una calle de Madrid junto a la casa de doña Beatriz. En este espacio dramático se desarrollará la acción hasta el final de la segunda jornada. Don Diego y Rodrigo conversan juntos al inicio del cuadro [II: 527], pero el criado abandona rápidamente la escena para no descubrir a su amo ante la llegada de doña Beatriz, Inés, don Félix y don Leonelo. Los mantos de las dos mujeres revelan de nuevo que la escena se desarrolla en la calle [II: acot. 545+]. Don Diego, que ha esperado en un lado del escenario la marcha de don Félix y don Leonelo, se dirige a doña Beatriz tras un aparte [II: 603-610] y alude en su parlamento al espacio dramático en que se desarrollará el resto de la jornada, una calle junto a la casa de su amante:

*“Quien tan bien acompañada
hasta su casa llegó,
no pensará que ha tardado, pero quién aquí esperó
toda la tarde, adorando
los hierros de ese balcón,
no podrá pensar que ha sido
menos que un siglo.” [II: 611-618]*

La referencia a *“los hierros de ese balcón”* [II: 616] no carece de interés, pues se trata de un ejemplo paradigmático de expresión de un espacio dramático representado en la obra que hace referencia a elementos arquitectónicos que podían encontrarse en el espacio real del

¹⁸² Se trata nuevamente de un recurso escénico para dejar a solas en escena a doña Beatriz y al caballero y continuar el desarrollo dramático, ya que bien podría haber salido sola la criada Isabel a por el agua y los dulces.

¹⁸³ La calle del Príncipe es una calle transversal que nace en San Gerónimo y finaliza en la calle de las Huertas. En 1583 se construyó en esa misma calle el corral del Príncipe, donde se representaron numerosas comedias de Calderón. Se trata de una zona muy conocida y céntrica del Madrid de la época. Ver Ilustración 11 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 14) e ilustración 12 (alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14). Si es cierta la afirmación del caballero sobre su alojamiento, no parece muy creíble la escena inicial de la primera jornada, en que su criado Rodrigo se queja amargamente de la ubicación de la posada donde se hospeda don Diego, aludiendo al rápido y desordenado crecimiento de la ciudad [I: 5-7 y 10-16].

¹⁸⁴ Parece una clara referencia a la situación de la casa de doña Beatriz, cercana al convento de las Descalzas Reales. Este edificio era un monasterio que fue construido como palacio para el tesorero de Carlos I. Más tarde, la hermana de Felipe II lo transformó en convento y residencia de mujeres de la Casa Real. Su ubicación era muy cercana a la Puerta del Sol de Madrid, plaza de origen medieval y paso obligado entre el Prado, el alcázar Real y la plaza Mayor. Ver Ilustración 13 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 8) e ilustración 14 (convento de las Descalzas Reales. Detalle de la Hoja número 8).

corral de comedias¹⁸⁵. A pesar de que en este cuadro no existe una utilización escénica (es decir, que los actores no utilizan el primer corredor existente en el corral como espacio de representación) y que su función principal parece ser aludir al espacio dramático donde se desarrolla la escena, observamos este tipo de recurso en otro lugar de esta misma comedia¹⁸⁶.

La confusión de doña Beatriz aumenta cuando en este nuevo encuentro don Diego / don Dionís finge desconocer el origen del enfado de la dama cuando ésta le recrimina el engaño por hacerse pasar por dos hombres y engañarla a ella y a su amiga. La llegada de don Juan parece complicar la trama, pues llega alborotado [II: acot. 671+] y confiesa su estupor ante los amantes por haber visto a un hombre exacto en todo a su amigo¹⁸⁷. Una nota costumbrista argumenta don Juan para justificar la semejanza física entre los dos hombres: la referencia al parecido de los vestidos a causa del elevado precio de las telas [II: 690-694]. La credulidad de la criada Inés (fingida o real) ante los argumentos de don Juan aumenta la confusión de doña Beatriz que, a pesar de todo, mantiene su postura racional ante el engaño del caballero [II: 746-751].

La fidelidad de Inés hacia doña Beatriz queda en entredicho en la siguiente escena, cuando aquella acepta un soborno de su antiguo pretendiente don Félix -una sortija de doscientos escudos [II: 765-767]- a cambio de informarle de toda noticia entre la dama y su nuevo amante. Cuando don Félix queda solo se topa con Rodrigo, a quien confunde pensando que se trata del nuevo amor de doña Beatriz¹⁸⁸, el “*galán de a dos*” [II: 886], en feliz expresión del criado. Don Félix reta al presunto caballero nada más verle:

“[...] *Con vos
tengo que hablar, caballero,
una palabra no más,
y para aquesto, detrás
de San Jerónimo espero.*” [II: 889-893]

La convención del género provoca que el recurso al duelo por el amor de la dama adquiera un tono cómico, pues Rodrigo no desea batirse con don Félix e inventa todo tipo de excusas para evitar la lucha. La alusión de don Félix al espacio de duelo –“*detrás / de san*

¹⁸⁵ Ruano resume claramente la utilización de ventanas y balcones [2000: 145-155] en el decorado de los teatros comerciales del Siglo de Oro y advierte que “*la combinación ventana en el primer corredor y puerta en el ‘vestuario’ para significar la fachada de una casa es muy común en la Comedia*” [op. cit., p. 149].

¹⁸⁶ En la tercera jornada de la misma comedia, observamos el juego escénico utilizado por Calderón, anotado en una acotación que especifica que “[...] *salen a la ventana Beatriz e Inés*” [III: 332+].

¹⁸⁷ El mecanismo de la comedia requiere de este recurso para contrarrestar de algún modo las racionales sospechas de doña Beatriz. Ya hemos visto el engaño urdido por don Diego / don Dionís, que ha convencido antes a don Juan [II: 483-492] para que aparezca en el mismo instante en que doña Beatriz y su pretendiente están juntos. Don Juan es también engañado, pues cree que su amigo se llama don Dionís y que es don Diego el hombre fingido. Calderón retrata a don Juan como un individuo crédulo e ingenuo, como se verá más tarde cuando don Diego / don Dionís lo conwenza con suma facilidad para participar en un nuevo engaño sin advertirlo. Quizás para aumentar la credibilidad de la historia, don Diego / don Dionís cita el caso de “*dos hermanos, / que nadie determinaba / con cuál de los dos hablaba*” [II: 499-501]. Rodrigo asevera que se trata de “*los valencianos*” [II: 502], quizás en referencia a algún hecho conocido en la época.

¹⁸⁸ Aunque, como es uso común en la edición de este género de comedias, no existe ninguna acotación que pruebe nuestra suposición, parece evidente que la reacción de don Félix, que confunde al criado con un caballero, debía estar reforzada en escena a causa del vestuario del actor que interpretaba a Rodrigo, de tal forma que éste debería aparecer ataviado como su señor en aquellos cuadros en que simulaba ser un caballero.

Jerónimo” [II: 892-893]- reviste cierto interés: se trata de un espacio dramático no representado, pero sí referido explícitamente por el caballero, un lugar discreto para dirimir la presunta disputa de amor. No olvidemos que este último cuadro se desarrolla en la calle, junto a la casa de doña Beatriz, y que ésta se encuentra muy cercana al convento de las Descalzas¹⁸⁹, un lugar de paso frecuente y por tanto, menos discreto que la zona de la Iglesia de San Jerónimo¹⁹⁰, espacio propuesto por don Félix para el hipotético duelo con Rodrigo.

La referencia al duelo en la conversación resulta evidente y su imposible realización a causa de la cobardía del criado representa el motivo principal de la escena. Este motivo se ve reforzado durante la conversación entre ambos algo más tarde, cuando don Félix *“empuña la espada”* [II: acot. 938+] y Rodrigo le detiene con la promesa de que no pisará de nuevo la calle donde se encuentra la casa de doña Beatriz:

“[...] y así os doy
una, y mil palabras hoy
de no llegar a **esta puerta**,
que es **a esta puerta, a esta calle,**
a este barrio, a este cuartel;
palabra os doy como fiel
católico, no se halle
escrito, que me verán,
si esto vuestro amor desea,
en la Parroquia, aunque sea
en la de San Sebastián,
que es bien grande.” [II: 952-963]

Obsérvese el énfasis cómico con el que Rodrigo intenta convencer a don Félix para evitar el duelo entre ambos¹⁹¹: el criado le promete no tan sólo *“no llegar a esta puerta”* [II: 954], sino que le da su palabra de no acercarse siquiera *“a esta calle, / a este barrio, a este cuartel”* [II: 955-956] donde se encuentra la casa de doña Beatriz. La referencia de Rodrigo a *“esta puerta”* alude a dos planos espaciales diferentes: por una parte, señala el espacio dramático representado (el acceso principal a la casa de doña Beatriz); por otra, alude a una de las tres

¹⁸⁹ Ver Ilustración 13 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 8) e ilustración 14 (convento de las Descalzar Reales. Detalle de la Hoja número 8).

¹⁹⁰ La Iglesia de San Jerónimo se encuentra en lo alto del Prado Viejo y pertenecía al antiguo monasterio de San Jerónimo el Real, que fue fundado en 1464 por Enrique IV junto al camino de El Pardo, y trasladado a Madrid hacia 1503 bajo la tutela de los Reyes Católicos. Se trata de uno de los lugares emblemáticos del Madrid de la época, pues su iglesia fue escenario de la jura de los príncipes de Asturias durante varias generaciones. A principios del siglo XVII la zona adyacente a los laterales del Paseo del Prado estaba estructurada en pequeñas parcelas pertenecientes a numerosos propietarios, pero a partir de la construcción del palacio del Buen Retiro estos terrenos fueron comprados por diversos nobles, deseosos de instalarse cerca del rey. Este proceso de adquisición de tierras finalizó con la concentración del terreno en un número muy reducido de propietarios. Ver Ilustración 15. Monasterio de San Jerónimo el Real (marcado con el número romano II). Detalle de la Hoja 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656].

¹⁹¹ Es prueba del origen social de Rodrigo –que don Félix no advierte- la respuesta que ofrece ante la propuesta del caballero de batirse *“a estocadas”* [II: 981], en la que el criado expresa sus expectativas acerca de cómo debería ser castigado alguien de su humilde condición, en villana pero incruenta forma: *“A estocadas? / son favores y regalos, / porque yo pensé que a palos, / a coces, y a bofetadas.”* [II: 981-984]

puertas inferiores del escenario del corral de comedias¹⁹² donde se representa la obra, y que simboliza la puerta de la casa de la dama.

La referencia de Rodrigo a la Parroquia de San Sebastián [II: 961-962] tiene una nueva intención irónica, ya que el espectador de la comedia reconocería de inmediato que esta iglesia se encontraba a una distancia bastante apreciable de la casa de la dama¹⁹³. Don Félix reacciona con pesar ante la reacción de Rodrigo –“*Has procedido / como villano cobarde*” [II: 964-965]- pero no llega a advertir la condición humilde del criado ni tampoco el engaño perpetrado por don Diego / don Dionís. Los estereotipos narrativos del género de capa y espada impiden que la sangre llegue al río y la segunda jornada de la comedia acaba con este duelo frustrado.

¹⁹² “Además de facilitar la entrada y salida de personajes, las puertas del nivel inferior desempeñaban otras funciones importantes durante la representación. Se utilizaban en ciertos casos para cambiar el lugar de la acción, según una conocida convención. [...] Las puertas se emplean también para marcar en la mente del espectador un espacio que se encuentra fuera del escenario” [Ruano, 2000: 142]

¹⁹³ La parroquia de San Sebastián fue fundada en 1541 bajo la advocación de este santo sobre los restos de una antigua ermita situada en el camino de Atocha. Hacia 1550 el edificio primitivo fue demolido a causa de su estado ruinoso. En el año 1553 se compró un solar en la calle de Atocha donde se construiría el edificio actual, en el cruce con la calle de San Sebastián. La torre de la iglesia fue construida en 1612 por Lucas Hernández; puede observarse la planta de este edificio singular en el plano de la villa de Madrid de Texeira, alzado en 1656.

2.3.3. *El hombre pobre todo es trazas. Jornada III.*

El primer cuadro de la tercera jornada transcurre en una calle de Madrid, donde Doña Clara se encuentra con don Diego. La dama le pide que entregue personalmente en casa de su amiga Beatriz -a las tres de la tarde- una joya que ésta le ha dejado “*para hacer otra*” [III: 11]. La excusa expresada por doña Clara es que su amiga no confía en su propia criada para el traslado de la alhaja. El espectador del corral, atento a la trama, debía advertir de inmediato la artimaña de doña Beatriz para desenmascarar al doble caballero, sin confesar el motivo real a doña Clara. A pesar de los argumentos de amor y celos de don Diego para oponerse a esta demanda, la dama zanja el tema de forma tajante, confiándose a su amistad con doña Beatriz.

La siguiente escena complica aún más la trama de la comedia, pues Rodrigo informa a don Diego que los cuatrocientos reales desembolsados por el padre del caballero durante la primera jornada [I: 264+] ya han sido gastados, y que no tiene dinero para pagar su alojamiento en la posada¹⁹⁴, que ya le reclaman [III: 79-83]. Inés interrumpe la conversación cuando Rodrigo se despide y le explica a don Diego / don Dionís que es falsa la joya¹⁹⁵ que el caballero entregó a doña Beatriz después de ganarla en la partida de la primera jornada [III: 124-128]. Don Diego / don Dionís finge sorpresa, e Inés le da recado de que doña Beatriz desea verlo en su casa a las tres en punto [III: 148-150]. El caballero advierte de inmediato la industria planeada por la dama para desenmascararlo, pues ha citado a la misma hora y en el mismo lugar a los dos personajes (uno real, don Diego, y el otro ficticio, don Dionís).

En este diálogo se expresa de forma explícita la determinación del espacio dramático representado donde se desarrolla la acción del cuadro inicial de la tercera jornada, una calle de Madrid. Ésta se encuentra en un punto intermedio entre la casa de doña Beatriz y la posada donde se hospeda don Diego / don Dionís, tal y como se deduce de la alusión de la criada Inés en conversación con el caballero:

*“A grande ventura
haberos hallado tengo
porque iba a vuestra posada,
y ahorro del camino el medio.”* [III: 112-115]

Tras la marcha de Inés, “[...] *vuelve Rodrigo*” [III: acot. 169+], que había salido de escena durante la conversación de la criada con su amo [III: acot. 111+], sin duda para evitar descubrir a don Diego / don Dionís. El actor que interpretaba a Rodrigo debía esconderse durante la breve conversación que mantienen su amo e Inés tras una de las puertas laterales del escenario. Ya de vuelta, el criado escucha las lamentaciones de don Diego / don Dionís, que

¹⁹⁴ En el inicio de la obra [I: 3-7] el criado Rodrigo mencionaba por primera vez este lugar, y explicaba las dificultades para localizar el lugar donde se hospedaba su amo en Madrid.

¹⁹⁵ La falsedad de la joya que don Diego entregó en casa de doña Beatriz tiene un simbolismo claro en el fingimiento y en la doble moral del mismo caballero, que representa a dos personajes distintos. En una escena posterior, y ante la duda del don Diego, que no desea renunciar ni a la riqueza de doña Clara ni a la belleza de doña Beatriz, el criado Rodrigo le augura -con ironía y sentido común- el previsible final: “*Pues cástate con entrambas, / aunque yo por cierto tengo, / que has de quedar sin ninguna*” [III: 207-209].

resume la situación provocada por doña Beatriz para desenmascararlo, pues ha citado en su casa a don Dionís y a don Diego a la misma hora, las tres de la tarde [III: 180-194].

Ante la poca disponibilidad de recursos económicos, anunciada anteriormente por Rodrigo, su amo decide perpetrar un nuevo engaño a don Juan¹⁹⁶, a quien convence para que le preste 400 reales¹⁹⁷, que le devolverá en seis días, a cuenta de una letra que le deben. La añagaza es doble, pues también persuade al caballero para que acompañe a un alguacil amigo suyo delante de la casa de doña Beatriz, a la hora en que ha sido citado (doblemente, como don Dionís y como don Diego):

Don Diego: *“Beatriz me ha citado
para **dos partes a un tiempo.**”*

Don Juan: *“¿Y qué habéis de hacer?”*

Don Diego: *“No sé:
si bien prevenido tengo
un engaño que si sale
como le imagino, creo
que le habéis de celebrar.”*

Don Juan: *“Yo no imagino, ni pienso
que haya industria para hacer
**que un hombre en un mismo tiempo
esté en dos partes, o en una
parte sola con dos cuerpos.**”*

Don Diego: *“¿No habéis oído decir
que para todo hay remedio?
Vos tenéis un alguacil
amigo.”*

Don Juan: *“Sí, muchos tengo.”*

Don Diego: *“Pues habéis de hacer que esté
esta tarde al mismo tiempo
que yo vaya a entrar **en casa
de Beatriz**, yo os diré luego
para qué fin, cuando estéis
con él **en la calle puesto.**” [III: 261-284]*

¹⁹⁶ El engaño a don Juan es necesario para el desarrollo de la acción, pues evita mediante una argucia el desenmascaramiento de don Diego / don Dionís ante la casa de doña Beatriz. A pesar de que las convenciones del género requieren de una complejidad argumental que mantenga en vilo constantemente al espectador, el mecanismo introducido por Calderón parece bastante endeble en este caso: la ingenuidad de don Juan parece excesiva durante toda la trama, pues se presta al engaño con una pasividad evidente, sin cuestionar en ningún momento la actividad de quien tiene por amigo y al que sólo conoce como don Dionís.

¹⁹⁷ Durante el primer acto, don Diego / don Dionís hace creer a don Juan que la carta que recibe de su padre contiene 4.000 reales, cuando en realidad sólo son 400 [I: 270-273]. En la conversación mantenida por ambos en la tercera jornada [III: 210-294], don Juan le dice a don Diego que debe 800 reales y que debe pagarlos en seis días [III: 212-215]. Don Juan le explica a su amigo que dispone de 400 reales de plata, y le pide los otros 400 que debe, a cuenta de la letra (imaginaria) de 4.000 reales que recibió durante el primer acto (el espectador ya conoce que don Diego gastó los 400 reales que le envió su padre [III: 83]). Don Diego / don Dionís le responde que no podrá disponer del dinero en cuatro días [III: 229] y le ofrece a don Juan para que le preste sus 400 reales, ya que en seis días y aún antes se los llevará a su casa [III: 241]. El ingenuo don Juan le ofrece sus 400 reales en un lienzo [III: 245], sin más garantía que la palabra de su amigo.

El primer cuadro de la tercera jornada finaliza con don Diego ordenando a Rodrigo que se dirija a la casa de doña Beatriz un poco antes que él mismo [III: 300-301]. El criado le recuerda la advertencia de no acercarse a ese lugar con que don Félix lo amenazó al final del segundo acto [II: 925-931], al confundirlo con el nuevo amante de la dama. Don Diego / don Dionís hace caso omiso a las palabras del criado y ambos salen de escena con la promesa del caballero de explicarle el nuevo engaño urdido para evitar ser descubierto por doña Beatriz: “*Vamos, iréte diciendo / lo que has de hacer [...]*” [III: 322-323]

La expresión de don Diego / don Dionís hace referencia al movimiento de los dos hombres en dirección a la casa de doña Beatriz, un recorrido virtual que los personajes realizarán fuera de cuadro, pues la acotación del final de la escena -“*Vanse, y salen a la ventana Beatriz, Inés*” [III: acot. 332+]- señala explícitamente la salida de escena de Rodrigo y su amo y el inicio del segundo cuadro de la jornada, que transcurrirá en un nuevo espacio dramático representado.

Sabemos que es frecuente en la Comedia del Siglo de Oro la representación de la fachada de una casa utilizando como referencia simbólica la puerta del vestuario del tablado y la ventana del primer corredor. Esta situación espacial es reforzada en el parlamento de doña Beatriz, que confirma el nuevo espacio dramático:

*“Inés, no me han sufrido
mis celos, que temores me previenen,
dejar de **haber salido**
a la ventana, a ver si acaso viene
don Dionís, y don Diego,
que al templo así del desengaño llevo”* [III: 333-338]

Rodrigo llega a la calle donde se encuentra la casa de doña Beatriz de inmediato. Advuértase la ingeniosa utilización de Calderón de la elipsis, pues tan sólo seis versos antes se había cerrado el primer cuadro de la jornada con la marcha de Rodrigo y su amo de escena. El espacio físico recorrido por ambos personajes se reduce en el lenguaje dramático a un brevísimo lapso temporal sobre el tablado. Los pocos segundos que debían transcurrir en escena durante la ausencia del criado haría prácticamente imposible un cambio de vestuario por parte del actor que interpretaba a Rodrigo, condición que parecería necesaria para disimular su condición humilde cuando finge ser un caballero ante doña Beatriz, una dama tan suspicaz hasta el momento¹⁹⁸.

La primera expresión de Rodrigo en su nueva salida a escena es un presumible aparte (no anotado explícitamente en la acotación, pero evidente en el texto) en el que se recoge la contrariedad del personaje ante la nueva situación ingeniada por su amo y se refuerza la situación espacial que representa la fachada de la casa de doña Beatriz:

*“Bien sé que yo no puedo
escapar, cosa es clara,*

¹⁹⁸ La clara inteligencia de la dama se tambaleará algo más tarde, ante el ardid ingeniado por su amante: “*Así es verdad, ya de otra suerte / hoy mi discurso la razón advierte / pues que conozco cuando a verle llevo, / que aquel es don Dionís, y este don Diego*” [III: 588-591].

*con bien de esta aventura, yo tomara
en paz, de buen partido,
media cabeza abierta: a la ventana
Beatriz está; atrevido
quiero llegar; pero de mala gana,
a empezar lo tratado;
sáqueme Dios de cómico criado.” [III: 339-347]*

Los arquetipos de las clases sociales se subvierten, y la escena resulta cómica atendiendo al fuerte contraste entre realidad y fingimiento, pues Rodrigo –sobre el tablado, representando que se encuentra a pie de calle- se hace pasar por caballero ante doña Beatriz e Inés –en la ventana del primer corredor del corral de comedias, que simula ser el balcón de su casa- y trata de imitar el lenguaje caballeresco que ha escuchado a su amo¹⁹⁹. La breve conversación entre Rodrigo –el fingido caballero- y doña Beatriz está plagada de referencias espaciales que aluden a la calle y la casa de la dama: “*por esta calle, y mirando / por esa reja al Aurora*” [III: 350-351], “*a mi puerta*” [III: 373], “*que os vais de aquí*” [III: 378], etc.

La llegada de don Diego / don Dionís, que finge enojarse ante la conversación que mantiene Rodrigo con doña Beatriz, provoca un duelo fingido entre los dos hombres (“*Riñen*” [III: acot. 445+]). Se descubre entonces la artimaña que el caballero propuso a su criado durante la elipsis entre los dos cuadros. La lucha entre los dos hombres acaba por convencer a la dama. El público de la obra comprende entonces el ingenioso ardid insinuado al inicio de la jornada y la razón de la presencia del alguacil [III: acot. 452+] traído por don Juan, que prende fingidamente al duelista en presencia de doña Beatriz. La detención y traslado del caballero le excusa ante la dama del imposible encuentro entre don Diego y don Dionís.

Mientras Rodrigo simula huir de la falsa detención y sale de escena [III: 454-455], doña Beatriz, preocupada, indica a su criada Inés que salga en pos de su amante:

*“Ay, Inés! Temblando estoy;
baja, y mira donde va
preso don Dionís [...]” [III: 472-474]*

Una acotación posterior refuerza el movimiento escénico de la escena (“*Quítase de la ventana*” [III: acot. 477+]), que se complica con la llegada de don Félix y don Leonelo. Éste confirma de forma explícita el espacio dramático representado en este cuadro: “*Cuchilladas a la puerta de Beatriz [...]*” [III: 479-480]. En ese momento “*sale Inés con manto*” [III: acot. 496+]. La actriz que representa a la criada de doña Beatriz ha bajado del primer corredor, donde se encontraba en la escena anterior. El manto que viste ahora –y que no llevaba cuando se encontraba en el balcón junto a su señora- es signo evidente de que se propone salir a la calle

¹⁹⁹ Rodrigo imita el estilo ampuloso de su amo, aparentando incluso el orgullo de clase y la tópica apelación al honor ante la hipotética presencia de otro caballero ante el balcón: “*Cuando / ese caballero venga / sabré con cuerdas razones / dar tantas satisfacciones, / que por disculpado tenga / el engaño, y sino fuere / bastante mi cortesía, / y con mayor gallardía / satisfacerse quisiere / sabré remitir, es llano, / culpa tan averiguada, desde la lengua a la espada* [III: 380-391]. Naturalmente, el criado finge un valor que está lejos de poseer.

en pos de don Diego / don Dionís. La criada informa brevemente a don Félix y don Leonelo de lo que cree haber visto:

*“[...] Don Dionís el forastero,
de quién otra vez hablé
contigo, no sé porqué
riñó con un caballero,
llévanle preso, y no vengo
de seguirle adonde va
y supe que **en casa está
de un Alguacil.**” [III: 499-506]*

Los dos caballeros sospechan finalmente el engaño de que han sido víctimas²⁰⁰, y se conjuran para descubrir al impostor, saliendo de escena. Un nuevo cuadro se inicia [III: 555-670] en un espacio interior, los aposentos de la casa de doña Beatriz. La acción dramática se traslada de forma sutil del exterior de la casa de la dama hasta el interior de la misma: doña Beatriz alude a este espacio en dos ocasiones a lo largo del cuadro (“[...] *que a tal hora a esta casa Inés viniera [...]*” [III: 570] y “[...] *el haberos venido / a honrar mi casa [...]*” [III: 608-609]). Se ha producido otra elipsis temporal entre los dos cuadros, pues Inés ya ha realizado la misión encomendada y le explica a doña Beatriz el resultado de sus pesquisas:

*“Yo les seguí, señora, hasta **una casa,**
que me dijeron que era
del Alguacil, y en ella aunque quisiera,
no pude hablarle, o verle,
que tuvieron cuidado en esconderle” [III: 558-562]*

Inés anuncia la hora [III: 577-578] y en ese momento entra don Diego / don Dionís en los aposentos de doña Beatriz [III: acot. 578+]. El espectador debía comprender en ese momento que la acción anterior y la falsa detención se ha producido con bastante anterioridad a la hora acordada por la dama para la doble cita, las tres de la tarde²⁰¹. El caballero se presenta con “*el vestido / en algo disfrazado*” [III: 583-584] con el objeto de engañar a doña Beatriz y convencerla de que don Diego y don Dionís son dos personas diferentes. El impostor entrega la joya que le había confiado doña Clara para entregarla a su amiga Beatriz [III: 600-605], y ésta queda convencida de que sus sospechas no eran ciertas. El cuadro se cierra con la marcha del caballero y la llegada de Isabel, la criada de doña Clara, que invita a doña Beatriz a un lugar de paseo:

“Mi señora

²⁰⁰ Don Leonelo: “*De esa suerte, ya es forzoso, / que ardamos a un mismo fuego, / yo celoso de don Diego, / vos de don Dionís celoso; / siendo cierto, que uno ha sido / con dos nombres, yo le hablé / en casa de Clara*” [III: 523-529]

²⁰¹ Se trata nuevamente un artificio del autor para justificar el enredo de la trama, pues el duelo y el posterior prendimiento de don Dionís debe haber sucedido con mucha antelación a las tres de la tarde ya que, tras este episodio, Inés sale a la calle en busca del caballero, realiza las pesquisas para encontrar su paradero y tiene tiempo suficiente para regresar y explicarle a su señora lo que ha averiguado, justo antes de que –a las tres en punto- acuda don Diego a la cita con la dama. A un espectador –o lector-atento le debía resultar extraño –a pesar de las convenciones del género- que doña Beatriz no sospechase de la llegada de don Dionís a su casa con tanta antelación sobre la hora prevista, a pesar del sutil mecanismo narrativo y la hábil manipulación del tiempo dramático realizada por Calderón.

*dice, que si quieres ir
hacia el prado, a divertir
tus pensamientos, que agora
ella vendrá por aquí
en el coche” [III: 659-664]*

Nuevamente se utiliza el manto para expresar escénicamente la salida de los personajes a un espacio dramático exterior (“*Dame Inés el manto, / que salimos de este encanto*” [III: 668-669]).

El penúltimo cuadro de la obra se desarrolla de nuevo en un espacio dramático exterior, una calle de Madrid que no debe ser cercana a la casa de doña Beatriz, ya que se produce el encuentro entre dos grupos de personajes: por una parte don Félix y don Leonelo (que habían salido de escena en el verso 554, en busca de don Diego / don Dionís) y por otra, don Diego, don Juan y Rodrigo (que han vuelto a reunirse tras la farsa del falso prendimiento del alguacil).

Rodrigo empuña la espada con temor cuando advierte la llegada de don Félix (que le había prohibido acercarse a la casa de doña Beatriz cuando creía que el criado era un caballero que la pretendía), pero éste ya ha averiguado su condición humilde y se niega al duelo²⁰². Es a don Diego a quien reta en un lugar más discreto:

*“A vos señor,
en el campo hablaros quiero” [III: 693-694]*

Los cinco personajes masculinos (don Félix, don Leonelo, don Juan, Rodrigo y don Diego / don Dionís) se dirigen *al campo* para dirimir la disputa. Debemos prestar atención a la transición espacial que se produce en el último cuadro de la comedia (III: 715-915), donde se reunirán los nueve personajes que han aparecido en las tres jornadas. El encuentro de todos se desarrolla en el prado²⁰³, y el cuadro final significa la resolución de la trama narrativa que se ha desarrollado durante las tres jornadas.

La definición espacial del último cuadro cierra con acierto la transición realizada en los dos cuadros anteriores por los dos grupos de personajes; se trata de dos cuadros paralelos, pues se deduce que su desarrollo debe ser simultáneo. Ambos cuadros se inician en espacios diferenciados, pero la acción parece suceder al mismo tiempo:

²⁰² “*Ya no hablo hidalgo con vos, / ni ya esa palabra os pido*” [III: 690-691]. La edición de la Segunda Parte de Comedias de 1637 recoge este parlamento como pronunciado por don Diego. Se trata de una clara errata, ya que la frase es expresada por don Félix, como se advierte claramente del contexto de la escena. Este error es corregido en ediciones posteriores.

²⁰³ Podemos identificar aproximadamente el espacio dramático representado donde se desarrolla la acción de este último cuadro en el plano de Pedro de Texeira de 1656. Correspondería a un espacio cercano al actual Paseo del Prado. En la “*Topografía de la villa de Madrid*” levantada por Texeira se aprecian las huertas y los espacios no urbanizados de esa zona de Madrid.

2 CUADROS SIMULTÁNEOS EN DOS ESPACIOS DRAMÁTICOS DIFERENCIADOS:

Aposentos de la casa de doña Beatriz [antepenúltimo cuadro, III: 555-670]: Isabel, la criada de doña Clara, llega a casa de doña Beatriz y le informa de la invitación de doña Clara para ir al prado. Los cuatro personajes (doña Clara, doña Beatriz, Inés e Isabel) se dirigen al campo²⁰⁴.

Calle de Madrid, no cercana a la casa de doña Beatriz [penúltimo cuadro, III: 671-714]: encuentro entre los dos grupos de hombres (por una parte, don Leonelo y don Félix; por otra, don Diego / don Dionís, don Juan y Rodrigo). Don Félix cita a don Diego en el prado, con la intención de batirse en duelo con él. Los otros tres personajes los acompañan.

La jornada y la comedia concluyen en un tercer espacio dramático representado (el prado), tal como se observa en el siguiente cuadro resumen:

1 CUADRO FINAL CON EL DESENLACE EN UN ÚNICO ESPACIO DRAMÁTICO:

Prado, en un campo detrás de San Gerónimo [último cuadro, III: 715-915]: El encuentro entre los nueve personajes se produce de forma escalonada en este espacio dramático, tal y como se muestra en el siguiente cuadro sinóptico, donde se muestran las diversas escenas del último cuadro de la tercera jornada de la comedia:

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
715-760	46	4	Doña Clara, doña Beatriz, Inés, Isabel	"Salen con manto las cuatro mujeres" [III: acot. 714+], "el campo" [III: 721], "detrás de estas rotas tapias" [III: 760]	Prado, en un campo detrás de San Gerónimo
761-768	8	2	Inés, Isabel	"Estéril poeta es este, / pues en un campo le falta / murta, jazmín o arrayán / para esconder unas damas" [III: 761-764], "No ves, que estamos detrás / de San Gerónimo, y basta / que firja tapias" [III: 765-767]	
769-777	9	5	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, Rodrigo	"desde aquí / tengo de ver en qué para" [III: 776-777]	
778-851	74	4	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan	"campo" [III: 784], "vine de Granada aquí" [III: 813], "así agora en la campaña" [III: 832]	
852-870	19	6	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Beatriz, Inés	"cuando se vuelva a Granada / si el engañar a mujeres / se tiene en Madrid por gala" [III: 864-866], "libre está la campaña" [III: 868]	
871-877	7	3	Don Leonelo, don Diego, don Juan		
878-891	14	5	Don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Clara, Isabel	"libre os queda la campaña" [III: 891]	
892-897	6	2	Don Diego, don Juan		
898-906	9	2	Don Diego, Rodrigo		
907-915	9	1	Don Diego		

El último cuadro de la tercera jornada se inicia con las cuatro mujeres (doña Beatriz, doña Clara, Inés e Isabel) vestidas con manto, signo escénico que alude a un espacio exterior [III: acot. 714+]. Doña Clara pide que "se retire el coche" [III: 715], que fue citado en el anterior cuadro [III: 664], y que ha trasladado a los cuatro personajes hasta el prado. Hay diversas referencias explícitas a este espacio dramático durante la escena: "[...] aquí apartadas, / con más libertad gozamos [...]" [III: 716-717], "[...] agrada / más el campo, cuando en él / un rato se vive, y anda" [III: 720-722], etc.

²⁰⁴ A pesar de que en el final del último cuadro los cuatro personajes femeninos aparecen por parejas y de forma escalonada (primero doña Beatriz e Inés [III: acot. 851+], y algo más tarde doña Clara e Isabel [III: acot. 877+]), parece que este mecanismo obedece más a buscar el interés del espectador en la escena que la verosimilitud de la trama, ya que sabemos que la criada Isabel había anunciado [III:659-664] que doña Clara pasaría con el coche a buscar a doña Beatriz a su casa y una acotación [III: acot. 714+] y la breve conversación que mantienen las dos amigas [III: 715-760] indica claramente que las cuatro mujeres llegan juntas al prado.

Las mujeres advierten la presencia del grupo de cinco hombres (don Leonelo, don Félix, don Juan, Rodrigo y don Diego / don Dionís), que se ha dirigido hacia el mismo lugar desde el cuadro anterior. Doña Clara cree reconocer a don Diego, y doña Beatriz asiente, víctima del engaño [III: 742-749], pues cree que el falso don Dionís está preso por el Alguacil a causa de la artimaña del *doblo caballero*. Las mujeres se esconden, y el texto presenta diversas cuestiones de interés para la concepción espacial del cuadro:

Doña Beatriz: *“Lo mejor es escondernos
detrás destas rotas tapias”.*

Vanse las damas (acot.)

Inés: *“Estéril Poeta es éste,
pues en un campo le falta
murta, jazmín o arrayán
para esconder unas damas.”*

Isabel: *“No ves, que estamos detrás
de S. Gerónimo, y basta,
que finja tapias, y aún esas,
plegue al cielo que las haya.”*

Vanse las criadas y salen los hombres. (acot.) [III: 759-769]

El fragmento seleccionado está lleno de referencias metaliterarias²⁰⁵ hacia el espectador o lector de la obra. Por ejemplo, la alusión de doña Beatriz a las *“rotas tapias”*, tras las que se esconderán las damas no alude, con seguridad, a ningún elemento de atrezzo del corral de comedias, sino a una de las puertas laterales del escenario, tras las que debían esconderse las actrices para simular estar en el lugar –aún sin ser visibles para el espectador- y asistir al posterior diálogo de los caballeros.

Tras la salida de las dos damas, las dos criadas exponen irónicamente la poca habilidad del autor para representar un campo en el tablado. Inés critica en la breve conversación con Isabel la escasez de plantas reales en el escenario (*“murta, jazmín o arrayán”* [III: 763] para esconder a las actrices sin necesidad de salir de escena por una de las puertas laterales. La habitual escasez de elementos escénicos en los corrales de comedias para sugerir espacios reales es aquí motivo de broma y el espectador coetáneo de la obra debía reconocer inmediatamente el guiño literario del dramaturgo.

La réplica de Isabel es inmediata, y alude explícitamente al espacio dramático representado (*“detrás / de San Gerónimo”* [III: 765-766]). Antes de salir del tablado aún tiene tiempo de referirse críticamente -en un nuevo juego metaliterario- a las *“rotas tapias”*

²⁰⁵ Estas alusiones al propio oficio del escritor y a la materia teatral son frecuentes en las comedias de Calderón, y aparecen con frecuencia en *El hombre pobre todo es trazas*. Sirva de ejemplo el parlamento de don Diego al inicio de la primera jornada de la comedia: el caballero ironiza con Rodrigo acerca de la narración de hechos que está a punto de exponerle. Se trata de una clara referencia a las convenciones del lenguaje teatral: *“¿No has visto en una comedia / verse dos, y en dos razones / hacerse mil relaciones / de su gusto o su tragedia? / Pues imitemos aquí / su estilo, que en esta parte / tengo mucho que contarte”* [I: 38-44].

mencionadas por doña Beatriz, tan inexistentes en la realidad del tablado como la murta, el jazmín o el arrayán.

En la siguiente escena se produce un enfrentamiento cómico, pues los dos pretendientes (don Leonelo y don Félix) pugnan para enfrentarse al doble caballero (don Diego / don Dionís), que da buena cuenta de su catadura moral cuando explica a los dos amantes despechados las razones del engaño a doña Beatriz y doña Clara que ha tramado durante las tres jornadas²⁰⁶.

Las referencias en la conversación entre los caballeros al espacio dramático escenificado son numerosas: *“Temeraria / acción ha sido sacarme / al campo con ignorancia”* [III: 782-784], *“basta / haber al campo salido / para reñir”* [III: 788-790], *“y así agora en la campaña”* [III: 832]. El desenlace de la comedia finaliza con rapidez. No hay duelo ni drama, pero don Diego queda escarmentado. Doña Beatriz primero, y luego doña Clara, salen a escena tras haber escuchado la conversación y ofrecen su amor a los antiguos pretendientes, don Félix y don Leonelo, compensando así su paciencia y devoción. Don Juan reconoce su simplicidad por haber sido engañado tan fácilmente. Don Diego queda corrido y sin damas, a solas con su criado Rodrigo y con el eco de la expresión que don Leonelo le dedica en su salida: *“libre os queda la campaña”* [III: 891²⁰⁷].

²⁰⁶ “[...] porque un hombre principal / puede mentir con las damas, / que engañarlas con injuria, / es más buen gusto que infamia, / y los mayores señores / lo suelen tener por gala; / pero con los hombres no [...]” [III: 825-831].

²⁰⁷ Poco antes, don Félix se ha despedido con una expresión casi idéntica: “[...] libre está la campaña” [III: 868].

"El hombre pobre todo es trazas" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-264	264	2	Don Diego, Rodrigo	"Sale Don Diego y Rodrigo de color" [acot. I: 0+], "esta posada" [I: 7], "su misma casa" [I: 31], "Granada" [I: 67], "Madrid: esta nueva Babilonia" [I: 94-95]	Calle de Madrid, cercana a la posada donde se aloja don Diego. Espacio itinerante hasta la casa de doña Clara (no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro).
I: 265-325	51	3	Don Diego, Rodrigo, don Juan	"Granada" [I: 271]	
I: 326-356	31	2	Don Diego, Rodrigo	"Yo no pienso que he venido / a la Corte celebrada / sino a una selva encantada" [I: 326-328]	
I: 357-488	132	4	Don Diego, Rodrigo, doña Clara, don Juan	"Qué linda hacienda tiene" [I: 357], "¿[...] a esta casa os ha traído?" [I: 452], "rejas mi casa" [I: 471], "y hay calle mayor, y hay prado" [I: 472], "Iglesia [...], carrera [...], prado [...], calle" [I: 480-485]	Aposentos de la casa de doña Clara
I: 489-519	31	2	Rodrigo, Isabel	"carbonería [...], tienda [...], rastro [...], portal [...], calle" [I: 511-517]	Aposentos de la casa de doña Beatriz
I: 520-615	96	3	Don Félix, doña Beatriz, Inés	"Ya yo sé que vuestra casa / es Academia de amor" [I: 606-607]	
I: 616-685	70	4	Don Félix, doña Beatriz, Inés, Leonelo	"[...] a vuestro centro vengo / buscándoos aquí" [I: 617-618]	
I: 686-708	23	5	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan		
I: 709-720	12	4	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo,		
I: 721-747	27	6	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan, Rodrigo	"sillas" [I: 744]	
I: 748-946	199	7	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan, Rodrigo, don Diego	"una silla" [I: 761], "sobre un bufete naipes" [acot. I: 896+]	
I: 947-958	12	5	Doña Beatriz, Inés, don Juan, Rodrigo, don Diego		
I: 959-996	38	4	Doña Beatriz, Inés, don Juan, don Diego	"puerta" [I: 960], "escalera" [I: 962], "saca una luz" [I: 963], "la puerta / de la calle" [I: 967-968], "naipes y velas" [I: 975]	
I: 997-1005	9	2	Doña Beatriz, Inés	"iré a alumbrarles" [I: 999]	

"El hombre pobre todo es trazas" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-235	235	4	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel	"Salen Beatriz y Inés con mantos" [II: acot. 0+], "Esta humilde casa mía" [II: 4], "estrado" [II: 17]	Aposentos de la casa de doña Clara
II: 236-352	117	5	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel, don Diego	"un barro de agua" [II: 335], "unos dulces" [II: 341]	
II: 353-427	75	3	Doña Beatriz, Inés, don Diego	"Granada" [II: 371], "Flandes" [II: 372], "la calle del Príncipe" [II: 409-410], "junto a las Descalzas" [II: 424]	
II: 428-453	26	5	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel, don Diego	"el agua y el dulce" [II: acot. 427+], "mi casa" [II: 445]	
II: 454-526	73	3	Don Juan, Rodrigo, don Diego	"Salen por una puerta don Juan y Rodrigo y por otra don Diego" [II: acot. 453+], "Granada" [II: 482], "su casa" [II: 514]	Calle de Madrid junto a la casa de doña Beatriz
II: 527-545	19	2	Rodrigo, don Diego		
II: 546-602	57	5	Don Diego, doña Beatriz, Inés, don Félix, don Leonelo	"Salen Beatriz y Inés con mantos" [II: acot. 545+]	
II: 603-671	69	3	Don Diego, doña Beatriz, Inés	"su casa" [II: 612], "los hierros de ese balcón" [II: 616]	
II: 672-751	90	4	Don Diego, doña Beatriz, Inés, don Juan	"una calle" [II: 681]	
II: 752-757	6	3	Don Diego, Inés, don Juan		
II: 758-881	124	2	Inés, don Félix	"Vanse los dos [don Juan y don Diego] por una puerta, y por la otra se va a entrar Inés y la detiene don Félix" [II: acot. 757+]	
II: 882-992	111	2	Don Félix, Rodrigo	"detrás / de San Gerónimo" [II: 892-893 y II: 904-905], "esta casa" [II: 913], "esta calle" [II: 929], "que es a esta puerta, a esta calle / a este barrio, a este cuartel" [II: 955-956], "en la Parroquia, aunque sea / en la de San Sebastián" [II: 961-962]	

"El hombre pobre todo es trazas" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-55	55	2	Don Diego, doña Clara	"hasta aquí" [III: 3], "aquí estuvo el otro día" [III: 9], "para que en casa la halléis" [III: 18]	Calle de Madrid, en un punto medio entre la casa de doña Beatriz y la posada donde se hospeda don Diego / don Dionis
56-104	51	2	Don Diego, Rodrigo	"que nos vamos, o paguemos" [III: 79]	
105-111	7	3	Don Diego, Rodrigo, Inés		
112-169	58	2	Don Diego, Inés	"porque iba a vuestra posada, / y ahorro del camino el medio" [III: 114-115], "Vayas a casa [de doña Beatriz], que tiene / que hablarte, y que estés muy cierto / a las tres en punto" [III: 148-150]	
170-209	30	2	Don Diego, Rodrigo	"Para su casa [de doña Beatriz] me llama"	
210-294	85	3	Don Diego, Rodrigo, don Juan	"yo me ofrezco / don Juan, a que a vuestra casa / se os lleven los cuatrocientos [reales]" [III: 241-243], "Beatriz me ha citado / a dos partes a un tiempo" [III: 261-262], "que yo vaya a entrar en casa / de Beatriz" [III: 281-282]	
295-332	38	2	Don Diego, Rodrigo	"Tu has de ir a su casa [de doña Beatriz] un poco antes que yo" [III: 300-301], "Pidiómela un caballero / de que no entre en esa casa [de Beatriz]" [III: 310-311]	
333-338	6	2	Doña Beatriz, Inés	"Salen a la ventana Beatriz, Inés" [III: acot. 332+], "[...] dejar de haber salido / a la ventana" [III: 335-336]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz, desde donde se observa la fachada principal y el balcón de dicha casa
339-408	70	3	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo	"a la ventana / Beatriz está" [III: 343-344], "[...] que pasando / por esta calle, y mirando / en esa reja al Aurora" [III: 349-351], "y no fuera / bien que a mi puerta [de la casa de doña Beatriz] os hallara" [III: 372-373]	
409-452	44	4	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo, don Diego	"de haberos hallado aquí" [III: 414], "perdonad, / Beatriz, si pierdo indiscreto, / a vuestra casa el respeto" [III: 338-340]	
453-471	29	5+	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo, don Diego, alguacil, gente	"levadme / con ella [con la espada] donde gustéis, que yo no resisto aquí / el ir preso" [III: 461-464]	
472-477	6	2	Doña Beatriz, Inés	"Ay, Inés! Temblando estoy; / baja, y mira donde va / preso don Dionis" [III: 472-474]	
478-496	19	2	Don Leonelo, don Félix	"Quítase de la ventana [doña Beatriz]" [III: acot. 477+], "cuchilladas a la puerta / de Beatriz" [III: 478-479], "Inés viene aquí" [III: 495]	
497-540	44	3	Don Leonelo, don Félix, Inés	"Sale Inés con manto" [III: acot. 496+], "lévanle preso [a don Diego] [...] y supe que en casa está / de un alguacil" [III: 503-506], "en casa de Clara" [III: 529]	
541-554	14	2	Don Leonelo, don Félix		
555-578	24	2	Doña Beatriz, Inés	"yo les seguí, señora, hasta una casa, / que me dijeron que era / del Alguacil" [III: 558-560], "que a tal hora a esta casa Inés viniera" [III: 570]	
579-653	75	3	Doña Beatriz, Inés, don Diego	"Llaman, y vase Inés, y vuelve a salir don Diego" [III: acot. 554+], "a honrar mi casa [de doña Beatriz]" [III: 609]	
654-658	5	2	Doña Beatriz, Inés		
659-670	12	3	Doña Beatriz, Inés, Isabel	"hacia el prado" [III: 661], "Dame Inés el manto" [III: 668]	Aposentos de la casa de doña Beatriz
671-702	32	5	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, Rodrigo	"Yo he cumplido / mi palabra, y vive Dios" [III: 688-689], "en el campo hablaros quiero" [III: 694], "puente de Mantible" [III: 7000]	
703-706	4	4	Don Leonelo, don Juan, Rodrigo		
707-714	8	1	Rodrigo	"esa casa" [III: 709]	
715-760	46	4	Doña Clara, doña Beatriz, Inés, Isabel	"Salen con manto las cuatro mujeres" [III: acot. 714+], "el campo" [III: 721], "detrás de estas rotas tapias" [III: 760]	Prado, en un campo detrás de San Gerónimo
761-768	8	2	Inés, Isabel	"Estáril poeta es este, / pues en un campo le falta / murta, jazmín o arrayán / para esconder unas damas" [III: 761-764], "No ves, que estamos detrás / de San Gerónimo, y basta / que finja tapias" [III: 765-767]	
769-777	9	5	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, Rodrigo	"desde aquí / tengo de ver en qué para" [III: 776-777]	
778-851	74	4	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan	"campo" [III: 784], "vine de Granada aquí" [III: 813], "así agora en la campaña" [III: 832]	
852-870	19	6	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Beatriz, Inés	"cuando se vuelva a Granada / si el engañar a mujeres / se tiene en Madrid por gala" [III: 864-866], "libre está la campaña" [III: 868]	
871-877	7	3	Don Leonelo, don Diego, don Juan		
878-891	14	5	Don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Clara, Isabel	"libre os queda la campaña" [III: 891]	
892-897	6	2	Don Diego, don Juan		
898-906	9	2	Don Diego, Rodrigo		
907-915	9	1	Don Diego		

2.4. *El astrólogo fingido.*

El astrólogo fingido de Calderón de la Barca es una muestra de la maestría del dramaturgo en la construcción de comedias de capa y espada: el ritmo frenético, la trama acelerada, el ingenio rebuscado del argumento y la utilización de diversos mecanismos de construcción del espacio dramático representado. Quizás por la complejidad de la historia narrada, que busca continuamente la sorpresa del espectador del corral de comedias, en esta obra se representan un gran número de espacios dramáticos (en comparación con otras obras del mismo género del autor), hasta un total de ocho: la casa de doña María, una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante, una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María, la casa de doña Violante, la casa de don Diego, la casa de don Carlos, una calle indeterminada de Madrid y el jardín de la casa de doña María.

Este último espacio tiene una importancia capital, pues en el jardín de doña María confluyen todos los personajes de la comedia (a excepción, extrañamente, de la criada de doña Violante, Quiteria) en el postrer cuadro de la obra. Ya en el tercer acto, en el penúltimo cuadro, que se desarrolla en la casa de don Diego [III: 144-548], el autor ha ido tejiendo las tramas secundarias, preparando el final frenético con que concluye la comedia.

Una característica destacable –observada en otras comedias de capa y espada del autor– es el difícil equilibrio logrado en cada una de las tres jornadas de la obra respecto a la representación de espacios exteriores y espacios interiores. En la primera jornada, el primer cuadro se desarrolla en un espacio dramático interior, la casa de doña María [I: 1-503]; el resto del acto [I: 504-902] sucede en espacios externos (dos calles de Madrid, justo enfrente de las casas de doña Violante y de doña María). En la segunda jornada, casi la mitad del acto [II: 1-589] se produce en espacios exteriores (justamente, los mismos lugares que se representaron en la primera jornada, dos calles de Madrid, justo enfrente de las casas de doña Violante y de doña María); el resto de la segunda jornada [II: 590-1163] representa tres espacios dramáticos internos: las casas de doña Violante, de don Diego y de don Carlos. Finalmente, en la tercera jornada, casi la mitad del acto [III: 1-548] sucede en espacios interiores (la casa de doña María y la de don Diego), mientras que el resto de cuadros [III: 549-896] se desarrollan en una calle indeterminada de Madrid y en el jardín de la casa de doña María, donde concluye la obra.

Se pueden observar en la comedia numerosas cuestiones de interés que tienen relación con las técnicas utilizadas por el dramaturgo para denotar el espacio dramático representado: el vestuario de camino de don Juan ("*espuelas y plumas*" [I: 122]), que indica su inminente partida a Flandes; las consabidas referencias en algunas acotaciones a los mantos con que van vestidas las mujeres (por ejemplo, la que inaugura la segunda jornada: "*Salen doña María y Beatriz con mantos*" [II: acot. 0+]); las descripciones verbales de espacios dramáticos de la obra (como la narración de Beatriz a Morón descubriendo la manera en que su señora y don Juan se citan de forma clandestina durante las noches y que describe claramente algunos elementos constructivos de la casa de la dama [I: 718-733]), etc.

Existen otros detalles destacables que muestran la madurez del dramaturgo en la construcción de este tipo de comedias de género, como la sutil transición de un espacio exterior a otro interior (desde el exterior de la calle de doña Violante hasta el interior de la misma) que se produce en la segunda jornada [II: 589]. Esta cesura divide la jornada en dos

mitades prácticamente simétricas, la primera con representación de espacios dramáticos exteriores [II: 1-589] y la segunda estructurada entorno a diversos espacios dramáticos interiores [II: 590-1163]

La comedia es de ambiente madrileño, e incluye algunas referencias espaciales que debían ser muy conocidas para el espectador coetáneo que acudía a las representaciones teatrales en la ciudad: la casa de juego, los corrales de comedias, el mentidero existente entre las calles del Lobo y la del Prado, etc.

2.4.1. *El astrólogo fingido*. Jornada I.

El desarrollo de la primera jornada de esta comedia de Calderón acaece en tres espacios dramáticos diferentes: en el primer cuadro se representa un espacio interior, los aposentos de la casa de doña María; los dos últimos cuadros de este acto transcurren en dos calles de Madrid: uno de estos espacios se encuentra justo enfrente de la casa de doña Violante; el otro, al lado de la casa de doña María. La representación de estos espacios dramáticos -lugares exteriores junto a la casa de algunos de los protagonistas de la obra- es uno de los recursos que Calderón utiliza con cierta frecuencia en las comedias de capa y espada. Se trata de un procedimiento dramático que le permite mostrar -de una forma teatralmente verosímil- los numerosos encuentros, peripecias y aventuras que les suceden a los diversos personajes de la obra. Se trata de una de las características más claras de la construcción de la trama de este género de comedia.

En la primera escena del primer cuadro asistimos a la conversación entre doña María y su criada Beatriz. La acotación inicial no describe el vestuario de las actrices; tampoco indica el uso de manto en los personajes, por lo que el lector –y el espectador del corral- debía fácilmente deducir que la escena se desarrollaba en un espacio interior. Esta suposición se confirma a lo largo del cuadro, y algunos indicios corroboran que el espacio representado en estas primeras escenas son los aposentos de la casa de doña María.

El diálogo inicial entre doña María y Beatriz versa sobre la estampa de un caballero, don Juan; la criada describe largamente el vestido que llevaba el galán durante la mañana:

*“Llevaba un **vestido airoso,**
sin guarnición ni bordado,
y con lo bien sazonado
no hizo falta lo costoso.
Muchas plumas, que llevadas
del viento, me parecía
que volar, don Juan quería,
botas, y espuelas calzadas.
Con esto, y con su buen talle,
sin quitar de tu ventana
la vista, aquesta mañana
dos veces pasó la calle.” [I: 5-16]*

Hay un par de indicaciones de interés en estos primeros versos: por una parte, la insinuación del interés del caballero por la dama, dado que durante la mañana éste pasó en dos ocasiones ante su casa, según confesión de la criada Beatriz; la segunda consideración tiene relación con la descripción del vestido del caballero, pues las plumas, las botas y las espuelas calzadas²⁰⁸ denotan una preparación o viaje del personaje, actividad distinta a la del

²⁰⁸ Covarrubias documenta una expresión comúnmente utilizada: “*‘estar con las espuelas calzadas’, vale estar de camino*”. Aclara este autor que “*las espuelas se ponen en el carcañal para picar la bestia de silla que no se descuide, y para hacerla correr cuando sea menester [...] y para todo trance es bueno llevar el que va a caballo espuelas, aunque no las haya de arrimar, salvo a necesidad. Y por eso dice el romance viejo: ‘mal hobiese el caballero / que sin espuelas cabalga’.*”

quehacer cotidiano en la corte. Prueba de ello es la expresión de don Diego en el último cuadro de la primera jornada, cuando finalmente advierte que su rival no ha marchado a Flandes y se ha quedado escondido en Madrid con el objeto de cortejar a doña María:

*“Que aquel don Juan de Medrano
no fue a Flandes, como dieron
muestras plumas, y colores,
hoy se ha quedado encubierto
en casa de vuestro amigo
don Carlos [...]” [I: 848-853]*

Adviértase la habilidad del dramaturgo en sugerir los escasos medios económicos²⁰⁹ de los que dispone don Juan, que va vestido *“sin guarnición ni bordado”* [I: 6], aunque con gran apostura, pues *“no hizo falta lo costoso”* [I: 8], como bien indica Beatriz en su parlamento inicial. La suposición de la marcha del caballero -fundada en la descripción del vestuario- se confirmará no mucho después, con la primera aparición en escena don Juan y la confesión ante doña María de su inmediata partida.

En diálogo inicial de la jornada, Beatriz intenta llamar la atención de su ama sobre la apostura y buen porte de don Diego, otro caballero que también pretende a la dama. El apunte de la criada evoca de forma sutil una parte de la configuración espacial de la casa de doña María:

*“Al tiempo que ya dejaba
la calle don Juan, entró
en ella don Diego, y yo,
como en la ventana estaba,
le vi en un caballo tal [...]” [I: 30-34]*

Beatriz observa la calle desde una ventana de la casa, seguramente la misma desde la que más tarde se colgará un pañuelo que indicará a don Juan que el paso es franco hasta los aposentos de doña María. Ante la interesada insistencia de Beatriz por alabar las hipotéticas cualidades de don Diego, doña María le confiesa su amor por don Juan, a pesar de su rechazo aparente durante dos años, que la dama justifica acogiéndose al consabido argumento de la honra²¹⁰.

La larga resistencia inicial de la dama ante el cortejo de don Juan se desplomará tras dos años de asedio, después del anuncio del caballero de su inminente partida a Flandes. A pesar de las convenciones del género de capa y espada, el amor de la dama por un hombre de tan escasa hacienda debía parecer tan endeble al público del corral de comedias, que Calderón se

²⁰⁹ Esta situación es reconocida por don Juan cuando le anuncia a doña María su partida a Flandes, pues afirma que busca en la guerra *“algún lugar que acredite / la sangre que me acompaña”* [I: 229-230]. Es decir, que a su linaje antiguo no le adorna una gran riqueza.

²¹⁰ “[...] porque temí / la opinión de mi opinión, / que un hombre con solo hablar / es más que fácil deshonor, / bastante a quitar la honra, / que muchos no pueden dar. / [...] Yo temerosa de ver / público mi deshonor, puse silencio en mi amor, / mas fue silencio en mujer [...]” [I: 70-83]

ve obligado a la ironía, poniendo en boca de Beatriz un comentario de carácter meta literario que parece aludir a la artificiosidad de la trama:

*“Querer al de menos fama,
hacienda y nobleza, **dama
de Comedias me pareces,**
que toda mi vida vi
en ellas aborrecido
el rico, y favorecido
el pobre, donde advertí
su notable impropiedad.
**Pues las Comedias son
una viva imitación
que retrata la verdad
de lo mismo que sucede
a un pobre, verle estimar,
¿cómo se puede imitar,
si ya suceder no puede?** [I: 97-111]*

El escudero Otáñez anuncia la visita de don Juan²¹¹. La descripción inicial que hizo Beatriz sobre el vestuario del caballero –que parecía anunciar una marcha inmediata- se confirma con la entrada del personaje, que va ataviado con “*espuelas y plumas*” [I: 122]. La primera intervención de don Juan es un pretexto para justificar su indumentaria y atribuirle a su voluntad de huir de doña María, a causa del fracaso de su cortejo:

*“[...] que no me bastó llevar
espuelas para correr,
y así hube menester
las plumas para volar,
que quién ausentarse intenta
del Sol, bien es que presumas,
que ha de valerse de plumas²¹².” [I: 123-129]*

Tras varios ingeniosos juegos conceptuales, don Juan compara la belleza de la dama con la de la propia naturaleza, lugar donde se produjo el encuentro inicial entre ambos, y que parece sugerir el viejo motivo del “*locus amoenus*”:

²¹¹ La caracterización de don Juan como un caballero respetuoso y paciente que solicita permiso para ver a doña María en su casa [I: 112-114] contrasta vivamente con la entrada posterior de don Diego, que accede a los aposentos de la dama con gran atrevimiento y sin pedir licencia [I: 392-396].

²¹² La comparación del amor de don Juan con el mito de Ícaro parece evidente. El caballero se ha acercado demasiado a la dama, como Ícaro al sol, y por ello don Juan se refiere a las plumas que viste, símbolo de las alas que Dédalo diseñó para él y para su hijo con el objeto de huir del laberinto de Minos. El mismo don Juan alude a este mito de forma sutil algo más tarde, cuando se dirige a doña María: “[...] *a tus dos Soles / alas de cera previne, / mas si a tu nieve se velan, / si a tus rayos se derriten, / qué mucho que tanto fuego / abrasado me derribe [...]*” [I: 148-153]. Grimal [1982: 278] sintetiza esta referencia mitológica: “*Ícaro es hijo de Dédalo y de una esclava de Minos llamada Náucrate. Cuando Dédalo hubo enseñado a Ariadna cómo podría Teseo encontrar su camino en el Laberinto y, tras de haber dado muerte Teseo al Minotauro, Minos, irritado, encerró en el laberinto a Dédalo y a su hijo. Pero Dédalo, a quién nunca faltaban recursos, fabricó para Ícaro y para sí mismo unas alas, y las fijó con cera en los hombros de su hijo y en los suyos propios, hecho lo cual, ambos emprendieron el vuelo. Antes de partir, Dédalo había recomendado a Ícaro que no se remontase con exceso ni volase demasiado bajo. Pero Ícaro, lleno de orgullo, no atendió los consejos de su padre; elevóse por los aires, y se acercó tanto al Sol que la cera se derritió, y el imprudente fue precipitado al mar.*”

*“Un día que a tu jardín
pude atrevido seguirte,
y entrar en él, porque **el campo**
atrevimientos permite,
entre sus flores te vi
con tal belleza, que hiciste
competencia a su hermosura,
y ventaja a sus matices” [I: 164-171]*

Don Juan declara a doña María su intención de partir inmediatamente, tras dos años de infructuoso cortejo:

*“[...] **mañana a Flandes**²¹³ **me parto**
a servir al gran Felipe
que el cielo mil años guarde,
donde mi valor imite
de mis nobles ascendientes
tantas victorias insignes [I: 208-213]*

Tras el anuncio de la partida de don Juan, doña María le revela su amor y justifica su resistencia apelando al tema del honor²¹⁴, el mismo argumento que expuso en el inicio de la obra a su criada Beatriz, quien ahora también es testigo de la escena. La dama le pide a don Juan que suspenda su partida [I: 310-311], y éste vuelve a referirse a las espuelas y plumas que viste –representación simbólica de su viaje a Flandes- con un nuevo sentido:

*“Las **espuelas**, y las **plumas**
dejo, que fueron diré,
las **espuelas** para ir,
las **plumas** para volver.” [I: 336-340]*

Don Juan renuncia a su viaje a Flandes y anuncia a doña María que fingirá la partida pero que secretamente se quedará en Madrid, en casa de un amigo; más tarde aparentará alguna enfermedad o pleito con la que justificar la repentina vuelta a la ciudad [I: 344-350]. La respuesta de doña María expone los medios para urdir los encuentros clandestinos entre los amantes en la misma casa de la dama, sin ser advertidos por el vecindario:

*“[...] a hablarme esta noche ven
y **sin pararte en la calle***

²¹³ Durante el reinado de Felipe III se habían mantenido las campañas militares en el norte de Europa, a pesar de las crecientes dificultades financieras. Hacia 1602, la expansión cíclica en el comercio de las Indias proporcionó unos considerables beneficios económicos y permitió al gobierno aumentar la partida dedicada a las campañas en los Países Bajos. A pesar de la debacle militar que se produciría en las décadas siguientes, en el año 1626 España había restablecido buena parte de la capacidad estratégica en Europa, cuestión a la que alude en tono triunfal el mismo Felipe IV en un mensaje dirigido al Consejo de Castilla: “*El pasado año de 1625 hemos tenido a nuestro cargo casi 300.000 hombres de a pie y de a caballo, y en armas a unos 500.000 milicianos, mientras las fortalezas de España se ponían en estado de defensa [...]. Este mismo año de 1626 hemos tenido dos ejércitos reales en Flandes y uno en el Palatinado, y todo el poder de Francia, Inglaterra, Venecia, Saboya, Suecia, Dinamarca, Holanda, Brandeburgo, Sajonia y Weimar no ha podido salvar Breda de nuestras victoriosas armas*” [Lynch, 2008: 221]. El episodio de Breda, simbolizado en la escena que refleja el famoso cuadro de Velázquez, es el reflejo de esa época de dominio militar que precede al declive del imperio.

²¹⁴ “*De mi silencio la causa / ha sido don Juan, temer; / perdóname este temor / si es que te ofendí con él, / que tengo honor, que soy noble, / y que ya la opinión es / tan difícil de ganar, / cuanto fácil de perder [...]*” [I: 284-291].

entra en el portal, que en él
Beatriz estará advertida,
Don Juan, de lo que has de hacer,
no reparen los vecinos
de verte en la calle, que es
un mal intencionado,
de toda la vida juez [...]
En la reja estará un lienzo
esta la seña ha de ser.” [I: 352-366]

Las indicaciones de doña María tienen un cierto interés para entender la representación del espacio dramático que corresponde a la casa de la dama. En el último cuadro de la jornada se recupera este espacio, que analizaremos con mayor detalle más adelante.

Tras la salida de don Juan de escena -que promete mantener el secreto para preservar el honor de la dama²¹⁵- doña María encarece a Beatriz para que nadie más conozca el acuerdo. Inmediatamente entra en los aposentos don Diego, junto a su criado Morón. El caballero confirma en su parlamento inicial el espacio dramático donde se produce la acción del primer cuadro, ya que en el diálogo con doña María se refiere al lugar en que se encuentran como “*tu casa*” [I: 393]. La dama rechaza su cortejo y don Diego se lamenta ante Morón y Beatriz, que han contemplado la escena. Los comentarios elogiosos que de don Diego hizo Beatriz ante su ama se comprenden ahora, pues el caballero le regala una cadena a la criada [I: 433], ante la invectiva de Morón, que apunta que la recompensa es inmerecida.

Don Diego marcha, y Morón le recrimina a Beatriz no haber conseguido convencer a doña María de las virtudes de don Diego, pues de esta forma los dos criados -que mantienen también una relación amorosa- podrían verse con mayor frecuencia. Beatriz se debate entonces entre la fidelidad a su ama -que le impide revelar el secreto- y su relación con Morón -que le impulsa a lo contrario²¹⁶.

²¹⁵ Se compara don Juan con un ave para subrayar su actitud de discreto. En la edición de 1637 de la “*Segunda parte de comedias*” se advierte una omisión del impresor de un verso en el parlamento del personaje -lo señalo a continuación entre corchetes, aunque en la edición citada no presenta ninguna diferencia gráfica- que deja inconcluso el aserto de don Juan: “*Seré / el ave que rompe el viento / [...] / y otra en la boca, advirtiendo, / que soy vigilante, y fiel*” [I: 369-372]. El verso mutilado en la edición de 1637 es “*con una piedra en el pie*”, verso rehabilitado en el resto de ediciones consultadas [Valbuena Briones, 1973: 133 y Fernández Mosquera, 2007: 831]. Ya advierte Fernández Mosquera en su introducción a la edición de la *Segunda Parte de Comedias* que “*el ave que vuela con una piedra en la boca, tal y como figura en ‘El médico’, es el ánsar, símbolo del silencio prudente. De las grullas se decía que contaban con centinelas que sostenían una piedra en el pie y que a veces volaban lastradas para ganar estabilidad en la tormenta.*” [2007: LXIX]. Este simbolismo tiene un origen simbólico que recoge la tradición cristiana, como documentan diversos bestiarios medievales: “*Esta grulla nos da auténtico ejemplo de que el hombre, al que Dios ha dado la sabiduría, antes de dejar salir la palabra de su boca, debería hacerla recorrer tres curvas en el cuello, pensando para sus adentros qué va a decir, procurando que sea verdad y que no sea en vano discurso, para que no se le tenga por necio y de poco sentido, y desprovisto de dominio, y voluntarioso*” [Malaxecheverría, 1986: 88].

²¹⁶ En numerosas ocasiones, la imagen de la mujer en las comedias del Siglo de Oro XVII tiene un tono misógino que refleja la mentalidad de la época. Hay muchos ejemplos en las comedias de Calderón. En este caso, será Beatriz quién finalmente revele el secreto de su ama, acción que provoca el desarrollo narrativo de la comedia. Esta delación ya se prefigura en el diálogo de Morón y Beatriz: “*BEA.: Jamás / de mi boca lo sabrás. / MOR.: Pues de ti lo he de saber: / no sirves, y eres mujer. / BEA.: Sí. MOR.: pues tú me lo dirás*” [I: 500-503].

El segundo cuadro de la primera jornada tiene lugar en una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante. En este espacio se encuentran –de noche [I: acot. 503+]- don Juan y don Carlos²¹⁷. La razón de su presencia es la petición de don Juan a su acompañante para que éste atienda a otra dama –doña Violante- a la que también cortejaba el caballero, y le anuncie su fingida partida a Flandes:

*“Agora falta
que **entréis en casa de Violante bella,**
y le digas, que yo me fui sin vella,
porque viendo la prisa del partirme,
alma no tuve para despedirme,
que yo la escribiré; **su casa es esta,**
entrad, que por ir solo he de dejaros.” [I: 524-530]*

Cuando don Carlos se queda solo, se advierte un nuevo enredo en la trama, pues el caballero reflexiona sobre su mala fortuna [I: 535-547], ya que deseaba la partida de don Juan –ahora anulada y con él escondido en su propia casa [I: 545]- para cortejar a doña Violante sin la competencia de su amigo.

La escena siguiente plantea una interesante cuestión para el estudio del espacio en este cuadro, ya que no hay ninguna ruptura ni pausa y la acotación indica que “*salen Violante y Quiteria*” [I: acot. 547+] cuando el personaje de don Carlos aún se mantiene en escena. Aunque no existe ninguna aclaración explícita que confirme la hipótesis, las actrices que interpretan a las dos mujeres deberían encontrarse en el balcón del primer corredor del corral, representando el espacio dramático que corresponde al balcón del primer piso de la casa de la dama. Esta suposición se basa en los siguientes indicios: don Carlos y don Juan han mantenido su breve conversación de noche y en la calle, justo enfrente de la casa de doña Violante [I: 504-534]; cuando don Carlos queda solo, permanece en el mismo lugar dramático [I: 536-547]; inmediatamente aparecen doña Violante y su criada [I: acot. 547+] y mantienen una breve conversación con el caballero, en la que parece que éste pide el consentimiento de la dama para entrar en su casa:

Don Carlos: “[...] *menos que con un recado
de don Juan, **no me atreviera
a haber llegado hasta aquí
antes de pedir licencia**”.*
Doña Violante: “**Vos la tenéis para entrar,**
*señor don Carlos sin ella
en esta casa [...]” [I: 548-554]*

Es decir, que doña Violante y Quiteria *no se encuentran en el mismo plano* escénico que don Carlos, y deberían estar en el balcón del primer corredor del teatro, como hemos propuesto; de otro modo no se comprende la situación escénica, pues no ha habido ruptura

²¹⁷ Este nuevo personaje es quien esconde en su casa a don Juan [I: 509].

desde la escena anterior²¹⁸. La conjetura parece confirmarse con la petición que doña Violante realiza a don Carlos tras el parlamento del caballero:

Don Carlos: “[...] *mas creed que en esta audiencia
quedo yo para serviros,
que en mí la amistad es deuda;
y mirad qué me mandáis.*”

Doña Violante: “***Que os dejéis ver, porque tenga
con quién hablar de don Juan.***”

Don Carlos: “*Yo agradezco la licencia,
y por serviros **la acepto** [...]”
Vase [acot.] [I: 598-610]*

Del análisis de la escena se deduce que a causa de la ausencia de luz diurna²¹⁹ en la acción dramática [I: acot. 503+] y de la posición elevada de las dos mujeres respecto al caballero, ni doña Violante ni Quiteria pueden apreciar con claridad la figura de don Carlos. Es por ello que la dama le solicita *que se deje ver* y el caballero acepta: así, el actor que interpreta a don Carlos sale del tablado [I: acot. 610+] simulando que accede a la casa de doña Violante, mientras que la dama y su criada se quedan por un momento en escena (en el balcón del primer corredor) e intercambian un breve diálogo [I: 611- 626] con el que finaliza el cuadro [I: acot. 626+].

El tercer –y último- cuadro de la primera jornada transcurre en una calle de Madrid, situada justo enfrente de la casa de doña María. La primera escena sucede al amanecer: así parece deducirse de la inquietud con que Beatriz se dirige a don Juan, indicio de que el caballero ha pasado la noche con su señora y que es casi la salida del sol:

“***Sal presto***²²⁰ *que ya amanece,
y no hay nadie que te vea*” [I: 627-628]

Tras despedir a don Juan, la criada expresa en voz alta que la relación entre el caballero y su ama no ha tenido un fin deshonesto, sino que se han contentado con conversar durante toda la noche:

²¹⁸ Adviértase que no sólo no existe ninguna pausa, sino que la salida de doña Violante y Criteria se señala con una acotación que interrumpe gráficamente el aserto de don Carlos. Esta alteración se aprecia de forma muy clara en la edición de 1637, ya que los endecasílabos anteriores a la acotación [I: 504-547] obligaban a mantener una sola columna en la página, y tras aquella se retorna al verso octosílabo –más usual- y a la composición tipográfica en doble columna, mayoritariamente empleada en la edición comentada.

²¹⁹ No debemos olvidar que las comedias se representaban en los corrales a plena luz del día y que, por tanto, era necesaria la presencia de determinados elementos escénicos (verbales, como los comentarios descriptivos de los personajes de la obra, o no verbales, como la presencia de teas o velas para significar el tiempo escénico representado) que aludiesen a un desarrollo nocturno de la acción dramática.

²²⁰ Aunque de la expresión de Beatriz se podría deducir que el espacio dramático representado es el *interior* de la casa de doña María, claramente no es así si se atiende al desarrollo de la escena. Seguramente a causa de la posibilidad de ser vistos por algún vecino, la criada está insistiendo en la salida del caballero cuando los dos *ya se encuentran fuera de la casa*. Una intención parecida reitera algo más tarde Beatriz refiriéndose a su ama, cuando se despide de Morón tras haberle confiado el secreto: “*Quiero entrar, / no tenga que sospechar, / esto para entre los dos*” [I: 751-753]. La tópica indiscreción de los criados en la comedia se representa claramente en la reacción de Morón cuando la criada entra en la casa: “[...] *mátenme si de aquí un hora / no se contare en Madrid*” [I: 760-761].

*“Ved lo que en el mundo pasa,
y que es honor, por no hablalle
con escándalo en la calle,
le entramos dentro de casa.” [l: 627-628]*

En seguida aparecen don Diego y Morón; éste le explica a su amo que Beatriz conoce la razón de la desidia que expresa doña María hacia el caballero. Morón sospecha que la criada acabará confesándole el secreto si se encuentra a solas con ella. La acción sugiere que la escena se desarrolla en el mismo espacio dramático donde antes Beatriz despidió a don Juan²²¹, pues don Diego reconoce a la criada delante de la casa de doña María (*“A la puerta suya está”* [l: 666]). A continuación, para favorecer el encuentro de Morón con Beatriz, deja solo a su criado:

***“Légate allá sin cuidado,
y pues no nos vio a los dos,
yo te esperaré en la esquina
de esta calle”*** [l: 669-672]

Adviértase que Beatriz no se ha dado cuenta de la presencia de don Diego ni de su criado [l: 670]. La actriz que representa a Beatriz *no sale del tablado* cuando finaliza su parlamento [l: 654]. No hay ninguna acotación que lo indique, por lo que la actriz debía mantenerse a un extremo del escenario, al lado de la misma puerta por la que marchó un momento antes don Juan [l: acot. 642+].

Don Diego y Morón, por tanto, debían aparecer por el lado opuesto del escenario, dado que en ningún momento se cruzan con el otro caballero. Cuando advierte la presencia de Beatriz [l: 666], don Diego sale de escena [l: acot. l: 672+] y es sólo entonces cuando Morón se acerca a Beatriz hasta el lado que ocupa en el tablado.

La conversación que mantienen Morón y Beatriz concluye, como el espectador ya debía haber adivinado algunas escenas antes²²², con la confidencia de la criada sobre la relación que doña María mantiene con don Juan de Medrano:

²²¹ *Prácticamente* en el mismo lugar dramático, puesto que desde el espacio representado en que se encuentra la criada, ésta no advierte la presencia de don Diego. La actriz que representa a Beatriz *no sale del tablado* tras su breve monólogo: no hay ninguna acotación que lo indique, por lo que debía mantenerse a un lado del escenario, el mismo por el que salió un momento antes don Juan. Don Diego y Morón, por tanto, debían aparecer por el lado opuesto del escenario, puesto que en ningún momento se cruzan con el otro caballero. Cuando advierten la presencia de Beatriz, don Diego sale de escena [l: acot. l: 672+] y es sólo entonces cuando Morón se acerca a Beatriz hasta el lado que ocupa en el tablado.

²²² La última escena en que coincidieron los dos personajes concluía con un *“Pues tú me lo dirás”* [l: 503] de Morón, que ya presagiaba la delación de Beatriz. Un cierto tono misógino -lugar común en la literatura de la época- que alude a la incapacidad de la mujer para mantener un secreto, es reiterado en esta misma escena, augurando la *inevitable* traición de la criada: *“[...] mas porqué / dudo, si al fin somos / él secreto y yo mujer?”* [l: 259-261], *“Pues de ti lo he de saber: / no sirves, y eres mujer”* [l: 500-501]. A la vista de esta relación no deja de ser paradójico el largo silencio de dos años que doña María ha mantenido sin expresar su amor a don Juan, ocultándose incluso a Beatriz, a pesar de la relación íntima que se supone entre ama y criada. Para mayor ironía, la escena en que la dama le expresa su amor a don Juan es presenciada por Beatriz, y en su diálogo con el caballero, doña María está convencida del silencio de la criada: *“Será única secretaria / deste amor Beatriz, de quien / fio lo que de mi misma / porque su silencio sé”* [l: 312-315].

*“Aqueste agora ha fingido,
que a **Flandes** a ser soldado,
y es mentira, que ha quedado
en una casa escondido
de un don Carlos de Toledo [...]” [I: 710-715]*

Beatriz le explica a Morón el método que ha ideado su ama para concertar sus citas con don Juan. La argucia que explicó anteriormente doña María al caballero [I: 352-366] es ahora ampliada por la criada con numerosos detalles nuevos²²³:

*“Este al fin de noche pasa,
y si **en la ventana está**
un lienzo blanco, que es ya
nuestra seña, **se entra en casa**,
bajo yo, y **por una puerta**
que piensa que está clavada²²⁴
el viejo, **le doy entrada**,
a tales horas abierta.
Llega al jardín, donde tiene
una reja el aposento
de mi señora, y contento
toda la noche entretiene
con mil finezas, después
vuelve a salir muy quedito,
y solo deste delito
somos cómplices los tres.” [I: 718-733]*

La explicación de Beatriz a Morón ofrece numerosos detalles del espacio dramático que representa la casa de doña María: el pañuelo blanco en la ventana indicaba a don Juan el paso franco a la casa por alguna puerta auxiliar de la casa²²⁵; ésta debía comunicar con una especie de patio o jardín, que a su vez lindaba con los aposentos de la dama. Allí, y separados por una

²²³ El criado queda muy sorprendido de las numerosas circunstancias que incluye la narración de Beatriz: “[...] *puerta cerrada, / pañuelo, Beatriz, zaguán, / jardín, ventana y don Juan [...]*” [I: 746-748].

²²⁴ El recurso a la puerta clavada es muy parecido al que emplea Calderón en *La dama duende*, en que una alacena que parece clavada es la que permite el paso a doña Ángela a los aposentos de don Manuel: “*Por cerrar y encubrir / la puerta que se tenía, / y que a este jardín salía, / y para volverla a abrir, / hizo tu hermano poner / portátil una alacena, / esta, aunque de vidrios llena, / se puede muy bien mover. / Yo lo sé bien porque cuando / la alacena aderecé / la escalera la arrimé, / y ella se fue desclavando / poco a poco, de manera, / que todo junto cayó / y dimos en tierra yo, / alacena y escalera, / de suerte, que en falso agora / la tal alacena está, / y apartándose podrá / cualquiera pasar, señora*” [*La dama duende*, I: 585-603].

²²⁵ Por la indeterminación del comentario de Beatriz (“*una puerta / que piensa que está clavada / el viejo [...]*” [I: 722-724]) deducimos que no se trata de la puerta principal, sino de alguna otra que quizás conduce a otra calle, y que el padre de doña María piensa que está inutilizada. Esta hipótesis se refuerza con la narración posterior de Morón a don Diego, que describe el acceso: “*una pequeña puerta / de un patio que sale a un huerto, / entra hasta una reja baja / que allí cae, del aposento / de doña María de Ayala [...]*” [I: 781-785]. El último indicio es determinante: al final del cuadro, don Diego —que se encuentra en el mismo espacio dramático que representa la calle, junto a esta puerta secundaria de la casa de doña María— ordena a Morón que siga a la dama para que confirme que se dirige a misa. El criado regresa algo más tarde confirmando la noticia, hecho que corrobora que doña María ha salido *por la puerta principal* de la casa, mientras que Morón y su amo se encuentran *en una puerta lateral* de la misma casa. Este mecanismo dramático es similar al descrito en la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en la que doña Marcela le explica a su amiga doña Ángela un ardid semejante: “[...] *tu casa tiene dos cuartos, / y del uno cae la puerta / a otra calle, a Silvia dije / que le trujese por ella, / de suerte que entrando, Laura, / por donde saber no pueda, / en fin, como forastero, / si es casa tuya, ¿qué arriesgas?*” [*Casa con dos puertas mala es de guardar*, II: 171-178].

reja (doña María en su aposento y don Juan en el jardín) los dos amantes entretenían juntos la noche.

Cuando Beatriz vuelve a entrar en casa, don Diego se reúne en la calle con Morón, y el criado le relata a su amo la misma narración que acaba de escuchar de boca de Beatriz [I: 781-795]. Tras ordenar a Morón que vigile a doña María (*"Mira / si sale a Misa, que quiero / irla siguiendo a la Iglesia"* [I: 808-810]), don Diego se encuentra con don Antonio en el mismo lugar donde se ha desarrollado el cuadro²²⁶. Se produce entonces una situación cómica, que expresa irónicamente la imposibilidad de mantener un secreto cuando son varios los que lo conocen²²⁷ y describe la degradación de la información a medida que va pasando de boca en boca: don Diego le explica a don Antonio que don Juan no marchó a Flandes, sino que está escondido en Madrid, en casa de don Carlos, y que entra en casa de doña María con gran sigilo hace ya dos años [I: 848-853]; acto seguido, don Antonio se topa con don Carlos y le pregunta directamente si es cierto: el caballero le responde afirmativamente, y asegura que hace más de tres años y medio que se conciertan así los dos amantes [I: 886].

La primera jornada finaliza con la llegada de Morón informando a don Diego que doña María se dirige a misa [I: 893] y con la postrera apreciación del criado, una nueva referencia metaliteraria que parece aludir al desarrollo futuro de la comedia: *"[...] ha de nacer deste amor, / señor, un notable cuento"* [I: 901-902].

²²⁶ Los dos personajes se encuentran en la calle, justo enfrente de la casa de doña María. La representación dramática del mismo espacio se refuerza con un signo verbal, pues el recién llegado don Antonio, al contemplar la tristeza de su amigo y preguntarle por su origen, exclama: *"Mal hice / en preguntároslo, viendo / esta calle, y estas rejas"* [I: 830-832].

²²⁷ Covarrubias explica un conocido refrán que alude a parecida cuestión: *"'El secreto de Anchuelos', es proverbio, y usamos dél cuando una cosa que se ha dicho públicamente nos lo comunican, encomendándonos mucho el secreto"*. Así es en este final de cuadro, en el que la expresión *"aquí para entre los dos"* (referida a la necesidad de mantener un secreto entre dos personas) es repetida –y vulnerada– sistemáticamente por varios personajes: Morón a don Diego [I: 777], don Diego a don Antonio [I: 846] y don Carlos a don Antonio [I: 867]. Cejador también recoge algún refrán alusivo: *"Guardar o tener secreto, por el alcahalero"* o *"Los secretos de Mari Martín, que se saben en el otro barrio al maitín"*.

2.4.2. *El astrólogo fingido. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se desarrolla en cinco espacios dramáticos diferentes, dos exteriores y tres interiores: una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María, otra calle de la ciudad frente a la casa de doña Violante y las casas de doña Violante, de don Diego y de don Carlos. El ritmo dramático es más intenso que en el primer acto, y también son más frecuentes los cambios de escenario. Hay un equilibrio casi absoluto en el número de versos dedicados a la representación de espacios exteriores y espacios interiores: los primeros dos cuadros de la jornada [II: 1-589] corresponden a la escenificación de dos calles de Madrid, cada una de ellas cercana a la casa de doña María y a la de doña Violante; el resto del acto [II: 590-1163] se desarrolla en espacios interiores, que representan las casas de doña Violante, don Diego y don Carlos. En este acto se observa un interesante ejemplo de espacio itinerante, una transición sutilísima que divide la jornada en dos partes casi equivalentes (espacio exterior y espacio interior), como si se tratase de dos hemistiquios de un solo verso: la cesura se produce hacia la mitad del acto [II: 589], y con ella el desplazamiento de algunos de los personajes del cuadro desde la calle donde se encuentre la casa de doña Violante hasta el interior de la misma vivienda. Se trata de una muestra más de la habilidad técnica del dramaturgo, que analizamos con detalle en este apartado.

El primer cuadro de la segunda jornada [II: 1-489] transcurre en una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María. La dama, acompañada de Beatriz, se encuentra nuevamente a don Diego y a su criado Morón. Las mujeres llevan mantos [II: acot. 0+], según el habitual recurso escénico que indica que el espacio dramático representado es exterior. Doña María está contrariada por el encuentro y por las conocidas razones que vuelve a exponerle don Diego. Tras una breve conversación, y en un arrebato involuntario, el caballero rechazado revela la relación de doña María con don Juan, relación que Morón explicó anteriormente a su amo.

Don Diego comenta de forma irreflexiva el procedimiento ideado por doña María para citarse discretamente con don Juan y repite todas las referencias espaciales que el lector de la comedia y el espectador del corral ya conocen²²⁸:

*“No quiero yo que a este fin
haya **lienzo por señal,**
Beatriz que baje al **portal,**
reja que caiga al jardín,
puerta al parecer cerrada,
galán que está ausente y viene” [II: 68-73]*

Morón recrimina discretamente a su amo por el desliz, mientras doña María acusa a su criada Beatriz, a quien atribuye la revelación del secreto. Don Diego pide ayuda a su criado

²²⁸ Se trata de una relación muy parecida a la que doña María hizo a don Juan [I: 351-368], la que Beatriz desveló a Morón [I: 705-736] y, claro está, la que explicó Morón a don Diego [I: 773-787]. La reiteración de estos elementos al inicio de la segunda jornada tiene una doble función: por una parte activa el desarrollo de la acción narrativa; por otra, es un elemento que sirve de recordatorio al espectador del corral, después del habitual descanso entre actos y de la escenificación de alguna breve pieza durante el mismo.

para salir del entuerto y Morón improvisa una invención²²⁹ para justificar el conocimiento de su señor: se inventa que su señor es el mayor astrólogo²³⁰ de España, y que aprendió la ciencia de la adivinación en Italia [II: 121-133].

La quimera de Morón se contagia en el ánimo de don Diego, que amplía la historia con una extensa relación de hechos [II: 163-285], detallando su imaginaria carrera de astrólogo²³¹. El caballero finaliza su parlamento con una nueva repetición de los conceptos espaciales que desveló imprudentemente unos momentos antes: “[...] *hallé el paño, hallé la reja, / hallé la puerta, el jardín / hallé [...]*” [II: 266-268]. La artimaña da resultado, pues doña María se convence de los supuestos poderes de adivinación de don Diego, y se encomienda al caballero para guardar su secreto y asegurar el honor de la dama.

La siguiente escena del cuadro tiene cierta importancia para la representación del espacio, ya que sale Leonardo viejo, el padre de doña María [II: acot. 323+], que se sorprende de ver a su hija delante de su casa y conversando con un desconocido:

*“Hablando en la calle está
con un hombre, ¿quién será,
que en la calle la detiene?”* [II: 324-326]

Se trata de la referencia más clara de todo el cuadro respecto al espacio dramático representado, de la que se deduce que las escenas anteriores se han desarrollado en la calle, justo delante de la casa de don Leonardo y de su hija doña María, como se confirma por la alusión de otro personaje, algo más tarde²³².

²²⁹ La mentira del criado tiene tanto éxito como su representación ante la cohorte de crédulos que la escuchan. Algo más adelante, el personaje de don Diego expresa a Morón la clave del afortunado plan, que no es otra que la verosimilitud de la historia y los detalles con que la adornan, un trasunto del mismo espíritu del teatro: “*Morón, la buena mentira / está en parecer verdad*” [II: 404-405]. En el mismo sentido abundará más tarde el caballero: “*Buena, o mala la mentira, / ella la llegó a creer, / porque yo le di color / notable a su fingimiento*” [II: 136-139].

²³⁰ Covarrubias define la Astrología como la “*ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que dellos proceden, cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dicen astronomía*”. Existen numerosas referencias a este concepto en la Comedia del Siglo de Oro. En esta obra, Calderón utiliza el recurso como mecanismo puramente cómico, aunque la Contrarreforma ya había iniciado un intenso debate sobre la licitud de la Astrología. En el catálogo de 1583 de la Inquisición en España ya se prohibió la publicación de libros que realizasen predicciones basadas en la posición de los astros. Un decreto del año 1586 del papa Sixto V incrementó la persecución de este tipo de obras, reflejada en el Índice español de obras prohibidas del año 1612. Este contexto histórico se observa en un comentario posterior del personaje de don Diego, en esta misma jornada; cuando doña Violante le solicita que le muestre a su amante ausente, el presunto astrólogo intenta excusarse: “*No sé qué hacer, señora; / no es razón que os engañe / quién serviros desea: / y aquello no es tan fácil / como a vos os parece, / ni Astrólogos lo hacen; / porque representar / a la vista la imagen / de un hombre que está ausente, / es Magia, y castigarle / podrán a quién lo hiciere, / si alguno hay que lo alcance: / porque esa es una ciencia, / que ya no sabe nadie*” [II: 850-863].

²³¹ Tienen cierto interés -por la evocación de espacios dramáticos- varias referencias del parlamento de don Diego: la breve descripción laudatoria de la villa de Madrid (“*En la Corte de Filipo / Villa insigne de Madrid, / gran Metrópoli de España [...]*” [II: 166-168]), la cita de las campañas navales de la Armada (“*cuando en el Armada vuelta / al Mediterráneo di*” [II: 184-185]) y su mención de Nápoles [II: 190].

²³² El padre de doña María, aficionado a la Astrología, invita a don Diego a visitarlo en su propia casa, que le muestra indicando sin duda que los personajes se encuentran justo enfrente de este espacio dramático: “*Esta es mi casa, y en ella / os suplico me veáis*” [II: 374-375]. Don Leonardo menciona como su maestro en el arte de la Astrología a don Ginés de Rocamora [II: 365]; se trata de un personaje real, Ginés de Rocamora y Torrano [1550-1612], hombre de extensa cultura y autor de una obra muy conocida en su tiempo, *Sphera del Universo*, publicada en Madrid el año 1599.

La llegada de don Antonio introduce un nuevo elemento de desarrollo dramático, pues su amigo don Diego le pide que pregone la mentira de su condición de astrólogo por toda la ciudad, para así hacerla más creíble ante doña María y su padre. La petición es aceptada de buen grado por don Diego, y Morón se añade de buena gana al proyecto:

*“Sí, que **en barrios divididos,**
como los demandaderos,
seremos dos pregoneros;
y yo iré dando alaridos,
como un Médico [...]” [II: 466-470]*

Tras el acuerdo de dar “*cuenta de medio Madrid*” [II: 489] finaliza el primer cuadro de la segunda jornada de la comedia. En el siguiente cuadro, la acción se traslada a otra calle de la ciudad, frente a la casa de doña Violante. Allí se encuentra don Carlos, que ha recibido el encargo de don Juan de entregar unas cartas a doña Violante, simulando que el caballero se encuentra ya en Zaragoza, camino de Flandes:

*“Estas cartas que él escribe
desde casa, he de fingir,
que acabo de recibir
de Zaragoza [...]” [II: 498-501]*

Don Antonio –que se había comprometido a hacer correr el bulo de que don Diego es astrólogo- se encuentra con don Carlos delante de la casa de doña Violante, y le explica la historia ficticia que han inventado, ante la credulidad de su oyente:

*“¡Qué cosas **Madrid** encierra²³³!
¡que los mismos que tratamos
aquí no nos conocemos!
¡cuánto la inocencia yerra!” [II: 582-585]*

Cuando don Antonio –tras haber convencido a don Carlos- sale de escena [II: acot. 581+] se produce una sutilísima transición de espacios que muestra la maestría y economía narrativa de Calderón. Ya hemos visto que en la escena anterior los dos caballeros se encontraban en la calle y mantenían una breve conversación. El actor que interpreta a don Carlos *no sale de escena*, ya que no hay ninguna acotación que lo señale. Debía, por tanto, mantenerse en un lado del tablado mientras que *aparecían en el mismo* Quiteria y doña Violante [II: acot. 589+], seguramente por el extremo opuesto. No existe una ruptura narrativa y el cambio de espacio representado sólo se advierte inicialmente por el comentario que la criada le hace a su señora:

*“Digo que don Carlos es,
señora, el que **en casa entró**” [II: 466-470]*

²³³ La imagen de la ciudad como una gran urbe –teatro del mundo- es frecuente en las comedias de costumbres de ambiente madrileño: por ejemplo, en *El hombre pobre todo es trazas* se define la capital como “*la gran Villa de Madrid: / esta nueva Babilonia*” [I: 94-95].

Como reacción inmediata, don Carlos responde a la observación de Quiteria ofreciéndole a doña Violante el pliego de cartas de don Juan que lleva encima. Se ha producido una pequeña transición espacial, un ejemplo de transformación *desde el exterior de la calle* hasta el *interior de la casa de la dama*. El ahorro narrativo de una escena que podría haber resultado superflua resulta evidente.

Don Carlos –enamorado secretamente de doña Violante- mantiene un diálogo con la dama en una escena que es francamente cómica. Tras haberle asegurado falsamente que don Juan se encuentra en Zaragoza, camino de Flandes, observa la reacción de doña Violante cuando ésta lee la carta. El caballero se debate entre la amistad con don Juan y su amor por doña Violante y no acaba de decidir si declararse o no a la dama.

Tras comprobar que doña Violante continúa enamorada de don Juan, don Carlos se ofrece a enseñarle dónde se encuentra su amante. Para no delatar directamente a su amigo, le explica a la dama la existencia de un astrólogo –que él cree cierta²³⁴- y que *“en tu casa te hará ver / aunque don Juan esté ausente”* [II: 668-669]. Don Carlos le explica a doña Violante que el astrólogo vive en la calle del Prado [I: 691] y se llama don Diego de Luna [II: 700-701] y que es capaz de enseñar una imagen de don Juan en *“cuerpo fantástico”* [II: 679]. Tras la salida de don Carlos, doña Violante le pide a Quiteria que le traiga el manto [II: 705-706], signo inequívoco de que se apresta a salir de casa para visitar al supuesto astrólogo.

El siguiente cuadro se desarrolla en la casa de don Diego de Luna, donde don Antonio informa a su amigo de la difusión que ha hecho por toda la ciudad de su falsa condición de astrólogo:

*“[...] en **Madrid** no he topado
hombre ninguno a quién no haya contado
mil cosas, sea justo, o no sea justo:
Por Dios, don Diego, que el mentir es gusto.
Al punto que de vos me aparté, luego
fui a **la casa de juego,**
dijelo a dos mirones,
que es lo mismo llamaros a pregones.
Salí de allí, y entreme en **los corrales
de las Comedias,** donde
la más oculta cosa no se esconde;
pasé adelante, a **aquellas cuatro esquinas
de la calle del Lobo, y la del Prado**²³⁵,
a quién por nombre ha dado
una discreta dama, **Mentidero**
de varones ilustres [...]”* [II: 720-735]

²³⁴ La paradoja es que don Carlos cree cierta la capacidad del presunto astrólogo y espera que sea él quien le revele a doña Violante que don Juan no se encuentra en Zaragoza –como simula- sino en su propia casa. Así preservará su amistad con el caballero y conseguirá que la dama compruebe por sí misma la verdad. La reflexión de don Carlos –“*Ya con la verdad espero / engañarla [...]*” [II: 686-687] es una expresión evidente de este juego de mentira y verdad.

²³⁵ Ver Ilustración 12. Alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656].

El parlamento de don Antonio está sembrado de numerosas referencias espaciales que aluden a lugares reales del Madrid del XVII: la casa de juego²³⁶, los corrales de Comedias²³⁷, el Mentidero²³⁸, etc. El caballero también menciona su paso por “los trucos”²³⁹, donde afirma haberse encontrado a un hombre que había sido testigo de los prodigios realizados por el astrólogo [II: 742-746]²⁴⁰.

La entrada de Morón anuncia la llegada de una dama, a la que describe de forma grotesca²⁴¹. La dama porta manto y no es otra que doña Violante, que en una escena anterior veíamos salir de su casa en busca del supuesto astrólogo [II: 705-717]. Don Diego autoriza la entrada de la señora –“*Sea quien fuere: / di que entre*” [II: 764-765], pero Morón responde que la dama “*ya está dentro de la sala*” [II: 765], cuestión que confirma la acotación inmediata (“*Van entrando Violante y Quiteria*” [II: acot. 766+]). Don Antonio presencia la entrada de ama y criada, pero se retira discretamente sin salir de escena, para que las mujeres no adviertan su presencia: “*Pues yo despejaré: desde aquí quiero / saber, que encanto es este*” [II: 772-773]. Una nueva acotación –“*Desvíase*” [II: acot. 773+] subraya el movimiento escénico del actor que interpreta a don Antonio, que debía apartarse a un lado del tablado para que el foco de la acción se centrara en la conversación entre don Diego y doña Violante. El diálogo entre ambos se inicia con una cortés invitación del caballero para que la dama se siente y se descubra [II: 774-775], petición que sugiere el hecho de que doña Violante *viene de la calle*. Este gesto recuerda al espectador que la escena enlaza con aquella anterior en que la dama salió de su casa [II: 705-717] para ir en busca del presunto astrólogo.

²³⁶ Covarrubias censura la presencia de este tipo de establecimientos en las ciudades: “[...] *aunque las leyes prohíben las casas de juego y tasan la cantidad que se ha de jugar para recreación, no todas veces se puede ejecutar. Él es un ruin vicio que trae tras sí otros ciento; cada día se reprehenden en los púlpitos, y tratados hay escritos dello*”.

²³⁷ Se refiere al Corral de la Cruz y del Corral del Príncipe, teatros construidos a finales del Siglo XVI en Madrid, situados en las calles que les dan nombre.

²³⁸ Aunque Covarrubias no recoge esta acepción, el Diccionario de la R.A.E. [2001] define “*mentidero*” como el “*sitio o lugar donde se junta la gente ociosa para conversar*”. Se trataba de lugares de encuentro donde la gente intercambiaba noticias y rumores diversos. Algunos de estos mentideros fueron frecuentados por la gente de teatro, como el de Representantes, que se encontraba en un ensanchamiento de la calle del León, perpendicular a la calle de Cantarranas (ver Ilustración 12: alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]). Otro mentidero muy conocido fue el de las Losas de Palacio, situado en la parte delantera del Real Alcázar; también el de las Gradas de San Felipe, que se encontraba en las escaleras de la Iglesia de San Felipe, en la Puerta del Sol.

²³⁹ Se trata de una metonimia que designa el lugar donde se jugaba al “*truco*”, una especie de juego introducido en España y de origen italiano: “[...] *es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezón. Está cercada de unos listones, y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras; si se salió la bola por alguna de las ventanillas lo pierde todo*” [Covarrubias, voz “*truco*”].

²⁴⁰ Parece una clara referencia a la inveterada costumbre de propagar rumores sin fundamento alguno. En este caso, el personaje de don Antonio –que junto a Morón se había encargado de difundir la falsa noticia del astrólogo por todo Madrid– se sorprende de que la mentira se haya transmitido por la ciudad con tanta rapidez.

²⁴¹ La descripción burlesca del físico de la mujer es un tema frecuente en el Barroco, contraponiéndose al canon de un ideal clásico de belleza (ver por ejemplo algunas composiciones satíricas de Quevedo: “*Hermosa afeitada de demonio*” [553], “*Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas*” [559], “*Vieja que aún no se quería desdecir de moza*” [575], “*Pecosa y hoyosa y rubia*” [585], “*A una mujer flaca*” [620], etc.). La imagen que Morón refiere de doña Violante es grotesca (“*Una señora / de angosto talle, y de cadera ancha, / con más cañas que carro de la mancha, / a quien el manto solo deja fuera / un ojo, que le sirve de lumbrera [...]*” [II: 757-761]), pero no muy cercana a la realidad, a tenor del comentario admirativo de don Diego cuando la recibe (“*Por Dios, que la facha no es muy mala*” [II: 766]).

Tras explicarle a don Diego el motivo de su visita y solicitarle que le muestre a su amante don Juan, al que cree lejos de Madrid, el astrólogo fingido se excusa con un argumento razonable:

*“Pues, señora, la causa
de no determinarme,
ha sido **por estar
esa persona en Flandes:**
y si hay mar de por medio,
no es posible alcanzarle
los conjuros, porque ellos
no penetran los mares:
**Sí por acá estuviera,
aún pudiera enseñarle,
pero en Flandes no puedo;**
con esto perdonadme.”* [II: 882-893]

La argucia de don Diego se vuelve en su contra, pues doña Violante le responde que *“él está en Zaragoza”* [II: 898]. Acorralado por su propio razonamiento, don Diego le pide a la dama el nombre de su amante. Cuando el caballero reconoce el nombre de don Juan de Medrano [II: 904] como el de su propio rival en el cortejo a doña María, le asegura a doña Violante que la imagen de don Juan se presentará en la casa de la dama esa misma noche [II: 913-916]. A tal efecto, convence a la dama para que escriba una breve carta con el siguiente contenido: *“Adonde estáis, venid / aquesta noche a hablarme, / o iré donde estáis vos / a descubrir maldades”* [II: 933-936]²⁴². Se trata de un ardid de don Diego para engañar a don Juan y forzarlo a presentarse en casa de doña Violante, bajo la falsa amenaza de la dama, que en realidad desconoce la verdad. Tras marchar la dama de casa y celebrar su artimaña con don Antonio, don Diego ordena a Morón la entrega de la carta en la casa de don Juan, con indicaciones muy precisas:

*“Por la reja de la calle
este papel has de echalle.
porque si él le llega a ver,
viendo público el secreto,
por fuerza **a su casa irá**
aquesta noche, y tendrá
nuestra burla lindo efecto”* [II: 956-962]

El artificio de la escena es tan grande, que el dramaturgo introduce por boca de Morón un comentario meta literario que alude al mismo juego teatral de la comedia: *“¿Piensas que comedia es, / que en ella de cualquier modo / que se piense, sale todo?”* [II: 963-965]. Pero el mecanismo dramático ya está en marcha, y en el siguiente cuadro nos encontramos en la casa de don Carlos, donde don Juan está escondido.

²⁴² A pesar de que don Diego le dicta claramente el contenido de la carta a doña Violante, como parece advertirse de la expresión de la dama (antes de escribir le indica que está preparada -*“Adelante”* [II: 932]-, y tras el dictado le comenta al caballero que *“ya está puesto”* [II: 937] y firma la misiva [II: acot. 939+]) cuando don Juan recibe la misiva el contenido de la misma difiere sensiblemente en su literalidad: *“Don Juan, ya sé donde estáis, / venid esta noche a verme”* [II:1020-1021].

Don Carlos le explica brevemente el encuentro con doña Violante, pero en seguida deja a su amigo. Don Juan, ya a solas, alude explícitamente a la llegada de la noche [1010-1015], que ha esperado impaciente para volver a reunirse en secreto con doña María. La acotación siguiente –“*Échanle un papel*” [II: acot. 1015+] tiene cierta importancia escénica, pues enlaza con una escena del cuadro anterior, aquella en que don Diego ordenó el cometido a Morón de lanzar la carta escrita por doña Violante en la casa de don Carlos.

El procedimiento escénico utilizado a tal efecto debía ser arrojar el papel²⁴³ al escenario por una de las puertas laterales del tablado, una vez que el personaje de don Carlos había abandonado la escena. La mejor solución debía ser lanzar la carta *por la misma puerta lateral del escenario* por la que don Carlos salió, pues así resultaría más verosímil la sospecha de don Juan hacia su amigo por creer que éste le habría delatado:

“[...] sin duda Carlos contó
que estaba en su casa yo.
¡Ay suerte más infelice!
¡Que Carlos me ha descubierto!
si bien claro me ha mostrado,
que está muy enamorado
de Violante, esto es lo cierto,
y aún él me trajo el papel:
¿Qué pena a mi pena iguala
*porque **dentro desta sala***
***nadie ha entrado sino es él?*” [II: 1025-1035]**

Ante la amenaza de la carta, que parece sugerir que doña Violante acudirá a la casa de don Carlos, donde se esconde don Juan, el caballero decide ir a ver directamente a la dama: “*Pues si ya se ha de saber / que estoy encubierto aquí, / mejor lo sabrá de mí [...]*” [II: 1040-1042]. Don Juan confía en que podrá engañar a doña Violante nuevamente, pues la dama continúa enamorada de él [II: 1046-1047].

El último cuadro de la segunda jornada transcurre en la casa de doña Violante. En el breve cuadro anterior, don Juan aludía al inicio de la noche [II: 1010-1015], que esperaba con impaciencia para ir a su secreto encuentro con doña María. La presente escena confirma el desarrollo de la acción en un espacio temporal nocturno, como se desprende de la acotación inicial en la que “*salen Violante y Quiteria con luz en una bujía*²⁴⁴” [II: acot. 1047+]. La criada manifiesta su incredulidad respecto a la promesa que el falso astrólogo le hizo a su señora:

“*¿Es posible que has creído*
*que haya de **venir a casa***
en esta noche don Juan,

²⁴³ A pesar de que la acción dramática parece muy clara, el actor que interpreta a don Juan subraya en su parlamento esta acción, seguramente porque el dramaturgo desea reforzar en el espectador el vínculo con la escena anterior en que don Diego encomendaba a su criado el lanzamiento de la carta al interior de la casa: “*¿Mas qué es esto? ¿no es papel / el que está en el suelo? Sí; / ¿quién pudo traerle aquí? / Veré lo que dice en él.*” [II: 1016-1019].

²⁴⁴ Como es frecuente en la representación en los corrales de comedia, la bujía tiene una doble función de símbolo: indica que la escena transcurre *de noche* y que se desarrolla en un *espacio interior*.

*y no creas que te engaña
tu deseo? ¿Cómo puede
venir quién de leguas tantas
hoy te ha escrito?" [II: 1048-1054]*

Doña Violante recrimina a Quiteria su prevención ante el presunto prodigio, y le asegura “*que vendrá, mas no don Juan / sino sombra que retrata / al mismo [...]*” [II: 1060-1061]. Mientras las dos mujeres conjuran su temor ante esta posibilidad anunciada por el astrólogo, llaman a la puerta y doña Violante ordena a Quiteria ir a abrir [II: 1075-1076]. El movimiento natural de los actores en esta escena ofrece de nuevo referencias de interés para la representación del espacio dramático: una vez que doña Violante indica a su criada que abra la puerta de la casa, la actriz que interpretaba a Quiteria debía salir con una bujía²⁴⁵ por una de las puertas laterales del tablado. Doña Violante se queda muy brevemente a solas [II: 1083-1087] y Quiteria regresa espantada, de inmediato [II: acot. 1087+], informando a su señora que don Juan “*está dentro de la sala*”²⁴⁶ [II: 1093]. El regreso de Quiteria al tablado debía realizarse por la misma puerta lateral por la que había salido del escenario. Se trata de la misma puerta lateral por la que entrará don Juan a continuación [II: acot. 1097+].

Ante la entrada de don Juan se produce una situación cómica, pues el galán llega convencido de que ha sido descubierto, mientras que las dos mujeres piensan que se trata de la figura de un fantasma que ha hecho aparecer el falso astrólogo²⁴⁷. Tras un breve diálogo, doña Violante siente temor ante lo que cree un fantasma y huye para encerrarse en su aposento [II: 1142]. La acotación que subraya el movimiento de la actriz (“*Vase dentro*” [II: acot. 1142+]) se refiere sin duda a la puerta lateral del escenario *opuesta* a la que hizo su entrada don Juan, ya que los espacios dramáticos representados son diferentes (la sala anexa por la que accedió a la casa don Juan y los aposentos de doña Violante²⁴⁸). Quiteria también huye asustada [II: acot. 1152+], y la coherencia espacial implica que la actriz debería salir de escena por la puerta lateral opuesta a la que ha utilizado doña Violante, es decir, la misma que supuestamente conduce a la sala anexa que da acceso a la casa. El cuadro y la jornada finalizan con don Juan a solas, confundido por la reacción de las mujeres y con la sospecha de que su amigo don Carlos lo ha traicionado.

²⁴⁵ Aunque la acotación inicial del cuadro parece hacer mención a una sola vela (“*Salen Violante y Quiteria con luz en una bujía*” [II: acot. 1047+]) la verosimilitud de la escena requeriría que fuesen dos, pues al salir la criada a abrir la puerta se lleva la candela, tal y como le indica doña Violante (“[...] *toma esta luz y abre presto*” [II: 1076]). Si la escena se desarrolla de noche, la dama debería quedarse a oscuras en la sala, cuestión que no se aprecia en el breve monólogo de doña Violante cuando marcha Quiteria [II: 1083-1087].

²⁴⁶ Se trata claramente de un espacio contiguo a los aposentos en que se encuentran las dos mujeres.

²⁴⁷ La reacción de doña Violante ante la pretendida aparición de su amante resulta ejemplar: “*Don Juan, ya veo que vienes / a verme de donde estabas, / vuélvete presto, que a mí / haberte visto me basta*” [II: 1110-1113]. Ante la insistencia de don Juan en abrazarla, cunde el temor en la dama: “*Fantasma, / vuélvete y déjanos ya*” [II: 1135-1136].

²⁴⁸ Don Juan recalca verbalmente en su réplica el espacio aludido: “*Cerró la puerta [...]*” [II: 1144].

2.4.3. *El astrólogo fingido*. Jornada III.

En la tercera jornada de la comedia se observa la representación de cuatro espacios dramáticos escenificados en el tablado, dos exteriores y dos interiores: la casa de doña María, la casa de don Diego, una calle de Madrid indeterminada y el jardín de la casa de doña María. Vuelve a advertirse la proporción entre los cuadros que se desarrollan en espacios interiores y aquellos que escenifican espacios externos: los dos primeros cuadros de la jornada [III: 1-548] corresponden a la escenificación de dos espacios interiores, la casa de doña María [III: 1-143] y la casa de don Diego [III: 144-548]; el resto del tercer acto se reparte en dos espacios exteriores, una calle de Madrid indeterminada [III: 549-718] y el jardín de la casa de doña María [III: 719-896], donde concluye la tercera jornada de la comedia. Igual que en la jornada anterior, el equilibrio entre la representación de espacios exteriores e interiores es casi perfecto, aunque el orden de aparición sea inverso (en la segunda jornada los espacios exteriores ocupan la primera mitad del acto y los interiores el resto, justo al contrario que en la tercera jornada).

La última jornada de la comedia se inicia con la visita de don Juan a la casa de doña María²⁴⁹. La dama le regala una joya²⁵⁰ al caballero [III: acot. 17+], motivo que el dramaturgo utiliza hábilmente en este acto para desarrollar una trama secundaria de la acción. Ante la llegada del padre de la dama, don Juan arguye falsamente que acaba de llegar de Zaragoza²⁵¹ [III: 43] y que allí fue huésped del hermano de don Leonardo [II: 44-45]. Para hacer más creíble su fábula, finge haber sido víctima del robo de unas cartas que el hermano de don Leonardo le confió [III: 48-51]. La historia finaliza con el encargo –también simulado– del hermano de don Leonardo de ayudar al joven caballero en un pleito que éste tiene en la Corte [III: 60-67]. La patraña es el recurso fingido por don Juan para poder ver a doña María sin el disimulo ni las cautelas que ha usado hasta el momento.

Cuando marcha don Juan, doña María le comenta a su padre la pérdida de la joya que acaba de regalarle a su amante, con el fin de disimular su falta. Mas don Leonardo recuerda su encuentro anterior con don Diego de Luna, el fingido astrólogo, y decide ir a consultarle el paradero de la joya [III: 105-107], ante el temor de Beatriz y de doña María, que temen se descubra el engaño [III: 108-115].

²⁴⁹ Así se deduce de la afirmación de Leonardo, padre de doña María, que aparece en la siguiente escena y afirma ante don Juan que “*esta es mi casa, y en ella / no es falta la de mi hermano*” [III: 68-69].

²⁵⁰ Se trata de una joya de diamantes con forma de Cupido [III: 92-93 y III: 396]. Parece una clara alusión a la relación entre doña María y don Juan, por el significado simbólico del personaje: “*El dios del amor. Danle los poetas diferentes padres [...] Fingen estar armado con llamas de fuego y con dos géneros de saetas, las unas tienen el hierro o casquillo de oro y las otras de plomo. Las de oro concilian y ayudan voluntades, las de plomo odio y aborrecimiento*” [Covarrubias]. Adviértase el hecho de que, en este caso, se trata de una joya valiosa (un cupido de diamantes [ver III: 92-93, III: 396-397 y III: 420-421]) y que, por tanto, la relación entre los amantes parece ser de las del tipo que “*concilian y ayudan voluntades*”. Compárese, por ejemplo, con la falsa cadena que aparece en otra comedia de Calderón, *El hombre pobre todo es trazas*, donde la joya simulada tiene una diferente función en la trama: en ésta, la falsedad de la joya es un símbolo del fingimiento de las intenciones de don Diego hacia doña Beatriz, y prefigura el mismo desenlace de la obra.

²⁵¹ Se trata del mismo falso argumento que utilizó con doña Violante para fingir su marcha camino de Flandes [II: 498-501, II: 599 y III: 894-899] y quedarse escondido en Madrid para citarse de forma clandestina con doña María.

En la última escena del primer cuadro en la casa de doña María, Morón habla a solas con Beatriz [III: acot. 123+]. El criado se disculpa por haber explicado a don Diego los encuentros clandestinos entre doña María y don Juan²⁵². Beatriz le resume a Morón la fábula inventada por don Juan ante don Leonardo:

*“Has de saber, que **ha venido**
hoy de camino, y por dar
a entrar en casa lugar,
unas cartas ha fingido.
Una joya que le dio
doña María a don Juan,
hoy a preguntarle van
a don Diego, quién la hurtó,
avísale, porque diga
al preguntárselo quién.” [III: 132-141]*

En efecto, el actor que representaba a don Juan debía vestir *de camino* [III: 133] en la escena en que se presentó en casa de doña María [III: 1-83], para dar mayor verosimilitud a su falso regreso desde Zaragoza. Sin embargo, la acotación inicial de la tercera jornada no especifica esta cuestión, aunque don Juan alude claramente a su viaje fingido en el parlamento que mantiene con don Leonardo [III: 43 y III: 65-67], y por tanto debía vestir de esa guisa durante toda la escena. Se trata de un mecanismo ampliamente utilizado en la comedia del Siglo de Oro, que tenía como misión principal informar al público sobre el lugar de la acción²⁵³. La costumbre de viajar con trajes caros y vistosos fue una práctica común que aparece reflejada en muchas otras referencias literarias coetáneas²⁵⁴.

El segundo cuadro de la jornada transcurre en la casa de don Diego. Allí se encuentra el caballero, acompañado de su amigo don Antonio. Se suceden una serie de visitas al falso astrólogo, con diversas peticiones. En primer lugar se presentan Quiteria y doña Violante *con mantos* [III: acot. 175+], muestra inequívoca que indica al espectador que los dos personajes femeninos acaban de llegar de la calle. Tras su error al final de la segunda jornada, en que confundió al galán con un fantasma, doña Violante ya ha sabido que don Juan no había marchado a Zaragoza y que se encuentra en Madrid con el objeto de ver a otra dama [III: 186-187]. Doña Violante solicita al falso astrólogo que su antiguo amante vuelva tras ella y don Diego –para quitársela de encima– la convence de que don Juan se ha quedado en la ciudad por causa de celos de ella. Se ha producido en esta escena un sutil movimiento escénico, pues don Antonio, que se encontraba junto a don Diego, parece haberse apartado a un lado del

²⁵² Morón revelaba el secreto a su amo al final de la primera jornada [I: 773-787].

²⁵³ “Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria” [Ruano, 2000 : 90-91].

²⁵⁴ Por ejemplo, en una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes se narra así el encuentro con un caballero: “Sucedió, pues, que la mañana de un día que volvían a Madrid a coger la garrama con las demás gitanillas, en un valle pequeño, que está obra de quinientos pasos antes de que se llegue a la villa, vieron un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino. La espada y daga que traía eran, como suele decirse, una ascua de oro; sombrero con rico cintillo y con plumas de diversas colores adornado. Repararon las gitanas en viéndole, y pusieronse a mirar muy de espacio, admiradas de que a tales horas un tan hermoso mancebo estuviese en tal lugar, a pie y solo” (*La gitaniilla*) [García López (ed.), 2005: 52].

escenario cuando entraron doña Violante y Quiteria. No existe ninguna acotación que aclare esta cuestión, pero resulta evidente que el actor que interpreta a don Antonio *no sale de escena*, y que el contexto sugiere que debería estar situado a un extremo del tablado, *dentro* del mismo espacio dramático representado, pero sin ser visto por las dos mujeres (y sin poder oírlas), aunque ocupe el mismo espacio escénico. Sólo así se entiende su pregunta a don Diego tras la salida de Quiteria y doña Violante (“¿Y qué le habéis respondido / a su pregunta molesta?” [III: 236-237]). Se trata de una convención dramática para reforzar la escena anterior con este nuevo diálogo entre los dos amigos, pues si don Antonio no pudo escuchar la respuesta de don Diego, difícilmente pudo atender a la pregunta, que sí parece conocer.

Tras la salida de las dos mujeres llega don Carlos que –enamorado a su vez de doña Violante- hace una petición similar a don Diego. El movimiento escénico del actor que representa a don Antonio es similar al de la anterior escena, pues también parece apartarse a un lado del tablado, para volver al centro de la acción tras la salida de don Carlos. La pregunta de don Antonio a su amigo es casi idéntica a la que formuló anteriormente (“Pues en fin, ¿qué respondiste / a don Carlos?” [III: 302-303]), aunque ahora la reacción de don Diego parece ir dirigida a la atención del espectador con el objeto de reforzar la verosimilitud de la escena, pues su respuesta (“¿No lo oíste?” [III: 303]) confirma la hipótesis de que el actor que representa a don Antonio *no salió en ningún momento* del tablado.

Don Leonardo es la tercera visita de don Diego. El padre de doña María solicita al falso astrólogo el paradero de la joya que su hija ha simulado haber perdido [III: 327-329]. Se trata de una escena cómica, pues en un signo de respeto hacia el viejo caballero (“[...] *mas quiero / perder del crédito mío / que no engañar un viejo noble*” [III: 347-349]), intenta convencer al padre de doña María de que en realidad no posee ningún conocimiento de Astrología²⁵⁵. Paradójicamente, esta verdad no es aceptada por Leonardo, que toma por modestia la postura del caballero. En ese momento entra Morón a escena y -sin que lo advierta don Leonardo- explica a don Diego [III: 114-425] que la joya por la que aquel pregunta no se ha perdido, sino que fue un regalo de doña María a don Juan:

“[...] *esta mañana
vino don Juan a su casa, y ella
por favor le dio un Cupido
de diamantes²⁵⁶, con su padre
fingió haberlo perdido:
y él también fingió venir
a buscarle de camino,
con unas cartas*” [III: 418-425]

²⁵⁵ “Cómo tengo de decir, / que en mi vida no he sabido / si son los Planetas siete, ni si son doce los Signos, / si el Zodíaco guarnece, / si anda el Sol por su epiciclo, / por la eclíptica, o por dónde” [III: 399-405].

²⁵⁶ En realidad, Morón *no puede saber* que la joya es un cupido de diamantes, ya que cuando Beatriz le explica la historia para que alerte a su amo ante la llegada inminente de don Leonardo, la criada solamente se refiere a “una joya”, sin especificar el motivo de la figura [III: 132-142]. Tampoco puede haberlo escuchado de boca de don Leonardo, que en la casa de don Diego ha descrito la joya como “un Cupido / de diamantes” [III: 396-397], ya que en esa escena el criado no se encuentra presente y no aparece hasta algo más tarde [III: acot. 413+]. Se trata, por tanto, de un aparente descuido del dramaturgo.

Don Diego ve la ocasión perfecta para perjudicar a su rival y le comenta a don Leonardo que “*un hombre, que en vuestra casa / hoy vestido de camino / ha entrado, tiene la joya [...]*” [III: 441-443]. Don Leonardo queda atribulado por el aparente hurto cometido por don Juan y queda aún más convencido de los conocimientos del astrólogo, a quien invita a su casa a cenar esa misma noche [III: 463-464].

La cuarta –y última visita- de don Diego presenta una situación divertidísima, pues el escudero Otañez también solicita al falso astrólogo algo que parece imposible:

*“Yo he vivido
mucho tiempo muy reglado,
con cuya cuenta he podido,
para pasar mi vejez,
juntar algún dinerillo,
quisiera irme a la montaña:
y por temer los peligros,
que un hombre, y mas con dinero,
suceden en los caminos;
y por ahorrarme la costa,
humildemente os suplico,
que me enviéis a mi tierra
por encanto²⁵⁷, pues yo he oído,
que llegaré, si queréis,
en un instante muy chico.”* [III: 493-507]

Don Diego, harto ya de las demandas a causa de su supuesta ciencia, deja en manos de Morón al crédulo escudero, que ve una oportunidad para embromarlo. A pesar de la desconfianza de Otañez [III: 517-518] hacia el criado, Morón le convence con arteras palabras:

*“Ea, pues, seamos amigos:
y lo que ahora habéis de hacer,
es ponerlos de camino,
botas y espuelas; si acaso
tenéis algún papahigo²⁵⁸,
llevadle, que es menester
caminar con grande abrigo,
porque **en las tierras de Aspa**²⁵⁹*

²⁵⁷ La fantasía de transportar a las personas hasta el lugar deseado de forma inmediata es un lugar común de la literatura caballeresca. En este caso, la inspiración parece proceder del episodio de Clavileño en el *Quijote*, pero el motivo también se recoge de forma humorística en diversas referencias de la época. Por ejemplo, Quevedo reinventa en forma grotesca la obra de Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto y escribe el texto inacabado *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. En la narración, el nigromante Malgesí se traslada de un lugar a otro gracias a su magia; cuando es capturado por Angélica, ésta conjura los diablos que antes obedecían a Malgesí para enviarlo prisionero hasta donde se encuentra el padre de la dama, Galafrón: “[...] ‘Lo que mando y quiero / -respondió con palabras muy severas- / es que con vuelo altísimo y ligero, / y en volandas, cortando las esferas, / llevéis este nefando prisionero, / y, por más que afligido, gruña y ladre, / se lo entreguéis a Galafrón, mi padre’. / ‘Llevarémosle así como lo mandas / -un diablísimo dijo- en dos vaivenes, / y, como tu lo ordenas, en volandas, / para el fin y el efeto que previenes; / colas y garras han de ser sus andas [...]’ “ [Canto I, vv. 945-957].

²⁵⁸ “Es una como mascarilla que cubre el rostro, de que usan los que van camino para defensa del aire y del frío, quasi papahigo, fixus papo, porque se aprieta al cuello” [Covarrubias].

hace temerario frío; [...]" [III: 527-535]

El crédulo escudero queda convencido con los preparativos del viaje que le sugiere Morón (botas, espuelas, papahigo...) y el criado lo cita esa misma noche:

*"En fin, aquesto ha de ser
del modo que os signifíco,
habéis de **estar a la puerta
de vuestro jardín** en hilo
de las doce" [III: 540-544]*

El lugar acordado ("*la puerta / de vuestro jardín*" [III: 542-543]) no es otro que el patio de la misma casa de don Leonardo y doña María, a quienes Otañez sirve como escudero. Se trata del mismo espacio dramático donde se han citado numerosas veces en secreto doña María y don Juan²⁶⁰. Esta escena anuncia los preparativos para el inminente desenlace de la comedia, y advierte de los preparativos para reunir en un mismo espacio dramático representado (el jardín de la casa de don Leonardo y doña María) a todos los personajes de la obra.

El penúltimo cuadro de la tercera jornada sucede en una calle indeterminada de Madrid. Aunque no existe ninguna referencia clara a la determinación del espacio dramático representado, se deduce del contexto que se trata de un lugar exterior, a causa de los diversos encuentros de los personajes y alguna alusión sutil (por ejemplo, don Leonardo expone en su encuentro con el caballero que "*yo he venido, don Juan, vamos al caso, / buscándoos [...]" [III: 572-573]*).

Este cuadro contiene diversas escenas que representan la continuación de las líneas narrativas secundarias, iniciadas en el cuadro anterior, en que se produjeron diversos encuentros en la casa del falso astrólogo [III: 718-970]. Ahora, los personajes que acudieron a la casa de don Diego son víctimas de su propia credulidad: antes buscaron el consejo del falso astrólogo en casa de éste y ahora vuelven a encontrarse en otro espacio dramático y desarrollan la peripecia iniciada en el cuadro anterior.

El cuadro se inicia con el encuentro entre don Leonardo y don Juan; cuando éste se queda solo, se topa con doña Violante y Quiteria²⁶¹. Marcha don Juan y las mujeres conversan con don Carlos. Finaliza el cuadro. No puede tratarse de ninguna casa y la conclusión es que el espacio representado es una calle no precisada de la ciudad.

²⁵⁹ Se refiere a los Pirineos, también llamados "*Montes de Aspa*" [Covarrubias]. El escudero ha aludido anteriormente a su tierra [III: 504] como "*la montaña*" [III: 498].

²⁶⁰ En la primera jornada, Beatriz explicaba a Morón la relación amorosa entre su señora y don Juan y describía el espacio dramático donde se producían los encuentros furtivos, el mismo lugar donde se desarrollará el desenlace de la comedia en este último acto: "*Este al fin de noche pasa, / y si en la ventana está / un lienzo blanco, que es ya / nuestra seña, se entra en casa, / bajo yo, y por una puerta / que piensa que está clavada / el viejo, le doy entrada, / a tales horas abierta. / Llega al jardín, donde tiene / una reja el aposento / de mi señora, y contento / toda la noche entretiene / con mil finezas, después / vuelve a salir muy quedito, / y solo deste delito / somos complices los tres.*" [I: 718-733].

²⁶¹ Cuando aparecen en el escenario, la acotación que lo indica [III: 638+] no precisa que las damas lleven manto, como correspondería a una escena que se desarrolla en la calle. Como es frecuente en las comedias del Siglo de Oro, quizás la falta de señalamiento en la acotación se deba a la claridad del contexto, que no requiere una indicación específica.

En este cuadro se representan numerosos equívocos y confusiones entre todos los personajes de la obra²⁶² y se acelera el ritmo dramático, cuestión que presagia el desenlace de la comedia. Al inicio del cuadro, don Juan –que cree que su invención ante el padre de doña María le permitirá visitarla sin recelos- se encuentra con don Leonardo. Éste, fiado del falso astrólogo, cree que don Juan hurtó la joya en su propia casa; la ambigüedad de la conversación hace creer a don Juan que el viejo caballero ha descubierto la relación que mantiene con su hija; cuando, para salir del aprieto y creyendo que el padre de la dama lo aceptará, le pide a su hija en matrimonio²⁶³, don Leonardo se muestra desconcertado y marcha.

Don Juan se encuentra en seguida con doña Violante y Quiteria. Una nueva confusión se produce, pues la dama –también instigada por el falso astrólogo²⁶⁴- cree que el caballero aún la ama, y que su desdén hacia ella es la prueba más veraz. El enredo aumenta cuando, tras la marcha de don Juan, aparece inmediatamente don Carlos, que conversa con doña Violante declarándole de nuevo su amor. La dama decide simular reciprocidad en el afecto de don Carlos²⁶⁵ para dar celos a don Juan [III: 696-702].

Todo está, pues, preparado para el desenlace de la comedia, que se desarrolla en este último cuadro de la tercera jornada. El cuadro sucede de noche, en el jardín de la casa de don Leonardo y doña María²⁶⁶. Todos los personajes de la obra –a excepción de Quiteria que, extrañamente, no aparece en el mismo- se dan cita en estas últimas escenas del tercer acto. Se trata de una consumación dramática que liquida la comedia en pocos versos -177- de una forma bastante apresurada y eficaz.

La primera acotación del cuadro informa que “*sale el Escudero con botas, y espuelas, y galán*” [III: acot. 718+]. En el cuadro anterior, Morón había engañado a Otañez para vestirse de camino²⁶⁷ y le había asegurado que sería posible el viaje por los aires hasta su pueblo en la montaña. El episodio parece claramente basado en la aventura de Clavileño²⁶⁸ que aparece en

²⁶² La misma expresión de don Juan al final de su conversación con don Leonardo alude a la naturaleza del enredo narrativo: “[...] *de un engaño nacieron mil engaños*” [III: 638].

²⁶³ Nuevamente aparece un tópico de la comedia de capa y espada: la dama con un buen patrimonio familiar y el caballero que la pretende, que es de origen noble pero pobre. Don Juan expone con orgullo su nobleza de origen cuando pide a don Leonardo que autorice su matrimonio con doña María: “[...] *tu, como habrás oído, / aunque pobre, señor, soy bien nacido*” [III: 611-612]. Calderón es muy consciente del lugar común, como ya explicamos antes en relación a un comentario irónico de Beatriz en la primera jornada [I: 95-111]. En el cuadro final se repite el motivo cuando don Juan se dirige a don Leonardo: “*Pobre soy, pero mi sangre / por mayor lustre merece / en tu enojo más piedad*” [III: 833-835].

²⁶⁴ Don Diego la convenció en una escena anterior [III: 176-235] de que don Juan se había quedado en Madrid oculto por celos de ella, y no para ver a doña María. El falso astrólogo le explicaba a su amigo don Antonio la razón del embuste a la dama: “*Con equívoca respuesta / oráculo suyo he sido; / dijela, que la quería / don Juan, y la despreciaba, / por sólo ver si la amaba, / y aquella experiencia hacía. / Con esto, si la desprecia, / ha de pensar que la quiere: / y si algún favor la hiciere, / más engañada, y más necia / ha de pensar que es amor, / y con esto no vendrá / a darme la muerte*” [III: 238-250].

²⁶⁵ El falso astrólogo también convenció a don Carlos en una escena del cuadro anterior [III: 263-298] que volvería a conseguir los favores de doña Violante: “[...] *proseguid / vuestros amores, servid, / que aunque altiva, ingrata, y fiera / esté los primeros días, / a muy pocos os prometo, que yendo haciendo su efeto, / le tengan con las porfías*” [III: 290-296].

²⁶⁶ Antes, Morón había citado a Otañez en el jardín de la casa “*en hilo / de las doce*” [III: 543-544].

²⁶⁷ “[...] lo que ahora habéis de hacer, / es ponerlos de camino, / botas y espuelas; si acaso / tenéis algún papahigo, / llevadle [...]” [III: 528-532].

²⁶⁸ Aunque la fuente más cercana para la historia parece ser el *Quijote*, el tema del caballo volador aparece ya en las novelas caballerescas, trescientos años antes. El origen de la historia podría proceder de una narración de las *Mil y una noches*, y probablemente, el tema se divulgó por toda Europa hasta llegar a la elaboración paródica de Cervantes [Riquer, 2003: 200-201].

el *Quijote*²⁶⁹: las alusiones a la “cabalgadura” o la “mula” [III: 727 y III: 740], el hecho de taparle los ojos al cándido escudero [III: 737-738] y de atarlo a la silla [III: 745] parecen evidentes. También lo es el liviano –en comparación con el original de Cervantes- atrezo que ha urdido el criado Morón, reflejado en la acotación escénica que explica la posición que debe adoptar en esta escena el actor que interpreta a Otañez: “Estará caballero en un banco” [III: acot. 745+].

La escena acaba con la salida de Morón²⁷⁰ y la entrada de doña María y don Juan en el tablado. El dramaturgo concentra en la siguiente escena dos acciones simultáneas en el mismo espacio escenográfico, representadas por dos grupos de personajes: por una parte, los dos enamorados (doña María y don Juan) que se han citado en el mismo jardín de la dama; por otra el escudero, que escucha vagamente el rumor de sus voces y lo atribuye a la creencia de atravesar un lugar habitado mientras vuela camino de la montaña [III: 757-760].

La técnica de concentración escenográfica del lugar dramático representado (el jardín de la casa de doña María) es evidente: los dos jóvenes y el escudero *no se dan cuenta de la presencia de la otra parte*. Escénicamente, una solución aceptable podría ser situar a un lado del escenario a doña María y don Juan, y en el extremo opuesto a Otañez, sentado en el banco y con los ojos tapados. El efecto cómico debía ser sensacional, más teniendo en cuenta las reducidas dimensiones del tablado de un corral de comedias de la época²⁷¹. Adviértase que el espacio dramático representado –el jardín de la casa de doña María y don Leonardo- es un lugar amplio, tal y como se deduce de las alusiones de diversos personajes en las siguientes escenas.

La criada Beatriz entra en escena en seguida [III: acot. 760+] para anunciar que llega el padre de doña María acompañado de su convidado, don Diego²⁷². La dama, asustada, le pide a Beatriz que lleve a los caballeros a su “*retrete*”²⁷³ [III: 765], pero Beatriz explica que don Leonardo y don Diego ya están en el jardín [III: 766]. Doña María reacciona rogando a su amante que se esconda “*detrás de aquellos jazmines*” [III: 768], jazmines que vuelve a citar don Leonardo cuando vuelven a aparecer los personajes [III: 820].

²⁶⁹ En el capítulo XLI del *Quijote* [“*De la venida de Clavileño, con el fin desta dilatada aventura*”] aparece la fuente principal de este episodio de la comedia de Calderón. La condesa Trifaldi se presenta ante don Quijote con un cortejo de damas barbudas y le pide que vaya a la lejana isla de Candaya para romper el encanto de la infanta Antonomasia y de don Clavijo. Para llegar hasta Candaya es necesario montar sobre un caballo de madera, Clavileño, que los transportará de forma inmediata por los aires hasta los lugares más apartados. A don Quijote y a Sancho les cubren el rostro con un pañuelo y les aventan la cara con aire producido por fuelles, haciéndoles creer que vuelan por el aire.

²⁷⁰ En la edición que analizamos [“*Segunda Parte de Comedias*”, María de Quiñones. Madrid: 1637] la acotación del texto indica la salida del escudero Otañez –no la del criado Morón- al final de la escena (“*Vase*” [III: acot. 750+]. Se trata de una clara errata u omisión, subsanada –de diversa forma- en otras ediciones modernas consultadas [Valbuena Briones (ed.), 1973: 162 y Fernández Mosquera (ed.), 2007: 900].

²⁷¹ “*El tablado, rodeado de público en tres de sus lados, no tenía ni embocadura ni telón de boca. Sus dimensiones, basadas en los nueve tabladros cuyas medidas conocemos (Montería, Olivera, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Alcalá, Almagro, Príncipe y Cruz), eran, aproximadamente, 1,5 m de altura sobre el nivel del patio; 6,88 m de ancho; y 3,85 m de fondo, con una superficie media de entre 26 y 27 metros cuadrados*” [Ruano, 2000: 38].

²⁷² Aunque no se le cita explícitamente, se trata claramente de don Diego, como se observa en seguida [III: 769]. El espectador –y lector- atento debía recordar que don Leonardo había invitado a cenar al falso astrólogo –tras la visita a su casa- bastantes versos antes [III: 462-464].

²⁷³ No en el sentido actual, sino en el coetáneo a la obra, que define así Covarrubias: “*El aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada, y así se dijo de ‘retro’*”.

La acotación que inicia la nueva escena señala que “*sale don Diego, Leonardo, Morón, y don Antonio y escóndese don Juan*” [III: acot. 768+]. Seguramente, los actores que representaban a don Diego, don Leonardo, don Antonio y Morón deberían salir por el mismo lateral del tablado en que se encontraba, ya que el lado opuesto estaría ocupado aún el personaje de Otañez²⁷⁴. Éste, montado en el banco y aparentemente ajeno a la escena principal, se expresa brevemente -como un contrapunto cómico- en diversas ocasiones²⁷⁵, en medio de las conversaciones de los otros personajes.

Ya hemos comentado que el espacio dramático representado en este último cuadro –el jardín de la casa de doña María- es un lugar amplio, que contrasta escénicamente con las dimensiones reducidas del tablado de un corral de comedias. Se trata de un mecanismo común en la comedia del Siglo de Oro, y en esta ocasión –quizás por las dificultades escénicas de representación a las que hemos aludido- el dramaturgo subraya las dimensiones del espacio dramático²⁷⁶ por boca de don Diego:

*“Agradable vista ofrece
este jardín, bien le adorna,
con su hermosura esta fuente,
y esta fresca galería”* [III: 769-772]

Calderón imprime un ritmo acelerado en este desenlace de la comedia, con la adición progresiva de personajes en este último cuadro, a la manera de un compositor de música barroca, que va añadiendo instrumentos al tema hasta llegar al paroxismo final.

Entran a escena doña Violante y don Carlos [III: acot. 779+ y III: 780]. La complicación escénica es máxima, pues los actores que representan al caballero y la dama deberían entrar por el mismo lateral del escenario por el que accedió el grupo anterior (don Diego, don Leonardo, don Antonio y Morón).

El final se precipita: don Leonardo escucha un ruido [III: 782]; el viejo caballero alude sutilmente al tema del honor (“*¿Un hombre en mi casa? / [...] / No me ha de quedar / un átomo que no quemé*” [III: 798-801]). Pero las convenciones del género impiden que la sangre llegue al río. Doña Violante descubre a Otañez atado al banco [III: 804] y don Leonardo la secunda²⁷⁷ [III: 805].

²⁷⁴ Otra posibilidad escénica sería haber colocado al actor que interpreta a Otañez en una posición central del escenario, y trabajar las entradas y salidas del resto de los personajes con los dos laterales. Esta opción, sin embargo, creo que desequilibraría el juego escénico en el reducido espacio del tablado de un corral de comedias por encontrarse demasiado cercanos los diversos grupos de personajes (no así, quizás, en un teatro moderno, con un escenario más amplio).

²⁷⁵ III: 757-760, III: 773-775, III: 795-797 y III: 802-803.

²⁷⁶ Calderón es muy consciente de estas convenciones dramáticas. En algunas ocasiones alude claramente a ellas y parece burlarse de su oficio, como en el siguiente comentario metaliterario, extraído de una conversación entre dos personajes en otra comedia del autor: (Inés): “*Estéril / Poeta es éste, / pues en un campo le falta / murta, jazmín o arrayán / para esconder unas damas*”. / (Isabel): “*No ves, que estamos detrás / de S. Gerónimo, y basta, / que finja tapias, y aún esas, / plegue al cielo que las haya*” (*El hombre pobre todo es trazas*, III: 761-768).

²⁷⁷ Don Leonardo descubre también a su escudero pero, extrañamente, no se asombra por la presencia de doña Violante y de don Carlos en el jardín. El ritmo dramático y la economía narrativa de este desenlace dramático tan complejo provocan la omisión de mayores razones en este curioso encuentro.

El cándido escudero es liberado de las cuerdas que lo sujetan [III: 807] y cree que ha llegado a su tierra [III: 808-809]. Morón se burla de él y le explica que no se ha movido de Madrid [III: 816-817]. Don Juan aparece nuevamente [III: 822 y ss.].

Finalmente, don Leonardo accede a darle a su hija en matrimonio, con el tópico argumento del honor [III: 836-842]. Doña Violante clama contra los falsos astrólogos [III: 851-857], don Carlos se lamenta de su suerte [III: 858-864], el escudero se conmueve de no estar en la montaña [III: 865-868] y todos se asombran del final inesperado. La comedia acaba con la característica invocación al público pidiendo perdón por las posibles faltas de la obra, expresada aquí por el personaje de don Diego [III: 888-896].

"El astrólogo fingido" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-111	111	2	Doña María, Beatriz	"sin quitar de tu ventana / la vista, aquesta mañana / dos veces pasó la calle" [I: 14-16], "Al tiempo que ya dejaba / la calle don Juan, entró en ella don Diego, y yo, / como en la ventana estaba [...]" [I: 30-33]	Aposentos de la casa de doña María
I: 112-117	6	3	Doña María, Beatriz, Otañez	"Ya viene a hablarte [...]" [I: 115]	
I: 118-372	255	4	Doña María, Beatriz, Otañez, don Juan	"espuelas y plumas" [I: 122], "tu jardín" [I: 164], "mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe" [I: 208-209], "en la casa de un amigo" [I: 344], "Madrid" [I: 350], "sin pararte en la calle / entra en el portal" [I: 353-354], "en la reja estará un lienzo, / esta la seña ha de ser" [I: 365-366]	
I: 373-385	13	2	Doña María, Beatriz		
I: 386-416	31	4	Doña María, Beatriz, don Diego, Morón	"¿Aquí llegas?" [I: 386], "pongo en tu casa los pies" [I: 393]	
I: 417-458	42	3	Beatriz, don Diego, Morón		
I: 459-503	45	2	Beatriz, Morón	"[...] entonces, tú me tuvieras / aquí de noche, y de día" [I: 475-476]	
I: 504-534	31	2	Don Juan, don Carlos	"Salen don Juan y don Carlos, de noche" [I: acot. 503+], "[...] quedarme en Madrid / con tal secreto [...]" [I: 505], "en vuestra casa quedará escondido" [I: 509], "[...] que entréis en casa de Violante bella [...]" [I: 525], "[...] su casa es esta / entrad, que por ir solo he de dejaros [...]" [I: 529-530]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante
I: 535-547	13	1	Don Carlos	"[...] dentro de mi casa [...]" [I: 545]	
I: 548-610	63	3	Don Carlos, doña Violante, Quiteria	"[...] a haber llegado hasta aquí / antes de pedir licencia [...]" [I: 550-551] "Vos la tenéis para entrar, / señor don Carlos sin ella / en esta casa [...]" [I: 552-554], "Que os dejéis ver, porque tenga / con quién hablar de don Juan" [I: 602-603]	
I: 611-626	16	2	Doña Violante, Quiteria		Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María
I: 627-642	16	2	Don Juan, Beatriz	"Sal presto que ya amanece, / y no hay nadie que te vea" [I: 627-628]	
I: 643-654	12	1	Beatriz	"[...] por no hablalle / con escándalo en la calle, / le entramos dentro de casa" [I: 644-646]	
I: 655-672	18	3	Beatriz, don Diego, Morón	"A la puerta suya está" [I: 666], "[...] yo te esperaré en la esquina / de esta calle" [I: 671-672]	
I: 673-753	81	2	Beatriz, Morón	"Aqueste agora ha fingido, / que a Flandes a ser soldado, / y es mentira, que ha quedado / en una casa escondido" [I: 710-713], "[...] si en la ventana está / un lienzo blanco, [...] / se entra en casa, / bajo yo, y por una puerta / que piensa que está clavada / el viejo, le doy entrada [...]" [I: 719-724], "Llega al jardín, donde tiene / una reja el aposento / de mi señora [...]" [I: 726-728]	
I: 754-825	62	2	Morón, don Diego	"[...] no se contare en Madrid" [I: 761], "Aquel que dijo, que a Flandes / iba, se quedó encubierto / en la Corte, y en la casa / de don Carlos de Toledo [...]" [I: 781-784], "[...] por una pequeña puerta / de un patio que sale a un huerto, entra hasta una reja baja / que allí cae, del aposento / de doña María de Ayala [...]" [I: 781-785]	
I: 826-862	37	2	Don Diego, don Antonio	"[...] esta calle, y estas rejas [...]" [I: 832], "[...] no fue a Flandes, como dieron / muestras plumas, y colores [...]" [I: 849-850]	
I: 863-888	26	3	Don Antonio, don Carlos	"[...] en vuestra casa encubierto [...]" [I: 870], "[...] que quedó / en mi casa, y que encubierto, / entra en su casa [...]" [I: 883-885]	
I: 889-891	3	2	Don Diego, don Antonio		
I: 889-902	14	3	Don Diego, don Antonio, Morón	"[...] que hablarla en la calle quiero." [I: 895]	

"El astrólogo fingido" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-323	323	5	Doña María, Beatriz, escudero, don Diego, Morón	"Salen doña María y Beatriz com mantos" [I: acot. 0+], "aqueste lugar" [I: 3], "[...] haya lienzo por señal, / Beatriz que baje al portal, / reja que caiga al jardín, / puerta al parecer cerrada [...]" [I: 69-72], "En la corte de Filipo, / Villa insigne de Madrid, / gran metrópoli de España" [I: 166-168], "Llegué a Nápoles [...]" [I: 190], "[...] hallé el paño, hallé la reja, / hallé la puerta, el jardín [...]" [I: 266-267].	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María
324-413	90	6	Doña María, Beatriz, escudero, don Diego, Morón, don Leonardo viejo	"Hablando en la calle está / con un hombre" [I: 324-325], "Ésta es mi casa, y en ella / os suplico me veáis" [I: 374-375].	
414-489	76	3	Don Diego, Morón, don Antonio	"[...] en barrios divididos, / como los demandaderos, / seremos dos pregoneros" [I: 466-469], "[...] y yo daré / cuenta de medio Madrid" [I: 488-489].	
490-511	22	1	Don Carlos	"Esas cartas que él escribe / desde casa, he de fingir, / que acabo de recibir / de Zaragoza" [I: 498-501]	Calle de Madrid, frente a la casa de doña Violante. Espacio itinerante hasta el interior de la casa de doña Violante [no hay pausa ni cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
512-581	70	2	Don Carlos, don Antonio		
581-589	9	1	Don Carlos	"Qué cosas Madrid encierra, / que los mismos que tratamos, / aquí no nos conozcamos" [I: 582-584]	
590-704	115	3	Don Carlos, doña Violante, Quiteria	"el que en casa entró" [I: 591], "De Zaragoza" [I: 599], "en tu casa te hará ver" [I: 668], "Vine en la calle del Prado" [I: 691]	Casa de doña Violante
705-717	13	2	Doña Violante, Quiteria	"Dame, sin tardanza alguna, / el manto" [I: 705-706]	
718-756	39	2	Don Antonio, don Diego	"casa de juego" [I: 725], "los corrales / de las comedias" [I: 728-729], "la calle del Lobo, y la del Prado" [I: 732]	
757-766	10	3	Don Antonio, don Diego, Morón	"Ya está dentro de la sala" [I: 765]	
767-920	154	4	Don Antonio, don Diego, doña Violante, Quiteria	"Desviase" [I: acot. 773+], "por serviros / me descubro" [I: 776-777], "me dejó, y se fue a Flandes" [I: 817], "por estar / esa persona en Flandes: / y si hay mar de por medio" [I: 884-886], "que a Flandes iba, / mas no que estaba en Flandes. / Él está en Zaragoza" [I: 896-898], "esta noche a llevarle / a vuestra casa" [I: 915-916]	Casa de don Diego
921-945	25	5	Don Antonio, don Diego, doña Violante, Quiteria, Morón	"[...] y esta noche esperadle, / que yo sé que irá a veros" [I: 941-942]	
946-970	25	3	Don Antonio, don Diego, Morón	"Por la reja de la calle / este papel has de echalle / [...] / por fuerza a su casa irá" [I: 956-960]	
971-1009	39	2	Don Carlos, don Juan		
1010-1047	38	1	Don Juan	"Échanle un papel" [I: acot. 1015+], "dentro desta sala" [I: 1034], "que estoy encubierto aquí" [I: 1041]	Casa de don Carlos
1048-1082	35	2	Doña Violante, Quiteria	"Salen Violante y Quiteria con luz en una bujía" [I: acot. 1047+], "que haya de venir a casa / en esta noche don Juan" [I: 1049-1050], "Mira que a la puerta llaman, / toma esta luz, y abre presto" [I: 1075-1076], "Yo voy a abrir" [I: 1082]	
1083-1087	5	1	Doña Violante		
1088-1097	10	2	Doña Violante, Quiteria	"Don Juan era el que llamaba / a nuestra puerta" [I: 1091-1092], "Que está dentro de la sala" [I: 1093]	Casa de doña Violante
1098-1142	45	3	Doña Violante, Quiteria, don Juan	"vienes / a verme de donde estabas, / vuélvete presto, que a mi / haberte visto me basta" [I: 1110-1113], "Si estoy / en Madrid por ciertas causas" [I: 1118-1119], "Cerrada en este aposento" [I: 1142]	
1143-1152	10	2	Quiteria, don Juan	"Cerró la puerta" [I: 1144], "Huyendo temblando" [I: acot. 1152+]	
1153-1163	11	1	Don Juan		

"El astrólogo fingido" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-33	33	3	Doña María, Beatriz, don Juan		Casa de doña María
34-83	50	4	Doña María, Beatriz, don Juan, don Leonardo	"a esta casa" [III: 41], "de Zaragoza vengo" [III: 43], "Esta es mi casa" [III: 68], "en esta casa" [III: 76]	
84-107	24	3	Doña María, Beatriz, don Leonardo	"busquele en toda la casa" [III: 94]	
108-115	8	2	Doña María, Beatriz		
116-123	8	3	Doña María, Beatriz, don Leonardo		
124-143	20	2	Beatriz, Morón	"en esta casa" [III: 126], "ha venido / hoy de camino" [III: 132-133]	
144-175	32	2	Don Diego, don Antonio		Casa de don Diego
176-235	60	4	Don Diego, don Antonio, Quiteria, doña Violante	"Sale Quiteria con manto, y doña Violante" [III: acot. 175+], "a vuestra casa / iría" [III: 191-192], "fue de quedarse en Madrid" [III: 203]	
236-262	27	2	Don Diego, don Antonio	"a ver una dama ausente / a vuestra casa" [III: 255-256]	
263-298	36	3	Don Diego, don Antonio, don Carlos		
299-315	17	2	Don Diego, don Antonio	"¿No lo oísteis?" [III: 303]	
316-413	98	3	Don Diego, don Antonio, don Leonardo	"una joya se ha perdido / en mi casa" [III: 328-329]	
414-464	51	4	Don Diego, don Antonio, don Leonardo, Morón	"fingió venir / a buscarlo de camino" [III: 423-424], "un hombre, que en vuestra casa / hoy vestido de camino / ha entrado" [III: 441-443], "aque! hombre que vino / de Zaragoza" [III: 448-449], "que vais a verme esta noche, / que habéis de cenar conmigo" [III: 463-464]	
465-470	6	3	Don Diego, don Antonio, Morón		
471-520	50	4	Don Diego, don Antonio, Morón, Otañez	"Que vino / por esta parte don Diego, / allí mi señor me dijo" [III: 471-473], "Él es, yo llevo" [III: 483], "quisiera irme a la montaña: / [...] / y por ahorrame la costa, / [...] / que me enviéis a mi tierra / por encanto" [III: 498-505], "que esta noche habéis de ir" [III: 514]	
521-548	28	2	Morón, Otañez	"es ponerlos de camino, / botas y espuelas" [III: 529-530], "habéis de estar a la puerta / de vuestro jardín en hilo / de las doce" [III: 542-544]	
549-554	6	1	Don Juan		Calle de Madrid (indeterminada)
555-630	76	2	Don Juan, don Leonardo	"Yo he venido, don Juan, vamos al caso, / buscándoos" [III: 572-573]	
631-638	8	1	Don Juan		
639-668	30	3	Don Juan, doña Violante, Quiteria	"que en vuestra casa / no entrase" [III: 649-650], "estar aquí con disgusto" [III: 660]	
669-688	20	2	Doña Violante, Quiteria		
689-715	26	3	Doña Violante, Quiteria, don Carlos		
716-718	3	1	Don Carlos		Jardín de la casa de doña María
719-723	5	1	Otañez	"Sale el escudero con botas y espuelas, y galán" [III: acot. 718+], "Adiós Madrid" [III: 719]	
724-750	26	2	Otañez, Morón	"Ataros contra la silla / [estará caballero en un banco]" [III: 745]	
751-760	10	3	Otañez, doña María, don Juan	"Que paso, sin duda agora / por un lugar me parece" [III: 757-758]	
761-768	8	4	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz	"¿No podrás / llevarle tu a mi retrete? / No, que está en el jardín / Pues fuerza será esconderte / detrás de aquellos jazmines" [III: 765-768]	
769-779	11	8	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz, don Diego, don Leonardo, don Antonio, Morón	"Escóndese don Juan" [III: acot. 768+], "Agradable vista ofrece / este jardín, bien le adorna, / con su hermosura, esta fuente / y esta fresca galería" [III: 769-772]	
780-896	117	10	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz, don Diego, don Leonardo, don Antonio, Morón, doña Violante, don Carlos	"Yo he de entrar" [III: 781], "No te espantes de que entre / así, Leonardo, en tu casa" [III: 784-785], "detrás de aquellos jazmines" [III: 820], "Ves como a mi me dijiste / que iría muy brevemente / a la Montaña, y me estoy / en Madrid" [III: 865-868]	

2.5. *El maestro de danzar.*

“*El maestro de danzar*” es una comedia ambientada en Valencia, ciudad que Calderón visitó en el año 1638 y de la que, sin duda, recordaría uno de los espacios que aparecen en la primera jornada, la plaza de la Olivera. A pesar de que las pruebas no son concluyentes, es posible que el dramaturgo escribiese esta obra con posterioridad a 1650, época en que se dedicaba ya de forma casi exclusiva al teatro de la Corte (los dos versos finales, dedicados al rey, parecen confirmar el año aproximado de redacción de *El maestro de danzar*). No deja de ser curioso que en el año en que el dramaturgo gestó la comedia, la plaza de la Olivera ya no existiera, pues en 1648 la zona donde se ubicaba había sido objeto de una profunda reforma urbanística.

En los primeros compases de la obra se citan brevemente algunos lugares de Madrid (el camino de Pardo, la fuente de Reina, los prados y paseos, etc.) pero sólo para aludir al lugar de origen de donde proceden don Enrique y Chacón, que han viajado hasta Valencia para que el caballero pueda volver a ver a su antiguo amor, doña Leonor, que hubo de abandonar la capital del reino para seguir a su padre, instalado ahora en aquella ciudad.

Los espacios dramáticos representados en la comedia son diversas calles indeterminadas de Valencia (una de ellas justo enfrente de la casa de don Félix; otra, justo enfrente de la casa de doña Leonor), los aposentos de don Diego y los aposentos de doña Leonor. Éste último lugar tiene un papel muy relevante en la trama, vinculado al típico movimiento de entradas y salidas de personajes en este género de comedias.

La construcción de la comedia revela la capacidad creativa de Calderón para construir espacios dramáticos y diseñar distintas transiciones de lugar. En este sentido, resulta muy interesante observar el juego escénico que realiza con las diferentes puertas del tablado del corral de comedias, y la diversa significación que otorga a estos elementos en función de la escena y del espacio representado en cada momento.

Otro aspecto de interés es la estructura paralela o de espejo que se advierte en la compleja organización de la segunda jornada de la comedia. Los tres espacios dramáticos representados aparecen en siete cuadros, y están distribuidos según una distribución simétrica: la casa de doña Leonor aparece en los cuadros I, IV y VII; la calle indeterminada de Valencia cercana a la casa de doña Leonor –espacio itinerante– se localiza en los cuadros II y VI; y finalmente, la calle que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor aparece en los cuadros III y VI. El análisis detenido de la estructura de la segunda jornada de la comedia muestra la maestría de Calderón en la construcción de la comedia.

Los aposentos de doña Leonor tienen un protagonismo evidente en el desarrollo de la comedia. La configuración de este espacio dramático representado se basa en el aprovechamiento de las tres puertas o aberturas del nivel inferior del tablado del corral de comedias. Cuando la acción transcurre en este lugar, Calderón otorga una significación diferente a cada una de estas tres puertas: según nuestra hipótesis escenográfica, la puerta lateral derecha sería el acceso al cuarto o tocador contiguo; la puerta central, el acceso a otra cuadra; la lateral izquierda, la salida al resto de los aposentos de la casa. No resulta extraño

que sea precisamente en este espacio donde se desarrolle la mayor parte de la tercera jornada y se produzca la conclusión de la comedia.

2.5.1. *El maestro de danzar. Jornada I.*

La primera jornada de esta comedia de Calderón se desarrolla en tres espacios dramáticos, dos exteriores y uno interior: en el primer cuadro se representa un espacio exterior, una calle indeterminada de la ciudad de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Beatriz y don Juan [I: 1-386]; el segundo cuadro de este acto [I: 387-576] transcurre en otra calle de la misma ciudad; se trata de un espacio itinerante hasta otro lugar exterior, justo enfrente de la casa de don Félix. Finalmente, el último cuadro de la primera jornada sucede en un espacio interior, la casa de doña Leonor [I: 577-937].

La primera jornada de la comedia se inicia en un espacio exterior. Dos personajes, don Enrique y Chacón, van vestidos “*de camino*” [I: acot. 0+], indicando simbólicamente al espectador que acaban de llegar de viaje y advirtiéndolo en su diálogo que el tiempo escénico en que se desarrolla la escena es de noche [I: 9].

La circunstancia de indagación de amo y criado del inicio de la comedia se refuerza con una acotación escénica –“*Paseando el tablado*” [I: acot. 11+]– que parece indicar la categoría de espacio dramático itinerante del primer cuadro [I: 1-386]. En efecto, Chacón inicia una extensa recopilación de hechos [I: 12-166], una estrategia dramática habitual en este género de comedias, que sirve para poner al corriente de la narración al público que asiste a la comedia: el criado explica cómo él y su amo se encontraban en Madrid, donde don Enrique conoció a “*una dama, sobrina / de un anciano caballero*” [I: 38-39]. La dama es doña Leonor, protagonista de la obra, que vivía frente a la casa de don Enrique en Madrid, pero que se ha mudado a Valencia, a causa del retorno de su padre, “*que en Indias en un gobierno / estaba*” [I: 49-50]. La ciudad de Madrid es presentada por el criado como una urbe populosa y acogedora:

*“En Madrid, patria de todos,
pues en su mundo pequeño
son hijos de igual cariño
naturales, y extranjeros²⁷⁸ [...]” [I: 12-15]*

Chacón prosigue su narración, comparando el amor que nace entre doña Leonor y don Enrique con un niño pequeño que crece lentamente, no sin algunos tropiezos [I: 55-73]. La relación entre ambos se produce por unos cauces poco habituales, de forma casi clandestina, sin visitas formales a la casa de la dama ni paseos por el Parque:

*“Ya, ni amigos, ni visitas,
conversaciones, ni juegos
cursabas, siendo un balcón
acomodado tercero,
donde en coche de ladrillo,*

²⁷⁸ La descripción de la villa como una ciudad bulliciosa y visitada por extranjeros es tratada de parecida forma en otras comedias del autor, como en el inicio de la primera jornada de *El hombre pobre todo es trazas*, donde se describe a la capital del reino como “*la gran villa de Madrid: / esta nueva Babilonia, / donde verás confundir / en variedades, y lenguas / el ingenio más sutil*” [I: 94-98].

puesto al estribo de hierro,
tenías para todo el año
tus estanques en invierno,
tu río en verano, tu prado
en Primavera, tu ameno
camino de Pardo, y fuente
de Reina en Otoño, siendo
las orillas de tu casa,
salvo el arroyo de en medio,
tus estanques, y tus ríos,
prados, fuentes y paseos.” [I: 74-89]

La comparación del balcón de la dama con algunos de los paseos de Madrid donde se dan cita los jóvenes, parece evidente. El presunto recato de la dama obliga a que don Enrique la visite en su casa, convirtiéndose el balcón²⁷⁹ de la misma a ojos del criado en un “coche de ladrillo”²⁸⁰ [I: 78] con un “estribo de hierro” [I: 79]. La casa de doña Leonor sustituye en el imaginario del criado a la naturaleza ordenada del Parque, con sus estanques, ríos, prados, fuentes y paseos. En este sentido, las referencias al camino de Pardo²⁸¹ [I: 84] y la fuente de Reina²⁸² [I: 84-85] son especialmente evidentes.

Chacón explica la señal acordada entre los dos amantes para iniciar los encuentros furtivos [I: 90-111]: don Enrique tocaba un instrumento –no con demasiada habilidad, según su criado- para no alertar al tío de doña Leonor:

“En fin, a la seña, en viendo,
que el tío dormía, y que tú
*esperabas, **entre abierto***
el marco de su ventana
ceceábais²⁸³, *lo que el silencio*

²⁷⁹ En este mismo sentido, la imagen del balcón aparece en otras comedias de Calderón, como en el siguiente ejemplo de *Mañanas de abril, y mayo*: “Este es el balcón, por donde, / en tornasoles envuelta, / sale el Alba a todas horas, / de jazmines, y azucenas / coronada, pues el día / en sus umbrales despierta” [II: 227-236].

²⁸⁰ “En cuanto llegaba la primavera, y con ella el buen tiempo, daban comienzo las romerías del apretado calendario festero de la Villa y con ellas la necesidad de coche para asistir a tales regocijos. Para los galanes que habían de suministrar coches a sus cortejos, era ésta una esclavitud y socaliño constante, ocasión de disgusto para las escurridas bolsas que no podían permitirse tales lujos y tales gastos. Como es natural, los alquiladores de coches hacían su agosto en tales ocasiones, cobrando lo que querían, ante una demanda desmesurada que buscaba cuatro ruedas sobre las que montar la remilgada presencia de la damita y el bulto desmesurado de su guardainfante, obligatorio según la moda de la época” [Del Corral, 2005: 86]. La costumbre de exhibirse en coche es objeto de comentario en otra comedia de Calderón, *Mañanas de abril, y mayo*; en esta obra, don Hipólito y don Luís mantienen una conversación y critican de forma divertida estos usos y costumbres de la época, tomando como ejemplo a una dama: “Porque en mi vida la vi / sino en coche; por aquesta / fue por quien se ha presumido, / que le dijo a su marido: / con lo que la casa cuesta / de alquiler echemos coche/ [...] / si el coche tuviera, / sin casa vivir podía, / en el coche todo el día, / y de noche en la cochera” [I: 423-435].

²⁸¹ Se trata de la actual avenida de Valladolid. El Pardo era “el bosque y casa de recreación de los reyes, cerca de Madrid” [Covarrubias].

²⁸² No he conseguido identificar esta fuente en la relación que consta en el plano de Texeira del año 1656. El topógrafo registra en la hoja 16 de su trabajo hasta 34 nombres de fuentes en su mapa de la ciudad, cada una de ellas identificada con un número en el plano; sin embargo, esta “fuente de Reina” no consta en dicha relación, aunque bien podría conocerse por otro nombre, costumbre frecuente en el Madrid del siglo XVII.

²⁸³ El texto de la edición de 1664 que comentamos registra que los dos jóvenes *ceceaban* en sus encuentros [I: 105]. En otras ediciones modernas consultadas se modifica este verbo, que es sustituido por el más común *hablar* [Valbuena Prat, 1973: 1540 y

*de la noche permitió;
¿qué diérades, majaderos,
decia yo, **porque esta calle
fuera barrio de Toledo,
adonde no peligrara
el temor del hablar recio.**" [I: 101-111]*

El recurso a la ventana que se interpone entre los dos amantes y, a la vez, es el punto de reunión de sus citas, es un recurso frecuente en las comedias de capa y espada. Los encuentros tienen lugar de noche, para evitar dar pábulo a murmuraciones de vecinos y curiosos, motivo por el cuál los dos enamorados intentan evitar a toda costa el ruido y bajan su voz. La referencia del criado al deseo de los jóvenes de que la casa de la dama se ubicase en el barrio de Toledo²⁸⁴ parece evidente, ya que esa zona se encontraba en un extremo de la ciudad y mucho menos poblada que el centro de la villa, y por tanto, más conveniente para mantener la discreción de las entrevistas furtivas entre don Enrique y doña Leonor.

Chacón prosigue la historia explicando que el padre de doña Leonor volvió de Indias [I: 116-117] y que *"a Valencia, patria suya / se vino a vivir, trayendo / su hija consigo"* [I: 122-124]. El criado concluye la historia relatando que ha acompañado a don Enrique hasta Valencia, siguiendo a su dama *"con muchísimo amor, / y poquísimo dinero"*[I: 136-137]. El caballero no tiene conocidos ni amigos en la ciudad, y desconoce por completo sus calles:

*"Aquí se añade sobre ello,
que apenas te has apeado,
en **ese mesón primero,**
y dejado las maletas
en **mal seguro aposento,**
cuando **sin saber las calles,**
de noche, a oscuras, y a tienta,
vas buscando **la del mar,**
donde te avisó en el pliego
último, **que era su casa.**" [I: 149-158]*

Cruikshank, 2007: 152]. La modificación me parece sustantiva, ya que *cecear* es mucho más rico en significación, pues simboliza el intento de los dos amantes en mantener el silencio para evitar ser oídos o descubiertos por el vecindario o el resto de moradores de la casa de doña Leonor. Covarrubias me sugiere esta interpretación, cuando aclara que *cecear* *"es hablar cezo, pronunciando la z por la s; como por señor decir zeñor. En el libro de los Jueces, cap. 12, leemos haber sido muertos en cierto paso del río Jordán, cuarenta y tantos mil hombres, de los de Efraín por los galaaditas, forzándoles a pronunciar esta dicción schibbolet, y respondiendo ellos sibbolet los mataban, conociéndolos por la lengua; como nosotros conocemos los que son moriscos, con hacerles pronunciar cebolla, y ellos dicen sebolla"*. De la misma forma, los dos amantes intentan evitar que su relación sea reconocida. Siguiendo esta misma hipótesis, conviene recordar la trama de otra comedia de Calderón, *Amar después de la muerte*, donde se refleja la conquista de la villa granadina de Galera, conquistada tras un largo asedio por un ejército de doce mil soldados al mando de don Juan de Austria el 10 de febrero de 1570. Calderón imita el acento de los moriscos en uno de los personajes, Alcuizcuz. En la primera jornada de esta comedia se escenifican las reuniones ilícitas de los viernes que tenían lugar en la casa del cadí. Tan ilícitas como lo son los iniciales encuentros clandestinos entre don Enrique y doña Leonor en *El maestro de danzar*.

²⁸⁴ El barrio de Toledo se registra en la hoja 18 del plano de Texeira de 1656. Se trata de uno de los llamados *"barrios bajos"* de Madrid, a causa de su situación geográfica en la villa. La actual Ronda de Toledo se formó a partir del camino existente que se encontraba paralelo a la parte exterior de la cerca. En ese lugar prácticamente no existían casas de nobles, a causa de su lejanía con el Alcázar; quizás esta evidencia explica el comentario de Chacón.

El parlamento de Chacón acaba con esta referencia espacial, que sitúa la casa de doña Leonor en una calle de la ciudad de Valencia, cercana al mar [I: 156-158]. La circunstancia de búsqueda del lugar durante la noche es reforzada por don Enrique, que comenta a su criado que *“hacia esta parte dijeron, / que era de la mar la calle”* [I: 197-198].

Tras esta relación inicial de hechos, se inicia en este primer cuadro de la comedia un intenso movimiento escenográfico. Una primera acotación -*“Dentro Beatriz”* [I: acot. 206+]- desencadena todo el proceso: esta indicación textual informa que se está produciendo una nueva acción dramática *fuera* del tablado; los gritos de una mujer, Beatriz [I: 207-208] advierten al público de una situación tensa, en otro espacio dramático –no representado- *diferente* (pero muy cercano) al lugar donde el espectador de la obra ha presenciado la conversación inicial entre don Enrique y Chacón. Esta primera impresión se enfatiza con una nueva acotación que subraya la violencia que ha irrumpido inesperadamente en la escena: *“Dentro cuchilladas y voces”* [I: acot. 208+]. Aún sin ser visible la acción para el espectador, el ruido de los metales entrecrocando produciría el efecto de disputa con armas, incrementando de forma sorpresiva la tensión en el cuadro, que se había iniciado de forma tan apacible.

Resulta evidente la prevención del dramaturgo para no dejar ninguna duda al espectador de la comedia sobre la nueva situación dramática y el espacio en que ésta ocurre, como se observa claramente en el rapidísimo desarrollo de la escena:

Dentro Beatriz: [acot.]

“¡Los cielos me valgan!”

Dentro cuchilladas, y voces [acot.]

Don Juan: *“Muere, tirana.”*

Don Félix: *“No hará, que yo la defiendo.”*

Don Enrique: *“¿Qué es aquello?”*

Chacón: *“Cuchilladas,
y voces se escuchan **dentro
de esa casa.**”*

Dentro el ruido [acot.]

Don Félix: *“Huye, que yo,
de cien mil vidas a riesgo,
sabré defender la tuya.”*

Don Juan: *“En vano será el intento,
Que en ti y en ella he de vengarme.”*

Chacón: *“¿Dónde vas?”*

Don Enrique: *“A ver si puedo
estorbar una desdicha,
ya que **la puerta han abierto,***

*y **sale el ruido a la calle”** [I: 207-224]*

En apenas 17 versos la acción del cuadro se ha acelerado de forma notable, y también el movimiento escénico de los personajes. Por una parte, los dos personajes que iniciaron el primer cuadro de la comedia –don Enrique y Chacón- se muestran sorprendidos en la calle [I: 224] por lo que parece una pelea de espadas [I: acot. 208+ y I: 211] dentro de la casa que se encuentra frente a ellos [I: 213]. El incidente, pues, se inicia *fuera* del espacio dramático donde

se encuentran amo y caballero, como demuestran las numerosas acotaciones que se concentran en estos pocos versos [l: acot. 206+, l: acot. 207+ y l: acot. 213+] y la expresión del criado Chacón [l: 212-213].

El incidente se enfatiza con la discusión acalorada *fuera* del tablado [l: acot. 213+] entre don Félix y don Juan, que escuchan don Enrique y Chacón. El caballero decide intervenir en la disputa [l: 221-222], a pesar de la sensatez o cobardía del criado²⁸⁵ (“*El onceno mandamiento / es no estorbarás*” [l: 225-226]) y confirma la definición del espacio dramático donde se está produciendo la disputa, “*ya que la puerta han abierto, / y sale el ruido a la calle*” [l: 223-224].

Esta indicación de don Enrique es el preludio de la entrada inmediata en el escenario de doña Beatriz, que sale huyendo [l: acot. 226+] y pide protección al caballero:

“[...] te ruego,
que a estas horas, afligida,
y sola, en manos del riesgo
de ser quién me de la muerte
el que me venga siguiendo,
no me dejéis, hasta que,
si no me falta el aliento,
en la casa de una amiga
tomen mis desdichas puerto.” [l: 239-247]

La acotación inmediata a esta acción aclara notablemente la compleja situación dramática y la transición hacia una nueva escena:

“*Vanse los tres, y de la puerta por donde salió Beatriz, salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix, y don Juan de cara; y por otra parte don Diego, y Celso, gente, y luz*” [acot. l: 257+].

La hipótesis escenográfica más probable para la representación del cuadro es que Beatriz salga por una de las puertas laterales (por ejemplo, la derecha), que representaría la puerta de entrada a la casa que abandona. Cuando la dama abandona el escenario, acompañada de Chacón y don Diego -a quien ha pedido protección- debería hacerlo por la puerta lateral opuesta del escenario (la izquierda). A continuación, “*de la puerta por donde salió Beatriz*” [l: acot. 257+] (la lateral derecha, según nuestra propuesta), irrumpen don Félix y don Juan, luchando (éste de cara, y aquel de espaldas al tablado, retrocediendo de los embates de su contrincante). Finalmente, “*por otra parte*” [l: acot. l: 257+] aparecen don Diego y Celso y otras personas. Esta “*otra parte*” no puede ser ninguna de las dos puertas laterales, por lo que la opción más natural sería la salida de estos personajes por el espacio central del nivel inferior del escenario.

²⁸⁵ Se trata de una de las características comunes del arquetipo de este tipo de personaje en la comedia del Siglo de Oro: el criado es una especie de *alter ego* de su amo, del que suele ser confidente y compañero de aventuras, aunque también suele ser presentado como indolente, fanfarrón y cobarde. Normalmente es caracterizado como una persona con una visión realista, que frena frecuentemente los impulsos irracionales de su señor, a la vez que permite el desarrollo dramático y facilita el éxito de la relación amorosa entre aquel y su dama.

El personaje de don Félix *“ha estado embozado, riñendo”* [I: acot. 261+]: se trata de un detalle importante para el desarrollo de la comedia, pues no ha sido reconocido por don Juan²⁸⁶, su rival en la lucha. Don Juan es el hermano de Beatriz y ha sorprendido a los dos amantes en su propia casa²⁸⁷. Intenta recuperar su honor batiéndose con don Félix y persiguiendo a la dama huida. Don Félix comprueba que doña Beatriz ya *“tomó la calle”* [I: 259] y decide abandonar el lugar para evitar ser reconocido y no comprometer a su amante. Don Juan, lleno de ira, intenta seguirle [I: 272-275], pero es retenido por don Diego, un viejo caballero, amigo de su padre²⁸⁸. Ante la propuesta de don Diego de acompañarle en la persecución, don Juan rehusa para evitar ruido y testigos innecesarios y decide regresar a su casa (*“Sí haré, viniendo / a mi casa, que es aquesta”* [I: 311-312]).

Don Diego simula creer la mentira de don Juan, para evitarle la vergüenza, y se ofrece a acompañarlo hasta su casa [I: 347-348], pero el joven caballero declina la oferta, argumentando que su hermana se asustará [I: 351-359]. Don Diego y Celio regresan a la casa de juego²⁸⁹, donde se encontraban²⁹⁰ cuando escucharon el lance y acudieron al lugar. La escena finaliza con don Juan que, lleno de ira, decide regresar a su casa para interrogar en secreto a las criadas sobre el episodio anterior e indagar en la desaparición de su hermana [I: 373-386]. Si nos atenemos a la hipótesis escénica apuntada anteriormente, don Diego y Celio deberían salir por la puerta lateral izquierda del escenario y don Juan por la contraria, que simularía ser la entrada a su propia casa.

Finaliza la escena y se inicia entonces un nuevo cuadro en unas calles indeterminadas de la ciudad de Valencia; *“[...] salen Beatriz, Enrique y Chacón”*, que habían abandonado el tablado en una escena anterior [I: acot. 257+], en busca de *“la casa de una amiga”* de la dama [I: 246]. Doña Beatriz duda de la dirección buscada a causa de la oscuridad de la noche y de los nervios pasados en el lance anterior:

²⁸⁶ El parlamento inmediato de don Juan informa sobre algunos detalles del episodio que han provocado la lucha y que se han iniciado *fuera* del espacio escénico representado. Sin embargo, para salvaguardar su imagen y honor, el caballero modifica sensiblemente los hechos: *“[...] un hombre llegó sacando / la espada, permitió el cielo, / que le sentí, con que pude / ponerme en defensa; y siendo / así, que yo declarado / ningún enemigo tengo. / Encarecí lo que importa / conocer al que encubierto / lo es tanto, que a no volver / la cara, me hubiera muerto, / según me embistió furioso, / desesperado, y revuelto”* [I: 317-328]. El criado Celio confirma, en un aparte a su amo don Diego, la inexactitud de la historia explicada por don Juan: *“Cuanto te ha dicho, señor, / es engaño, porque dentro / de su casa fue el disgusto; / por señas, que salió huyendo / de ella una mujer, que yo, / esperando a que del juego / salieses, lo vi”* [I: 329-335].

²⁸⁷ La situación dramática se confirma en el cuadro siguiente, en un breve parlamento de doña Beatriz, cuando es acompañada de noche por don Enrique y Chacón, por las calles de Valencia: *“Sola esa ventura el cielo / ha dejado a mis desdichas, / cuando de tantas dependo, / que entre mi amante y mi hermano, / cualquiera que sea el suceso, / siempre ha de ser contra mi”* [I: 423-428].

²⁸⁸ *“[...] antes que a Indias pasase, / amigos muy verdaderos / fuimos vuestro padre, y yo”* [I: 364-366].

²⁸⁹ Covarrubias desarrolla ampliamente el concepto, refiriéndose a algunos usos y costumbres de sus contemporáneos y añadiendo, como acostumbra, algún juicio de carácter moral sobre la misma idea: *“Es el juego un entretenimiento o pasatiempo necesario a los hombres que trabajan con el entendimiento para recrearse y poder volver a trabajar con nuevos bríos las cosas de veras. Este se toma ordinariamente después de comer o cenar, con buena conversación de cosas que nos alegren y nos hagan reír con moderación y templanza, sin perjuicio de nadie [...]”; y aunque las leyes prohíben las casas de juego y tasan la cantidad que se ha de jugar para recreación, no todas veces se puede ejecutar. Él es un ruin vicio que trae tras sí otros ciento; cada día se reprehenden en los púlpitos, y tratados hay escritos dello. Y no quiero salir de mi propósito; sólo advierto que en ninguna cosa tanto descubre el hombre su talento como en el juego [...]”*.

²⁹⁰ El espacio –no representado– de la casa de juego cercana al sitio donde se desarrolla la acción es aludido a lo largo de la escena por diversos personajes: *“aquella casa de juego”* [I: 237], *“esperando que del juego / salieses”* [I: 334-335], *“volvamos a nuestro juego / nosotros”* [I: 372-373].

*“El tiento
de la casa, que buscando
voy, con el susto, y el miedo
perdí, o con el poco curso,
que yo de las calles tengo.
Ponedme vos, ya (¡ay de mi!)
que generoso, y atento
me acompañáis, en la plaza
de la Olivera, con ello
podré cobrarme, y llegar
adonde voy.” [I: 387-397]*

La casa que busca doña Beatriz se halla en la plaza de la Olivera. Esta plaza existió realmente y estaba situada donde se encuentra actualmente la calle de las Comedias en Valencia. Es muy posible que Calderón conociese personalmente la plaza de la Olivera con anterioridad a la redacción de la obra²⁹¹, pues visitó la ciudad en el año 1638 e incluso estrenó allí una comedia en la misma época²⁹².

Las características del trazado urbanístico de Valencia hacia el siglo XVII se pueden rastrear en dos cartografías clásicas: el primer mapa conocido de la ciudad es trazado por Antonio Mancelli en el año 1608²⁹³; se trata de un mapa de intención artística y con poco nivel de detalle. Casi cien años después, en el año 1705, el padre Tomás Vicente Tosca graba un nuevo mapa de Valencia²⁹⁴, mucho más preciso y con un alto nivel de detalle (empleó casi cuatro años en documentarse y acabar el grabado, compuesto por cuatro hojas de 49 x 71 centímetros cada una). El centro de la ciudad de Valencia en el siglo XVII estaba formado por calles estrechas y sinuosas, con una estructura de tipo radial y un gran número de conventos – hasta 42- en el interior de las murallas.

En todo caso, hacia la mitad del siglo XVII la zona que se cita en la comedia de Calderón sufrió una profunda transformación y en 1648 la plaza de la Olivera dejó de existir, para dar paso a una reforma urbanística de la ciudad, fruto de la cual es la actual calle de las Comedias de Valencia²⁹⁵. Esta es la razón por la que me resultó imposible localizar la plaza de la Olivera en el mapa del padre Tosca. Cuando estudié detenidamente el plano por primera vez, aún no conocía la importante transformación que sufrió esa zona de la ciudad hacia la mitad del siglo

²⁹¹ A pesar de que las pruebas no son concluyentes, es posible que la comedia *El maestro de danzar* fuese escrita con posterioridad al año 1650, hipótesis sustentada en el tipo de métrica utilizada y en los versos finales de la obra, dedicados al rey, ya que es un hecho conocido que a partir de 1650 Calderón se dedicó de forma casi exclusiva al teatro de la Corte [Cruickshank, 2007: XIII-XIV].

²⁹² “Habíase tratado antes de esto que alguno de los valencianos ingenios se dispusiera a escribir una comedia de la historia de la conquista de Valencia [...] Pero no fue posible que esto tuviera efecto por haberse acordado tarde [...] con lo que se hubo de elegir la comedia que se intitula “El gusto y disgusto no son más que imaginación”, porque ésta trata parte de la historia del Rey don Pedro, que fue padre del Rey don Jaime, y es una de las que han ayudado a extender por España la noticia del único ingenio de don Pedro Calderón, que pocos meses antes había estado en Valencia y dejado en ella muchos aficionados a la nobleza de su proceder y muchos envidiosos de su milagroso caudal [...]” [Ortí, Marco Antonio. *Siglo quatro de la conquista de Valencia*. Valencia, 1640, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, de E. Cotarelo y Mori, Madrid, “*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*”, 1924, página 197]. Citado por Sliwa, 2008: 88.

²⁹³ Ver Ilustración 8. *Plano axonométrico de Valencia* trazado por Antonio Mancelli (1608).

²⁹⁴ Ver Ilustración 9. *Plano de Valencia* trazado por Tomás Vicente Tosca (1704).

²⁹⁵ Olmedo, 2003: 167-168.

XVII. Por más que busqué cuidadosamente durante horas -con la ayuda de una lupa- en una impresión del archivo informático de las cuatro hojas del plano de Tosca que obtuve de la página web de la Biblioteca Nacional, no fui capaz de dar con la citada plaza. Me encontraba tan confuso que pensé que el irónico aserto de Chacón sobre su profundo desconocimiento del lugar –“*para los dos es lo mismo / la plaza de la Olivera, / que las coplas de Oliveros*” [I: 399-401]- también se podía aplicar a mi propia búsqueda.

Según mis primeros y laboriosos cálculos, debería haber encontrado la plaza de la Olivera en la hoja número 2 del mapa. Hasta que no investigué un poco el desarrollo urbanístico de Valencia durante el siglo XVII no me di cuenta de que en el año de impresión de la plancha de Tosca (1705) esa plaza ya no existía, aunque sí que pude identificar la actual calle de las Comedias –donde se encontraba dicho lugar- al cotejar la hoja número 2 con un mapa actual de la ciudad. Tras esta importante revelación, volví a realizar el mismo ejercicio con el plano de Mancelli (1608): aunque este mapa tiene un nivel de precisión mucho menor que el de Tosca, sí pude adivinar el lugar aproximado donde se encontraba la plaza de la Olivera, antes de su desaparición en 1648.

En el mismo lugar donde se localizaba la plaza de la Olivera de Valencia cuando Calderón visitó la ciudad, se encuentra actualmente la calle de las Comedias. El nombre de la vía responde a la existencia de un corral que se hallaba en la desaparecida plaza, que estuvo abierto hasta el año 1646²⁹⁶ y que, probablemente, el mismo Calderón conoció durante su paso por Valencia. En ese mismo corral de comedias, Lope de Vega estrenó diversas obras durante su estancia en la ciudad, a causa de la pena de destierro de Madrid que sufrió durante dos largos años, hacia 1584.

El desconocimiento de la ciudad de don Enrique y Chacón en la comedia es reconocido ante doña Beatriz por el propio caballero:

*“Tan forastero, señora,
os sigo, que los **primeros**
pasos que en Valencia doy
son los del servicio vuestro.
Y tanto, que aunque yo quiera,
en fe de ser Caballero,
de quién pudiérais fiaros,
por esta noche ofrecer
mi posada, a ella tampoco
no sabré”[I: 402-411]*

El cuadro escénico refleja un espacio itinerante por diversas calles indeterminadas de la ciudad. La conversación se interrumpe, pues “*sale una ronda*”²⁹⁷ [I: acot. 438+]. Tal vez el recuerdo de su estancia en la ciudad y de la fama del barrio de Valencia en que se ambienta la

²⁹⁶ “Fue comprado y derribado, construyéndose en su solar el convento e iglesia de San Felipe Neri, o de la Congregación, actualmente parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri” [ibid.]

²⁹⁷ “Ronda, se toma algunas veces por los soldados que van rondando y asegurándose de lo que puede haber de inconveniente y perjuicio. Estos se llaman lustradores, vigiles, circitores.” [Covarrubias].

escena inspiró al dramaturgo la invención de este episodio [I: 439-500] y la presencia de los alguaciles, ya que en los alrededores de la plaza de la Olivera eran frecuentes asaltos y reyertas en la época en que Calderón conoció la ciudad²⁹⁸. El mismo corral de la Olivera, frecuentado por individuos de diversa condición, era un local que no gozaba de demasiado buen predicamento entre los valencianos de la época.

Ante la irrupción en escena de la ronda –que interroga al curioso trío de personajes- Chacón reacciona con ironía²⁹⁹, mientras que don Enrique se apresta a defender la identidad de doña Beatriz, interponiéndose entre la dama y los dos alguaciles (“*Pónense delante de ella*” [I: acot. 447+]). Ante la insistencia de la ronda en identificar a los tres personajes y la firme negativa de don Enrique –que únicamente reconoce su condición de forastero [I: 478]- los alguaciles intentan arrestarlos y conducirlos a la cárcel [I: 480-481]. Entonces se inicia una riña a espadas que enfrenta a los dos corchetes contra don Enrique y Chacón³⁰⁰. La situación deja de nuevo desamparada a la dama: don Enrique le aconseja la huida mientras se bate contra la ronda (“*Huid, señora, pues ya véis, / que en nada serviros puedo / más que en hacer, que no os sigan*” [I: 494-496]). Doña Beatriz huye, saliendo de escena [I: acot. 500+].

La condición de espacio dramático itinerante del cuadro [I: 387-576] se confirma con la aparición en escena de don Félix. El caballero, que había salido en pos de doña Beatriz algunas escenas antes [I: acot. 269+], ahora es testigo de la disputa a espada entre los cuatro hombres. Su parlamento proporciona nueva información sobre la determinación del espacio dramático representado:

*“[...] En alcance de Beatriz
una, y mil calles revuelvo,
y cuando, sin que haya hallado
luz de ella, a mi casa vengo,
por si acaso algún aviso
de donde fue le merezco;
(pues claro está, que de mi
se ha de valer) nuevo estruendo
hay en mi calle, mezclar
no quiero con los ajenos
propios disgustos; y así
en casa me entraré; pero
hacia ella se acerca el ruido,
a vista estaré.” [I: 503-519]*

Identificamos ahora el lugar donde se produce la pelea entre los alguaciles y don Enrique y su criado como la calle donde se encuentra la casa de don Félix, que regresa tras una

²⁹⁸ Olmedo, 2003: 167.

²⁹⁹ “*Albricias, que ya tenemos / adonde pasar la noche, / pues estos señores, creo / nos harán el hospedaje*” [I: 441-444].

³⁰⁰ La situación escénica obliga a una lucha dos a dos. Contradiciendo el tópico del criado cobarde, Calderón se ve obligado a que Chacón intervenga en la pelea de forma valiente; quizás por ello pone en su boca la siguiente frase: “*Hoy se verá por lo menos / la novedad de un lacayo, / que no huye, y tira recio*” [I: 491-493].

búsqueda infructuosa de doña Beatriz (que, oportunamente, acaba de abandonar el lugar, huyendo de la disputa). Don Félix observa la escena a distancia (“*a vista estaré*” [I: 519]), mientras los dos alguaciles huyen en busca de ayuda ([I: 502] y [I: 531-532]) y don Enrique ha sido herido levemente en la cara y se cubre con un lienzo [I: acot. 519+, I: cot. 526+ y I: 527-530]. Ante la dificultad de huir por la misma calle, que ya está tomada por otros corchetes [I: 532-533], don Enrique resuelve esconderse con Chacón en un portal [I: 534-536], que no es otro que el de la misma casa de don Félix, que asiste sorprendido a la situación [I: 537-541] y se dirige a los prófugos.

La conversación entre don Félix y don Enrique revela un detalle de interés para la construcción del espacio, y es una muestra de la capacidad constructiva de Calderón en las transiciones de lugar, pues se ha producido un sutilísimo cambio espacial en la escena, que se ha iniciado en el *exterior* de la calle, desarrollándose un movimiento simbólico hasta el *interior* de la casa de don Félix, sin que haya habido ningún cambio de escena ni entrada o salida de ninguno de los personajes por las puertas laterales del escenario:

Don Enrique: “*Allí, a escasa luz, advierto
se mira **un portal**; en él
ocultarnos procuremos*”

Don Félix: “***¡En mi casa se han entrado**
los de la pendencia, cielos!
Si es resulta de la mía,
y a mi me buscan, no tengo
de huir el rostro: **¿quién así**
en mi casa?*” [I: 534-542]

Don Enrique solicita refugio a don Félix, y éste le ofrece a los dos fugados una posibilidad de huida sin que él se vea perjudicado por la acción de la justicia. Esta solución tendrá una gran importancia en el desarrollo del último cuadro de la primera jornada, pues don Félix les propone que escapen a través de los terrados de las casas vecinas³⁰¹:

“[...] Y ya que **esta casa** ha sido
casual amparo vuestro,
lo que pueda haré por vos,
no lo que quisiera, puesto,
que **de haberos visto entrar**
alguno, impedir no puedo,
siendo resistencia, el que
la allanen, que es contra fuero
por noble que sea, en tal caso
defenderla; y así **ofrezco**
sólo dar paso a otras casas;

³⁰¹ Aunque bien podría ser que Calderón recordase de su visita a la ciudad esta característica urbanística de las viviendas de ese barrio de Valencia, también es cierto que se trata de un mecanismo narrativo que utiliza en diversas comedias de este género. Sirva como ejemplo el inicio de la tercera jornada de *Mañanas de abril, y mayo*, en que don Juan aparece desorientado en el patio de la casa de doña Ana, después de haber huido por los tejados desde la vivienda vecina, de su amigo don Pedro, donde estaba escondido.

*que aunque seáis forastero
no ignoraréis, que se van
unos a otros sucediendo
los terrados de Valencia.
Subid, pues, mientras yo cierro
la puerta, y corred fortuna,
donde quiera el hado vuestro.*" [I: 553-570]

El segundo cuadro de la primera jornada acaba con la salida de los tres personajes en la situación escénica que hemos comentado. La habilidad de Calderón para utilizar con diferente significación las puertas laterales del escenario, denotando espacios diversos, es notable, como se advierte en este breve esquema, que presenta una hipótesis probable de la utilización de este mecanismo escénico en este cuadro dramático [I: 387-576]:

PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN (segundo cuadro de la primera jornada de "El maestro de danzar")						
Acotaciones e indicaciones escénicas	ESCENARIO		PUERTA LATERAL IZQUIERDA		PUERTA LATERAL DERECHA	
	significación	personajes	significación	personajes	significación	personajes
"[...] salen Beatriz, Enrique, y Chacón" [I: acot. 386+]. "Por aquesta calle pienso, / que vamos mejor" [I: 436-437].	Calle indeterminada de Valencia. Espacio itinerante hasta otra calle, justo enfrente de la casa de don Félix	Doña Beatriz, don Enrique, Chacón	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Doña Beatriz, don Enrique, Chacón (entran)		
"Sale una ronda" [I: acot. 438+]		Doña Beatriz, don Enrique, Chacón, dos alguaciles	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	dos alguaciles (entran)		
"Vase" [I: acot. 500+]		Don Enrique, Chacón, don Félix			Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Doña Beatriz (sale)
"Métenlos a cuchilladas y sale don Félix" [I: acot. 500+]. Don Félix: "Nuevo estruendo / hay en mi calle" [I: 513-514]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Don Félix (entra)	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	dos alguaciles (salen)
"Dentro unos" [I: acot. 530+]; "Seguidlos"		Don Enrique, Chacón, don Félix			Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	otros alguaciles, fuera de escena
Don Félix: "En mi casa se han entrado / los de la pendencia" [I: 537-538]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Puerta de entrada de la casa de don Félix			
Don Félix: "Subid, pues, mientras yo cierro / la puerta" [I: 537-538]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Puerta de entrada de la casa de don Félix	Don Enrique, Chacón, don Félix (salen)		

El tercer y último cuadro de la primera jornada de la comedia [I: 577-937] se desarrollará en la casa de doña Leonor, un nuevo espacio dramático representado en la obra. El cuadro se inicia con "*Leonor, y Inés con luz*" [I: acot. 576+]. La dama comenta a su criada los desvelos de amor que sufre por la ausencia de don Enrique –a quien cree en Madrid- desde que se vio obligada a acompañar a su padre a Valencia.

La determinación del nuevo espacio dramático representado se confirma con el comentario de Inés a su ama, a quién alerta de una posible intrusión en la casa:

*"Hacia la parte se oyó
de la escalera, que estando,
hasta venir, entreabierto,
mi amo, del zaguán la puerta,
alguien se habrá"* [I: 621-625]

La sospecha es confirmada por otra criada, Juana, que aparece en escena para informar del acceso de una mujer en la casa:

*“Ruido sentí **en la escalera,**
el oído a ella apliqué,
y el tierno llanto escuché
de una mujer: ver quién era
quise; tomé la luz, y abrí,
y **en el descanso primero**
rendida a un desmayo fiero
una hermosa dama vi [...]”* [l: 632-639]

Doña Leonor solicita a las dos criadas que la acompañen hasta su cuarto [l: 647-651], donde la traen, desmayada [l: acot. 659+]. La dama no es otra que doña Beatriz, que ha llegado hasta la casa de doña Leonor tras su huida anterior del altercado entre los dos alguaciles y don Enrique y Chacón [l: acot. 500+]. Las mujeres rocían con agua a la dama desmayada [l: acot. 665+] y la despiertan. Doña Leonor la tranquiliza y le explica quién es ella y el lugar donde se encuentran:

*“Y para que desde luego
en más confianza entréis,
**de la casa donde habéis
tomado puerto, don Diego
de Rocamora es su dueño,
yo su hija [...]”*** [l: 693-698]

Cuando doña Beatriz está a punto de explicar su historia, una nueva y sorprendente irrupción es anunciada por Isabel, una de las criadas, que grita sorprendida por una entrada de dos hombres a los que cree ladrones:

*“Una ansia cruel.
Hoy puse (la turbación
no me deja hablar) señora,
ropa al sol **en el terrado**³⁰²,
y habiéndoseme olvidado
quitarla, por ella agora
iba, y apenas abrí
**la buhardilla, cuando al vella,
con luz, dos hombres por ella
se entraron, y aún hasta aquí
vienen”*** [l: 632-639]

³⁰² “El sobrado en la casa; está descubierto; por otro nombre dicho azutea, porque el suelo es terrizo” [Covarrubias]. La artificiosidad del lance parece evidente, pues es ya noche cerrada en el tiempo escénico y nada grave se perdería por dejar la ropa extendida hasta la mañana siguiente; esta justificación forzada obedece a la necesidad del género de mantener continuamente la sorpresa en el desarrollo de la comedia. En este caso, parece una opción sencilla para justificar la irrupción de los dos hombres en la casa de doña Leonor.

La entrada de los dos hombres descubre a Chacón y don Enrique, que niegan la condición de ladrones. El caballero aún lleva tapada la cara con un lienzo [I: acot. 737+], a causa de la pequeña herida que sufrió en la pelea con los corchetes. Cuando, por tranquilizar a las mujeres, y para mostrar que es un caballero y no un ladrón, “*descubre el rostro*” [I: acot. 761+], los dos antiguos amantes –don Enrique y doña Leonor– se reconocen inmediatamente [I: 765]. La artificiosidad del desarrollo de la primera jornada de la obra llega en esta escena al clímax, pues la *casualidad* ha hecho posible el encuentro de los dos amantes en la casa de doña Leonor, donde también se encuentra doña Beatriz, huida de su hermano y que se había encontrado previamente con don Enrique, a quien se vio obligada a dejar en el lance de los alguaciles. Todo el desarrollo de la acción responde a las convenciones de este género de comedias, que busca continuamente mantener la sorpresa y la atención del espectador con sucesos sorprendentes e inesperados.

Don Enrique le explica a doña Leonor el lance pasado en defensa de doña Beatriz momentos antes, más no hay descanso en la trama, pues inmediatamente se escucha “*dentro [a] don Diego*” [I: acot. 788+], que acaba de llegar a su casa y se sorprende ante esta situación: “*¿En mi casa / gente, y ruido, y todo el cuarto / abierto?*” [I: 789-791]. La ingeniosa doña Leonor trama una invención rápidamente, pues afirma que el caballero herido acaba de traer a la casa a doña Beatriz, a quién defendía en su honor. Don Diego no conoce que don Enrique es, en realidad, el amante de su propia hija³⁰³; doña Leonor le solicita permiso a su padre para alojar a la dama fugitiva durante esa noche:

“[...] *por esta noche permitas
se quede con tus criadas,
que no habemos de arrojar,
una vez dentro de casa,
en la calle a una mujer [...]*” [I: 840-844]

Don Diego accede, no sin antes dudar, pues –en un claro aparte– mantiene una breve conversación con su criado Celio, en la que deduce que la dama a quien va a dar refugio en su casa no es otra que la hermana de don Juan [I: 862], huida en el lance inicial de la jornada. Aunque don Diego duda finalmente de su propia suposición [I: 871-874], accede a la petición de su hija de acoger a la dama fugitiva, pensando que durante el día siguiente podrá comprobar si es cierta su conjetura. La única condición que impone es que el caballero que ha acompañado a doña Beatriz no vuelva a buscarla ni a verla [I: 887-892], demanda a la que accede don Enrique, que asegura no saber quién es la dama: “[...] *forastero soy, el traje*³⁰⁴ / *salga por mi a la fianza / de que yo no la conozco*” [I: 895-897]. Tras convencer con sus

³⁰³ En la última escena de la jornada se advierte la astucia de don Enrique en su encuentro con el padre de doña Leonor ya que, a pesar de la poca entidad de su herida, ha mantenido el lienzo en la cara con el objeto de no ser reconocido por don Diego en caso de volver a encontrarse con él: “*No la tientas [la herida], / que haber tenido del lienzo / siempre cubierta la cara, / ha sido porque tu padre, / si otra vez aquí me halla, / no me conozca*” [I: 955-961].

³⁰⁴ El vestuario de los actores es un conjunto esencial de signos no verbales en la representación de las comedias del Siglo de Oro. Existían ciertas convenciones que hacían reconocibles inmediatamente los arquetipos y personajes de la obra: criados, damas, sirvientas, etc. También eran de dominio común las frecuentes acotaciones que indican que los personajes van vestidos *de camino*, como en el caso de don Enrique y su criado Chacón, que acaban de llegar de Madrid al inicio de la comedia y mantienen el mismo vestuario (*de camino*) durante toda la primera jornada. Es este el argumento que esgrime el caballero ante don Diego, para justificar que es un forastero que acaba de llegar a la ciudad y que es imposible que conozca a doña Beatriz o a doña Leonor.

argumentos a don Diego, éste acoge a doña Beatriz: *“En casa os quedad, señora, / en hora buena; llevadla / a vuestro cuarto vosotras”* [I: 918-920]. Tras la salida de escena de doña Beatriz, acompañada de Juana e Isabel [I: acot. 929+], don Diego sale también, para comprobar si don Enrique puede abandonar la casa sin sobresaltos:

*“Idos vos, pero primero
es bien, que **a la calle salga,**
a ver yo, **si hay gente en ella,**
y alguien acaso os aguarda”* [I: 930-933]

Se trata de un pretexto escénico para dejar solos a los amantes³⁰⁵ en la última escena de la primera jornada. Don Enrique y doña Leonor intercambian finezas y planean la forma en que podrán volver a verse durante la mañana siguiente. La dama acuerda con su amante *“que Inés estará avisada / si viere a Chacón”* [I: 964-965] y don Enrique alude a la ventana [I: 966], tópico lugar de encuentro de los amantes de este tipo de comedias. La jornada acaba.

³⁰⁵ De nuevo se observa el paralelismo existente en la comedia de costumbres entre el mundo de los señores y el de los criados, pues se advierte una relación amorosa entre Chacón e Inés [I: 936-937], que abandonan de inmediato el escenario para dejar solos a don Enrique y doña Leonor, en la postrera escena del primer acto.

2.5.2. El maestro de danzar. Jornada II.

La segunda jornada de la comedia se desarrolla en tres espacios dramáticos, dos exteriores y uno interior: una calle indeterminada de Valencia, la casa de doña Leonor y otra calle de Valencia, justo enfrente de la casa de la dama. El análisis del espacio dramático presenta una gran complejidad, a causa de los continuos movimientos de los personajes de un lugar a otro, ya que, a pesar del número limitado de espacios dramáticos representados (tres), la jornada se estructura en un gran número de cuadros (siete).

La jornada está estructurada de forma simétrica y con una disposición paralela o de espejo, como se puede observar en el siguiente cuadro resumen:

CUADROS	VERSOS	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I	1-263	Casa de doña Leonor (aposentos de don Diego)
II	264-470	Calle indeterminada de Valencia (cercana a la casa de doña Leonor). Espacio itinerante en dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
III	471-487	Calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
IV	488-832	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
V	833-845	Calle indeterminada de Valencia. Espacio itinerante en dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
VI	846-956	Calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
VII	957-1260	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)

Los tres espacios dramáticos representados aparecen en los siete cuadros en que se organiza esta segunda jornada, y están distribuidos según una estructura especular: la casa de doña Leonor aparece en los cuadros I, IV y VII; la calle indeterminada de Valencia cercana a la casa de doña Leonor –espacio itinerante– se localiza en los cuadros II y VI; y finalmente, la calle que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor aparece en los cuadros III y VI. El análisis de la estructura de los espacios en esta segunda jornada demuestra la maestría constructiva de Calderón.

La segunda jornada de la comedia se inicia en un espacio interior, los aposentos de don Diego en la casa de doña Leonor. El caballero discute con su hija la situación de doña Beatriz, la dama fugitiva que han acogido en su casa y que huye de su hermano, don Juan. Doña Leonor le comenta a su padre que *“el amante que en su cuarto / anoche estaba con ella”* [II: 26-27] parece que es don Félix de Lara [II: 62] y le explica las expectativas que tiene la dama escapada:

*“Esperando queda,
viendo que a hablarte **a tu cuarto**
pasó, aún antes que amanezca,
la resolución, señor,
que lleve de tu respuesta
en que se quede, o se vaya”* [II: 66-71]

Ante el dilema que supone para don Diego engañar a don Juan, pues fue de su padre amigo [II: 83], y para salvar la situación, le propone a su hija que él le negará el asilo a la dama mientras que Beatriz –aparentemente contra la indicación de don Diego- permitirá que se esconda en la casa [II: 105-110]. En ese instante *“sale Beatriz”* [II: acot. 121+], agradeciéndole la acogida a don Diego; éste sigue el plan trazado con su hija y la despide:

*“[...] ya he dicho
a Leonor lo que convenga,
que es, pues pasó la noche,
podréis iros encubierta,
donde fortunas de amor
inconvenientes no tengan
que tiene **mi casa**. El cielo os guarde³⁰⁶”* [II: 131-137]

La referencia de don Diego a que doña Beatriz puede salir *“encubierta”* de la casa es reforzada por la pesadumbre de la dama, que acepta la indicación de don Diego y le solicita un manto a doña Leonor³⁰⁷. Se trata, quizás, de un detalle menor, pero da coherencia a la trama, ya que doña Beatriz tuvo que salir apresurada de su propia casa cuando su hermano don Juan la sorprendió con don Félix [I: acot. 257+]; entre tantos lances forzados en la trama, parece muy verosímil que la dama no tuviese ocasión en aquellas circunstancias de recoger un manto.

Doña Leonor sigue la idea trazada por su padre y le indica a doña Beatriz una forma de que se pueda quedar en la casa sin ser advertida por nadie. La explicación de la dama ofrece una interesante descripción de un espacio dramático que será fundamental en el desarrollo de la comedia, los aposentos de doña Leonor:

*“Mi padre en **mi cuarto**
pocas veces sale, ni entra,
y sin que él lo sepa, puedes
en **una pequeña pieza**,*

³⁰⁶ Para que al público le quede clara la intención real de don Diego, en un claro aparte con su hija el personaje comenta, antes de marchar: *“Leonor, deténla, / y de ningún modo, que / falte de casa consientas”* [II: 138-140].

³⁰⁷ *“Manda a alguna criada de esas, / que me de, Leonor, un manto, como limosna siquiera”* [II: 179-181].

que sirve de tocador,
estar, mientras yo pretenda
saber lo que ha sucedido [...]" [II: 186-192]

La interpretación más plausible es que ese tocador es una pieza anexa al cuarto³⁰⁸ de doña Leonor y que, posiblemente, no tiene ninguna salida a otros aposentos de la casa. La escena se zanja con la instrucción de doña Leonor, que ordena a Juana que acompañe a doña Beatriz al tocador y que cuide de la dama sin que don Diego lo advierta [II: 199-204]. Cuando esto se cumple, *"sale Inés con un papel"* [II: acot. 208+] e informa a doña Leonor de algunos hechos:

"Mandaste, que con cuidado
*fuese, y **viniese a la reja,***
por si pasaba Chacón;
pasó, y echome por ella este papel" [II: 215-219]

Esta *"reja"* es un elemento dramático no representado en esta jornada de la comedia³⁰⁹, y se trata de un recurso muy frecuente en las obras de capa y espada. Las convenciones dramáticas permiten que el espectador identifique este *"locus"* como un espacio de encuentro o comunicación entre la dama y su caballero, bien sea de forma personal (con los amantes reunidos en la ventana o reja de la casa de la dama) o como medio de comunicación entre ambos (normalmente, un pañuelo que informa sobre la posibilidad de acceso al interior de la casa o bien, como en este caso, una carta o papel del amante).

La significación simbólica de la *"reja"* –ya esté representada en escena o aludida en el texto– sugiere una cierta analogía con la dicotomía de separación/encuentro de los dos amantes, que se observa en muchas de las comedias del género. También es un símbolo de la separación del espacio exterior público (la calle) con el espacio interior privado (la casa y los aposentos de la dama). En este sentido, resulta muy significativa la definición de Covarrubias, que describe la *"reja"* como *"la ventana de hierro, latine clatrum, a rigore, por la fuerza que tiene para defender la entrada por ella, si no es que se haya dicho de red, quasi retia"*. Son las *"rejas"*, por tanto, un elemento de separación y defensa simbólica de la virtud, que actúa como un resguardo o barrera que protege la castidad y el honor de la dama. Como ya sabemos, el registro básico del género de las comedias de capa y espada se fundamenta en una continua búsqueda para deshacer esa barrera (física y simbólica) entre los dos amantes.

Inés le da a doña Leonor el papel que ha recogido en la reja y le explica que don Enrique *"también queda en la calle / a la esquina de la vuelta"* [II: 229-230]. La dama lee el papel [II: acot. 230+], en el que Enrique le ruega un nuevo encuentro. Para evitar las seguras murmuraciones del vecindario, doña Beatriz pide consejo a su criada Inés:

³⁰⁸ Hay que tener en cuenta que en el siglo XVII, la palabra *"cuarto"* se refiere a una habitación privada, pero que este sustantivo, como explica Covarrubias, también puede sugerir que es *"la cuarta parte de alguna cosa, como cuarto de casa"*. De hecho, el concepto de *"aposentos"* es más amplio y, según el filólogo toledano, se refiere a *"las piezas y apartados de cualquier casa"*. En el mismo sentido, define *"tocador"* como *"el retrete donde la señora se toca y se viste"*.

³⁰⁹ También son muy numerosos los ejemplos en que la escena requiere para su desarrollo de una *"reja"* o *"ventana"* representada en el tablado. Ruano explica pormenorizadamente algunas de las situaciones más frecuentes de representación de estos elementos en el teatro del siglo de Oro [2000: 145-155].

Leonor: “¿Cómo haríamos, Inés,
que hablar con Enrique pueda,
sin dar nota, en la ventana?”
Inés: “Entrándole **por la puerta**”
Leonor: “¿Y si viniese mi padre?”
Inés: “Echarle **por la azotea,**
pues ya se sabe el camino³¹⁰” [II: 231-237]

Doña Leonor duda de la propuesta de la criada, “pues Beatriz se queda en casa” [II: 241] y le explica a Inés el motivo principal de su incertidumbre: “¿Y si oye hablar en el cuarto / a un hombre / estando tan cerca / de la sala el tocador?” [II: 245-247]. La proximidad de los dos espacios agudizan el ingenio de la criada, que propone tocar una guitarra mientras don Enrique se encuentre en los aposentos, para así acallar las voces y no despertar las sospechas de doña Beatriz [II: 248-253]. Este nuevo elemento será el que provocará el desarrollo posterior de la comedia, pues más tarde será don Enrique quien fingirá ser un maestro de danzar, para justificar su presencia en la casa ante don Diego, el padre de doña Leonor. Finalmente, Inés convence a doña Leonor y ésta indica a su criada que haga una seña por la reja a don Enrique, para informarle del acuerdo³¹¹ [II: 253-258].

El siguiente cuadro nos muestra a don Juan, lamentándose de su suerte y el dolor que siente por el honor perdido a causa del lance de su hermana Beatriz. Compara el honor con el vidrio [II: 268-273], una metáfora ya utilizada en otras ocasiones por el dramaturgo para explicar la fragilidad de este concepto³¹². El nuevo espacio dramático representado es una calle indeterminada de Valencia, cercana a la casa de doña Leonor. Mientras don Juan realiza su soliloquio [II: 264-298], “a una esquina suspenso, y sale don Félix” [II: acot. 298+], que también se lamenta por su suerte, ya que ha sido incapaz de encontrar a doña Beatriz desde su huida, y desconoce su paradero [II: 299-316]. La escena tiene una intención cómica: inicialmente mantiene los dos parlamentos de forma separada [II: 317-322], con los dos caballeros dolidos por su adversa fortuna; el encuentro posterior hace advertir al espectador que los ambos ya se conocían con anterioridad [II: 323] y se confirma que don Juan no identificó a don Félix como el amante de su hermana en su duelo la noche anterior.

³¹⁰ Se refiere Inés al artificioso episodio de la primera jornada, en que, huyendo don Enrique y Chacón de la justicia después de batirse a espadas con la ronda, se refugian –casualmente– en la casa de don Félix y éste acepta con una condición: “[...] y así ofrezco / sólo dar paso a otras casas; / que aunque seáis forastero / no ignoraréis, que se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia. / Subid, pues, mientras yo cierro / la puerta, y corred fortuna, / donde quiera el hado vuestro.” [I: 562-570]. Varias escenas más tarde, don Enrique y Chacón aparecen –aún más casualmente– en el terrado de la casa de doña Leonor, tal y como anuncia su criada Isabel: “Hoy puse (la turbación / no me deja hablar) señora, / ropa al sol en el terrado, / y habiéndoseme olvidado / quitarla, por ella agora / iba, y apenas abrí / la buhardilla, cuando al vella, / con luz, dos hombres por ella / se entraron, y aún hasta aquí / vienen” [I: 633-639].

³¹¹ Las referencias a la vecindad y la presencia de personas en la calle que puedan poner en duda el honor de la dama son frecuentes en este tipo de comedias: por ejemplo, en el final de esta escena Inés alerta a su ama de que “hay gente en la calle agora” [II: 259] y ésta le encomienda que deje “suspensa / la industria para después” [II: 260-261].

³¹² Así se refleja en *La dama duende*, por ejemplo, en que la alacena –un elemento central en esa comedia– adquiere un simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor de la dama. El simbolismo de este elemento escénico resulta muy evidente, y se refuerza con la respuesta de don Luís a su criado: “[...] pues ya dices / que no ha puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran” [I: 364-367].

En ese momento se produce un detalle de interés para la determinación del espacio dramático. Se trata de una escena realmente compleja por lo que respecta al movimiento de los actores en el tablado, que hace necesaria la presencia de una acotación descriptiva; en ésta se indica que aparecen *“don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte don Diego, y ellos se retiran por donde salieron”* [II: acot. 343+]. Nos encontramos frente a una estructura de varias escenas simultáneas, pues don Félix advierte a don Juan de la presencia de don Enrique y Chacón (*“Hablad bajo, porque llega / gente pasando la calle”* [II: 347-348]). Amo y criado están merodeando alrededor de la casa de doña Leonor, como se deduce del diálogo entre ambos, en el que, a su vez, advierten de la presencia de don Diego:

Chacón: *“En fin, ¿damos otra vuelta?”*

Don Enrique: *“Y otras mil, hasta la dicha
de estar Leonor a la reja”*

Chacón: *“¿No bastan siete, que es
el número de las bestias
el día de san Antón?”*

Mas su padre.

Don Enrique: *“No nos vea,
volvamos por esta parte”* [II: 349-356]

Mientras los dos hombres salen de la escena, don Diego observa sorprendido [II: 357-372] la amistosa conversación entre don Félix y don Juan, ya que sospecha por su criado Celio que ellos dos fueron los caballeros que mantuvieron la disputa la noche anterior. *“Vase acercando”* [I: acot. 369+] y, tras conversar un rato con ambos, escucha cómo don Juan justifica – falsamente– que su hermana Beatriz se encuentra recluida en casa, pues *“se cayó en la escalera / desmayada”* [II: 405-406].

Cuando marcha don Juan, simulando que regresa a su casa para atender a su hermana, don Diego –en un evidente aparte [II: 427-431]– reconoce de inmediato el ardid para justificar la ausencia de la dama, mientras que don Félix –también en aparte [II: 431-442]– piensa que es cierta la narración y que la dama se encuentra realmente convaleciente³¹³. Entonces es consciente de que don Juan no le reconoció durante la disputa nocturna [II: 437] y marcha [II: acot. 445+]. Don Diego se queda brevemente a solas en el tablado, y reflexiona qué debe hacer [II: 446-470], determinando rápidamente ir en pos de don Juan para confesarle que conoce su secreto y aliviarle en su desgracia. *“Vase don Diego, y salen don Enrique y Chacón”* [II: acot. 470+].

Recapitulemos un momento para analizar el complejo movimiento de personajes que se produce en este cuadro [II: 264-487] y la hipótesis de representación más probable. El esquema de la siguiente página reproduce los elementos más característicos:

³¹³ Pudiera parecer artificioso, pues en el episodio de la huida de Beatriz, don Félix exclamaba: *“Ya en salvo Beatriz, supuesto, / que tomó la calle, mal / haré, si aquí me detengo, / habiendo llegado gente”* [I: 258-261]. Evidentemente, el dramaturgo salva la posible incoherencia narrativa con la razonable hipótesis del caballero (*“supuesto”*).

PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN				
(segundo cuadro de la segunda jornada de "El maestro de danzar")				
Acotaciones e indicaciones escénicas	ESCENARIO		PUERTA LATERAL IZQUIERDA	PUERTA LATERAL DERECHA
	significación	personajes	entrada / salida personaje	entrada / salida personaje
		Don Juan	Don Juan [entra II: acot. 263+]	
"A una esquina suspenso, y sale don Félix" [II: acot. 298+], "la noche pasé a la puerta" [II: 304], "yo os buscaré en vuestra casa / después" [II: 336-337]		Don Juan, don Félix		Don Félix [entra II: acot. 298+]
"Don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte Don Diego, y ellos se retiran a donde salieron" [II: acot. 343+], "gente pasando la calle" [II: 348], "En fin, ¿damos otra vuelta?" [II: 349], "No nos vea, / volvamos por esta parte" [II: 355-356]	Calle indeterminada de Valencia (cercana a la casa de doña Leonor). Espacio itinerante en	Don Juan, don Félix, don Diego, don Enrique, Chacón	Don Diego [entra II: acot. 343+].	Don Enrique, Chacón [entran II: acot. 343+]. Los mismos [salen en II: 356]
"Vase acercando" [II: acot. 369+], "me entré en mi casa" [II: 395], "se cayó en la escalera / desmayada" [II: 405-406]	dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.	Don Juan, don Félix, don Diego	Don Diego "vase acercando" [a Juan y Félix] en II: acot. 369+	Don Juan [sale en II: acot. 426+]
		Don Félix, don Diego	Don Félix [sale en II: acot. 445+]	
"Mas con alcanzarle poco / hay perdido" [II: 469-470]		Don Diego		Don Diego [sale en II: acot. 470+]
"El viejo no entra / en su casa" [II: 471-472], "Antes parece, / que la calle abajo echa / con acelerado paso" [II: 427-474], "Inés a la reja" [II: acot. 479+]		Don Enrique, Chacón	Don Enrique, Chacón [salen en II: acot. 470+]	

En la hipótesis que presentamos, don Juan inicia el cuadro [II: acot. 263+] saliendo al tablado por la puerta izquierda del escenario. Don Félix sale a escena por la puerta opuesta (la derecha) algo más tarde [II: acot. 298+]. Cuando se incorporan –brevemente– don Enrique y Chacón [II: acot. 343+] deberían hacerlo por la puerta derecha y salir de escena por el mismo sitio, mientras que don Diego haría su entrada por la puerta izquierda. Don Juan marchará por la puerta derecha [II: acot. 426+] y don Félix lo hará por la puerta izquierda [II: acot. 445+]. Cuando salga del tablado don Diego marchará por la puerta derecha [II: acot. 470+], ya que va en busca de don Juan [II: 469-470]. Finalmente, don Diego y Chacón vuelven a entrar en el tablado por la puerta izquierda, la opuesta a la que salió don Diego, pues lo ven marchar [II: 471-475] y no se topan con él.

La primera escena del siguiente cuadro presenta una transición espacial sutil y muy elegante escénicamente. La última acotación del cuadro anterior ("*Vase don Diego, y salen don Enrique y Chacón*" [II: acot. 470+]) es muy pertinente, pues nos informa sutilmente de la naturaleza del espacio itinerante del cuadro, ya que se deduce del contexto que el lugar representado ha variado ligeramente, y que ahora los personajes se encuentran en la calle que está justo enfrente de la casa de doña Leonor:

Chacón: "*El viejo no entra en su casa*"

Don Enrique: "*Antes parece, que la calle abajo echa con acelerado paso, más que suele*"

Chacón: "*En hora buena vaya, y más si de ahí resulta, que Leonor salga a la reja,*"

*y que **el dar vueltas dejemos***
nosotros a la Cuaresma”
 Inés **a la reja** [acot.]
 Don Enrique: **“Pasemos esta vez sola”**
 Inés: **“¿Es Enrique?”** Don Enrique: **« ¿ Quién llama? ”**
 Inés : **« Entra**
en este primero cuarto,
que ya está la puerta abierta»
 Chacón: **“¿Tengo yo de entrar contigo?”**
 Don Enrique: **“Para nada que acontezca**
es malo el hallarnos juntos” [II: 471-487]

Chacón expresa intencionadamente que don Diego *“no entra en su casa”* [II: 471-472] y don Enrique enfatiza la afirmación del criado manifestando que el viejo caballero *“la calle abajo echa / con acelerado paso”* [II: 474-475] y, por si la explicación de la dirección no resultase suficiente para el público, añade *“más que suele”* [II: 467]. La estrategia dramática de Calderón sugiere una sutil transición espacial, un cambio de lugar que se promueve de forma muy tenue. Si en el cuadro anterior habíamos observado que el espacio representado era una calle *cercana* a la casa de doña Leonor, ahora observamos que el lugar donde se encuentran don Enrique y Chacón es la calle que se encuentra *justo enfrente* de la casa de la dama: la referencia del criado a la reja de la vivienda de doña Leonor [II: 479] resulta indudable, y lo es más aún la acotación escénica que indica la situación de Inés en la escena (*“Inés a la reja”* [II: acot. 481+]) y la participación de la criada en el diálogo. Ésta indica al caballero que la puerta de la casa está expedita y le reclama a don Enrique que entre *“en este primero cuarto”* [II: 483]. Como no podía ser de otra forma en este género de comedia, el fiel Chacón acompañará a su amo en este nuevo trance.

El siguiente cambio de cuadro es una nueva muestra de la maestría del dramaturgo para provocar suaves transiciones entre diversos espacios representados, pues se produce un nuevo cambio, sutil y elegante, de espacio exterior a espacio interior, desde la calle que se encuentra frente a la casa de doña Leonor a los aposentos domésticos de la misma vivienda. La resolución práctica de Calderón se resuelve con una acotación remarcable:

“Éntranse los dos por una parte, y salen por la otra Leonor, y Inés y ellos vuelven a salir por la que ellos salieron” [II: acot. 487+].

El espacio dramático representado de los aposentos de la dama (esto es, su cuarto y el tocador adjunto al que doña Leonor había aludido en una escena anterior³¹⁴) tiene una importancia fundamental en el desarrollo de la trama. Como veremos más adelante, en las escenas en que aparece este espacio, la hipótesis más probable de representación es que el tablado simboliza el cuarto de la dama (visible para el público), la puerta lateral izquierda del escenario sería el acceso a otros aposentos de la vivienda y la puerta lateral derecha

³¹⁴ “Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale, ni entra, / y sin que él lo sepa, puedes / en una pequeña pieza, / que sirve de tocador, / estar, mientras yo pretenda / saber lo que ha sucedido [...]” [II: 186-192].

significaría el acceso al tocador o cuarto anexo de doña Leonor (no visible para el público, pero con una función fundamental en la comedia).

Siguiendo esta conjetura, la acotación reseñada indicaría que los actores que interpretan a don Enrique y Chacón salen del escenario (y vuelven a entrar inmediatamente) por la puerta lateral izquierda (esto es, la que representaría el acceso al cuarto de doña Leonor desde los espacios comunes de la vivienda) y doña Leonor e Inés por la lateral opuesta, esto es, por la derecha (que representaría el acceso al tocador o cuarto anexo). Esta parece la solución más eficiente, aunque puede plantear algún tipo de incoherencia escenográfica menor³¹⁵.

Tras esta elegante transición de un espacio exterior (la calle frente a la casa de doña Leonor) a otro interior (los aposentos de la dama), el nuevo cuadro se inicia con la advertencia de doña Leonor a Inés para que toque con una guitarra [II: 568] y cante, *“porque aún los ecos no pueda / oír de nuestra voz Beatriz”*³¹⁶ [II: 490-491]; la precaución es necesaria, dada la cercanía al cuarto de doña Leonor del tocador donde se esconde la fugitiva. Una pertinente acotación del texto indica claramente la forma en que los actores debían representar la escena:

“Canta Inés, y sin dejar nunca de cantar ella, y representar ellos, advirtiendo, que en las repeticiones del tono acaben iguales los versos de cantado, y representado” [II: acot. 500+].

La llegada a los aposentos de don Enrique y Chacón coincide con el inicio de la música y el canto de Inés, que intenta evitar que las voces alerten a doña Beatriz³¹⁷, escondida en el cuarto anexo, donde doña Leonor la había escondido al final de la primera jornada [I: 918-920 y I: acot. 929+]. Mientras los dos amantes –Enrique y Leonor– intercambian finezas, Inés canta un romance de Luis de Góngora de temática pastoril, *“Guarda corderos zagala”*³¹⁸, muy popular en la época:

*“Guarda corderos zagala,
zagala no guardes fe”* [II: 501-502].

³¹⁵ Por ejemplo, resulta difícil pensar que Inés se encontraba al lado de doña Leonor cuando desde la reja [II: acot. 479+] indicó a don Enrique y a Chacón que entrasen en la casa [II: 482-484]. Inés parece hablar desde la planta baja de la casa y así parece indicar la situación en el mismo nivel de los aposentos de su ama (*“entra en este primero cuarto”* [482-483]). Sin embargo, en la jornada primera, don Enrique y Chacón irrumpen en esos mismos aposentos desde el terrado de la casa, según expresa Isabel [I: 728-738]; por el contexto de la escena parecería evidente que los aposentos de la dama se encuentran en el primer piso. Otrosí, en la tercera jornada, en otra escena que se desarrolla en el cuarto de doña Leonor, ésta advierte que siente ruido en la escalera [III: 419-420], un nuevo indicio de que los aposentos de la dama no se encuentran en la planta baja de la casa.

³¹⁶ La idea había sido sugerido por la misma criada, en un cuadro anterior: *“Yo cantaré a la guitarra, / como que acaso divierta / tus penas, con cuyas altas / voces las bajas se pierdan / en que los dos habléis”* [II: 249-253].

³¹⁷ Con el objeto de recordar al público tal situación, tras el obligado descanso entre actos de las representaciones en los corrales de comedias, el dramaturgo pone en boca de doña Leonor una explicación del subterfugio narrativo: *“Es que ay, ay, / de quién fiarme no puedo; / y porque, aunque hablemos quedo, / no nos oiga, discurrí / en disimular así / nuestras voces”* [II: 504-509].

³¹⁸ Este romance, datado hacia el año 1621, fue muy difundido en diversos cancioneros de la época (el *Cancionero Casanatenso* también incluye música, del Capitán Mateo Romero; quizás fue esta la versión que Calderón pensó utilizar en su comedia. Aparte de *“El maestro de danzar”*, el dramaturgo utiliza dicha composición en otras dos comedias, *“Fieras afemina amor”* y *“Los tres afectos de amor”* y en un auto, *“El pastor Fido”* [Carreño, 1982: 456]. La versión del romance que recoge Calderón en la edición de 1664 que analizamos difiere muy levemente de la composición de Góngora: *“Guarda corderos, zagala, / zagala, no guardes fe, / que quien te hizo pastora / no te excusó de mujer. / La pureza del armiño, / que tan celebrada es, / vístela con el pellico / y desnúdala con él. / Deja a las piedras lo firme, / advirtiendo que, tal vez, / a pesar de su firmeza / obedecen al cincel”* [ibid.]

*“que quien te hizo pastora,
no te libró de mujer” [II: 513-514].*

*“La pureza del armiño,
que tan celebrada es” [II: 523-524].*

*“vístela con el pellico,
y desnúdala con él” [II: 533-534].*

*“Deja a las piedras lo firme,
advirtiéndolo, que tal vez” [II: 543-544].*

*“a pesar de su dureza,
obedecen al cincel” [II: 553-554].*

Inopinadamente, *“Inés deja de cantar”* [II: acot. 554+], argumentando que *“la guitarra de manera / destemplada está, que fuera / dar más sospecha, si ve”* [II: 568-570]. Se trata de una excusa argumental para que don Enrique tome el instrumento e intente afinarlo en el mismo momento en que –muy oportunamente– entra don Diego en el cuarto de la dama y encuentra al caballero con la guitarra en la mano³¹⁹.

De nuevo, la excusa argumental se antoja artificiosa, pues Inés se da cuenta de que don Enrique entró en la casa pero no tuvo la prudencia de cerrar la puerta y ahora es don Diego quien entra en el cuarto de doña Leonor, sin que nadie lo haya advertido previamente:

Inés: *“¡Ay desdichada de mi!
Cuando entraste Enrique en casa,
¿cerraste la puerta?”* Enrique: *“No”*
Inés: *“Pues contigo descuidada,
pensando, que nadie fuera
tan necio, que la dejara
abierta, no cuidé de ella,
con que dentro de la sala
ya señor está, y te ha visto.
El demonio imaginara
hallar tocando al galán”* [II: 575-585]

Tras la sorpresa inicial de don Diego, doña Leonor improvisa una convincente excusa, presentando a don Enrique como un maestro de música que viene a enseñarle, y a Chacón como su ayudante [II: 593-618]. El viejo caballero se traga la historia inventada por su hija, pero la tensión aumenta cuando decide quedarse (*“Siéntase”* [II: acot. 633+]) para escuchar la fingida lección. Para evitar ser descubierto, don Enrique fuerza el instrumento y *“sube la clavija, hasta quebrar la cuerda”* [II: acot. 656+]. Con esta excusa, promete volver durante la tarde o a la mañana siguiente. Doña Leonor y don Diego se quedan a solas: el caballero le

³¹⁹ *“Toma la guitarra Enrique, y estándola templando, sale don Diego y hállale con ella en la mano”* [acot. II: 572+].

explica que don Juan ha fingido que su hermana Beatriz está enferma en cama, con el objeto de simular la ausencia de la dama [II: 692-693]. Don Diego también le anuncia a su hija que don Juan no reconoció a don Félix en la pelea [II: 701-702]. Finalmente le comenta que escribirá a su hermano para que acelere su llegada a Valencia, con la consiguiente preocupación de la dama, que es consciente de que su tío conoce perfectamente a don Enrique desde su estancia en Madrid [II: 718-726].

Don Diego abandona el tablado [II: acot. 733+] “[...] y sale Beatriz, y Juana” [II: acot. 733+], escondidas en el tocador desde el primer cuadro de esta segunda jornada [II: 198-200]. Como hemos comentado anteriormente, la hipótesis más natural de representación del cuarto de la dama es que la puerta lateral izquierda del escenario simbolice el acceso a otros aposentos de la vivienda y la puerta lateral derecha la entrada al tocador o cuarto anexo de doña Leonor.

Doña Leonor le explica a doña Beatriz una parte (y oculta otra) de las nuevas noticias que acaba de conocer por don Diego: le comenta a su amiga que don Juan ha fingido ante el vecindario que su hermana aún se encuentra en su casa, para evitar la vergüenza pública que le supondría reconocer la huida de doña Beatriz; sin embargo, doña Leonor le oculta a la dama fugitiva que don Diego sabe que está escondida en el cuarto anexo. Doña Beatriz le agradece a su nueva amiga el amparo que le otorga (“*honor, ser, vida, honra y fama / está en tu mano, Leonor*” [II: 774-775]) y le implora un nuevo favor: poder hablar a don Félix en su presencia [II: 780-781]; Leonor se resiste inicialmente³²⁰, pero finalmente acepta y solicita a Juana que vaya en busca de don Félix. El diálogo entre dama y la criada ofrece nuevos datos sobre la configuración de un espacio no representado, la casa de don Félix:

Leonor: “[...] Juana,
pues que tú eres de Valencia,
di, ¿a don Félix de Lara
conoces?” Juana: “Muy bien, señora.”
Leonor: “**¿Sabes su calle?**” Juana: “**Y su casa,**
por señas de que es tan cerca,
que cae de aquesta a la espalda,
por cuyos terrados suelo
hablarme con sus criadas.”
Leonor: “Pues búscale, y sin decirle
quién es, dile, que una dama
le quiere hablar, que **a esta reja**
espere una seña blanca,
que será cuando mi padre,
en habiendo escrito, **salga**”. [II: 806-820]

³²⁰ En un claro aparte (no señalado en ninguna acotación en la edición estudiada, pero evidente por la reacción posterior de Beatriz (“¿Qué es lo que a solas hablas?” [II: 800]), doña Leonor expresa lo que el espectador ya sospecha, esto es, la razón de la reticencia de la dama a explicarle toda la verdad a Beatriz: “Que no la pueda decir, / que mi padre en esto anda, / por no obligarme a decirla, / que sabe que se está en casa. / Pero si los dos [don Diego y don Félix] se ven, / ¿no podrá ser que den traza, / que a mi padre desempeñe / y que ellos allá se valgan / de medios que a él no aventuren?” [II: 791-799].

Se trata de un fragmento de cierto interés para el tema que estamos estudiando, porque muestra claramente una de las características más evidentes en la configuración del espacio en las obras de capa y espada de Calderón; ya sabemos que se trata de un género de comedia que busca continuamente la sorpresa del espectador mediante la acumulación de episodios extraordinarios y asombrosos en la trama.

Calderón es consciente de las dificultades que presenta la verosimilitud de la trama en este tipo de obras y, por ello, se esfuerza en mantener ciertas pautas de conexión con la realidad circundante, un rasgo común de este tipo de comedias: se trata de marcas de proximidad al espectador, de diversa índole³²¹, y constituyen una de las características fundamentales de las comedias de capa y espada. En la escena comentada, doña Beatriz pregunta a la criada Juana si sabe cuál es la calle donde vive don Félix: la pregunta no es casual, ya que parece dirigida a subrayar el contexto espacial *real* donde se desarrolla la trama; el espectador atento ya sabe que doña Beatriz proviene de Madrid y que hace poco tiempo que reside en la ciudad de Valencia; la escena parece apuntalar la verosimilitud de la situación, ante el fuerte contraste que supone la sucesión de peripecias extraordinarias en la trama.

El hecho de que en el diálogo se exprese que la criada Juana es de Valencia [II: 807] no es más que otro detalle en el mismo sentido. Juana afianza aún más este aspecto, ya que asegura que la casa de don Félix de Lara “*cae de aquesta a la espalda*” [II: 812] y que ella misma suele hablar con las criadas del caballero por los terrados de la casa. Este detalle no es menor, y contribuye decisivamente a la verosimilitud del cuadro, pues el espectador avisado ya habría advertido este hecho en una escena anterior: en el segundo cuadro de la primera jornada, don Enrique y Chacón acompañaban a doña Beatriz, y habían tenido un encuentro con dos alguaciles en una calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de don Félix (“*nuevo estruendo / hay en mi calle*”, afirmaba este caballero cuando se encontró con el incidente [I: 513-514]). Doña Beatriz huye ante la pendencia y, muy poco después, se refugia en la casa de doña Leonor [I: 630-ss]. Este detalle debía alertar al espectador atento sobre la cercanía de los dos espacios dramáticos, la casa de doña Leonor y la casa de don Félix. Aún más, cuando éste les permite el paso a su casa a don Enrique y Chacón con la condición de que salgan enseguida por los patios de las otras casas [I: 562-570], les informa asimismo que “*se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia*” [I: 565-567]. *Sorprendentemente*, don Enrique y Chacón acabarán en los aposentos de doña Beatriz poco después [I: acot. 737+], confirmando definitivamente la proximidad de los dos espacios dramáticos, la casa de don Félix y la de doña Leonor.

En la siguiente escena, don Félix, preocupado por no encontrar a Beatriz, se encuentra con Juana en la calle³²²; aunque el espacio parece indeterminado, es un ejemplo espléndido de espacio itinerante y de economía escénica, que se deducen del contexto y de las precisas indicaciones que ofrece la criada al caballero:

³²¹ Los trazos más evidentes son que los personajes tienen nombres comunes y viven en ciudades de la España contemporánea.

³²² La acotación escénica indica que “*sale Juana tapada*” [II: acot. 845+], señal evidente de que se encuentra en un espacio exterior.

“[...] *que sigáis
una seña que veréis
a una reja; en que sepáis
cuál os llama de las dos.
Seguidme, pues, esperad,
y donde yo entrare, entrad,
que a vos os importa, adiós*” [II: 862-868]

La acotación escénica que sigue a la intervención de la criada es fundamental para entender el movimiento escenográfico del cuadro y la sutileza del cambio de espacio dramático: “*Vase [Juana], y vuelve a salir atravesando el tablado, y él [don Félix] tras ella*” [II: acot. 868+]. Esta transición se recalca con la expresión del caballero aludiendo al nuevo espacio (“*La casa en que la veo entrar / es la de don Diego, cielos [...]*” [II: 876-877]).

Don Félix va en pos de la criada [II: acot. 868+] y, un poco más tarde, “*a la puerta del tablado, salen don Enrique, y Chacón*” [II: acot. 884+], que ven “*un pañuelo en la reja*” [II: acot. 917+]. Pero don Félix aún se encuentra en el escenario, y no sale del tablado hasta un poco después [II: acot. 921+], hecho que provoca los celos de don Enrique, pensando que se trata de un rival que se ha citado con Leonor en su casa³²³.

El movimiento escénico más probable de todo el cuadro es el siguiente: don Félix debería entrar en escena por la puerta lateral izquierda, mientras que Juana lo haría por la derecha; cuando la criada lo insta a seguirla [II: 866], la actriz debía salir brevemente por la puerta lateral izquierda y atravesar el escenario, para volver a hacerlo por la derecha como advierte la acotación citada (“*Vase [Juana], y vuelve a salir atravesando el tablado, y él [don Félix] tras ella*” [II: acot. 868+]). Esta puerta lateral derecha representaría la entrada a la casa de doña Leonor. Se trata de un recurso elegante y económico para aludir a este espacio itinerante y es la constatación de una nueva y sutil transición espacial, que hemos comentado anteriormente. Por ello, don Félix se quedaría dudando brevemente al lado derecho del escenario, antes de salir del mismo por idéntica puerta que la que había tomado la criada. Paralelamente, don Enrique y Chacón habrían salido por la puerta lateral izquierda, advirtiendo la entrada de don Félix por el lado opuesto y provocando la situación descrita.

El último cuadro de la segunda jornada [II: 957-1260] se desarrolla en los aposentos de doña Leonor. En la primera escena, doña Leonor recibe en sus aposentos a don Félix, que ha seguido fielmente las indicaciones de Juana en el cuadro anterior [II: 856-868]. Inmediatamente “*sale Beatriz*” [II: acot. 967+] para reunirse con su amante. Se ha producido un cambio de espacio dramático: la acción narrativa se ha trasladado desde la calle donde se encuentra la casa de doña Leonor (espacio exterior) hasta los aposentos de la dama (espacio interior). A pesar de esta transición de espacios, la continuidad temporal de la acción respecto al cuadro anterior resulta evidente. Esta evidencia se confirma en escena cuando “*llaman*” [II: acot. 987+] a la puerta y doña Leonor, inquieta, se pregunta “[...] *quién con tanto estruendo /*

³²³ Don Enrique, consumido por los celos, lamenta su suerte [II: 922-925] y se desespera cuando observa que la señal en la reja [II: 932-935] no estaba dirigida a él. Chacón refuerza la frustración de su amo, indicándole que el nuevo rival ha cerrado la puerta de la casa [II: 929-931], hecho que no impide que don Enrique esté dispuesto a entrar también en la casa de la dama [II: 953].

llama por aquella reja" [II: 988-989]. El espectador atento (y el lector perspicaz) adivinarían rápidamente que estas llamadas no podrían ser realizadas por otros que no fueran don Enrique y Chacón, que habían abandonado el tablado tan sólo unos versos atrás [II: acot. 956+], con la intención de entrar en la casa de doña Leonor.

Adviértase la dificultad de la transición espacial que hemos anotado en este cambio de cuadro ya que, según nuestra hipótesis escenográfica, don Enrique y Chacón habrían abandonado el escenario [II: acot. 956+] por la puerta lateral derecha del tablado, que representaría la puerta de entrada a la casa de doña Leonor (por aquí habían salido la criada Juana y, posteriormente, don Félix). Ahora, en cambio, al inicio del nuevo cuadro, constatamos que don Enrique y Chacón *aún no han entrado* en la casa, como parecía sugerirse al final del cuadro anterior, y que están llamando insistentemente a la reja [II: acot. 987+ y II: acot. 996+].

Recordemos nuevamente que según nuestra suposición escenográfica, en la representación de los aposentos de doña Leonor la puerta lateral izquierda del escenario simboliza el acceso a otros aposentos de la vivienda y la puerta lateral derecha la entrada al tocador de la dama. Doña Leonor vuelve a recurrir al subterfugio empleado antes, y urge a doña Beatriz y a don Félix a que se escondan en el cuarto anexo³²⁴ (esto es, por la puerta derecha del escenario), pidiendo a la criada Juana que acompañe al tocador a los dos amantes [II: 1015-1016].

"Vanse los tres [Juana, don Félix y doña Leonor], y salen don Enrique, y Chacón" [II: acot. 1021+]: los recién llegados deberían salir al tablado por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escenográfica. La acotación textual es suficientemente explícita, pero doña Leonor remarca este movimiento escénico cuando se dirige a su criada: *"abre tú la puerta, Inés, / y está a la mira, advirtiéndolo, / si entra mi padre en la calle"* [II: 1022-1024]. La advertencia de la dama mantiene la tensión dramática por el procedimiento de recordar al espectador la posible vuelta de don Diego.

La discusión entre doña Leonor y don Enrique centra la escena; ante el desconcierto de la dama, don Enrique, consumido por los celos, le reprocha que acaba de ver entrar a otro hombre en la casa:

*"Sí lo he de decir,
a buscar a un Caballero,
que **esperando en esa calle**
la seña que le hizo un lienzo
en tu reja, entró en tu casa,
della llamado [...]"* [II: 1051-1056]

Don Enrique sospecha que el hombre que busca está escondido en el cuarto anexo, y quiere entrar para descubrirlo. De la discusión entre los dos amantes se deduce que la dama está *"puesta al paso"* [II: 1046] para evitar el acceso al tocador donde se encuentran Juana, doña Beatriz y don Félix: naturalmente, esta acción debe producirse en la parte derecha del

³²⁴ "[...] mientras yo intento / porque ni a vos [a don Félix], ni a ella [a doña Beatriz] vean, / al primer recibimiento, / salir al paso a quien llama [don Enrique y Chacón], / en esa sala de ahí dentro, / esperad a que yo vuelva [...]" [II: 1008-1013].

tablado, con la dama interpuesta entre don Enrique y la puerta lateral por donde antes han salido los otros personajes³²⁵.

Inés advierte a don Enrique y doña Leonor de la entrada de don Diego (*“Hablad más quedo, / y disimulad, que viene / mi señor”* [II: 1085-1087]). Para evitar descubrir a la dama³²⁶, don Diego *“toma la guitarra”* [II: acot. 1101+]. Cuando entra en escena el padre de doña Leonor³²⁷, los dos amantes *interpretan* (teatro dentro del teatro) ante don Diego la misma añagaza que ya probaron anteriormente: *“tocando, y con el sombrero en la espada, haciendo la reverencia, los halla don Diego”* [II: acot. 1113+]. Ante el padre de la dama, los dos amantes simulan ensayar una lección de danza³²⁸.

*“Sale Celio”*³²⁹ [II: acot. 1169+] para informar a don Diego que don Juan le está buscando [II: 1170-1171]. El viejo caballero sale de escena [II: acot. 1177+], pero antes indica a su hija y al falso maestro de danzar que prosigan la lección, con la promesa de volver de inmediato [II: 1176-1177]. Se trata de un recurso dramático que tiene como objetivo mantener la tensión³³⁰ de la escena [II: 1178-1209]; cuando los amantes se quedan de nuevo a solas, reanudan brevemente la discusión anterior, aunque ésta es interrumpida nuevamente cuando *“vuelve don Diego, y ellos danzan como los dejó”* [II: acot. 1209+].

Tras observar don Diego brevemente el simulacro de la clase de música, *“sale Celio”* [II: acot. 1225+] otra vez e indica a su amo que don Juan *“viene ya”* [II: 1226-1227]. Las instrucciones del padre de doña Leonor a su criado ofrecen un cierto interés, ya que se anticipa la determinación espacial del inicio de la última jornada de la comedia:

***“Dile, que me espere dentro
de mi cuarto, que ya voy.
Leonor, no sé qué recelo
de esta visita, a Beatriz
di, que se esté en su aposento,
y a nada que escuche salga.
Váyase con Dios, Maestro,***

³²⁵ El diálogo entre ambos se centra en esta cuestión: *“¿Dónde has de pasar?”* [Leonor, II: 1048], *“deja que pase”* [Enrique, II: 1062], *“aparta”* [Enrique, II: 1069], *“no has de pasar de aquí”* [Leonor, II: 1069-1070], *“suelta”* [Enrique, II: 1083], *“quita”* [Enrique, II: 1084], etc.

³²⁶ La referencia al honor es recurrente en las comedias de capa y espada, aunque con un registro diferente a las obras de intención dramática. En este caso, doña Leonor le ruega a su amante que sea discreto ante la inminente llegada de su padre: *“De la dama lo primero / ha de ser siempre el honor, / mira por él”* [II: 1099-1101].

³²⁷ El recurso dramático que justifica el inesperado regreso del viejo caballero es un oportuno olvido del pliego que había escrito antes a su hermano [II: 1116-1121].

³²⁸ La escena [II: 1114-1169] resulta francamente divertida; los dos amantes ensayan diversos movimientos de bailes, ante la mirada complacida de don Diego. La acotación textual refleja la importancia del movimiento de los actores en esta escena: *“pónense en sus puestos [doña Leonor y don Enrique], y hacen lo que dicen los versos* [II: acot. 1144+].

³²⁹ La coherencia escénica obliga a que la entrada se produzca por la puerta lateral izquierda del tablado, que representaría el acceso a otras dependencias de la casa.

³³⁰ Se adivina la intención del dramaturgo, pues cuando don Diego regresa a escena [II: acot. 1209+] expresa una razón que se antoja débil para justificar su breve ausencia de los aposentos de doña Leonor: uno de los criados de don Juan (anunciado por Celio en II: 1173) le ha informado que su amo le pide a don Diego *“que en casa / le espere”* [II: 1210-1211]. Tal recado podría haber sido expresado perfectamente a Celio, sin necesidad que el viejo caballero bajase personalmente para escuchar la novedad de boca del criado de don Juan.

*que ya por hoy la lección
basta” [II: 1228-1236]*

El final de la segunda jornada parece una broma meta literaria del dramaturgo, con una referencia incluida respecto a la unidad de tiempo en la comedia. Una sutil ironía que parece dirigida al espectador del corral, que también ha presenciado durante las últimas escenas un continuo trasiego de actores por las puertas laterales del tablado. Don Diego indica al fingido maestro de música que debe salir de los aposentos de doña Leonor, pero don Enrique se confunde³³¹ e intenta salir por la puerta derecha, esto es, por la que representa el acceso a la sala anexa, donde se esconden doña Beatriz y don Félix. La comicidad de la situación es acentuada por el comentario de Chacón (“*ha perdido el tiento / de la sala con las vueltas*” [II: 1239-1240]). Don Diego se ofrece a acompañar a don Enrique y enseñarle la salida de la casa e Inés finaliza la jornada con un breve parlamento en el que resume al espectador la situación escénica de los personajes y anima al espectador a seguir las peripecias de la comedia en la última jornada:

*“Vayan todos con el cuento,
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor; señores,
¿en qué ha de parar aquesto?
*y más **en veinte y cuatro horas,***
que da la trova de tiempo” [II: 1260]*

³³¹ Aunque también podría ser que sea simplemente obnubilación, causada por los celos hacia el caballero que cree escondido en el tocador y que piensa que es el amante de doña Leonor. Vienen a reforzar esta conjetura las últimas palabras del caballero (en aparte a doña Leonor) en este segundo acto: “*Dile, ingrata, / a tu amante, que le espero / en la calle, donde vea, / que el que a tu opinión atento, / Maestro es de Danzar en casa, / en la calle es caballero*” [II: 1243-1248].

2.5.3. El maestro de danzar. Jornada III.

La última jornada de la comedia se estructura en dos cuadros escénicos que se desarrollan en dos espacios dramáticos que representan la casa de doña Leonor: los aposentos de don Diego [III: 1-249] y los aposentos de la dama [III: 250-997]. Dado el desarrollo argumental de la obra, y la importancia que tiene el juego escénico alrededor del cuarto de doña Leonor y del tocador contiguo, parece lógico que la mayor parte de la jornada y la finalización de la comedia transcurran en este espacio dramático.

La inmediata continuidad temporal con la segunda jornada es indudable. Cuando se inicia el último acto se encuentra *“don Juan solo”* [III: acot. 0+]. El espectador debía recordar (y aún más el lector atento, sin las pausas frecuentes y las representaciones de bailes y piezas breves que eran comunes en la representación de las comedias entre acto y acto) que al final de la segunda jornada, Celio había avisado a don Diego que *“aquel caballero [don Juan], / que te avisó, viene ya”* [III: 1226-1227] y que el padre de doña Leonor le había ordenado al criado *“que me espere [don Juan] dentro / de mi cuarto, que ya voy”* [III: 1228-1229].

Aunque el espectador no hubiese estado atento, el dramaturgo explica cuál es el espacio dramático representado en este primer cuadro por el sencillo mecanismo de recordarlo en el parlamento inicial de don Juan: *“[...] que espere **en su cuarto** dijo [...]”* [III: 24]. Inmediatamente, *“sale don Diego y Celio”* [III: acot. 24+]. La orden del viejo caballero a su criado –*“Llega estas sillas³³², y aguarda / allá fuera”* [III: 29-30]- especifica más aún el espacio dramático en que se desarrollará este cuadro inicial.

La conversación entre los dos caballeros transcurre en un ambiente amistoso: don Juan desea pedirle consejo a don Diego [III: 65] por los incidentes sucedidos en relación a su hermana, pero no se atreve. Cuando está a punto de marchar, don Diego le anima a explicar su infortunio y don Juan le refiere los hechos acaecidos, quizás un nuevo recurso del dramaturgo para recordar al espectador del corral el desencadenante principal de la trama de la comedia:

*“[...] Anoche **en mi casa entré,**
en la puerta sentí ruido
de un retrete de mi hermana,
la luz tomo, el paso aplico,
cuando un aleve, apagando
luz, y rostro a un tiempo mismo,
hizo servir el embozo
de la capa a dos oficios.
Valedme, cielos, **tomando**
la puerta la ingrata, dijo,
con que, porque no escapase,
hago a él cara, **y a ella sigo;**
de suerte, que embarazado,
por acudir indeciso*

³³² La conversación entre los dos caballeros debería realizarse sentados en las sillas que ha preparado Celio. Mediada la escena, una nueva acotación aclara que don Juan *“levántase”* [III: acot. 82+].

*a dos acciones, lugar
la doy de **abrir el postigo,**
y tomar la calle, donde
tras ella, ¡ay de mí! salimos
riñendo los dos [...]" [III: 105-123]*

El parlamento de don Juan [III: 101-148] descubre al espectador (y al lector) algunos detalles de la acción que incitó la trama principal de la comedia, antes únicamente deducidos (o adivinados) en las escenas de la primera jornada [I: 207-268] en que acontecieron estos hechos, que ahora son expuestos de forma más detallada.

Don Diego le responde con un extenso aserto [III: 149-198], en que desarrolla el concepto del honor, eximiendo de responsabilidad a don Juan por los sucesos acaecidos y aconsejándole que Beatriz vuelva a casa y contraiga matrimonio con el hombre que ella eligió [III: 191-193]. Don Juan reconoce la virtud del consejo, pero alega graves argumentos en contra [III: 199-212]. La respuesta del joven caballero es un claro ejemplo de cómo funciona el mecanismo del tema del honor como impulsor de las tramas argumentales: la diversidad de los diferentes tipos de comedia del Siglo de Oro (atendiendo a la intención del autor y simplificando mucho el concepto de género, podríamos señalar una división temática entre drama y comedia³³³) provocan, lógicamente, desenlaces heterogéneos, ya que en las obras del género de capa y espada –que tienen un propósito principal de entretenimiento y diversión- la sangre nunca llega al río. El primer cuadro de la jornada finaliza con la salida de escena de don Juan y don Pedro y el advertimiento de éste a su amigo de que regrese “*dentro de una hora*” [III: 241] a la casa.

El segundo –y último cuadro- de la postrera jornada de la comedia es bastante extenso [III: 250-997] y se desarrolla en los aposentos de doña Leonor, que aparece en escena acompañada de Inés [III: acot. 249+]. El cambio de espacio dramático representado se realiza por el práctico método de hacer salir del tablado al personaje de don Diego (que se encontraba en sus aposentos en el primer cuadro de la jornada [III: 1-249]) e inmediatamente provocar la aparición, primero, de doña Leonor e Inés (“*Vase [don Diego] y sale Leonor e Inés*” [III: acot. 249+]) y, en seguida, de nuevo al padre de la dama [III: 253], consiguiendo el efecto dramático de que el nuevo cuadro se representa en los aposentos de doña Leonor y que se ha producido una transición de lugar en el escenario (del cuarto de don Diego hasta el cuarto de doña Leonor³³⁴).

La situación en el tablado debía provocar la hilaridad del público, ya que don Diego -que se encuentra en los aposentos de doña Leonor- informa a su hija que, con el fin de encontrar una solución al enredo y poder ayudar a su amigo don Juan, ahora se dirige a la calle para

³³³ Se trata de una simplificación excesiva, que requeriría de un detenido esclarecimiento teórico [ver Arellano, 2008: 129-140]. Esta división terminológica se ha mantenido durante mucho tiempo en la crítica clásica: por ejemplo, la edición de las *Obras Completas* de Calderón de Ángel Valbuena Briones (tomo I: Dramas y tomo II: Comedias) y Ángel Valbuena Prat (tomo III: Autos Sacramentales) de la editorial Aguilar mantenía aún este criterio de ordenación.

³³⁴ El recurso dramático utilizado por Calderón para mostrar esta transición espacial tiene una segunda conclusión, que el espectador seguramente intuiría a causa la continuidad temporal de las dos escenas: la proximidad física de los aposentos de padre e hija.

buscar a don Félix en su propia casa [III: 259-260]. Naturalmente, el espectador debería recordar que el amante de doña Beatriz estaba reunido con la dama y con la criada Juana en el cuarto anexo a los aposentos de doña Leonor desde el final del acto anterior [II: acot. 1021+]. En todo caso, cuando don Diego sale de los aposentos de su hija [III: acot. 262+], doña Leonor manifiesta a Inés su temor de que don Félix no pueda salir del cuarto contiguo para poder llegar a su propia casa, donde ha ido a buscarlo don Diego, ya que teme que se encuentre a don Enrique en la calle [III: 271-273] y no pueda evitar el duelo. La respuesta de Inés es muy pertinente, ya que propone como método de salida de la casa el mismo que – inadvertidamente- utilizaron antes don Enrique y Chacón para entrar en ella [I: 728-738]:

*“Buen arbitrio,
váyase por los terrados,
con que señor, que **habrá ido**
a su casa, le hallará
en ella” [III: 274-278]*

Pero doña Leonor advierte a la criada que la artimaña ya no es posible, pues en ese momento, de nuevo *“salen don Enrique y Chacón”* [III: acot. 280+], que han observado como don Diego abandonaba la casa y pretenden –otra vez- acceder a la habitación contigua para descubrir al presunto amante de la dama [III: 281-289]. Doña Leonor intenta convencer a su amante con un original método, ya que le ruega que se retire de su cuarto [III: 293-295]; ante la estupefacción de don Enrique³³⁵, la dama le ofrece esconderse en un lugar cercano, desde donde podrá escuchar sin ser advertido y cerciorarse de que no ha sido engañado³³⁶:

*“Ten aquesta razón más,
y haz esto que te suplico,
que abierta tendrás la puerta,
para que al menor resquicio
de sospecha salir puedas” [III: 302-306]*

Las indicaciones de doña Leonor plantean una dificultad técnica para la representación de esta nueva situación escénica, pues hasta el momento el cuarto de la dama se había configurado como un espacio dramático con dos aberturas o salidas a otras dependencias: el acceso al resto de aposentos de la casa (representado por la puerta lateral izquierda del tablado) y la entrada al tocador o cuarto contiguo (representado por la puerta lateral derecha del escenario).

La única solución posible consiste en utilizar la puerta central del tablado. Esta hipótesis se confirma con una oportuna acotación del texto [III: acot. 316+]; con esta explicación escenográfica, quizás el dramaturgo intentaba evitar que la solución adoptada para representar esta escena emplease una de las dos puertas laterales del escenario, utilizadas ya

³³⁵ *“Bueno es, entrando a buscar / un hombre que está escondido, / ser el escondido yo” [III: 296-298].*

³³⁶ La intención de la dama se explicita poco después, cuando le explica a Inés la razón de su empeño: *“Hallar arbitrio, / que a don Enrique le satisfaga, / a mí me escude el peligro / del secreto de mi amor, / Beatriz tenga un buen aviso, / y Félix vaya a encontrar / con mi padre” [III: 318-324].*

en el desarrollo de los diversos cuadros que suceden en los aposentos de la dama para la configuración de este espacio dramático.

Una cuestión pertinente (aunque de difícil o imposible resolución) sería preguntarse por el método de escritura del dramaturgo, esto es, si Calderón redactaba sus comedias con una estructura argumental rígida prevista de antemano, o bien partía de un esquema narrativo genérico y variaba el desarrollo de la obra en función de diversas ideas y ocurrencias durante el proceso de escritura.

Si suponemos que esta última opción es posible, podríamos entender que no se haya configurado esta “puerta de en medio” [III: acot. 316+] hasta el último cuadro de la última jornada de la comedia, a pesar de que el espacio dramático representado (los aposentos de doña Leonor) aparece profusamente a lo largo de toda la obra. En todo caso, la acotación escénica aclara de forma indudable de qué forma se había de representar el cuadro:

“Escóndense los dos [don Enrique y Chacón] en la puerta de en medio, y por la del lado salen Félix, y Beatriz” [III: acot. 316+].

La puerta “del lado” no puede ser otra que la puerta lateral derecha del tablado, que en nuestra hipótesis escénica representa el acceso al cuarto contiguo de los aposentos de doña Leonor. Cuando entran al tablado don Félix y Beatriz, doña Leonor (con don Enrique escondido y escuchando) les refiere su plan:

*“Como
don Juan está reducido
a la conveniencia, a esto
mi padre a buscarte ha ido
procura hallarle, y de nada
te darás por entendido,
hasta que él lo diga; ¿qué
esperáis? **A tu retiro**
Beatriz, tú a buscarle” [III: 331-338]*

Las indicaciones de doña Leonor muestran la inteligencia y astucia del personaje. El movimiento escenográfico que sugiere el diálogo es complejo, pero se puede resumir en el breve esquema que se reproduce en la siguiente página:

<p>Don Enrique y Chacón entran a escena desde la calle a los aposentos de doña Leonor, por la puerta que conduce a otras dependencias de la casa, representada por la puerta lateral izquierda del escenario [III: acot. 249+].</p>
<p>Don Enrique y Chacón se esconden en la “puerta de en medio”, representada por la puerta central del tablado [III: acot. 316+].</p>
<p>Don Félix y doña Beatriz entran en los aposentos de doña Leonor, desde el cuarto contiguo, representado por la puerta lateral derecha del tablado [III: acot. 316+].</p>
<p>Don Félix sale de los aposentos hacia la calle, en dirección a su propia casa [III: 339 y III: acot. 349+], donde le espera don Diego, padre de la dama. Abandona el tablado por la puerta que conduce a otras dependencias de la casa de doña Leonor, representada por la puerta lateral izquierda del escenario.</p>
<p>Doña Beatriz vuelve a esconderse en el cuarto contiguo a los aposentos de doña Leonor [III: 338-339 y III: acot. 349+], representado por la puerta lateral derecha del tablado.</p>
<p>Don Enrique y Chacón, escondidos en otro espacio anexo al cuarto de la dama -representado por la puerta central del tablado- regresan a los aposentos de doña Leonor tras haber presenciado el diálogo anterior [III: 350-...]</p>

Tras haber presenciado la escena, don Enrique se percató de su error, y acepta que el caballero que estaba escondido es en realidad el amante de doña Beatriz. Doña Leonor recrimina a don Enrique su actitud injusta y recelosa [III: 350-372] y el caballero se excusa como puede.

La conversación entre los dos amantes se interrumpe. Una acotación indica *“dentro pasos”* [III: acot. 418+] y es corroborada por doña Leonor (*“[...] ruido / siento en la escalera”* [III: 419-420]). Inés informa que se trata de don Juan³³⁷ [III: 422] y doña Leonor ordena a don Enrique que se retire de nuevo: no existe indicación textual concreta, pero se interpreta que el caballero volverá a salir del tablado por la puerta central, donde estuvo antes, ya que doña Beatriz continúa escondida en el tocador contiguo (puerta lateral derecha) y don Juan hará su entrada desde el resto de dependencias de la casa (puerta lateral izquierda).

³³⁷ En una escena anterior, don Diego había acordado con el caballero que volviese a su casa al cabo de una hora [III: 241].

“Escóndese [don Enrique] y sale don Juan” [III: acot. 430+]. Se produce un nuevo giro argumental, ya que, inopinadamente, don Juan le declara su amor a doña Leonor³³⁸, afecto que había ocultado hasta ese momento³³⁹. Naturalmente, don Enrique escucha la confesión del caballero y vuelve a establecerse la inestabilidad dramática en la escena. La discusión entre los dos amantes se reanuda, pero cuando don Enrique, enojado y celoso, está a punto de abandonar los aposentos de la dama, “al entrarse, sale don Diego” [III: acot. 525+], anunciando que quizás requerirá de sus servicios como maestro de música, “porque muy presto imagino, / que tendremos boda en casa” [III: 535-536]. Se trata de la puntilla final que necesita don Enrique para pensar que ha sido engañado.

Don Enrique sale del tablado [III: acot. 537+]; doña Leonor informa a su padre que don Juan le espera en sus aposentos [III: 553-554]; don Diego instruye a su hija antes de recibir a don Juan y da instrucciones a Celio:

“[...] Di, Celio, a este caballero,
que entre aquí, tu con Beatriz,
oye a esta puerta el feliz
reparo, que dar espero
a este amoroso desmán [...]” [III: 559-563]

Las indicaciones de don Diego muestran que la entrevista con don Juan se realizará en el cuarto de su hija; además, el viejo caballero parece señalar a doña Leonor que se esconda en el tocador contiguo, donde aún se encuentra doña Beatriz (por tanto, en la puerta lateral derecha del tablado), no en el espacio que hay tras la puerta central, donde antes estuvieron ocultos don Enrique y Chacón. “Vase Leonor y sale don Juan” [III: acot. 572].

El recurso de mantener la escena en el mismo espacio dramático (los aposentos de la dama) en lugar de trasladar la acción al cuarto de don Diego parece fundado en una razón de economía narrativa, pues el dramaturgo se ahorra una transición espacial y un cuadro escénico; esta presunción parece confirmarse con la superflua justificación que el dramaturgo pone en boca del viejo caballero:

“[...] **estar no quiero**
en mi cuarto; y pues infiero,
para lo que he de decir,
que este es lo mismo, escuchad [...]” [III: 576-579]

Don Diego conversa amistosamente con don Juan e intenta solucionar el embrollo, tranquilizándolo respecto a la ausencia de rumores en la ciudad por la ausencia de su hermana de doña Beatriz de su casa. El viejo caballero alude también a la relación que don Juan mantiene con don Félix y astutamente le recuerda la riqueza y origen noble de éste [III: 617].

³³⁸ La dama insta a don Juan hasta en dos ocasiones a que se dirija a los aposentos de su padre (“*aquel es su cuarto*” [III: 437]; “*su cuarto es aquel*” [III: 445]), detalle que corrobora la suposición sobre la cercanía del cuarto de don Diego y las dependencias de doña Leonor.

³³⁹ Al menos al público, ya que don Juan refiere que ha requebrado a la dama en la reja de su casa en numerosas ocasiones [III: 445-467]. El recurso se antoja algo artificioso, y parece ideado tan sólo para mantener la tensión dramática en el cuadro, ya que, tras su breve parlamento, don Juan marcha rápidamente [III: acot. 467+] sin esperar respuesta de doña Leonor.

Finalmente, le propone a don Juan que acepte el matrimonio entre don Félix y doña Beatriz [III: 619-621].

Ya convencido don Juan, aparece en escena doña Leonor [III: 631], que sale del cuarto contiguo (puerta lateral derecha). La dama refiere (en lo que parece un acuerdo tácito con su padre para exonerarlo de responsabilidad) que había escondido en sus aposentos a doña Beatriz sin conocimiento de don Diego [III: 636-637]. Excusa el comportamiento de la hermana de don Juan alegando "*la traición de una criada*" [III: 644] y un arrepentimiento (imaginario) que ha resuelto a doña Beatriz a disponer su ingreso (también ilusorio) en un convento [III: 653-654].

Ya segura por la apología expuesta por doña Leonor, sale Beatriz a escena (naturalmente, por la puerta lateral derecha del tablado [III: 663]) y suplica a su hermano que le permita casarse con don Félix [III: 671-673]. Don Juan acepta la proposición y don Diego se felicita por la inmediata boda³⁴⁰, que propone celebrar en su propia casa con la presencia del maestro de danzar [III: 698-716].

Don Juan y don Diego abandonan la sala [III: acot. 722+] y doña Leonor y doña Beatriz se quedan a solas; aquella le pide permiso a su amiga para ofrecerle un vestido apropiado para la ceremonia. Se trata de otro elemento que busca la verosimilitud dramática, pues doña Beatriz llegó a los aposentos de doña Leonor sin un vestido apropiado, después de huir precipitadamente de su propia casa de noche, tras la disputa entre don Juan y don Félix en la primera jornada de la comedia.

"*Vanse [doña Leonor y doña Beatriz] y salen don Enrique y Chacón*" [III: acot. 722+]. De nuevo, la hipótesis escenográfica más factible sería la salida del tablado de las mujeres por la puerta lateral derecha (que simula el acceso a nuestro conocido cuarto contiguo) e, inmediatamente, la entrada de los hombres por la puerta lateral izquierda (que representa el paso a la resta de dependencias de la casa), aunque a continuación veremos que es probable que doña Leonor no llegue a salir de escena. En todo caso, aunque así fuese, parece evidente que no se produce ningún cambio de espacio dramático representado; así parece deducirse de la conversación entre don Enrique y Chacón:

Chacón: "*¿Es posible, que te atrevas
a volver aquí?*" Don Enrique: "*Si nada
tengo que perder, perdida
Leonor, di, ¿de qué te espantas?*"
*pues no digo, habiendo visto,
que fuera su padre salga,
pero que en casa estuviera,
hoy desesperado entrara.*" [III: 737-744]

Los celos, la "*pasión tan hidalga*" [III: 752] y las "*penas tan cortesanas*" [III: 754] han hecho regresar a don Enrique a los aposentos de doña Leonor. Como hemos comentado antes,

³⁴⁰ El viejo caballero parece agotado por los esfuerzos que ha realizado para intentar deshacer el embrollo: "*Todo presumo que tarda, / que la hora de echar no veo / este embuste de mi casa*" [III: 720-722].

a pesar de la acotación escénica que parecía indicar que la dama y su criada habían salido del tablado [III: acot. 736+], la acción dramática indica que don Enrique “*rompe unos papeles, y álzalos Inés*” [III: acot. 757+], evidencia que sostiene nuestra conjetura. El caballero rompe unas cartas de doña Leonor [III: 758-759], ante el desconsuelo de la dama, que se manifiesta inocente del amor que le expresó don Juan en una escena anterior.

La discusión es zanjada por Inés, que advierte irónicamente sobre una nueva contingencia, ya que están a punto de llegar a la casa nuevos personajes³⁴¹:

*“Discursos ataja,
que **como iban a buscar**
a quién aguardando estaba,
con gana de que le hallasen,
con él vuelven todos” [III: 770-774]*

Ante la llegada de personas a los aposentos, don Enrique opta por volver a esconderse – junto al fiel Chacón- en el cuarto donde antes estuvo oculto, representado por la puerta central del escenario:

*“Que pues una
vez por tu gusto **me mandas**
esconder, yo por mi gusto
me esconda otra; ya la cuadra
sé, qué huéspedes reserva
este cuarto” [III: 782-787]*

La única posibilidad escenográfica es la que hemos apuntado, ya que, inmediatamente una nueva acotación indica que “*salen todos*” [III: acot. 791+], apareciendo en el tablado don Félix, don Juan y don Diego (por la puerta lateral izquierda, según nuestra propuesta) y doña Beatriz (por la puerta lateral derecha). El desenlace de la comedia parece cercano, pues se anuncian preparativos de la boda de don Félix y doña Beatriz. Celio anuncia la entrada de don Fernando, hermano de don Diego y tío de doña Leonor, que se presenta en los aposentos y saluda a sus familiares. Inés y doña Leonor recelan, pues temen que don Fernando –que conocía al amante de su sobrina desde su estancia en Madrid- descubra la impostura de don Enrique y su disfraz de maestro de música.

De forma habilidosa, el dramaturgo ha incluido en la escena un nuevo elemento de inquietud, pues se escucha ruido –presumiblemente desde la cuadra donde se esconden don Enrique y Chacón- desde *fuera* del tablado (“*Dentro: “Para, para”*” [III: acot. 818+]), que alerta a don Diego (“*¿Pero qué alboroto es este?*” [III: 819]). El subterfugio utilizado es una introducción al último giro de la comedia, pues don Fernando ha llegado herido y requiere de descanso y atención inmediata. La excusa esgrimida por el personaje se revela algo forzada, pues su objetivo final, como veremos, es utilizar como lugar de descanso la habitación

³⁴¹ Nuevamente, Calderón utiliza en este final de comedia el mecanismo de acumulación progresiva de personajes en las últimas escenas de la jornada, hasta desembocar en el desenlace de la obra.

contigua donde se esconden don Enrique y Chacón. El autor justifica esta necesidad escenográfica con un tópico muy conocido en la época:

*“Apenas una
legua de aquí, en una zanja
del camino cayó el coche,
desde una quiebra tan alta,
que fue milagro no hacernos
pedazos, traigo estropeada
una pierna, y dolorido
todo este lado; importará
sangrarme³⁴² luego” [III: 859-867]*

Don Diego ordena a Inés abrir la habitación contigua y preparar la cama para atender a su hermano de forma adecuada. Se refiere sin duda a la “cuadra”³⁴³ donde están escondidos don Enrique y Chacón, esto es, la que representaría la puerta central del tablado. Evidentemente, Inés se resiste a cumplir la orden con argumentos falaces (“No sé de la llave, como / a tanto que ahí no se anda” [III: 877-878]). Don Diego recela de la criada, “abre la puerta, y ve a los dos [don Enrique y Chacón]” [III: acot. 885+].

El viejo caballero atribuye el origen del enredo a Inés, sospechando que la criada mantiene una relación con el maestro de danzar³⁴⁴; por ello, le indica a don Enrique que tome en matrimonio a la criada; nuevamente aparece de forma velada el tema del honor que hay que recuperar, aunque esta vez el tratamiento es irónico y algo despectivo, como corresponde a la clase social de los personajes. Así le indica don Diego a don Enrique: “¿qué esperáis, pues? Dadla / la mano, y cargad con ella” [III: 905-906].

Sin solución de continuidad, don Fernando reconoce a don Enrique como la persona que cortejó a doña Leonor en Madrid [III: 911-920]. Se produce entonces un nuevo movimiento escénico, en el que don Diego y don Fernando intentan acometer, respectivamente, a doña Leonor y a don Enrique, interponiéndose entre ellos don Juan y don Félix. Dos acotaciones describen detalladamente la escena: “don Juan delante de Leonor detiene a don Diego” [III: acot. 922+] y “don Félix delante de don Enrique detiene a don Fernando” [III: acot. 924+]. Doña Beatriz suplica a don Félix que ayude a don Enrique, que fue quién la salvó en su huida durante

³⁴² Método popular de la época, que se basa en la curación de las enfermedades con una purga forzada de los humores. El procedimiento sería hoy considerado hoy como irracional y acientífico, pero es atestiguado en numerosos textos y referencias de la época. Covarrubias define ‘sangría’ como “el sacar sangre con orden del médico”.

³⁴³ Así la define en su intervención el mismo don Diego. La alusión nos ayuda a caracterizar más ese espacio dramático no representado: “La pieza de la casa que está más adentro de la sala, y por la forma que tiene, de ordinario cuadrada, se llamó cuadra” [Covarrubias].

³⁴⁴ El detalle tiene interés, pues ofrece una referencia indirecta de que don Enrique, para hacerse pasar por maestro de música, quizás debía ir vestido como tal, disfrazado pues, para no alertar sobre su condición social. El equívoco es utilizado también en los últimos versos de la jornada, para hacer una broma meta literaria, que se refiere a los tópicos de este género de comedias; Chacón se burla de Inés y la incita a evitar –irónicamente– el matrimonio entre don Enrique y doña Leonor, pues el caballero estuvo a punto de casarse con la criada: “Ponle, Inés, impedimento, / pues que con otra se casa, / después de casar contigo” [III: 972-974]). Inés le responde sarcástica: “No estoy agora de gracias, / señores, que un día que sólo / se vió a pique la criada / de casar con el galán, / hubiese estorbo [...]” [III: 975-978].

la primera jornada [III: 925-926]. Chacón, inopinadamente, alude de nuevo al lugar de Valencia donde se produjo el episodio narrado por la dama, la plaza de la Olivera [III: 927-928].

La conclusión de la comedia es inminente, y se cierra –como es habitual en el género- de forma vertiginosa y concluyente. Quizás también inverosímil, pues don Fernando –que antes criticaba con pasión la relación entre su sobrina y don Enrique en Madrid y que en esta misma escena ha estado a punto de enfrentarse con el joven caballero- alude a la nobleza de origen del amante de doña Leonor (“[...] *porque es / de las familias de España / más ilustres*” [III: 962-964]) para justificar ante don Diego la conveniencia de un matrimonio con doña Leonor, enlace que –naturalmente- el padre de la dama acepta ahora de buen grado [III: 964-971]. El acelerado final de la tercera jornada restaura el equilibrio perdido y la obra acaba con unos versos postreros³⁴⁵ que parecen confirmar que Calderón escribió esta comedia para la Corte.

³⁴⁵ “*Pidiendo a estos reales pies / el perdón de nuestras faltas*” [III: 996-997].

"El maestro de danzar" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-206	206	2	Don Enrique, Chacón	"Salen don Enrique, y Chacón, de camino" [I: acot. 0+], "un balcón / acomodado tercero, / donde en coche de ladrillo, puesto al estribo de hierro[...]" [I: 76-79], "Hacia esta parte dijeron / que era de la mar la calle" [I: 197-198]	Una calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Beatriz y don Juan
207-208	2	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"Dentro Beatriz" [I: acot. 206+]	
209-226	18	5	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz, don Juan, don Félix	"voces se escuchan dentro / de esta casa" [I: 213-214], "la puerta han abierto, / y sale el ruido a la calle" [I: 223-224]	
227-255	29	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"Bajad / las luces, y acudid presto" [I: 227-228], "no me dejéis, hasta que / [...] / en la casa de una amiga [...]" [I: 244-246]	
256-268	13	4	Celso, don Diego, don Félix, don Juan	"Vanse los tres [Beatriz, Chacón y don Enrique], y de la puerta por donde salió Beatriz, salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix y don Juan de cara, y por otra parte don Diego, y Celso, gente, y luz" [acot. 257+]	
269-372	104	3	Celso, don Diego, don Juan	"Sí haré, viniendo / a mi casa, que es aquesta" [I: 311-312]	
373-386	14	1	Don Juan	"temblando a buscarlas entro" [I: 384]	
387-438	52	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"la plaza de la Olivera" [I: 400], "por aquesta calle pienso / que vamos mejor" [I: 436-437]	Otra calle de Valencia indeterminada. Espacio itinerante hasta otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de don Félix
439-500	62	5	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz, dos alguaciles de una ronda	"Huid, señora [...] / [...] / que no os sigan" [I: 494-496], "Métenlos a cuchillada, y sale don Félix" [I: acot. 500+]	
501-576	76	5	Don Enrique, Chacón, dos alguaciles de una ronda, don Félix	"En alcance de Beatriz / una, y mil calles revuelvo, / [...] / a mi casa vengo" [I: 506-509], "y así / en casa me entraré" [I: 516-517], "[...] que se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia. / Subid, pues, mientras yo cierro / la puerta" [I: 565-569]	
577-628	52	2	Doña Leonor, Inés	"Hacia la parte se oyó / de la escalera, que estando, / hasta venir, entre abierta, / mi amo del zaguán la puerta, / alguien se abrá entrado" [I: 621-625]	Casa de doña Leonor
629-651	23	3	Doña Leonor, Inés, Juana	"Ruido sentí en la escalera" [I: 632], "en el cuarto entre las dos / la entrad" [I: 650-651]	
652-658	2	1	Doña Leonor		
659-727	69	4	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz	"de la casa donde habéis / tomado puerto, don Diego / de Rocamora es su dueño, / yo su hija" [I: 695-698]	
728-738	11	5	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel	"apenas abrí / la buhardilla, cuando al vella / con luz, dos hombres por ella / se entraron, y aún hasta aquí / vienen" [I: 734-737]	
739-799	61	7	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón	"¿En mi casa / gente, y ruido, y todo el cuarto / abierto?" [I: 789-791]	
800-929	130	9	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón, don Diego, Celio	"mandé bajar luces" [I: 807], "forastero soy, el traje / salga por mi a la fianza / de que yo no la conozco" [I: 895-897], "en casa os quedad, señora, / en hora buena; llevadla / a vuestro cuarto vosotras" [I: 918-920]	
930-933	4	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego	"que a la calle salga, / a ver yo, si hay gente en ella, / y alguien acaso os aguarda" [I: 931-933]	
934-937	4	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"¿Y estarás tú a la ventana?" [I: 966]	

"El maestro de danzar" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-121	121	2	Don Diego, doña Leonor	"el amante que en su cuarto / anoche estaba con ella" [I: 26-27], "esperando queda, / viendo que a hablarte a tu cuarto / paso" [I: 66-68]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Diego)
122-140	19	3	Don Diego, doña Leonor, doña Beatriz	"podréis ir encubierta" [I: 134]	
141-197	57	2	Doña Leonor, doña Beatriz	"Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale, ni entra, / y sin que él lo sepa, puedes / en una pequeña pieza, / que sirve de tocador, / estar [...] [I: 186-191]"	
198-208	11	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"Llévate / al tocador a Beatriz" [I: 199-200]	
209-263	55	2	Doña Leonor, Inés	"él también queda en la calle / a la esquina de la vuelta" [I: 229-230], "¿estando tan cerca / de la sala el tocador?" [I: 246-247], "hazle por esa reja / una seña" [I: 257-258]"	
264-298	35	1	Don Juan		Calle indeterminada de Valencia (cercana a la casa de doña Leonor). Espacio itinerante en dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
299-343	44	2	Don Juan, don Félix	"A una esquina suspenso, y sale don Félix" [I: acot. 298+], "la noche pasé a la puerta" [I: 304], "yo os buscaré en vuestra casa / después" [I: 336-337]"	
344-356	13	5	Don Juan, don Félix, don Diego, don Enrique, Chacón	"Don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte Don Diego, y ellos se retiran a donde salieron" [I: acot. 343+], "gente pasando la calle" [I: 348], "En fin, ¿damos otra vuelta?" [I: 349], "No nos vea, / volvamos por esta parte" [I: 355-356]"	
357-426	70	3	Don Juan, don Félix, don Diego	"Vase acercando" [I: acot. 369+], "me entré en mi casa" [I: 395], "se cayó en la escalera / desmayada" [I: 405-406]"	
427-445	19	2	Don Félix, don Diego		
446-470	25	1	Don Diego	"Mas con alcanzarle poco / hay perdido" [I: 469-470]"	
471-479	27	2	Don Enrique, Chacón	"El viejo no entra / en su casa" [I: 471-472], "Antes parece, / que la calle abajo echa / con acelerado paso" [I: 427-474], "Inés a la reja" [I: acot. 479+]"	
480-487	8	3	Don Enrique, Chacón, Inés	"Entra / en este primero cuarto, / que ya está la puerta abierta" [I: 482-484], "Entramos los dos por una parte, y salen por la otra Leonor, y Inés y ellos vuelven a salir por la que ellos salieron" [I: acot. 487+]"	
488-572	85	4	Don Enrique, Chacón, Inés, doña Leonor	"escapando del tropel, / de un terrado a otro" [I: 530-531]"	
573-681	109	5	Don Enrique, Chacón, Inés, doña Leonor, don Diego	"Cuando entraste Enrique en casa, / ¿cerraste la puerta?" [I: 576-577], "dentro de la sala / ya señor está" [I: 576-577], "síntase" [I: acot. 633+]"	
682-733	52	3	Inés, doña Leonor, don Diego	"me he venido a casa / para buscarle" [I: 717-718], "Vase don Diego, y sale Beatriz y Juana" [I: acot. 733+]"	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
734-820	87	4	Inés, doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"Y su casa, / por señas de que es tan cerca, / que cae de aguesta a la espalda, / por cuyos terrados suelo / hablarme con sus criadas" [I: 810-814]"	
821-828	8	3	Inés, doña Leonor, doña Beatriz		
829-832	4	1	Inés		
833-845	13	1	Don Félix	"la puerta no abren" [I: 837-838], "sale Juana tapada" [I: acot. 845+]"	
846-884	39	2	Don Félix, Juana	"que sigáis / una seña que veréis / a una reja, en que sepáis / cual os llama de las dos. / Seguidme, pues, esperad, / y donde yo entrare, entrad" [I: 862-867], "vase, y vuelve a salir atravesando el tablado, y él tras ella" [I: acot. 868+], "La casa en la que la veo entrar / es la de don Diego" [I: 876-877]"	Calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
885-921	37	4	Don Félix, Juana, don Enrique, Chacón	"A la puerta del tablado, y salen don Enrique, y Chacón" [I: acot. 884+], "un pañuelo en la reja" [I: acot. 917+], "Entrase don Félix" [I: acot. 921+]"	
922-956	35	2	Don Enrique, Chacón	"no dejó abierta, / como tu hiciste, la puerta, / pues al punto la han cerrado" [I: 929-931]"	
957-967	11	3	Doña Leonor, don Félix, Inés		
968-1014	47	4	Doña Leonor, don Félix, Inés, doña Beatriz	"llaman" [I: acot. 987+], "vuelven a llamar" [I: acot. 996+], "en esa sala de ahí dentro" [I: 1012]"	
1015-1021	7	5	Doña Leonor, don Félix, Inés, doña Beatriz, Juana	"Esté abierto. / Entra tu con ellos, Juana" [I: 1015-1016]"	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
1022-1113	92	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"Abre tu la puerta, Inés" [I: 1022], "a ti puesta al paso" [I: 1046]"	
1114-1169	56	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego	"dónense en sus puestos, y hacen lo que dicen los versos" [I: acot. 1144+]"	
1170-1177	8	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego, Cello		
1178-1209	32	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Cello	"¿quién escondido en tu casa?" [I: 1183]"	
1210-1225	16	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Cello, don Diego		
1226-1260	35	7	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Cello, don Diego, Celia	"Dile, que me espere dentro / de mi cuarto, que ya voy" [I: 1228-1229], "Ha perdido el viento / de la sala con las vueltas" [I: 1239-1240], "Beatriz escondida en casa, / su galán en su aposento, / su hermano con mi señor" [I: 1251-1253]"	

"El maestro de danzar" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-24	24	1	Don Juan	"[...] que espere en su cuarto dijo [...]" [III: 24]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Diego)
25-249	225	3	Don Juan, don Diego, Celio	"Llega estas sillas, y aguarda / allá fuera" [III: 29-30], "Levántase" [III: acot. 81+], "salgamos juntos de casa" [III: 246]	
250-262	13	3	Don Diego, doña Leonor, Inés	"a buscar voy a don Félix" [III: 259-260]	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
263-280	18	2	Doña Leonor, Inés	"Váyase por los terrados" [III:275]	
281-316	36	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"que hayas, Enrique, vuelto / a aquesta cuadra, que ha sido / reservada" [III: 250-252], "que abierta tendrás la puerta" [III: 304], "Entra" [III: 313]	
317-349	33	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Félix, doña Beatriz	"Escóndense los dos en la puerta de en medio, y por la del lado salen Félix, y Beatriz" [III: acot. 316+], "a tu retiro / Beatriz" [III: 338-339]	
350-430	81	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"dando al terrado escalada, / entrar por asalto el sitio" [III: 356-357], "tener escondido / un hombre en mi mismo cuarto" [III: 367-368], "Dentro pasos" [III: acot. 418+], "mas ruido / siento en la escalera" [III: 419-420]	
431-467	37	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Juan	"Escóndese y sale don Juan" [III: acot. 430+], "aquel es su cuarto" [III: 437]	
468-525	58	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"Ahora no me quiero ir" [III: 521]	
526-537	12	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego, Celio	"boda en casa" [III: 536]	
538-548	11	5	Doña Leonor, Inés, Chacón, don Diego, Celio	"desta casa" [III: 547]	
549-572	24	4	Doña Leonor, Inés, don Diego, Celio	"en tu cuarto espera" [III: 554], "Di, Celio, a este caballero, / que entre aquí, tu con Beatriz, / oye a esta puerta el feliz / reparo" [III: 559-562]	
573-630	58	2	Don Diego, don Juan	"estar no quiero / en mi cuarto [...] / que este es lo mismo" [III: 576-579]	
631-663	33	3	Don Diego, don Juan, doña Leonor	"que tenga en su casa, / sin que él lo sepa, a Beatriz" [III: 636-637]	
664-722	59	4	Don Diego, don Juan, doña Leonor, doña Beatriz	"las bodas / que han de ser hoy en mi casa" [III: 705-706]	
723-736	14	2	Doña Leonor, doña Beatriz	"como estabas, cuando de casa saliste" [III: 729-730]	
737-791	55	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"Es posible, que te atrevas / a volver aquí" [III: 737-738], "Rompe unos papeles, y álzalos Inés" [III: acot. 757+], "ya la cuadra / sé, que huéspedes reserva / este cuarto" [III: 785-787]	
792-818	27	6	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz	"Sentaos" [III: 816], "Dentro" [III: acot. 817+]	
819-831	13	7	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio	"¿Mi hermano? Toda la dicha / hoy se me ha venido a casa" [III: 823-824]	
832-887	56	8	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio, don Fernando	"en una zanja del camino / cayó el coche" [III: 860-861], "abre esta cuadra" [III: 868], "Aparta; / echar la puerta en el suelo" [III: 884-885], "Abre la puerta, y ve a los dos" [III: acot. 885+]	
888-997	110	10	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio, don Fernando, don Enrique, Chacón	"Don Juan delante de Leonor detiene a don Diego" [III: acot. 922+], "Don Félix delante de don Enrique detiene a don Fernando [III: acot. 924+], "Acuérdate de la plaza / de la Olivera, mujer" [III: 927-928]	

2.6. *Mañanas de abril, y mayo.*

Mañanas de abril, y mayo es una comedia de capa y espada de ambiente madrileño. Algunas de las referencias espaciales que se mencionan debían ser muy conocidas para el espectador que asistía a las representaciones de los corrales de comedias de la ciudad: el Parque del Prado, la calle de Álamos, la Florida, la calle de las Huertas, la Iglesia de San Sebastián, la calle Mayor, la tienda del portugués, etc.

El ritmo narrativo de la obra es frenético, en virtud de la complejidad de las tramas que desarrollan los personajes en los diversos espacios dramáticos representados en la obra. Quizás una consecuencia de la acelerada cadencia de esta comedia es el número elevado de espacios representados, un total de seis: la casa de don Pedro, diversas calles de Madrid, el Parque del Prado, la casa de doña Ana, la casa de doña Clara y el patio interior de la casa de doña Ana.

La primera jornada se organiza en cinco cuadros escénicos, que se desarrollan en la casa de don Pedro [I: 1-314], en diversas calles de Madrid [I: 315-387], en el Parque del Prado [I: 388-448], en la casa de doña Ana [I: 449-811] y acaba el primer acto, de nuevo, en la casa de don Pedro [I: 812-1030]. La segunda jornada contiene cuatro cuadros dramáticos, que suceden en la casa de doña Clara [II: 1-161], en un espacio itinerante de otra calle indeterminada de Madrid [II: 162-214], en una calle de Madrid, justo enfrente de las casa de doña Ana y de don Pedro [II: 215-311] y en la casa de don Pedro [II: 312-898]. Finalmente, la tercera jornada se estructura en dos únicos cuadros, que transcurren en el jardín interior de la casa de doña Ana [III: 1-326] y en el Parque del Prado [III: 327-888].

La vecindad de las casas de don Pedro y doña Ana aporta un recurso narrativo que adquiere una gran importancia en el desarrollo de la segunda jornada de la comedia. Así, el patio o jardín interior de la casa de doña Ana -espacio fundamental que aparece al inicio del segundo acto- plantea diversos problemas de escenificación y otras cuestiones de cierto interés, relacionadas con la representación de este lugar dramático y el movimiento escénico de los actores que participan en el cuadro.

La caracterización conceptual de la casa de doña Ana como un lugar *sagrado* actúa como un fuerte contraste con la descripción sensorial del Parque del Prado. La diferente connotación de los dos espacios (el parque del Prado y la casa de doña Ana) plantea una relación de conceptos contrarios que refleja las diversas concepciones del amor y el sentido de la vida de los diferentes personajes: mientras que doña Clara es la personificación de la vida sensual y el *carpe diem*, doña Ana representa la virtud; el Prado es "*festín alegre*" [I: 481] y la vivienda de la dama es "*casa de deidad*" [I: 702], elevando a doña Ana al rango de diosa.

Sin duda, el espacio dramático fundamental de la comedia es el Parque del Prado, que es descrito en la obra como un nuevo *locus amoenus*, una especie de lugar idílico cuya esencia es acentuada por la utilización del dramaturgo de una cancioncilla muy popular en la época³⁴⁶; la seguidilla parece sugerir un cierto simbolismo con la actitud de los amantes que se citan antes

³⁴⁶ "*Mañanitas floridas / de Abril, y Mayo, / despertad a mi niña / no duerma tanto*" [I: 388-391].

del amanecer en el Prado para el cortejo; lugar de encuentro de los amantes, es objeto también de una descripción casi costumbrista en la primera jornada de la comedia, cuando don Hipólito y don Luís comentan irónicamente las prácticas y conductas de damas y caballeros en este espacio singular [I: 404-448].

2.6.1. Mañanas de abril, y mayo. Jornada I.

El desarrollo de la primera jornada de esta comedia de Calderón sucede en cuatro espacios dramáticos diferentes de la ciudad de Madrid: en el primer cuadro se representa un espacio interior, la casa de don Pedro Girón [I: 1-314]; el segundo cuadro de este acto, muy breve [I: 315-387], transcurre en diversas calles de Madrid: se trata de un espacio itinerante, ya que los personajes de doña Clara e Inés refieren que se dirigen desde “*la calle que fue Prado*” [I: 382] hasta “*la de Álamos*” [I: 385]; el tercer cuadro de la jornada, breve como el anterior, se desarrolla en otro espacio exterior, el parque del Prado [I: 388-448]; el cuarto cuadro sucede en casa de doña Ana de Lara [I: 449-811]; finalmente, el último cuadro del primer acto nos devuelve al espacio inicial de la comedia, la casa de don Pedro [I: 812-1030].

La primera jornada de la comedia se inicia en un espacio interior, la casa de don Pedro. La acotación inicial ya aporta información de interés para la determinación del espacio y el tiempo de las escenas que abren el acto: “*Sale don Juan embozado y Arceo gracioso, con una bujía en un candelero*” [I: acot. 0+]. Se trata de una escena interior, en la que un criado –Arceo– recibe una visita inesperada. El criado se ayuda de la luz artificial de una vela –es, por tanto, un símbolo del tiempo narrativo de la escena, que acaece durante la noche³⁴⁷– y se encuentra en la casa de su amo a un presunto caballero, que oculta su identidad bajo una capa o embozo³⁴⁸.

La identificación del espacio donde se desarrolla el primer cuadro se desvela gracias a diversas alusiones indirectas en la conversación entre los diversos personajes. Arceo, que más tarde se identificará como criado de don Pedro –el dueño de la vivienda– explica al recién llegado que “*no está en casa / mi señor*” [I: 1-2] y refuerza su relación con el espacio dramático representado: “*yo estoy / en mi casa*” [I: 23-24].

A la llegada de don Pedro, el amo de la casa, el caballero embozado accede a descubrirse si Arceo sale “*allá fuera*” [I: 70]. El criado accede, con la oculta intención de visitar a Lucía, la dueña de su vecina, con quien mantiene una relación amorosa. El actor que interpreta a Arceo sale de escena [I: acot. 76+] por una de las puertas laterales del tablado, y la determinación de espacio interior se subraya con un breve intercambio verbal entre los dos caballeros:

Don Pedro: “*Ya estoy solo, y solo espero,
que me digáis qué queréis?*”

Don Juan: “*Cerrad la puerta*”

Don Pedro: “*Suspenso*”

³⁴⁷ El mismo caballero embozado refuerza verbalmente la connotación del tiempo dramático nocturno cuando pregunta al criado Arceo “*qué hace don Pedro / fuera de casa a estas horas*” [I: 30-31].

³⁴⁸ Arceo se asusta ante el caballero embozado, a quien llega a advertir que “*te tengo mucho miedo*” [I: 16] y define como un “*fantasma apacible*” [I: 27]. La sugestión de Arceo se disipa a la llegada de don Pedro, su amo, a quien concede finalmente que el visitante tal vez sea “*algún hombre casado, / que viene a verte encubierto*” [I: 61-62]. La superstición y cobardía del criado es un tópico en las comedias del Siglo de Oro. Por ejemplo, en la última escena de la primera jornada de “*La dama duende*” se produce una situación cómica entre don Manuel y su criado Cosme ante una supuesta intervención sobrenatural a causa de la desaparición inexplicable de la dama en una habitación que aparentemente estaba cerrada. Cosme refiere todo un listado de seres fantásticos –duendes, brujas, súcubos, nigromantes– mientras que su amo se esfuerza por hacerlo entrar en razón [I: 1069-1100].

me tenéis, ya está cerrada” [I: 77-81]

El caballero embozado se revela como don Juan, un viejo amigo de don Pedro, el propietario de la casa. La conversación entre ambos desvela la razón de que el visitante oculte su identidad, pues éste tuvo que huir de Madrid tras matar a otro caballero, con quien se topó cuando cortejaba a doña Ana de Lara, vecina precisamente de su amigo don Pedro. Precisamente esta vecindad³⁴⁹ entre doña Ana y don Pedro es uno de los elementos esenciales del enredo de la comedia.

Don Juan comenta a su amigo el lance en el que mató a otro caballero. El episodio tiene cierto interés, por la mención a las referencias espaciales que aluden a la casa de doña Ana:

*“Una noche, pues, salí
de su casa yo, creyendo,
que para mí solo estaba
el falso postigo abierto³⁵⁰
de un jardín, cuando llegando
a hablarle (¡ay Dios!) por de dentro
hacia la parte de fuera
torcer otra llave sienta” [I: 123-130]*

Esta configuración del domicilio de doña Ana –al que se accede desde la calle por una puerta que da a un patio o jardín antes de entrar en la casa- tendrá mucha importancia en el desarrollo de la tercera jornada de la comedia, provocando diversos enredos y confusiones.

Don Juan continúa la explicación de la historia a su amigo don Pedro; se trata de una técnica dramática utilizada para informar al espectador del corral de hechos narrativos anteriores a la escena. El caballero comenta que “*entreabrieron el postigo*” [I: 137] y que su rival, “*tentando las paredes*” [I: 149] llegó a tropezar con él [I: 153], hasta salir a la calle los dos [I: 163] y matarlo en duelo de espadas [I: 174]. Tras narrar su peripecia, don Juan solicita refugio a su amigo durante unos días, ya que, torturado por los celos, desea volver a ver a doña Ana:

*“[...] desta manera me he vuelto
a Madrid; y confiado
en vuestra amistad, me atrevo
a venirme a vuestra casa,
y escarmentado en efecto,
de la lengua de un criado,
me he recatado del vuestro.
Aquí estaré algunos días,*

³⁴⁹ Este elemento espacial se expresa ya en la primera conversación entre los dos caballeros. Don Juan comenta a su amigo don Pedro una información que va dirigida al espectador de la obra: “*Ya sabéis (como quién fue / por la vecindad tercero / de mi desdichado amor, / aquel venturoso tiempo) que amé a doña Ana de Lara*” [I: 93-97].

³⁵⁰ De nuevo, se trata de otro recurso común en las comedias de capa y espada: la puerta falsamente cerrada que permite al amante entrevistarse secretamente con su dama. En este caso, el episodio acaba con un duelo entre los dos caballeros.

*sólo hasta saber si puedo
ver a doña Ana, por quién
tantas desdichas padezco.” [l: 190-200]*

Tras la narración, don Juan asegura a su amigo que marchará a Flandes³⁵¹ [l: 211] antes que escuchar satisfacciones engañosas de doña Ana, y cree que lo engañó con el caballero a quien mató en duelo. Don Pedro defiende la virtud de su vecina, argumentando su inocencia en el encierro voluntario en su casa y en la ausencia a los lugares frecuentados por otras damas:

*“[...] de doña Ana lo que puedo
deciros, es, que ni el rostro
la he visto, desde el suceso
de esa noche, ni en **ventana**,
ni en **Iglesia**, ni en **paseo
de Prado**, y **Calle mayor**,
que es mucho para mí, siendo
como soy, vecino suyo” [l: 252-259]*

Don Pedro se excusa con su amigo por su inmediata partida al Parque en pos de una dama a la que corteja [l: 291-298], pero deja a don Juan al cuidado de Arceo en la última escena del primer cuadro, con instrucciones precisas:

*“Haz que luego al punto
se haga en **aqueste aposento
una cama**, y esto sea
con recato y con silencio,
que **importa que nadie sepa
que al señor don Juan tenemos
en casa**, y de ti lo fío
solamente, adiós” [l: 300-307]*

El segundo cuadro de la primera jornada tiene lugar en algunas calles de Madrid, en un espacio itinerante que lleva a los personajes hasta el Parque del Prado, lugar de encuentro de damas y caballeros. En la primera escena del cuadro aparecen doña Clara y su criada Inés [l: acot. 314+]; ésta recrimina a su ama la insistencia en ir al Parque del Prado a pesar de que don Hipólito, amante de doña Clara, se lo ha prohibido [l: 319-320].

Esta escena es paralela o continua al cuadro anterior –que se desarrollaba de noche aún– ya que la dama afirma que *“me ha dado / tal gana, que he madrugado / dos horas antes del día”* [l: 328-330]. La naturaleza independiente y caprichosa de doña Clara se aprecia en la conversación que mantiene con Inés en esta escena, en la que explica que va al Parque

³⁵¹ El recurso a la huida a Flandes del amante despedido con el objeto de participar en las campañas bélicas es otro recurso utilizado en las comedias de Calderón. Por ejemplo en *El astrólogo fingido*, el protagonista –casualmente también llamado don Juan– anuncia a su dama su inminente partida tras dos años de infructuoso cortejo: “[...] mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe / que el cielo mil años guarde, / donde mi valor imite / de mis nobles ascendientes / tantas victorias insignes” [l: 208-213].

disfrazada [l: 370] para disfrutar de ese pasatiempo feliz, con el fin de “*pasear, hablar, reir, / preguntar y responder, / ser vista, en efecto, y ver*” [l: 371-373].

La característica esencial de este cuadro es el espacio itinerante, que se deduce de forma clara de la conversación de las dos mujeres:

Inés: “*Y tienes mucha razón,
con lo cual hemos llegado
a la calle que fue Prado*³⁵²
en virtud del azadón
Doña Clara: “*Pues bajemos por aquí
a la de Álamos*³⁵³, *que es
arrendajo del Pagés*” [l: 380-386]

Las dos mujeres salen del tablado [l: acot. 387+], pero se mantiene la continuidad temporal, con una seguidilla popular que se utiliza como una transición espacial entre las dos escenas. La acotación del texto especifica con claridad que, tras la salida del escenario de las dos mujeres, la cancioncilla debe ser interpretada *fuera* del tablado: “*Vanse, y suena dentro música*” [l: acot. 387+].

Este recurso adquiere cierta relevancia, ya que denota un espacio paralelo que el espectador no ve, pero que parece informar de la llegada de los personajes a un nuevo *locus amoenus*, una especie de lugar idílico al que alude esta canción que escucha el espectador del corral de comedias:

“*Mañanitas floridas
de Abril, y Mayo,
despertad a mi niña
no duerma tanto*” [l: 388-391]

La canción, además, parece sugerir un cierto simbolismo con la actitud de los amantes que se citan antes del amanecer en el Prado para el cortejo. En todo caso, la seguidilla era muy popular en la época en que se escribió la comedia, como muestran diversas referencias y

³⁵² Se trata claramente del Paseo del Prado, que coincide con el trazado actual de la avenida, frecuente lugar de encuentro de damas y caballeros durante el siglo XVII. Ver Ilustración 11. Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

³⁵³ Así como la calle o Paseo del Prado resulta fácilmente identificable, tanto en la actualidad como en el plano de Texeira de 1656, no he conseguido identificar esta calle de los Álamos, que parecería cercana al Paseo del Prado. No debería extrañarnos que se tratase de otra calle, conocida hoy con nombre diferente: “*Madrid no tuvo nombres oficiales de sus calles hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que el Ayuntamiento interviene en esta nomenclatura, la cambia y la altera y, desde entonces, comienza a darse a sí mismo la facultad de rotular sus calles nuevas o viejas [...] hasta entonces, las calles se nombraban por las gentes, más o menos a su capricho y basándose en algún elemento definitorio: la presencia de iglesia, convento o capilla, la situación de algún palacio o casas o dependencias de personas conocidas, la propia forma extraña de la calle, la existencia de imágenes, capillitas u hornacinas esquineras [...] La consecuencia era doble: de una parte existían dos o más nombres para una misma calle, de otra parte existían dos o más calles que llevaban el mismo nombre*” [Del Corral, 2005: 75-76]. Hay que tener en cuenta también que todo el paseo contaba con numerosas fuentes y grandes hileras de álamos, con lo que podría referirse a alguna de las numerosas calles que derivaban en el bulevar. Con todo, no me atrevo a más conjeturas.

parodias de la época, y fue adaptada levemente por Calderón para hacerla coincidir con el título de su obra³⁵⁴.

Tras la canción, “*sale don Luís y don Hipólito*” [I: acot. 391+], dos caballeros que se encuentran ya en el Parque del Prado:

*“Por divertiros yo a vos
de vuestro primo en la muerte
os traigo de aquesta suerte
al Parque, donde los dos
divirtamos **la mañana**”* [I: 398-400]

La expresión es de don Hipólito, que confirma el lugar dramático donde se encuentran los dos personajes y que informa al espectador que ya ha pasado la noche en el tiempo dramático de la comedia y que está amaneciendo³⁵⁵. También aporta un elemento importante en el engranaje de la comedia, la información de que don Luís es familiar cercano del hombre que fue muerto por don Juan en el lance explicado durante el primer cuadro³⁵⁶.

Los dos amigos entretienen su conversación con comentarios diversos sobre la inveterada costumbre de encontrarse damas y caballeros en el Parque del Prado para sus asuntos amorosos. El tono del diálogo adquiere un matiz costumbrista, que se inicia bajo la atenta mirada de don Luís y de don Hipólito hacia todo aquello que pasa ante sus ojos: “*Desde aquí podemos ver / la gente que va bajando [...]*” [I: 404-405]. Tras comentar de forma crítica las actitudes de otros personajes que encuentran en el Parque, el diálogo se centra en el personaje de doña Clara de Valle, a la que se describe negativamente a causa de sus costumbres licenciosas.

Don Hipólito lamenta la tendencia de la dama a exhibirse continuamente en coche por el Parque, lo que le ocasiona un gasto excesivo³⁵⁷ que le impide pagar el alquiler de su propia casa. El caballero lo explica de forma irónica:

³⁵⁴ En realidad, la seguidilla es “*Mañanitas floridas / del mes de mayo, / despertad a mi niña / no duerma tanto*”. Así se recoge en el *Nuevo Corpus* [2039], tal y como se publicó en Valencia en el año 1597 en el *Cuarto Cuaderno de varios Romances*. La canción debió ser muy popular en la época, y también fue utilizada por Lope de Vega en su comedia *El acero de Madrid*, aunque en este caso el poeta la integra en el parlamento de su personaje.

³⁵⁵ Ya sabemos de la importancia del escenario verbal en la comedia del Siglo de Oro para indicar circunstancias de tiempo y lugar, cuestión esencial si se tiene en cuenta que todas las representaciones se realizaban con luz de día. En este caso, la indicación verbal de uno de los actores para indicar que está amaneciendo se refuerza inmediatamente en boca de don Luís, después del primer aserto de don Hipólito: “*Más hermoso el Sol parece, / porque embozado amanece / entre nubes de oro, y grana*” [I: 401-403]. El mismo *embozo* del sol, que aparece entre nubes, parece prefigurar el ocultamiento de damas y caballeros en sus aventuras amorosas.

³⁵⁶ En su anterior conversación con don Juan, don Pedro anunciaba por vez primera la misma información: “*No hablo ahora en nuestro pleito, / que ya sabéis, que un don Luís / de Medrano, que era deudo / del muerto, es quién se ha mostrado / parte*” [I: 244-248].

³⁵⁷ “*En cuanto llegaba la primavera, y con ella el buen tiempo, daban comienzo las romerías del apretado calendario festero de la Villa y con ellas la necesidad de coche para asistir a tales regocijos. Para los galanes que habían de suministrar coches a sus cortejos, era ésta una esclavitud y socaliñeo constante, ocasión de disgusto para las escurridas bolsas que no podían permitirse tales lujos y tales gastos. Como es natural, los alquiladores de coches hacían su agosto en tales ocasiones, cobrando lo que querían,*

*“Es verdad, y cierto día
cumpliendo el plazo, el casero
vino a pedirle el dinero
de la casa en que vivía.
Y ella dijo: ¡hay tal traición!
¿Esta desvergüenza pasa?
**Aunque yo alquilo la casa,
no vivo sino el balcón”** [l: 440-447]*

La respuesta de don Luís al comentario de su amigo –“*Qué diera, porque os oyera*” [l: 448]- es una réplica irónica al hecho de que don Hipólito mantiene una relación amorosa con la dama. En su primera aparición en escena la dama ya había confesado a su criada Inés que don Hipólito le había prohibido acudir al Parque [l: 318-320] y el caballero confirma a su amigo la misma advertencia: *Por eso no lo oirá, no, / que anoche la dije yo, / que de casa no saliera*” [l: 449-451]. Por eso ahora, cuando *“sale doña Clara, y Inés”* [l: acot. 448+], don Hipólito no sospecha que la mujer tapada es en realidad su dama.

Con las dos parejas en lados opuestos del escenario (don Luís y su amigo por una parte y doña Clara e Inés por la opuesta) como bien advierte don Hipólito –“*pues estamos / en el campo dos a dos*” [l: 463-464]- la criada advierte la presencia de los dos caballeros y tranquiliza a su ama, asegurándole que no la reconocerán:

*“Si tapadas
estamos, y en este traje,
que es en el que todas andan,
¿cómo te han de conocer?”* [l: 470-473]

Los dos caballeros se acercan a las mujeres para requebrarlas, y don Hipólito vuelve a apuntar el motivo del *locus amoenus* que simboliza el Parque, lugar de encuentro de relaciones amorosas que es definido como un espacio de naturaleza domeñada y amable:

*“Señora doña tapada,
que a honrar el festín alegre,
que hoy la primavera traza
en este verde salón
donde vivas flores danzan
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas,
de rebozo habéis venido [...]”* [l: 480-487]

ante una demanda desmesurada que buscaba cuatro ruedas sobre las que montar la remilgada presencia de la damita y el bulto desmesurado de su guardainfante, obligatorio según la moda de la época” [Del Corral, 2005: 86]. La costumbre de exhibirse en coche es el principal tema de conversación entre los dos caballeros, y es criticada de forma divertida, tomando como ejemplo a otra dama: *“Porque en mi vida la vi / sino en coche; por aquesta/ fue por quien se ha presumido, / que le dijo a su marido: / con lo que la casa cuesta / de alquiler echemos coche/ [...] / si el coche tuviera, / sin casa vivir podía, / en el coche todo el día, / y de noche en la cochera”* [l: 423-435].

Ante los requiebros de don Hipólito, doña Clara se mantiene en silencio para evitar ser reconocida³⁵⁸, detalle que es objeto de burla por parte de don Luís, que conjetura irónicamente sobre la posible fealdad de la dama: “[...] *tuerta, curda, coja o manca, / pedigüeña, melindrosa, / contrahecha, roma o calva* [...]” [I: 512-514].

Tras diversos intentos por mantener una conversación con las dos mujeres, éstas huyen del lugar. No existe acotación escénica en el texto, pero la acción se deduce de la expresión de don Hipólito –“[...] *¿qué hacéis? ¿Volverme la espalda?*” [I: 532]- que decide seguir a las damas hasta su casa para conocer su identidad. El juego argumental es ingenioso, pues los dos caballeros perseguirán por las calles a doña Clara e Inés sin saber quiénes son en realidad. La paradoja del episodio es subrayada en boca del mismo don Hipólito³⁵⁹.

En el siguiente cuadro la acción se traslada a la casa de doña Ana: Arceo visita a la dueña de la dama³⁶⁰, Lucía, con quién mantiene una relación amorosa. De nuevo, el tópico del criado incapaz de mantener un secreto: Arceo le confiesa a Lucía el episodio del inicio de la comedia, la visita de don Juan -amante de doña Ana- a don Pedro y el refugio en su propia casa [I: 564-593].

Tras la confidencia del criado, entra Pernía –escudero de doña Ana- en escena [I: acot. 595+] y sorprende a los dos amantes abrazados. Pernía se muestra celoso y molesto por la relación entre Arceo y Lucía, defendiendo su propio estatus en la estructura social, que considera de mayor rango que el del criado y, por tanto, con mayor derecho a aspirar al amor de la dueña de doña Ana³⁶¹.

Doña Lucía zanja la cuestión argumentando que el abrazo dado a Arceo es debido a la alegría causada por unas cartas traídas por el criado³⁶² y que pertenecen a “*un hermano / que está en las Indias*” [I: 614-615]. Inmediatamente “*sale doña Ana*” [I: acot. 623+], la dueña de la casa, que zanja la discusión ordenando a Pernía que prepare el coche:

**“Salga, y mire si está puesto
el coche, que es hora ya
de ir a Misa; ¿pues no va
presto?” [I: 634-637]**

³⁵⁸ La dama silenciosa es objeto de un comentario misógino de don Hipólito, lugar común en la época sobre la presunta incontinencia verbal de las mujeres: “*¿No me respondéis? ¿Por señas / me habláis? No me desagrada, / ¿ni aún para pedir no habláis? / ¿No? Pues sois la mejor dama, / que he visto en toda mi vida; / albricias me pide el alma / de que me ha deparado una / mujer que no pide, y calla*” [I: 499-506].

³⁵⁹ “*Sigamos / que ya veis cuánto me arrastra / una mujer tramoyera, / pues el serlo sólo es causa / de que a doña Clara ame, / y a questa, si no me engaña / la pinta, lo es mucho más / que la misma doña Clara*” [I: 541-548].

³⁶⁰ Visita que ya anunció en el primer cuadro de la jornada: “*En buenas horas / más aunque ir a hablar tengo / con doña Lucía (la dueña / de mi vecina) más quiero / ser hoy criado, que amante* [...]” [I: 70-74].

³⁶¹ Las comedias de costumbres son un claro exponente de la organización social de la época, con una separación evidente entre señores y criados. No deja de ser curiosa la percepción de Pernía sobre su propio lugar en esta estructura; el escudero es muy consciente de su propia situación en la escala social y se muestra indignado por la preferencia de la dueña doña Lucía: “*hecho estoy un fuego, un rayo; / ¿de cuándo acá así un lacayo / se prefiere a un escudero?*” [I: 610-612].

³⁶² Parecida excusa a la que utiliza Calderón en la tercera jornada de *El astrólogo fingido*. Ante la llegada de don Leonardo, padre de doña María, don Juan justifica la presencia en la casa de la dama, arguyendo falsamente que acaba de llegar de Zaragoza [III: 43] y que allí fue huésped del hermano de don Leonardo [III: 44-45]. Para hacer más creíble su historia, don Juan finge haber sido víctima del robo de unas cartas que le confió el hermano de don Leonardo [III: 48-51].

Aunque no existe ninguna acotación explícita, la lógica escénica hace pensar que cuando sale de escena Pernía también lo hace Arceo. La hipótesis parece confirmarse en la inmediata conversación entre doña Ana y Lucía [l: 638-686], en que las dos mujeres se intercambian confidencias: la dama confiesa su amor por don Juan y la dueña le explica lo que antes escuchó en boca de Arceo, aunque oculta el origen de la información:

*“Don Juan a Madrid llegó;
más que lo calles te pido,
y **está en la casa escondido**
de nuestro vecino; yo
lo sé, porque una criada
me lo ha dicho ahora a mí;
pero no salga de aquí,
ya ves que es cosa pesada”* [l: 674-681]

En la siguiente escena “*salen Clara y doña Inés*” [l: acot. 686+], que venían huyendo desde el Parque de don Hipólito y don Luís [l: 541] y que solicitan refugio temporal en la casa de doña Ana ante el acoso de los dos caballeros que las vienen siguiendo para conocer su identidad. La connotación en boca de doña Clara de la casa de doña Ana como lugar *sagrado* actúa como fuerte contraste con la descripción sensorial del Parque del Prado (*locus amoenus*) que hemos visto anteriormente en boca de don Hipólito [l: 480-487]:

*“[...] Dama hermosa,
si quién dice mujer piadosa,
un rato (mal mi pena signífico)
que **me dejéis entrar aquí os suplico**,
mientras que un hombre pasa
esa calle, **sagrado vuestra casa**
sea de mi cuidado
pues **casa de deidad siempre es sagrado**”* [l: 695-702]

La diferente connotación de los dos lugares (el parque del Prado y la casa de doña Ana) presenta una relación de conceptos opuestos que simboliza las diversas concepciones del amor entre los diferentes personajes, su sentido de la vida y la caracterización de los espacios dramáticos representados: mientras que doña Clara es la personificación de la vida sensual y el *carpe diem*, doña Ana representa la virtud; el Prado es “*festín alegre*” [l: 481] y la vivienda de la dama es “*casa de deidad*” [l: 702], elevando a doña Ana al rango de diosa.

El sentido pagano y sensual de la naturaleza domeñada del Parque se contrapone a la espiritualidad y virtud que se respira en la casa de doña Ana; mientras que ésta se dirigía a Misa [l: 636], doña Clara se holgaba al amanecer con un paseo por el parque, con el objeto de vivir nuevas aventuras; la caracterización de los dos lugares enfrenta un espacio exterior sensual, el parque del Prado, lugar de encuentro público entre damas y caballeros, contra el espacio cerrado, de virtud y reconocimiento, que simboliza la casa de doña Ana.

La dama accede a proteger a las dos mujeres, con el anuncio de doña Lucía de que “*un hombre aquí se ha entrado*” [l: 707]. Doña Clara pide cobijo a doña Ana y se esconde en unos

aposentos: “[...] *aquí he de retirarme con prudencia, / haced que una criada le despida, / porque me va la fama, honor y vida*” [I: 710-712]. Para aumentar el enredo y dificultar la identificación, doña Clara le deja a doña Ana el sombrero que llevaba puesto [I: 714], un elemento que resultará fundamental en el desconcierto posterior, ya que don Hipólito confundirá a la dama que perseguía con doña Ana.

El enredo resulta considerable: don Hipólito se encontró a doña Clara en el Parque, pero no la reconoció porque iba tapada (tampoco imaginó que era ella, pues el día anterior le había prohibido que saliese de casa); doña Clara sí lo reconoce, por ello se muestra tapada y no le habla para evitar ser identificada; huye y se refugia en casa de doña Ana, vecina de don Pedro (lugar donde se oculta don Juan, el amante de doña Ana); doña Clara se esconde en unos aposentos de la casa de la dama, pero antes le deja su sombrero; cuando don Hipólito irrumpe en la casa, identifica erróneamente a doña Ana como a la mujer que siguió en el Parque.

Doña Ana cree –erróneamente también- que el perseguidor es el marido celoso de doña Clara. Esta situación conforma el motivo principal de enredo de la trama.

El movimiento escénico de los actores tiene mucho interés para la determinación del espacio dramático que representa la casa de doña Ana. Al inicio de la escena se encontraban solas doña Ana y Lucía, su dueña; la entrada de doña Clara e Inés en el espacio dramático que simboliza la casa debió hacerse por una de las dos puertas laterales del escenario, que representaría la puerta de la calle; la puerta lateral opuesta encarnaría el paso a otro espacio dramático, unos aposentos de la casa de doña Ana donde ahora se esconden las dos mujeres recién llegadas para ocultarse de don Luís y don Hipólito. Éste último irrumpe [I: acot. 716+] en el escenario³⁶³ por la misma puerta lateral por la que entraron hace un momento las dos perseguidas.

Con la entrada de don Hipólito se refuerza la connotación simbólica de la virtud de doña Ana y el espacio sagrado que representa la casa, cuestión que ya observamos anteriormente en boca de doña Clara [I: 695-702] y que volveremos a ver en otros lugares de la comedia³⁶⁴. Ante el enojo de la dama por la irrupción no deseada del caballero, éste se muestra impresionado ante la belleza doña Ana y argumenta su entrada sin permiso en la casa, adornándose de conceptos cortesanos:

*“Yo la tomé[la osadía] de la ventura mía,
que hasta veros, **divina**
deidad, vencer la nube, que cortina
de humo ocultaba el fuego,
descanso no tuviera, y así luego,
con el humo pasado,*

³⁶³ En el inicio de la segunda jornada se explica la razón de que don Hipólito entre solo a la casa de doña Ana, y no le acompañe su amigo don Luís: “¿No os dije, que la tapada / vi en su casa descubierta, / donde, porque entrara yo, / os quedásteis a la puerta?” [II: 82-85].

³⁶⁴ En el último cuadro de la primera jornada, don Pedro ensalza las virtudes de doña Ana, y en diálogo con don Hipólito afirma que “esa casa que habéis dicho [la casa de la dama] / es el templo de la fama” [I: 988-989]. En la tercera jornada, cuando doña Ana cree que su casa ha sido asaltada por un delincuente (en realidad, se trata de Arceo), se refiere a la casa en los siguientes términos: “Caballero, / que recatado el semblante, / la noble clausura rompes / de los sagrados umbrales [...]” [III: 278-281].

*y agora, desos rayos abrasado,
llorar, y arder presumo,
arder del fuego, pues lloré del humo” [I: 726-634]*

La irrupción inesperada de doña Clara primero, y de don Hipólito después supone una irrupción doble: física, pero también simbólica, ya que la quietud y la paz de la casa de doña Ana se ven violentadas. La concepción espiritual del *domus* de la dama, amable retiro interior de paz y virtud, se ve invadida por la sensualidad del espacio exterior, que impregna el espacio exterior del parque.

Es esta atmósfera de sensualidad carnal la que traen consigo doña Clara y don Hipólito, alterando el equilibrio simbólico de la casa y provocando con su entrada en este espacio sagrado el desencadenamiento de acciones que aceleran la trama de la obra y complican el argumento dramático.

Doña Ana no comprende inicialmente la transfiguración que ha supuesto este ingreso de los aspectos más sensoriales en el espacio de recogimiento que simboliza su casa y le responde de forma tajante a don Hipólito:

*“No entiendo, Caballero,
estilo tan cortés, y lisonjero,
ni sé que causa he dado,
para que de esta suerte **hayáis entrado
en mi casa: si esfera
la llamáis de la hermosa Primavera,
ni introduzcáis en ella tal desmayo,
que espire su esplendor antes del rayo:
si humo seguís, que en sombras se resuelve,
no le esperéis, que el humo nunca vuelve:
y si buscáis el fuego,
no os acerquéis a él, y volveos luego,
que **no vive enseñado a acciones tales
el antiguo blasón de estos umbrales”** [I: 735-748]***

Don Hipólito se sorprende ante el razonamiento de doña Ana, y le responde con conceptos amorosos varios, en los que se muestra víctima del veneno de las palabras y la belleza de la dama, a quién ha confundido con la dama tapada a la que siguió en el Parque [I: 749-750], y que está escondida en el aposento contiguo. Finalmente, don Hipólito se despidió de la dama y marcha de la casa, disculpándose por su atrevimiento al no haberle sido concedido el permiso para entrar en ella [I: 769-772].

La confusión de doña Ana aumenta ante la reacción del caballero, a quién cree el marido de la mujer tapada: *“¡Hay cosas semejante, / que entre un hombre marido, y salga amante! / y de sus mismas penas descuidado, / llegue celoso, y vuelva enamorado”* [I: 773-776]. En ese momento *“salen doña Lucía, Inés y doña Clara”* [I: acot. 776+], que estaban escondidas en el aposento contiguo, representado por una de las puertas laterales del escenario (don Hipólito ha salido anteriormente por la opuesta, tal como indicamos anteriormente).

Doña Clara mantiene ante doña Ana el engaño de que el caballero que acaba de marchar es su celoso marido. En un aparte, doña Clara refuerza verbalmente ante el público del corral la actitud de don Hipólito en la escena anterior y la difícil verosimilitud de la acción dramática:

*“Creyó, en fin, que era yo, iraro suceso!
la dama que siguió, que aunque **para eso**
servió el sombrero³⁶⁵, y el **estar con manto**,
y el **ser los trajes parecidos** tanto,
que como en los conceptos repetidos,
se encuentran también dos en los vestidos” [I: 782-787]*

Pernía vuelve a entrar en escena [I: acot. 787+] para anunciar que el coche que solicitó doña Ana para ir a Misa ya está esperando [I: 788]. La dama indica a Lucía que observe la calle para asegurarse que don Hipólito ya ha marchado y que doña Clara puede salir con seguridad [I: 789-791]. Ésta sale, sorprendida e indignada ante el cortejo de don Hipólito a doña Ana que ha presenciado de forma oculta. Doña Clara e Inés abandonan la casa [I: acot. 801+] y doña Ana comenta a Lucía el pesar que siente ante la suerte de los demás y su propia desgracia [I: 805-811].

El último cuadro de la primera jornada [I: 812-1030] se desarrolla de nuevo en la casa de don Pedro, espacio donde se inició la comedia. La primera acotación del cuadro tiene detalles de interés para la configuración del espacio dramático: *“Vanse [doña Ana y Lucía] y salen don Pedro por la puerta derecha, y don Juan por la izquierda, que es por donde está la puerta izquierda de su aposento, y encuéntrense en el tablado”* [I: acot. 811+].

Ya habíamos observado en el primer cuadro la utilización de una de las puertas laterales del tablado (aquella que representaba el acceso a la casa de don Pedro desde la calle) para la entrada de don Juan y Arceo [I: acot. 0+] en primer término y de don Pedro después [I: acot. 44+]. La lógica escenográfica indicaba que todos los personajes debían entrar al tablado *por la misma puerta lateral*, es decir, la misma que representaba la puerta de acceso a la calle.

La salida de Arceo del tablado en el primer cuadro, a instancias de don Pedro [I: acot. 76+] debía hacerse, evidentemente, por la puerta lateral opuesta, que simbolizaría el acceso a otros aposentos de la casa. Por tanto, cada una de las puertas laterales representaba el acceso a un espacio diferenciado, fuera de la vista del público: una puerta constituiría la salida a la calle, a un espacio exterior, mientras que la puerta opuesta figuraría el acceso a otros aposentos interiores de la misma casa.

La acotación que analizamos ahora [I: acot. 811+] determina claramente qué puerta representaba cada espacio en la escenografía del cuadro (la derecha la salida a la calle y la izquierda los aposentos en los que ahora se aloja don Juan). La coherencia escénica obligaría a

³⁶⁵ De forma ingeniosa, doña Clara dejó a doña Ana su propio sombrero [I: 714], para contribuir a la confusión de don Hipólito, que toma a la dueña de la casa por la mujer que perseguía en el parque. No es un gesto espontáneo o casual: la intencionalidad de la acción se confirma al final de la segunda jornada, cuando doña Clara le muestra a don Hipólito la forma en que le engañó: *“[...] les haré creer que soy / otra dama, aunque al estrado / me entré de una mesurada, / como esta mañana, cuando / le hizo creer, que era otra, / sólo un sombrero blanco”* [II: 838-843].

mantener esta estructura espacial –explicitada en la acotación inicial del último cuadro de la primera jornada- también en el primer cuadro, donde se representaba este mismo espacio dramático, la casa de don Pedro.

Don Juan y don Pedro se encuentran en el tablado, que representa en este cuadro la casa de este caballero. Don Pedro viene del parque, tal como anunció anteriormente [I: 291]. El caballero confiesa a su amigo su desánimo, ya que tiene celos de la dama que corteja; ésta es doña Clara [I: 825] y don Pedro sospecha de un amigo suyo, que no es otro que don Hipólito [I: 829]. Es en ese momento que sale Arceo a escena [I: acot. 838+], anunciando precisamente la entrada de don Hipólito [I: 839-843].

A pesar de la prevención de don Juan, que desea estar presente para evitar que don Pedro cometa una tontería, éste le previene y le indica que se esconda en su aposento [I: 847-849]. Aunque ahora no se produce ninguna nueva indicación que informe sobre el movimiento escenográfico de don Juan, se deduce claramente por la acotación inicial del cuadro [I: acot. 811+] que la salida del tablado es, sin duda, por la puerta lateral izquierda, que representa los aposentos donde se esconde el caballero. Lógicamente, la entrada de don Hipólito [I: acot. 850+] se debe producir por la puerta lateral derecha.

La salida del tablado de don Juan no es completa, ya que una nueva acotación –“*don Juan al paño*” [I: acot. 875+]– indica que el caballero se encuentra *escuchando* la conversación entre don Pedro y don Hipólito, y que esta acción se simboliza en escena haciendo que se entrevea a don Juan entre las telas que ocultan la puerta lateral izquierda del escenario.

Don Hipólito, desconfiado, se asegura –inciertamente– que está a solas con don Pedro, e inicia un parlamento en que vuelve a describirse el espacio del parque del Prado, aunque ahora con una caracterización cercana a la simbología que encarna la monarquía de los Austrias:

“[...] *Esta mañana salí
a este verde hermoso sitio,
a esta divina maleza,
a este verde paraíso,
a este parque, rica alfombra
del más supremo edificio,
dosel del Cuarto Planeta,
con privilegio de Quinto,
esfera en fin de los Reyes,
de Isabel, y de Filipo;
desde cuyo heroico asiento,
siempre bella, y siempre invicto,
están Católicas luces,
dando resplandor al Indio,
siendo en el jardín del aire
ramilletes fugitivos*” [I: 858-873]

La simbología que se establece entre el paisaje ameno que representa el parque del Prado –un trasunto de naturaleza domeñada por el hombre- y la monarquía de los Austrias –una

dinastía que domina el mundo- resulta evidente. La exaltación a la monarquía reinante impregna todo el parlamento y es una característica ideológica que puede rastrearse en numerosas comedias de Calderón³⁶⁶.

Don Juan escucha “*al paño*” [I: acot. 875+] la conversación entre don Pedro y don Hipólito. Éste realiza una descripción pormenorizada [I: 880-911] del encuentro en el parque con doña Clara, que “*bajaba por una cuesta*” [I: 896]; el caballero explica que la dama iba tapada: “*el sutil manto, en celajes, / ya oscuros*” [I: 900-901]. El espectador confirma que don Hipólito no reconoció a doña Clara y que, posteriormente, cuando entró en la casa de doña Ana confundió a la tapada con la vecina de don Pedro. Esta confusión de don Hipólito se basa en el equívoco a causa del sombrero de doña Clara, que dejó en manos de doña Ana antes de esconderse y que el caballero reconoció inmediatamente al entrar en su casa³⁶⁷.

Mientras don Juan escucha escondido y atiende la conversación desde su aposento con breves digresiones –en aparte- de lamentación o crítica hacia el diálogo, que van dirigidas al espectador del corral [I: 915, I: 946, I: 954 y I: 962], don Hipólito habla con don Pedro y aporta al espectador una nueva información de interés sobre la casa de doña Ana, que ayuda a configurar este espacio dramático representado:

*“Es una vecina vuestra
esta pared sólo ha sido
la que su esfera divide,
y pues que como vecino
es fuerza”* [I: 949-953]

Por tanto, doña Ana y don Pedro no sólo son vecinos, sino que sus casas son *contiguas*, elemento que será esencial para la trama argumental en el inicio de la tercera jornada.

Don Hipólito solicita a su amigo que le revele el nombre de su vecina [I: 956-957]. Don Pedro se debate entre la amistad hacia don Juan (que, escondido, lo está escuchando todo) y don Hipólito, con quién mantiene la conversación. Don Pedro se inclina a defender la honra de su vecina, explicando que se trata de doña Ana de Lara. El caballero asegura que se trata de una mujer virtuosa y que el galanteo que pretende don Hipólito es una misión imposible [I: 979-993].

³⁶⁶ Ana Suárez [en Abad Varela (ed.), 2004: 539-571] profundiza en varias de estas cuestiones, analizando ejemplos diversos de la obra de Calderón, en los que se advierte el vínculo entre realidad y símbolo en algunos de los itinerarios madrileños que aparecen en diferentes comedias del autor: “[...] *La originalidad que presenta Calderón es siempre el resultado de una vivencia íntima y afectiva, por una parte, y de simbolización político religiosa, por otra, en cuanto que la capital era el eje del mundo católico y representaba a la vez el centro de la monarquía austriaca. “El grande Felipe” había forjado una corte de imaginación y espectáculo que sólo una ciudad como Madrid, “corte de los milagros”, podía seguirle en grandeza ilusionista y capacidad teatralizadora. Confiados en el destino superior de sus reyes, sus habitantes imitaban la vida del espectáculo palaciego y hacían de la ciudad un lugar de perfecta convivencia entre la diversión y la oración, entre la idealización y la vulgaridad”* [ibid. 539].

³⁶⁷ Es este breve y sutil motivo –el sombrero de doña Clara- uno de los elementos que hace avanzar la trama dramática. Tal y como lo describe don Hipólito, se trata de una pieza singular y difícilmente confundible con otro, origen de la confusión del caballero: “*Coronaba sobre el manto / los bien descuidados rizos, / airoso un blanco sombrero, / por una parte prendido / de un corchete de diamantes, / sobre un penacho que hizo / lisonja al aire, diciendo, / a tus halagos rendido [...]*” [I: 916-923]. La descripción minuciosa del sombrero es un requisito necesario en aras de la verosimilitud de la acción, que sirve para justificar la confusión de don Hipólito.

Don Hipólito se enoja por la respuesta de don Pedro y sale de su casa, momento que aprovecha don Juan para salir de su aposento. La jornada finaliza con la desesperación de don Juan, que cree cierta la afirmación de don Hipólito sobre el encuentro en el Parque con doña Ana. Los celos martirizan al caballero, que se dispone a ir en persona al Parque durante la noche para comprobar si su dama se encuentra allí. La jornada se clausura con la comparación de su amante con diversos conceptos con un carácter marcadamente negativo: una sombra³⁶⁸, un áspid³⁶⁹ y un basilisco³⁷⁰ [I: 1026-1028].

³⁶⁸ Cirlot aclara la acepción negativa simbólica de este concepto: *“Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folclore y en la literatura de las culturas avanzadas”* [1998: 424].

³⁶⁹ Sobre la simbología posible de esta imagen, la descripción que hace Covarrubias del áspid o áspide tiene cierto interés: *“Una especie de víbora cuyo veneno es tan eficaz y tan pronto que si no es cortando al momento el miembro que ha mordido para que no pase al corazón, no tiene remedio. Andan el macho y la hembra casi siempre juntos, y al que mata al uno dellos sigue el compañero hasta vengarse, si no huye velozmente o procura pasar algún río, que sola el agua le hace parar [...]”*. El áspid es también un símbolo de origen medieval, alguno de cuyos significados se conservan aún en el siglo XVII. Véase por ejemplo esta interpretación de la figura del áspid, recogida en uno de los numerosos *Bestiarios* medievales: *“Áspid es una serpiente que representa el género humano. Es astuta y traidora, y experta en el mal; cuando ve a los que hacen encantamientos, que quieren seducirla y atraparla mediante engaño, tapona perfectamente sus oídos: oprime uno contra el suelo, y en el otro mete la cola con firmeza, para no oír nada [...]”* [Malaxecheverría (ed.), 1986: 184].

³⁷⁰ Véase la interpretación del *basilisco* como una especie de serpiente, monstruo o híbrido, que realiza otro *Bestiario* medieval: *“[...] es el rey de las serpientes, que huyen en cuanto lo ven, pues las mata con el aliento [...] Como los escorpiones, busca los lugares áridos; si se acerca a las aguas y pica a alguien, éste se vuelve hidrófobo y linfático. Este mismo animal se llama también silbido, pues mata silbando, antes de morder o de abrasar [...]”* [Malaxecheverría (ed.), 1986: 159].

2.6.2. *Mañanas de abril, y mayo. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia de Calderón se desarrolla en tres espacios dramáticos diversos, con predominio de los escenarios interiores: en el breve primer cuadro se representa la casa de doña Clara [II: 1-161]; el segundo cuadro [II: 162-311] transcurre en diversas calles de Madrid: de nuevo se observa un espacio itinerante, en el que los personajes de don Hipólito y don Luís se dirigen desde una calle indeterminada hasta la calle donde se encuentran las casas de doña Ana y don Pedro. Por último, el extenso cuadro final de la segunda jornada transcurre en un espacio interior, la casa de don Pedro [II: 312-898].

El segundo acto de la comedia se inicia en la casa de doña Clara, donde conversan la dama e Inés. La criada expone la paradoja que supone la situación experimentada durante la jornada anterior: doña Clara se queja de que, huyendo de don Hipólito, se escondió en casa de doña Ana, y el caballero –confundiéndola con ésta, pues no pudo reconocer a doña Clara en la calle, yendo como iba, tapada- cortejó a la dueña de la casa y ahora está enamorado de la otra dama. La exposición de Inés tiene una función secundaria: la de recordar al espectador del corral la trama de la primera jornada, tras un descanso entre actos en el que se habría representado alguna obra breve.

Doña Clara urde con rapidez un plan para vengarse de su extrañado amante; proyecta la escritura de una carta en la que se hará pasar por doña Ana [II: 48-52]. En el documento, que será escrito por Inés para disimular la letra [II: 50] le pedirá a don Hipólito

“[...] que quiero
hablarle a solas, que tenga
una silla prevenida,
y una casa donde pueda
verle esta tarde” [II: 54-58]

El plan trazado por doña Clara para castigar a su amante por su soberbia debe ser ejecutado en otra casa diferente, para aumentar así la venganza de la dama [II: 75]. En ese momento “*salen don Hipólito y don Luis*” [II: acot. 81+], y doña Clara advierte a Inés de la importancia de disimular ante los dos caballeros que ellas fueron las tapadas del episodio en el Paseo, para no descubrir anticipadamente su propósito de desquite [II: 79-81].

La llegada de don Hipólito a la casa de doña Clara se transforma en un nuevo juego de apariencias e invenciones entre los dos amantes. Los dos niegan su paso por el Parque al amanecer. El caballero le espeta que “*no vine esta mañana, / presumiendo que estuvieras / en el Parque, como anoche / dijiste*” [II: 94-97] y la dama le responde que no salió de casa, tal y como le indicó don Hipólito [II: 97-100]. Los dos mienten, aunque sólo doña Clara es la que conoce la verdad y el fatuo y engreído don Hipólito³⁷¹ piensa que es la dama la única

³⁷¹ La falsedad de su carácter se advierte también más tarde, cuando descubre ante don Luís algunas de las razones materiales de su interés por doña Ana: “*¿Pues no es comodidad esta? / Si es rica, noble, y hermosa, / de buena opinión, y honesta, / y puedo dentro de un mes / estar casado con ella?*” [II: 210-214]. La caracterización de don Hipólito como personaje mezquino y engreído se advierte en varios pasajes, verbigracia en la segunda jornada de la comedia, cuando se jacta ante su amigo don Luís de su buena suerte en asuntos de amor: “*¿No os digo, / que yo tengo linda estrella / con mujeres?*” [II: 261-263]. Al final de la segunda jornada,

engañada. El juego de mentiras se teje alrededor de los dos amantes, con un intercambio verbal que parece un epítome de la esencia del género de la comedia de capa y espada:

Don Hipólito: “¡Qué fácil es de engañar
a la mujer más discreta!”
Doña Clara: “Que sea bobo el más bellaco
de los hombres!”
Inés: “Hombres y hembras,
así unos a otros se engañan,
cuando que se quieren piensan” [II: 126-130]

Don Luís, que antes de entrar en la casa de doña Clara ha acordado una señal con don Hipólito para despachar con rapidez la visita, hace gestos a su amigo [II: acot. 130+], pero sus señas son advertidas de inmediato por la dama, que le recrimina a los dos caballeros la prontitud de la entrevista y el ardid ideado para acabarla:

“Cesa,
don Luís, que no es **esta sala**
donde hablar la parte esfuerza
por procurador, si él quiere
hablar, hable, y no por señas.
Id, don Hipólito, adiós,
que **esta casa** siempre es vuestra,
para iros, y para estaros,
pues siempre de la manera
que abierta para que entréis,
para que os váis está abierta.
Pon estos hombres, Inés,
en la calle, y luego **cierra las puertas**” [II: 138-151]

Tras el diálogo entre los cuatro personajes que concluye la escena, el texto de la edición estudiada (1664) recoge la acotación “**Vanse los dos**” [II: acot. 161+]; la primera impresión de un lector de la comedia es que se trata de una errata del texto, como se aprecia en la escena inmediatamente posterior, ya que don Hipólito y don Luís *se mantienen* en el tablado y son doña Clara e Inés las que *abandonan* el escenario. La presunta errata ha sido corregida en otras versiones modernas consultadas³⁷² por la acotación –aparentemente más correcta– “**Vanse las dos**”, en la que se ha substituido el artículo masculino plural de la edición de 1664, que parece referirse a don Hipólito y don Luís, por el artículo femenino plural, que parece sugerir la salida de doña Clara e Inés.

Pero quizás haya otra razón más profunda –y sutil– de la presencia del artículo “*los*” en la edición de 1664, que parece apuntar manifiestamente a don Hipólito y don Luís. Este cuadro tiene una gran importancia para la determinación del espacio dramático representado y demuestra la gran técnica constructiva de Calderón y el dominio que posee sobre el

doña Clara se burla de él por haber caído en el engaño trazado por la dama: “*Bien pensó vuesa merced, / muy necio, y muy confiado, / que tenía muerta al vuelo / la hermosura de los campos*” [II: 794-797]

³⁷² Valbuena [1973: 582] y Cruickshank [2007: 288].

movimiento escénico de los personajes de la comedia. Recordemos que el cuadro se estaba desarrollando en el espacio dramático que representa la casa de doña Clara y que, tras el enfado de ésta, las dos mujeres salen del tablado.

Aparentemente, don Hipólito y don Luís se mantienen en el mismo espacio dramático en que se ha desarrollado la conversación, la casa de doña Clara. Pero esta suposición escénica no parece del todo cierta, ya que se ha producido un sutilísimo cambio de lugar figurado y los dos caballeros se encuentran ahora en la calle. Hay varios indicios que prueban esta hipótesis: el menor de ellos es el tono de confianza con que hablan los dos amigos tras la salida de doña Clara e Inés, difícilmente justificable si se encontrasen aún en la casa de la dama.

Otrosí, doña Clara indicó a su criada que acompañase a los dos caballeros a la calle y que cerrase después las puertas [II: 149-151]; en vez de esto, ya hemos visto que la acotación describe la salida de los dos caballeros ("*Vanse los dos*" [II: acot. 161+]), pero que, contrariamente a lo que la coherencia dramática indica, don Luís y don Hipólito se mantienen en el tablado [II: 162-ss].

La prueba más determinante de esta hipótesis escénica es la nueva irrupción en el cuadro de Inés, marcada con una acotación explícita: "*Sale Inés con manto*" [II: acot. 214+]. Ya sabemos que el manto es un recurso simbólico que alude a la estancia de la mujer en una calle o lugar exterior. La criada ha salido en pos de los dos hombres, y trae la carta escrita por doña Clara³⁷³ – fingidamente escrita por la dama tapada, que don Hipólito piensa que es doña Ana para engañar al caballero y vengarse de él.

La única opción viable es la que defendemos: don Luís y don Hipólito *ya habían salido* de la casa de doña Clara tras la acotación anterior [II: acot. 81+]. De todo ello se infiere que los dos caballeros se encuentran en un espacio itinerante, y que han recorrido el espacio que va desde la calle donde se encuentra la casa de doña Clara hasta la calle donde se encuentran las casas de don Pedro y de doña Ana. Aunque la transición espacial es sutilísima y podría pasar desapercibida para el espectador del corral o para el lector poco avisado, el desarrollo del recorrido de los personajes en el espacio dramático representado manifiesta la pericia de Calderón para las transiciones de lugar.

Inés ha alcanzado a los dos caballeros y se oculta de ellos. El espacio dramático representado ahora es la misma calle donde se encuentran las casas de don Pedro y de doña Ana. El movimiento escénico de los tres personajes y el espacio dramático representado se deducen del parlamento de la criada:

*"Apriesa escribió mi ama
el papel, y más apriesa*

³⁷³ Se trata, quizás, de una pequeña incoherencia argumental, pues doña Clara acordó con su criada que sería ésta quién escribiría la carta para que don Hipólito no pudiese reconocer su letra [II: 48-52]. Ahora, en cambio, Inés manifiesta que ha sido la dama quién ha escrito la carta: "*Apriesa escribió/ mi ama el papel [...]*" [II: 215-216]. Por otra parte, el tiempo escénico que pasa desde que don Hipólito y don Luís salen de la casa de doña Clara hasta que Inés vuelve a encontrarse con ellos me parece muy reducido (apenas 53 versos [162-214]) para que las dos mujeres hayan razonado y escrito la carta y que la criada haya conseguido alcanzar a los dos hombres. La elipsis temporal no me parece válida, teniendo en cuenta que no hay ninguna ruptura en la conversación entre don Luís y don Hipólito y que la continuidad dramática parece bastante clara.

**yo tras ellos me he venido,
y cogiéndoles las vueltas,
hasta la calle he llegado
de la madama, y aún ésta
es su casa; allí se paran,
yo no quiero que me vean
tras ellos, porque no osen
de ver que los seguí, sea
otra vez de mi delito
sagrado *su casa mesma*" [II: 215-226]**

Inés ha llegado hasta el mismo lugar que los dos caballeros. La actriz que interpreta a la criada debería encontrarse a un lado del escenario y don Hipólito y don Luís en el opuesto, pero sin que éstos advirtieran la presencia de Inés -“*allí se paran, / yo no quiero que me vean / tras ellos [...]*” [II: 221-223]- acción que debía resultar de difícil ejecución escénica, dadas las exiguas dimensiones de los tablados de los corrales de comedias³⁷⁴.

En el parlamento de Inés se observa un claro ejemplo de *escenario verbal*: se trata de un mecanismo dramático que sirve para advertir al espectador del corral –y al lector de la comedia- cuál es el espacio concreto en que se desenvuelven en ese momento los personajes en el tablado. Es un recurso muy frecuente en este tipo de comedias, que ayuda a mitigar los escasos recursos escenográficos y la falta de decorados estables en los corrales de la época. El personaje de don Hipólito abunda en el mismo recurso en su parlamento posterior, añadiendo detalles concretos del espacio dramático del cuadro a la descripción general del lugar hecha por la criada:

**“Esta es la calle feliz;
pero quien dudar pudiera,
que había de vivir Flora
en la calle de las huertas”³⁷⁵.
Este es el balcón, por donde,
en tornasoles envuelta,
sale el Alba a todas horas,
de jazmines, y azucenas
coronada, pues el día
en sus umbrales despierta” [II: 227-236]**

El lugar donde vive doña Ana (la dama es nombrada como “*Flora*”, metáfora de la belleza de la amada y una referencia al nombre de la calle) es definido por don Hipólito como “*feliz*”.

³⁷⁴ “El tablado, rodeado de público en tres de sus lados, no tenía ni embocadura ni telón de boca. Sus dimensiones, basadas en los nueve tablados cuyas medidas conocemos (Montería, Olivera, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Alcalá, Almagro, Príncipe y Cruz), eran, aproximadamente, 1,5 m de altura sobre el nivel del patio; 6,88 m de ancho; y 3,85 m de fondo, con una superficie media de entre 26 y 27 metros cuadrados” [Ruano, 2000: 38].

³⁷⁵ Calle muy conocida de Madrid, fácilmente identificable en el plano de Texeira de 1656 (hoja 14). Se trata de una vía que desemboca en el Prado de Atocha. En esta calle sitúa Calderón en la comedia la ubicación de las casas vecinas de don Pedro y de doña Ana. Hay que anotar que el lugar donde se ubica la casa de doña Clara no está especificado en la obra; con todo, la lógica escénica indica que la casa de doña Clara no estará muy separada de las de doña Ana y don Pedro, dado que el itinerario dramático que va de un punto a otro y que recorren los personajes es bastante breve, 53 versos [II: 162-214].

Alude al balcón de la casa y compara a la dama con el sol, en un juego conceptual en el que sugiere varios elementos florales.

Ya hemos anotado antes que Inés se encuentra a un lado del tablado y don Luís y don Hipólito en el opuesto. El análisis atento del cuadro nos lleva a identificar cada una de las puertas laterales del escenario con las entradas de las dos casas vecinas: la puerta de la izquierda (por ejemplo) corresponde a la casa de doña Ana y la de la derecha a la casa de don Pedro. Siguiendo esta hipótesis, la criada se encuentra justo delante de la casa de doña Ana, es decir, en la parte derecha del escenario. Inés ha seguido a los dos caballeros y se dispone a entregarles la carta que han escrito antes con doña Clara, sin mostrar su identidad a don Hipólito y don Luís:

Inés: *“Ya de que los he seguido
desmentida la sospecha
está, daréle el papel,
como mi ama lo ordena:
vuelvo a penar en lo mudo”*

Don Luís: *“Una mujer encubierta
ha salido de su casa”*

Don Hipólito: *“**Y hacia nosotros se acerca”***

Don Luís: *“De las dos debe de ser,
Pues que vuelve a hablar por señas” [II: 237-246]*

Inés se encuentra, pues, en la parte derecha del escenario, que corresponde al espacio que representa la casa de doña Ana. Don Hipólito y don Luís *creen* que la tapada *sale* de la misma vivienda, ya que la ven a la puerta de la misma (*“Una mujer encubierta / ha salido de su casa”* [II: 242-243]). La criada se acerca hasta ellos [II: 244], es decir, hasta la parte derecha del escenario. Don Luís la reconoce inmediatamente como una de las dos mujeres que siguieron el otro día en el Prado, más no porque haya podido verle el rostro (va tapada) sino por su actitud de silencio y porque habla mediante señas [II: 245-246].

La mujer tapada les deja la carta y abandona el lugar, haciendo señales de que no la sigan [II: 254-256]. No hay acotación explícita que indique el movimiento escénico, pero el diálogo entre don Luís y don Hipólito lo muestra claramente. La carta entregada –firmada significativamente por *“La dama muda”*– contiene instrucciones precisas para don Hipólito: *“[...] tened una silla³⁷⁶ para luego en S. Sebastián³⁷⁷, y una casa donde pueda hablaros”* [II: 256+].

³⁷⁶ El recurso utilizado en la comedia es muy parecido al de otra obra de Calderón, *“La dama duende”*: el último acto se desarrolla en el cuarto de doña Ángela, que ha sido transformado para asombrar y confundir a don Manuel, simulando ser un lujoso aposento de un palacio. La criada Isabel conduce a don Manuel mediante engaño a la misma casa donde éste se aloja, después de haber recibido el caballero un mensaje escrito [III: 13-20] en el que doña Ángela lo cita en el cementerio de San Sebastián, en Madrid, donde dos hombres lo esperan con una silla de manos, para conducirlo a su destino.

³⁷⁷ La iglesia de San Sebastián fue fundada en el año 1541 y estaba situada en el camino de Atocha, probablemente al lado de la parroquia de Santa Cruz. El edificio original fue derruido hacia 1550, a causa de su estado ruinoso y tres años más tarde se adquirió un terreno en la calle de Atocha, donde se construyó el edificio actual. Las obras se iniciaron en 1554 bajo la dirección de Antonio Sillero y el templo fue acabado 21 años más tarde. A lo largo de los años se añadieron nuevas capillas. Las ampliaciones fueron obra de Antonio de la Tijera, Juan de Bulga Valdeastras y Juan de Obregón (maestros de obras) entre 1595 y 1598. La torre

Tras la lectura de la carta, los dos caballeros discurren cuál es el mejor modo de cumplir con las instrucciones dadas por *“la dama muda”*. Don Hipólito encarga a su amigo que prepare una silla para traerla hasta la casa *“y esté puesta / al punto en San Sebastián”* [II: 271-272]. El caballero le indica a su amigo que él mismo esperará en su propia casa a la dama, pero don Luís le aconseja un sitio mejor para el encuentro: *“Pues es tan cerca / la casa de don Pedro, / mejor es llevarla a ella”* [II: 284-286]. Don Hipólito acepta la propuesta, dada la comodidad y discreción que supondrá a la dama trasladarse a una casa que es vecina a la suya.

El diálogo finaliza cuando don Luís previene a su amigo que *“de la suya [de la casa de la dama] mesma / otras dos salen”* [II: 290-291] y don Hipólito decide que deben marchar de inmediato *“sin que nos vean, / que estando aquí, podrá ser, / que ir a otra parte no quieran”* [II: 294-296]. El movimiento escénico de los actores parece evidente: don Luís y don Hipólito se habían quedado en la parte izquierda del tablado (allí fue a encontrarse con ellos Inés en la escena anterior [II: 244]) y ahora ven salir de la puerta derecha del escenario (que representa el acceso a la casa de doña Ana) a la misma dama, la dueña Lucía y Pernía. La salida y entrada de los personajes es simultánea [II: acot. 297+].

Tan sólo se advierte una pequeña incoherencia escénica –que afecta al espacio dramático del cuadro, como veremos en seguida– en el movimiento de los personajes sobre el tablado: don Luís y don Hipólito abandonan el escenario *por la misma puerta*, la que se encuentra en el lateral izquierdo. No pueden salir por la puerta derecha, como hemos visto, pues ésta representa la entrada a la casa de doña Ana, y en el final de la escena salen por este lado la dama, doña Lucía y Pernía [II: acot. 297+]. Por tanto, los dos caballeros *sólo tienen una opción* para dejar el tablado, la puerta lateral derecha. En el diálogo entre ambos, don Luís se dirige a encargar una silla [II: 271-272], mientras que don Hipólito entrará en la casa de don Pedro para hablar con él y pedirle que le deje sus aposentos para entrevistarse con la dama tapada (tal y como se confirma en la expresión del caballero –*“mientras prevengo la casa”* [II: 289]- y en una escena posterior, en que se reúne con don Pedro [II: 363-404]). Se trata de una mínima incongruencia escénica, pues don Luís y don Hipólito se dirigen *a lugares diferentes* y, en cambio, salen del escenario *por la misma puerta* que, precisamente, representaría el acceso a la casa de don Pedro. Se trata, evidentemente, de una convención escénica provocada por las limitaciones del espacio escenográfico del corral de comedias.

La identificación de la puerta lateral izquierda del tablado con el acceso a la casa de don Pedro no es una simple conjetura teórica. En la breve escena [II: 298-311] en que salen al tablado doña Ana, doña Lucía y Pernía (no olvidemos que han aparecido desde la puerta lateral derecha, que representa el acceso a la casa de doña Ana), la dama, que ha salido *“en traje de casa”* [II: 299] decide que *“en la casa de don Pedro / he de entrar, ya estoy resuelta [...]”* [II: 301-302]. La advertencia de Lucía es muy clara y alude a la cercanía de la casa de don Pedro: *“¿Pues dónde vas? Ésta es / la casa”* [II: 305-306]. La astuta dama responde a la dueña con una prevención lógica:

de la iglesia fue construida en 1612 por Lucas Hernández. En la parte trasera de la iglesia se encontraba un pequeño cementerio, donde fue enterrado, entre otros, Lope de Vega.

*“¿No eres más necia?
Pasa de largo, porque
deslumbremos las sospechas,
si acaso me ha visto alguno
salir de casa [...]” [II: 306-310]*

De nuevo observamos la misma convención escenográfica que anotamos anteriormente. Los tres personajes *deben salir* del tablado: no pueden hacerlo por la puerta lateral derecha, por la que accedieron a escena, pues ésta representa el acceso a la casa de doña Ana. La única opción posible es, pues, la puerta lateral izquierda, aunque ésta represente el espacio dramático de la casa de don Pedro.

El siguiente cuadro nos muestra una interesantísima transición, donde se observa un desplazamiento desde un espacio exterior (la calle que se encuentra justo enfrente de la casa de don Pedro) a un espacio interior, los aposentos de la casa del mismo caballero. En este lugar conversan don Juan y don Pedro³⁷⁸. Aquel manifiesta sus celos a su amigo, mientras que éste pondera la virtud de su vecina:

*“[...] en casa de doña Ana me he informado,
si salió esta mañana
al Parque, y dicen todos, que doña Ana
solo a Misa ha salido
en su coche a las once, y nadie ha habido,
que lo contrario diga” [II: 325-330]*

Arceo hace acto de presencia [II: acot. 349+] e informa a ambos caballeros de la llegada de don Hipólito [II: 350]. Don Pedro le pide a don Juan que se esconda en sus aposentos³⁷⁹ mientras dure la visita [II: 361]. Don Hipólito entra en escena [II: acot. 362+] y hace algunos rodeos antes de hablarle de su propósito. Cuando don Pedro advierte que el tema a tratar no es otro que la relación con doña Ana, se produce el siguiente movimiento escénico:

Don Pedro: *“Esperad un instante, hablad ahora”*
[Cierra]
Don Hipólito: *“¿Por qué cerráis?”*
Don Pedro: *“No quiero que esa puerta,
cuando fuera me voy, se quede abierta,
con eso he asegurado
aquí de los cuidados un cuidado,
celos, y riesgo le han buscado, celos;
esto fue el riesgo ya que no los celos.” [II: 380-387]*

La acotación II: 380+ indica que el actor que interpreta a don Pedro debe hacer algún gesto que simbolice el movimiento de cerrar la puerta que da al aposento donde se esconde

³⁷⁸ El juego escenográfico resulta muy atractivo, pues los dos actores deben haber salido al escenario por la puerta lateral derecha, ya que doña Ana, doña Lucía y Pernía abandonaron el tablado por la puerta lateral izquierda. Una muestra más de la multiplicidad de utilización de las salidas de actores del escenario en los corrales de comedias.

³⁷⁹ Tras la importante acotación I: 811 ya sabemos que en la representación del espacio que corresponde a la casa de don Pedro, la puerta lateral izquierda del tablado señala los aposentos donde se esconde don Juan.

don Juan, esto es, el lateral izquierdo del tablado. El gesto indica la clausura del espacio donde se oculta su amigo, y la imposibilidad de éste para escuchar la conversación.

Don Hipólito pide la casa a su amigo para reunirse con la dama, pero no espera la respuesta de un don Pedro que queda conmocionado por las posibles consecuencias del plan. Don Hipólito abandona la casa [II: acot. 404+] sin atender los reparos de don Pedro e indica al caballero que también se lleva a Arceo para preparar un regalo que ofrecer en el encuentro con la dama.

Don Pedro se queda confundido y dudando entre la fidelidad que siente por sus dos amigos, don Hipólito, que ha marchado, y don Juan, que está encerrado en sus aposentos. Don Pedro realiza otro gesto escénico –“*triste llego / a abrir las puertas*” [II: 407-408]- que indica al espectador del corral que don Juan vuelve a entrar a escena.

Don Pedro se excusa con su amigo por el encierro temporal que le ha infligido, con la excusa de evitar una situación comprometida, tal vez un duelo [II: 409-414]. Don Juan replica que ha escuchado toda la conversación [II: 414], pero que jamás violentaría la casa de su amigo por el respeto que le debe [II: 432]. Don Juan cree que doña Ana es la mujer que acudiría a la cita de don Hipólito en casa de don Pedro [II: 444], mientras que éste vuelve a ponderar la virtud y la honra de su vecina [II: 451-456]. La confusión aumenta cuando los dos caballeros advierten que “*ya han entrado / dos mujeres*” [II: 463-464]. Ante el ruego de don Pedro, don Juan consiente en volver a ocultarse en los aposentos anexos (puerta lateral izquierda del tablado), no sin antes asegurarse “*que a aquella puerta he de quitar la llave, / y ha de estar siempre abierta*” [II: 478-479].

Inmediatamente “*salen doña Ana, doña Lucía y Pernía*” [II: acot. 479+], seguramente por la puerta lateral derecha del escenario. La dama viene tapada³⁸⁰ y don Pedro se sorprende de su presencia en la casa. El enredo de la trama llega a un punto culminante, pues doña Ana confiesa a su vecino que “*un hombre vengo a buscar*” [II: 507]. Naturalmente, la dama se refiere a don Juan³⁸¹, pero éste cree que ha quedado con don Hipólito y sale de su aposento indignado y consumido por los celos.

Don Juan no cree las excusas y argumentos que plantea doña Ana y decide salir de la casa, despechado. Don Pedro intenta evitarlo cerrándole el paso:

Don Pedro: “*No sé, vive Dios, qué hacer;
más porque ni uno entre, ni otro
salga, el paso cerraré.*”

³⁸⁰ La acotación II: 492+ indica que doña Ana se descubre ante su vecino. Esta anotación contiene un pequeño problema de coherencia escénica: la dama había advertido su intención de dirigirse a la casa de su vecino en una escena anterior –“*en la casa de don Pedro / he de entrar*” [II: 301-302]- aunque pasa momentáneamente de largo para evitar sospechas del vecindario. En esa misma escena, doña Lucía se asombraba de que su señora saliese “*en este traje de casa*” [II: 299], de lo que se deduce que no iba con manto ni tapada. Dado que todo parece indicar que la escena que ahora comentamos es la continuación inmediata de aquella anterior, no parece verosímil –no hay ningún indicio de ello en el texto- que doña Ana regresase a su casa a recoger el manto que ahora lleva puesto.

³⁸¹ Obsérvese la habilidad –y la pequeña argucia- del dramaturgo para provocar la confusión de don Juan en la escena, pues doña Ana no cita al caballero por su nombre, sino que se refiere a él de forma indeterminada.

Don Juan: *“No cerréis, porque he de irme”*
 Doña Ana: *“No ha de irse, sí cerréis [...]”* [II: 522-526]

El movimiento escénico más probable efectuado por los actores es que el actor que interpreta a don Pedro se interponga entre don Juan y la puerta lateral derecha del escenario, que representa la salida de la casa. Las excusas y los reproches entre doña Ana y don Juan se suceden a lo largo de la escena. La dama argumenta que doña Lucía, la dueña que la acompaña, le había dicho que don Juan se encontraba en la casa, pero el caballero no la cree, puesto *“que criadas, y amas tenéis / pacto explícito a mentir”* [II: 595-596].

El enredo se va acentuando y la trama continúa su desarrollo hasta el final de la segunda jornada: el procedimiento utilizado por Calderón consiste en aumentar progresivamente la ambigüedad de la situación mediante la adición gradual de personajes en escena. La complicación escenográfica reside fundamentalmente en esa constante agregación de peripecias dramáticas ambiguas, algunas de ellas inverosímiles. La intención final del mecanismo es provocar la sorpresa del espectador mediante la acumulación de sucesos extraordinarios. Una de las técnicas utilizadas con frecuencia por Calderón en este género de comedias es construir el cuadro dramático sobre una serie de escenas en las que se aprecia una progresión gradual del número de actores en el pequeño tablado del corral de comedias. Un ejemplo de esta técnica es el último cuadro de esta segunda jornada, donde se puede apreciar el mecanismo dramático utilizado, que se resume en el siguiente esquema:

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA
312-349	38	2	Don Juan, don Pedro
350-362	13	3	Don Juan, don Pedro, Arceo
363-380	18	3	Don Juan, don Pedro, don Hipólito
381-404	24	2	Don Pedro, don Hipólito
405-408	4	1	Don Pedro
409-479	71	2	Don Pedro, don Juan
480-603	124	5	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia
604-621	17	6	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
622-633	12	5	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
634-718	85	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Juan
719-743	25	6	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito
744-767	24	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis
768-843	75	9	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, doña Clara, Inés
844-850	7	8	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, Inés
851-898	48	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis

“Sale Arceo” [II: acot. 603+] de nuevo a escena. Esta acotación vuelve a presentar problemas de interpretación escenográfica ya que, a pesar de la clara anotación escénica, se deduce de la escena que el actor debía estar aún tras las cortinas de la puerta lateral derecha del escenario (la que representa la puerta de la casa de don Pedro que conduce a la calle) y es *desde fuera del tablado* que pronuncia su petición (“Abran la puerta” [II: 604]) a los personajes que se encuentran en escena. La presunción se confirma algo más tarde, precisamente en la siguiente acotación, en que se especifica que “[...] *sale Arceo con una fuente con dulces de ladrillo*”³⁸² [II: acot. 621+].

Mientras tanto, don Pedro ha anunciado que don Hipólito acompaña a Arceo. Doña Ana insiste en probar su inocencia rogando al caballero que deje entrar a don Hipólito³⁸³. Don Juan, a regañadientes, acepta la propuesta de la dama y “*escóndese*” [II: acot. 621+] de nuevo en sus aposentos (puerta lateral izquierda del escenario) mientras entran en escena (puerta lateral derecha del escenario) primero Arceo [II: acot. 621+] e inmediatamente después don Hipólito [II: acot. 633+].

Don Hipólito entra en escena y, al ver a doña Ana, cree que su amigo don Luís ya preparó la silla que le había encargado para traerla hasta la casa. Doña Ana reconoce a don Hipólito como el caballero que la visitó en su propia casa y al que confundió con un esposo celoso que buscaba a su mujer. Don Hipólito, confundido, le asegura a doña Ana que ella es la misma mujer tapada que él encontró en el Parque y después en su casa [II: 665-666], a pesar de la negativa rotunda de la dama:

*“Yo en mi vida al Parque fui,
ni en él os vi, ni os hablé;
sí os entrasteis en mi casa,
no me preguntéis a qué [...]”* [II: 681-684]

Don Juan continúa escuchando escondido en sus aposentos; hace algunas intervenciones *en aparte* [II: 645, II: 673-676 y II: 702-718], seguramente *al paño*, a pesar de la falta de acotación escénica. Sus expresiones muestran la inquietud y dolor que siente ante lo que cree una infidelidad de doña Ana. Finalmente “*vase*” [II: acot. 718+], una acotación espacial de mucho interés³⁸⁴, ya que la acción tiene su continuación inmediata en el inicio de la tercera jornada. Sin saber que don Juan ha huido, doña Ana proclama en escena su amor por el caballero:

³⁸² Se trata del regalo a doña Ana que don Hipólito había anunciado en su anterior entrevista con don Pedro, motivo por el que había solicitado la ayuda del criado de su amigo (“*Yo he menester a Arceo, / que se venga conmigo, que deseo, / mientras llega, advertido, / tener algún regalo prevenido [...]*” [II: 394-397]). El agasajo a la dama no es otro que esta “*fuente con dulces de ladrillo*”, comprada en “*la tienda del portugués*” [II: 627]. Más tarde, doña Clara se refiere al regalo como “*dulces de Portugal*” [II: 820]. En la escena comentada, el pobre Arceo lleva ocupadas las dos manos llevando la bandeja de dulces, motivo por el que, tras su entrada en el tablado, afirma que ha llamado a la puerta de la casa “*con los pies*” [II: 623].

³⁸³ La paradoja de la situación se basa de nuevo en el juego de equívocos, ya que don Hipólito está convencido de que doña Ana es la tapada que se encontró en el Parque, mientras que doña Ana piensa que la entrada del caballero acabará por convencer a don Juan de su virtud y fidelidad hacia él.

³⁸⁴ Como veremos en el inicio de la última jornada, don Juan ha salido por una ventana de su aposento hasta dar al patio vecino, que corresponde a la casa de doña Ana. Esta situación provocará nuevos enredos y equívocos. Por tanto, el caballero no vuelve a salir a escena, justificando el hecho de evitar el duelo con don Hipólito por varias circunstancias: “*pero si salgo, / rompo de amistad la ley. / A doña Ana destruyo, / y a mí me pierdo también [...]*” [II: 703-706].

“[...] a voces digo, que quién
en **este aposento** está,
mi dueño, y mi amante es,
y es a quién vine a buscar,
y es a quién yo quiero bien,
porque a vos no os escribí,
ni os vi en mi vida ni hablé [...]” [II: 724-730]

La dama sale de escena por la puerta lateral izquierda, que representa el aposento donde está escondido don Juan. Así se deduce de la expresión de sorpresa de don Hipólito (“*Cerró la puerta, ¿quién vió / más tramoyera mujer* [II: 733-734]) y de la aprobación que don Pedro expresa para sí mismo: “*Bien cuerda resolución / tomó doña Ana, porque / con esto estorba que salga / don Juan, que es lo que a temer / llegué siempre*” [II: 737-741].

El paroxismo del cuadro escénico llega a su clímax, pues aparece don Luís [II: acot. 743+] anunciando que la dama que espera don Hipólito ya ha llegado en la silla “*que tomó en San Sebastián*” [II: 750]. Ante la sorpresa del caballero, que piensa que la dama del Parque era doña Ana, “*salen doña Clara e Inés*” [II: acot. 767+].

La dama recién llegada –“*mujer dos veces tapada*” [II: 774], en expresión del asombrado don Hipólito- se descubre [II: 783]. Parece evidente que a su entrada en la casa va oculta con un manto, tal y como se deduce de la expresión de don Hipólito y de la misma dama. Además, hasta su primera intervención habla tan sólo por señas [II: acot. 781+], para evitar ser reconocida inicialmente por el caballero.

Los reproches de doña Clara a don Hipólito son constantes y firmes y se mantienen hasta su salida de escena [II: 782-843]. Don Hipólito queda desconcertado por el fracaso de su plan y la confusión de identidad de las dos damas de que ha sido víctima.

Aunque el final de la segunda jornada apunta hacia un cierto cierre de la trama dramática principal y las historias secundarias (reconciliación entre don Juan y doña Ana, don Hipólito burlado por el ingenio de doña Clara, etc.), las convenciones del género obligan a una tercera jornada que renueve el interés y la sorpresa del espectador del corral³⁸⁵.

El enlace con el inicio del tercer acto se dispone con un nuevo giro argumental en este último cuadro de la segunda jornada; doña Ana regresa de los aposentos, donde don Juan estaba escondido, con una nueva información que prelude la apertura de la última jornada de la comedia:

“*Como cuando
yo entré, sólo vi un hombre
que atrevido, y temerario*”

³⁸⁵ El mismo autor no puede resistirse a hacer un comentario meta literario que evidencia su consciencia literaria de las convenciones de este género de comedia. El apunte lo pone en boca de Arceo, un criado, que cuando observa la expresión de don Hipólito ante la salida de doña Clara, exclama: “*Y si el galán, y la dama / están ya desengañados, / aquí acaba la comedia*” [II: 864-866]. El mismo Arceo se desdice cuando doña Ana vuelve a escena para explicar que don Juan ha saltado desde la ventana, en una clara expresión dirigida a la expectación del público que asiste a la representación: “*Pues no acaba la comedia*” [II: 875].

*se echaba por la ventana,
que hay, señor, a estos tejados” [II: 870-874]*

El caballero rampante no es otro que don Juan, el amante despechado, que con esta acción atlética cierra la segunda jornada de la comedia e inaugura la tercera, y última.

2.6.3. Mañanas de abril, y mayo. Jornada III.

La última jornada de la obra se desenvuelve en dos espacios dramáticos diferenciados: en el primer cuadro se representa el jardín o patio interior de la casa de doña Ana [III: 1-326]; el segundo cuadro de este acto, que ocupa la mayor parte de la jornada [III: 327-888], transcurre en el Parque del Prado, escenario esencial en el desarrollo de la comedia. El aspecto más sobresaliente de la estructura de esta última jornada es la división en dos únicos cuadros, cada uno de ellos en un espacio dramático diferente (el primer cuadro en el patio interior de la casa de doña Ana y el segundo en el Parque del Prado)

El tercer acto de la obra comienza justo en el mismo momento dramático en que finalizó la segunda jornada. No hay ruptura temporal entre los dos períodos narrativos. En la última escena de la jornada anterior, doña Ana anunciaba que don Juan había huido de los aposentos donde se había refugiado, saliendo por la ventana hasta los tejados de la casa [II: 870-874].

La primera acotación de la tercera jornada informa que *“sale don Juan, como a escuras”* [III: acot. 0+]. El tiempo dramático de la escena se ubica durante la noche; la indicación escénica es especialmente pertinente, como ya sabemos, a causa de las limitaciones escenográficas de los corrales de comedias, y al hecho de que todas las obras se representaban con luz diurna.

La breve recopilación narrativa del personaje de don Juan resume el final de la anterior jornada, con la finalidad de refrescar la memoria al espectador del corral después de un intermedio en el que se habría representado alguna pieza breve:

*“Del aposento en que estaba
por testigo de mis males,
imposibles de sufrirlos,
ya posibles de vengarme;
celoso, y desesperado,
salir pretendo a la calle
a esperar a aquel galán tan feliz³⁸⁶ [...]”* [III: 5-12]

El parlamento inicial de don Juan ofrece detalles de interés para la determinación del espacio dramático del primer cuadro de esta jornada:

*“Echeme por la ventana,
porque allí no me estorbasen
la venganza de mis celos,
presumiendo, que era fácil,
ganando desde el tejado*

³⁸⁶ Debemos recordar que don Juan quiere evitar a toda costa un enfrentamiento con don Hipólito en casa de don Pedro, ya que podría perjudicar a su amigo, a doña Ana y a él mismo, como ya expresó en varias escenas anteriores: “[...] *más siendo yo, bien sé lo que hacer debo, / que es, aunque el alma en celos se me abrasa, / el respeto guardar a vuestra casa, / más fuera della le daré muerte* [...]” [II: 430-433]; “[...] *pero si salgo, / rompo de amistad la ley. / A doña Ana la destruyo, / y a mí me pierdo también* [...]” [II: 703-706]. Esta es la razón de la apresurada huida de don Juan por la ventana de los aposentos donde se esconde, ya que – aparte de la puerta que conduce a la habitación donde se encuentra don Hipólito y el resto de los personajes– no existe otra salida hacia la calle.

*de la puerta los umbrales,
y saltando de él a un patio,
donde la ventana sale,
perdí el tino, y **di a otra casa;**
pero parece que **abren**
una puerta, y entra gente,
y con las luces que traen
percibo mejor las señas:
¡ay suceso semejante!
Vive Dios, **que ésta es la casa**
de doña Ana” [III: 15-30]*

Finalmente se descubre uno de los principales mecanismos dramáticos de esta comedia: la vecindad de las casas de doña Ana y de don Pedro no es una simple anécdota en la obra, sino que se convierte en un recurso espacial que fuerza el desarrollo narrativo en esta última jornada.

Don Juan ha salido, a oscuras, de los aposentos de la casa de don Pedro, donde se escondía; huyendo por la ventana de su habitación y confundido a causa de la falta de luz, ha llegado hasta el jardín interior de una vivienda; la entrada de gente con luces al mismo lugar donde él se encuentra le hace comprender que se trata del patio de la casa de doña Ana.

El espacio dramático representado en esta primera escena refleja una situación en la que dos casas vecinas (la de don Pedro y la de doña Ana) están separadas por paredes medianeras. Cada una de las casas dispone de un pequeño patio o jardín interior, situado en la parte delantera de cada vivienda, al que se accede directamente desde la calle. Este patio interior es un espacio intermedio entre la calle y las dependencias interiores de cada uno de los dos hogares, y se debe pasar obligatoriamente por el mismo para poder acceder a la vivienda.

Deducimos también del texto que algunas de las dependencias de la casa (como los aposentos donde se escondía don Juan) dan directamente al patio interior, y no a la calle. De esa forma resulta comprensible el aturdimiento de don Juan, que al huir –de noche y sin luz– por la ventana de la habitación en dirección a la calle se confunde y caiga en el patio de la casa vecina, donde vive doña Ana.

La situación escenográfica más previsible en el tablado es la salida al escenario de don Juan por una de las puertas laterales (probablemente la izquierda) y de los personajes que se incorporan a la escena³⁸⁷ (doña Ana y doña Lucía) por la puerta opuesta (probablemente la derecha). Es esta última puerta lateral la que representaría escenográficamente la puerta de la calle por la que se accede al patio interior de la casa de doña Ana. Don Juan se apartaría a su lado del escenario (el izquierdo) para esconderse de las dos damas, que entrarían al tablado por el lateral contrario (el derecho).

³⁸⁷ “Escóndese, [don Juan] y salen doña Ana, y doña Lucía con luz” [III: acot. 40+].

Doña Ana pide a su dueña que le retire el manto [III: 41], señal implícita de que la dama ha llegado hasta su propia casa desde la calle, después de haber visitado a su vecino don Pedro, tal y como observamos en el último cuadro de la segunda jornada.

Lucía confirma que don Juan *“se arrojó por la ventana / y en su seguimiento parten / don Pedro, Arceo, y Pernía / porque los dos [don Juan y don Hipólito] no se maten”* [III: 59-62]. Don Juan, confundido y celoso, escucha la conversación de las dos mujeres, escondido en un rincón [III: 69-76]. Doña Ana se lamenta del suceso y ordena a Lucía que abra la puerta, pues *“parece que llaman”* [III: 86].

La solución escenográfica más aceptable es que Lucía *abra la puerta* por la que las dos mujeres accedieron un momento antes (la lateral derecha del escenario, según nuestra conjetura), que es la que representa la puerta de acceso de la calle al patio interior de la casa de doña Ana.

“Salen don Pedro, Arceo y Pernía” [III: acot. 86+], en una continuación de la acción planeada al final de la segunda jornada, cuando don Pedro se aprestaba a salir de su casa en pos de don Juan, con el fin de evitar el más que probable duelo de su amigo con Hipólito³⁸⁸, a causa de los celos por doña Ana.

A su llegada al patio interior de la casa de doña Ana, don Pedro ofrece algún detalle más sobre la configuración del espacio dramático representado en el este cuadro:

*“No habemos hallado
a don Juan, y es bien notable
suceso, porque **de aquella
ventana que al patio cae,
para salir al portal
hay una puerta, y la llave
está echada** de manera,
que ha sido imposible hallarle,
cuando **ni en mi casa está,
ni salir pudo a la calle”** [III: 90-99]*

La conjetura -deducida de la acción dramática del cuadro- que hemos realizado sobre la situación del aposento que da a un jardín interior de la misma casa, se confirma en las palabras de don Pedro (*“[...] de aquella / ventana que al patio cae [...]”* [III: 92-93]).

Don Pedro se sorprende de que su amigo don Juan haya podido escapar a la calle a través del patio interior, pues la puerta que conduce a la calle está cerrada con llave. A don Pedro no

³⁸⁸ Al acabar el cuadro, don Pedro había exclamado: *“¡Qué riguroso, qué extraño / afecto de amor, y celos! / Él [don Juan] iba a salirle al paso; / seguir a los dos [a don Hipólito y a don Juan] importa, / no suceda algún fracaso”* [II: 876-880].

se le ocurre pensar –resulta extraño que no se le haya ocurrido, siendo tal vez la única opción lógica³⁸⁹- que don Juan ha podido caer en el patio de la casa de doña Ana.

En este juego escénico de “*tantas falsas apariencias*” [III: 121], don Pedro decide regresar a su casa [III: 135 y III: acot. 141+], con el ruego de doña Ana de informarla sobre cualquier novedad en la búsqueda del caballero. La dama da instrucciones a su dueña que serán decisivas en el progreso del cuadro:

*“Lucía, cierra esas puertas,
y entra después a costarme,
que he de madrugar mañana,
porque he de salir al Parque
a hacer una diligencia [...]”* [III: 143-147]

Doña Ana se refiere, sin duda, a las puertas exteriores que conectan la calle con el patio interior, por las cuales ha salido hace poco don Pedro. Esta acción tiene cierta relevancia escénica en el desarrollo de las escenas posteriores, pues don Juan –escondido aún- vuelve a quedar encerrado sin poder salir del lugar por el acceso más lógico, en una repetición del suceso que le acaeció un momento antes³⁹⁰, en los aposentos de la casa de don Pedro.

La hipótesis escenográfica más probable para representar el espacio de este cuadro es que la puerta lateral derecha del tablado represente el acceso a los aposentos interiores de la casa de doña Ana, mientras que la puerta opuesta (la izquierda) figure la salida exterior a la calle, por la que anteriormente ha marchado don Pedro.

Don Juan, escondido en el patio, parece confirmar sus sospechas sobre la supuesta infidelidad de doña Ana, cuando escucha a de boca de la dama su determinación de ir de madrugada al Parque. Mientras tanto, Lucía se ha quedado un momento en el patio con Arceo, con el que mantiene una relación amorosa, ya desvelada desde la primera jornada de la comedia. La dueña discute con el criado, pues éste la acusa de haber explicado a doña Ana la presencia de don Juan en la casa de don Pedro.

La discusión entre dueña y criado va subiendo de tono, y se intercambian varios insultos en un divertido diálogo³⁹¹ [III: 155-189]. Lucía le ruega a Arceo que la espere un momento mientras ella se dirige a los aposentos de la casa para ayudar a doña Ana a desvestirse [III: 185-

³⁸⁹ Quizás por ello Calderón introduce un comentario en boca de Arceo, que apunta a otras posibilidades: “*No le hemos buscado bien, / si va a decir las verdades, / porque a un celoso, señora, / lo ha de buscar, el que hallarle / quisiere, ahogado en los pozos, / o ahorcado en los desvanes*” [III: 100-105].

³⁹⁰ Las dificultades que experimenta don Juan para poder escapar del espacio físico en el que se encuentra encerrado (primero, los aposentos de la casa de don Pedro y, más tarde, el patio interior de la casa de doña Ana) parecen un trasunto de los conflictos psicológicos que el mismo caballero sufre, ante la percepción distorsionada de toda la información que recibe en relación con doña Ana.

³⁹¹ Mientras que Lucía hace gala de una gran diversidad de agravios al criado (escudero vergonzante, loco, bergante, bufón, infame y sucio [III: 170-175]), Arceo se limita a llamarle repetidamente (hasta en siete ocasiones) “*dueña*”. Seguramente hay que buscar el motivo en la definición que Covarrubias hace de ese sustantivo: “[...] *Dueña, en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas [...]*”. Calderón vuelve a permitirse un nuevo chiste meta literario, pues Lucía zanja la disputa acusando a Arceo de “*mal poeta*” [III: 180] y éste da por acabada la discusión, sintiéndose insultado.

189]. Cuando la dueña sale de escena, Arceo se queda lamentando sus dificultades amorosas, mientras que don Juan, escondido todavía a un lado del tablado³⁹², hace una reflexión parecida respecto a su propia relación con doña Ana³⁹³. Don Juan discurre finalmente la manera de salir de la casa de doña Ana:

*“Este criado a Lucía
espera, mientras no sale,
**no está cerrada la puerta,
salir pretendo a la calle,**
por seguirla a donde fuere [...]” [III: 235-239]*

Mientras don Juan intenta alcanzar la puerta de la calle (la lateral izquierda del escenario, según nuestra hipótesis), Arceo escucha sus pasos y cree que se trata de Lucía, pero se produce un equívoco gracioso a causa de la oscuridad³⁹⁴, cuando el criado se topa con el caballero y se da cuenta de que la supuesta dueña va *“barbada”* y le pregunta quién es en realidad [III: 243-246].

Don Juan intenta callar al criado, sin conseguirlo. Desde el interior de la casa (esto es, fuera de escena) doña Ana se inquieta por el ruido que está escuchando en el patio [III: acot. 252+ y III: 252-253]. El juego escénico y el movimiento de los actores en el tablado se complican, tal y como revela la serie de tres acotaciones que jalonan la escena:

- a) *“Sale doña Lucía, y topa con don Juan”* [III: acot. 254+].
- b) *“Al entrarse topa don Juan con Arceo”* [III: acot. 263+].
- c) *“Sale doña Ana medio desnuda con luz”* [III: acot. 266+].

La rápida sucesión de hechos transcurre en menos de veinte versos [III: 255-273] y se desarrolla aproximadamente de la siguiente forma: Arceo se ha topado en el patio interior con don Juan, que estaba escondido, amparado por la falta de luz. El caballero intenta salir a la

³⁹² Una acotación reza que *“sale don Juan”* [III: acot. 198+], pero la indicación no me parece coherente, ya que no hay ningún indicio de que el caballero haya abandonado el tablado en ningún momento de la escena (más bien las pruebas indican lo contrario, pues don Juan se lamenta amargamente de la conversación que ha escuchado entre doña Ana y Lucía, en que la dama le indicó a la dueña que saldría al Parque por la mañana temprano). La razón más probable de la acotación es quizás que ésta refuerza la acción de la escena e indica la inmediata intervención de don Juan.

³⁹³ El paralelismo narrativo entre las relaciones amorosas de caballeros y damas, por un lado, y de sirvientes y criadas, por otro, es uno de los temas frecuentes en las comedias de costumbres de Calderón. El contrapunto que ofrece el contraste entre el galanteo del amo y el del criado es un trasunto de la rígida organización social del siglo XVII. Aunque en la comedia la figura del criado tiene casi siempre una función cómica, se trata de un personaje importante en las obras, que suele ser el confidente de su amo y el compañero fiel de sus aventuras. A pesar de su acendrado acento realista en comparación con el idealismo de los caballeros, el torpe galanteo de los criados suele imitar en parte –aunque de forma más burda– el ejemplo de sus amos.

³⁹⁴ Hay diversos ejemplos de la utilización de este recurso escénico en la obra de Calderón; el más conocido es, tal vez, el que se desarrolla en la segunda jornada de *La dama duende*: una acotación de esta comedia [acot. II: 894+] instruye brevemente sobre la forma en que debían actuar los personajes para simular que el espacio dramático de los aposentos de don Manuel se encontraba sin luz: *“Vase Isabel, cierra la alacena, y salen como a oscuras don Manuel y Cosme”*. Esta anotación escénica indica que los personajes debían salir *“como a oscuras”*, esto es, con unos gestos seguramente inseguros que debían provocar la risa del espectador. Estas escenas debían requerir una notable técnica del actor, para simular el tiempo narrativo nocturno o sin luz artificial, dadas las especiales circunstancias de los corrales de comedia, con representaciones de comedias siempre a pleno sol.

calle, aprovechando la circunstancia de que Arceo aún no ha salido y que, por tanto, la puerta de salida no está cerrada con llave todavía.

Cuando don Juan intenta marchar, choca en la oscuridad con el criado. Arceo piensa inicialmente que la persona con quién se ha topado es doña Lucía (que había entrado un momento en la casa para atender a doña Ana). Tras un momento de confusión, en el que Arceo sospecha que la persona con que se ha tropezado en la oscuridad pertenece a un hombre, sale doña Lucía y, a su vez, topa con don Juan. La dueña cree que se trata de Arceo y lo conmina a salir a la calle, acompañándole hasta la puerta.

Antes de marchar, el caballero vuelve a topar de forma involuntaria con el criado; éste se sorprende y cree que es cosa sobrenatural. Doña Lucía acompaña a don Juan hasta la calle pensando que es Arceo, pero cuando vuelve a entrar en el patio interior se encuentra con el criado de cara. Doña Ana, que ha salido de sus aposentos, asustada por el ruido, se encuentra a Arceo, embozado, y piensa que es un ladrón. La dama le ruega piedad hacia su persona y le ofrece joyas y vestidos a cambio de su clemencia. Arceo marcha de la casa y doña Ana ordena a Lucía que cierre la puerta de la calle con llave. Fin del cuadro.

El complicado juego escénico de este cuadro requiere mucha habilidad y coordinación en el movimiento de los actores. Ya hemos defendido que la opción escenográfica más probable era la que representaba la puerta lateral derecha del escenario como la entrada a la casa de doña Ana y la puerta lateral izquierda como la salida a la calle. Recordemos que don Juan se encontraba escondido en la parte izquierda del escenario. En ese caso, cuando el caballero decide marchar, debería tener el paso expedito, ya que la puerta que figura ser la salida a la calle (lateral izquierdo) *se encuentra en su parte*. Por ello, puede parecer extraño o poco natural que don Juan tropiece con Arceo, que debía encontrarse a la derecha del tablado, a no ser que el actor que interpreta al criado -es la única hipótesis verosímil que se me ocurre- abandonase su espacio original y se desplazase levemente hacia la izquierda del escenario hasta encontrarse con don Juan.

El movimiento escénico se enmaraña aún más con la salida a escena de doña Lucía, que sale de los aposentos de doña Ana (puerta lateral derecha del escenario) y que se tropieza con don Juan. Una vez salvada la dificultad del movimiento anterior de don Juan y Arceo, este segundo movimiento no parece tan complicado, si no tenemos en cuenta que los dos hombres debían estar juntos tras el encuentro y que parece difícil que la dueña recogiese únicamente al caballero sin toparse con el criado (aunque, claro, siempre queda la posibilidad de que los dos hombres se separasen ligeramente tras la amenaza de don Juan a Arceo).

Una vez salvados estas dos dificultades escenográficas, el movimiento de los actores en el resto del cuadro es mucho más sencillo, puesto que doña Lucía acompaña a don Juan hasta la puerta de la calle (parte lateral izquierda del escenario) y regresa al tablado, mientras que doña Ana sale de sus aposentos (puerta lateral derecha del escenario) y confunde a Arceo - que se encontraría en una parte central del tablado- con un intruso. El criado, finalmente, saldría a la calle (por la puerta lateral izquierda del escenario) y las dos mujeres entrarían a sus aposentos (puerta lateral derecha del tablado), finalizando el cuadro.

El último cuadro de la tercera jornada se desarrolla en el Parque del Prado [III: 327-888], espacio dramático que ya había aparecido representado brevemente en el tercer cuadro del segundo acto de la comedia [II: 388-488]. La primera acotación escénica informa que “[...] *salen Inés, y doña Clara de corto, como primero*” [III: acot. 326+]. La dama le explica a la criada la razón de su regreso al Parque, que no es otra que volver a ver a don Hipólito en el paseo [III: 370-371], pues doña Clara siente ahora celos al saber que su amante se sintió atraído por otra mujer que no era ella.

La escena de Inés y doña Clara finaliza, “*vanse, y salen don Hipólito y don Luis*” [III: acot. 375+]. No hay cambio de cuadro; el juego escénico denota que el espacio dramático en el que ahora se encuentran los dos caballeros es el mismo que se representaba en la escena anterior, el Parque del Prado, aunque seguramente algo alejado al lugar donde conversaban Inés y doña Clara. Este procedimiento se repite en diversas ocasiones en este último cuadro: se trata de un mecanismo dramático que utiliza Calderón para vincular las diversas escenas del mismo cuadro, sin necesidad de tener que reunir al mismo tiempo sobre el escenario un gran número de actores antes del final de la comedia. Se trata de un procedimiento inverso al de concentración gradual que, por ejemplo, maneja el dramaturgo al final de la segunda jornada y que hemos comentado anteriormente. Veamos un resumen sintético de estos dos ejemplos que representan dos técnicas diferentes de construcción dramática:

"MAÑANAS DE ABRIL, Y MAYO" (segunda jornada) <i>Técnica de concentración gradual de los personajes</i>			
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA
312-349	38	2	Don Juan, don Pedro
350-362	13	3	Don Juan, don Pedro, Arceo
363-380	18	3	Don Juan, don Pedro, don Hipólito
381-404	24	2	Don Pedro, don Hipólito
405-408	4	1	Don Pedro
409-479	71	2	Don Pedro, don Juan
480-603	124	5	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia
604-621	17	6	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
622-633	12	5	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
634-718	85	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Juan
719-743	25	6	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito
744-767	24	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis
768-843	75	9	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, doña Clara, Inés
844-850	7	8	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, Inés
851-898	48	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis

"MAÑANAS DE ABRIL, Y MAYO" (tercera jornada) <i>Técnica de dispersión de los personajes</i>			
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA
327-375	49	2	Doña Clara, Inés
376-415	40	2	Don Hipólito, don Luis
416-485	70	4	Don Hipólito, don Luis, doña Ana, doña Lucía
486-497	12	2	Don Hipólito, don Luis
498-521	24	4	Don Hipólito, don Luis, Doña Clara, Inés
522-584	63	2	Don Juan, don Luis
585-603	19	1	Don Juan
604-650	47	2	Doña Clara, don Hipólito
651-685	35	2	Doña Clara, don Juan
686-690	5	3	Doña Clara, don Juan, doña Ana
691-779	89	2	Don Juan, doña Ana
780-781	2	2	Doña Lucía, doña Ana
782-812	31	4	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara
813-838	26	7	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan
839-888	50	6	Doña Lucía, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan

Los procedimientos de agrupación y desagrupación de los personajes que maneja el dramaturgo poseen finalidades diferentes: en el ejemplo citado del segundo acto de la

comedia, la concentración gradual de actores sobre el tablado provoca un ritmo de acción frenético, que converge en un final de cuadro trepidante; no hay pausa, las acciones son rápidas y divertidas y continuamente buscan provocar el asombro del espectador de la obra, que asiste pasmado a la inaudita relación de hechos. La dificultad del método reside en la coordinación de los parlamentos y movimientos de los actores en el pequeño tablado del corral de comedias, donde llegan a reunirse en la misma escena hasta nueve personajes [II: 768-843].

En cambio, en el ejemplo que comentamos de la tercera jornada, la técnica de desagrupación tiene una intención distinta. Mientras que con el procedimiento de concentración que hemos visto, el vínculo dramático del diálogo es fundamentalmente grupal (los personajes hablan y se relacionan entre sí de forma anárquica y sus réplicas son contundentes y precisas) con el mecanismo de dispersión el dramaturgo consigue resaltar las posiciones individuales de cada uno de los personajes, que son caracterizados con visiones diferentes -y a veces contrapuestas- de la misma historia. Esta individualización permite a Calderón presentar de forma más pausada las opiniones y creencias de cada personaje en relación a los hechos representados. El desarrollo de esta técnica de desagrupación –ordenada en grupos de dos o tres actores como máximo- permite una recopilación ordenada de las diversas versiones de los hechos hasta desembocar en el final de la comedia.

Siguiendo esta técnica de desagrupación, en la siguiente escena del cuadro que estamos analizando, don Hipólito le explica a su amigo que siguió *“hasta su casa / a doña Clara”* [III: 376-377] y que supo fingir ante la dama (al menos, eso cree él). Don Luís le responde que él no tendría valor para volver a verla, después del episodio anterior, pero don Hipólito expresa con gran fatuidad y presunción lo contrario. En la escena posterior, aún con los dos caballeros sobre el escenario, *“salen doña Ana vestida como doña Clara, y doña Lucía”* [III: acot. 415+]. La anotación del texto es muy pertinente, ya que se produce un nuevo engaño, pues ahora don Hipólito cree que la dama tapada [III: 450] es doña Clara.

Lucía avisa a doña Clara que el caballero que se encuentran en el Parque es don Hipólito. La dama le ruega a su dueña que se dirija a los dos caballeros y que le pida a don Hipólito *que se retire / del amigo con quién viene”* [III: 452-453] y que la siga, pues quiere hablarle a solas [III: 454-456]. Don Hipólito se confunde por el traje que lleva doña Ana [III: 457-458] e inicialmente cree que se trata de doña Clara. La dama habla con él brevemente y le pide que le siga hasta la Florida [III: 482]. Se produce entonces un movimiento escénico interesante, pues la dama y su dueña salen del tablado [III: acot. 485+], momento que aprovecha don Hipólito para girarse hasta su amigo y confesarle que ha reconocido claramente en la tapada a doña Ana [III: 488]. En ese instante *“salen doña Clara e Inés”* [III: acot. 497+]; don Hipólito se dirige a doña Clara, la recién llegada como doña Ana [III: 501], confundiendo nuevamente: doña Clara le sigue el juego, y haciéndose pasar por la otra dama, le acompaña hasta la Florida [III: 514-516], saliendo los dos de escena.

Don Juan entra en escena [III: acot. 521+]; el caballero venía siguiendo a doña Ana y la ha perdido por unos instantes [III: 522-525]. Inicialmente no advierte la presencia de don Luís en el tablado, ya que aquel está observando –en una imagen fuera de plano escénico- que una mujer *“con don Hipólito va / hablando [...]”* [III: 530-531]; don Juan se confunde también –

como antes lo hiciera don Hipólito- y piensa que la tapada es doña Ana y no doña Clara³⁹⁵, que acababa de salir del tablado con don Hipólito e Inés en la anterior escena [III: acot. 521+].

Don Luís reconoce inmediatamente a don Juan [III: 534-536] como el hombre que se batió con su primo y lo mató³⁹⁶ y decide resolver allí mismo las disputas pendientes con el caballero. El inminente duelo entre don Luís y don Juan se refleja verbalmente en la expresión del primero (“[...] *le saludo con la espada, / voz de honor más elocuente; / sacad la vuestra [...]*” [III: 544-546]). Don Juan acepta el envite, pero se lamenta por su mala suerte, pues el incidente le impide seguir a la dama tapada y a don Hipólito. Don Juan continúa confundido y piensa que la dama que precede a don Hipólito es doña Ana, y no doña Clara:

*“Con doña Ana entró en la huerta
don Hipólito, ¡oh alevé
pena! ¡quién creerá que allí
me agravian, y aquí le venguen!”* [III: 558-561]

La imagen que ve el caballero está *fuera* del cuadro escénico y es, por tanto, un espacio dramático sugerido –no representado– que el espectador del corral no presencia directamente. La duplicidad de espacios dramáticos se enuncia adecuadamente en la pareja de adverbios “*allí / aquí*” [III: 560-561]; esta expresión de don Juan alude de forma pertinente a dos espacios dramáticos: uno representado en el tablado, el espacio del duelo entre el caballero y don Luís; el otro, fuera de plano, un espacio escénico sugerido que se refiere a la huerta donde don Hipólito sigue a la dama tapada.

El episodio entre don Luís y don Juan se interrumpe –de forma muy conveniente para el desarrollo de la escena– a causa de la espada³⁹⁷ de don Luís, que se desgarnece³⁹⁸. Don Juan

³⁹⁵ Dos acotaciones del texto informan la semejanza de vestido de las dos damas: “[...] *salen Inés, y doña Clara de corto, como primero*” [III: acot. 326+] y “*Salen doña Ana, vestida como doña Clara, y doña Lucía*” [III: acot. 415+].

³⁹⁶ En diversos momentos de la comedia se explica que don Luís era familiar directo del caballero que fue muerto en duelo por don Juan, cuando éste salía de una cita en casa de doña Ana: “[...] *un don Luís / de Medrano, que era deudo / del muerto [...]*” [I: 245-247] (don Pedro a don Juan); “*Por divertiros yo a vos / de vuestro primo en la muerte [...]*” [I: 396-397] (don Hipólito a don Luís).

³⁹⁷ Se trata de otro motivo frecuente en este tipo de comedias; las convenciones del género impiden que la sangre llegue al río y, con frecuencia, algún pequeño incidente impide que el duelo llegue a su fin. El oponente que se queda en una situación de superioridad –como en esta escena– nunca desea aprovecharse de su ventaja, apelando al respeto al adversario. Los duelos entre caballeros siempre atienden a un cierto código de honor y en función de determinadas reglas; el arma utilizada es la espada. A este respecto, Covarrubias declara que es “*la común arma de que se usa, y los hombres la traen de ordinario ceñida, para defensa y para ornato y demostración de que los son; y a los que no están tenidos en esta reputación, les dicen que traen ruecas. Es símbolo de la justicia y de la potestad [...]* *Hiere el español ordinariamente de punta, como otras naciones de tajo o de revés; y así la espada cumplida y de marca se inventó para esto [...]*”

³⁹⁸ En este sentido, Richard Cohen explica algunas cuestiones sobre la espada y su posible utilización en la época como arma de defensa personal: “[...] *la hoja rara vez medía más de un centímetro de ancho y a veces llegaba al metro treinta de largo e iba montada en una clásica empuñadura con guarnición vuelta hacia atrás para proteger la mano. La longitud de la ropera dificultaba el manejo y relegaba el golpe de filo a una acción secundaria, por lo que era prudente combinarla con una daga o una capa, que para entonces había sustituido al broquel (un pequeño escudo de unos treinta centímetros de ancho). Las dagas eran flexibles, de unos treinta centímetros de largo, y tenían hojas gruesas y filos cortantes, a veces con dientes como los de una sierra dispuesta hacia atrás como púas. Los duelistas se aficionaron a agarrar la espada de su oponente con una mano profusamente enguantada, y los fabricantes de guantes respondieron forrando las palmas de sus guanteletes con malla fina. Para una Europa cada vez más apasionada por la obsesión de los duelos privados, la espada ropera se convirtió en el arma ideal para ajustar cuentas*” [2003: 52].

se muestra caballeroso con su oponente y le ofrece esperarlo en el lugar mientras don Luís va en busca de otra espada [III: 572-573]. Éste acepta el ofrecimiento de don Juan, que le ruega que regrese con rapidez y se apresta a esperarle *en un lugar cercano*:

*“Ya veis el riesgo
a que estoy, si **aquí me viesen,**
y **por quitarme del paso,**
que ya lo veis que ya es este,
dentro estoy de la Florida” [III: 578-582]*

Don Luís marcha para proveerse de otra espada [III: 584+], mientras don Juan se debate entre el honor y los celos, y duda entre esperar a que regrese don Luís para batirse con él, o ir en pos de don Hipólito y la dama tapada:

*“**Si a don Hipólito sigo,**
falto a don Luís neciamente,
si espero a don Luís falto
a mis celos; ¿mas que teme
mi valor, no es morir todo?
Máteme el que antes pudiere,
don Hipólito, o don Luís,
pues cosa junta parece,
si me busca el que yo ofendo,
que busque yo al que me ofende”* [III: 594-603]

“Vase [don Juan] y salen doña Clara, y don Hipólito” [III: acot. 603+], en una continuación de la escena que ha observado hace un momento don Juan, que se desarrolla en un espacio dramático que antes era sugerido y ahora está representado en el tablado: un *“hermoso margen / en este florido albergue”* [III: 604-605]. Se trata de un lugar algo más apartado del mismo parque del Prado donde transcurre este último cuadro de la comedia.

Don Hipólito requiebra a la dama tapada con un discurso galante y corteses conceptos, y se dirige a ella como doña Ana [III: 609], pero la mujer se descubre [III: acot. 619+] y el caballero advierte confuso que se trata de doña Clara. La dama se burla de él y don Hipólito se excusa torpemente argumentando que ya la había conocido y que, para vengarse, le había trocado el nombre [III: 630]. Como prueba de ello se apresta a buscar a don Luís para convencer a doña Clara, pues afirma *“que cuando dije / a don Luís que no viniese / tras mí, le dije quién eras [...]”* [III: 632-634].

Don Hipólito *“vase y sale don Juan”* [III: acot. 650+]. Las entradas y salidas de los dos personajes deben ser simultáneas y por las puertas laterales opuestas del escenario. Don Juan, recién llegado al lugar, también confunde a la dama con doña Ana [III: 659]; se trata de una cuestión de credibilidad discutible para el lector de la comedia, si tenemos en cuenta que la dama se ha descubierto ante don Hipólito en la escena anterior [III: acot. 619+]. En aras de la verosimilitud escénica hay que tener en cuenta que el tiempo dramático de la acción transcurre de noche, cuestión que dificultaría la identificación de la dama. Para reforzar escenográficamente la confusión de don Juan, la opción más probable es que la actriz que

interpreta a doña Clara se encontrase en el lateral del escenario por donde sale don Hipólito, esto es, la parte más alejada al otro lateral opuesto del tablado, que es por donde aparecerá finalmente don Juan. De esta forma, el reconocimiento de doña Clara por parte de don Juan se produciría en el momento en que los dos personajes se acercan [III: 674-685].

Don Juan se da cuenta de su error al confundir a la dama; el enredo se complica, pues en ese momento *“sale doña Ana”* [III: acot. 685+] ³⁹⁹, ocasión que aprovecha doña Clara para marchar de la escena [III: acot. 690+]. Don Juan y doña Ana discuten por celos. Don Juan le recrimina el supuesto episodio con don Hipólito; también le reprocha el equívoco encuentro que tuvo la dama en su propia casa con el caballero –primo de don Luís- que encontró don Juan tras verse tiempo atrás con doña Ana, y a quién mató en duelo. Se trata del motivo principal que provocó el desarrollo inicial de la trama. Sólo ahora, al final de la obra, se justifica la confusión y la ambigüedad de la situación creada en el primer acto, exonerando así de cualquier responsabilidad a doña Ana y restaurando su honor, que ha parecido cuestionado durante las tres jornadas de la comedia. El asunto se zanja de forma rápida, de acuerdo con las convenciones del género: el caballero apostado en la casa de la dama fue acogido por ésta cuando huía de la justicia [III: 752-758]. Con todo, don Juan mantiene sus dudas sobre el asunto [III: 768-779] y sale de escena [III: acot. 779+], a pesar de los ruegos de doña Ana [III: 780-781].

En la escena inmediata *“sale don Hipólito, y atrás doña Clara”* [III: acot. 781+]; la solución escenográfica más probable, de nuevo, es que la salida de don Juan y la entrada de don Hipólito y doña Clara se realicen, respectivamente, por las puertas laterales opuestas del escenario. El enredo llega al paroxismo, pues don Hipólito regresa a escena sin haber encontrado a su amigo don Luís [III: 782] y confunde de nuevo a doña Ana, a quién toma por doña Clara; ésta, que lo ha seguido sin que el caballero lo advierta [III: acot. 781+] se vuelve a burlar de él [III: 796-799].

En ese momento *“salen don Pedro, Arceo y don Juan”* [III: 812+]; se trata, nuevamente, de la técnica de concentración de personajes -que Calderón ya utilizó al final de la segunda jornada de la obra- que anuncia el final de la comedia. Don Pedro se congratula de haber encontrado por fin a su amigo don Juan [III: 813-816], mientras éste se lamenta por el honor que cree perdido [III: 816-817]. El final de la comedia se precipita, y el cierre dramático de las diversas situaciones desarrolladas parece algo brusco, resultado quizás del ritmo sincopado de las últimas escenas de este cuadro. En una indudable recopilación narrativa, doña Clara y doña Ana resumen los sucesos más relevantes de la comedia [III: 821-834] ⁴⁰⁰: la llegada de doña Clara a la casa de doña Ana, huyendo de don Hipólito; la confusión del caballero confundiendo las dos damas; la burla de doña Clara escribiéndole una carta a don Hipólito; la visita a la casa de don Pedro...

³⁹⁹ Aunque no lo registra la acotación, la dama va acompañada de su dueña, doña Lucía, tal y como se comprueba en una intervención de ésta en la misma escena [III: 764].

⁴⁰⁰ El mecanismo de recopilación narrativa tiene como objetivo principal recordar al espectador del corral (y al lector de la comedia) los hechos más destacables de la obra, cuestión nada despreciable, dada la complejidad del enredo narrado y el final inminente de la comedia.

Tras esta aclaración narrativa, entra don Luís a escena [III: acot. 838+]; la tragedia parece inminente, pero las palabras del caballero recién llegado parecen anunciar la interrupción definitiva del combate con don Juan: *“Esperad, teneos, / que este duelo ha de vencer / la hidalguía, y no el acero”* [III: 846-848]. La necesidad de cerrar también este nudo narrativo pendiente –la lucha postergada entre los dos caballeros- provoca una justificación inverosímil por parte de don Luís⁴⁰¹, que renuncia a batirse con don Juan por haberle perdonado éste la vida cuando se le desguarneció la espada en el inicio del duelo. Las convenciones del género impiden de nuevo que la sangre llegue al río. Don Juan, recuperado ya su honor, acepta las excusas y la amistad de don Luís [III: 871-876] y doña Ana anuncia –una nueva convención dramática- el inminente casamiento de Arceo y Lucía. La jornada finaliza con la típica postulación del dramaturgo que, por boca de don Juan, pide excusas al público por los posibles yerros de la comedia [III: 887-888].

⁴⁰¹ *“Que si deudor de una vida / erais mío, noble, y cuerdo, / me la disteis, contra vos/ derecho ninguno tengo. / Y si entonces no lo hice, / fue porque allí no teniendo / espada, no presumierais / que os daba el perdón de miedo, / y así os la entrego, don Juan, / cuando en la cinta la tengo”* [III: 861-870].

"Mañanas de abril, y mayo" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-44	44	2	Don Juan, Arceo	"Sale don Juan embozado y Arceo gracioso, con una bujía en un candelero" [I: acot. 0+], "Yo estoy en mi casa" [I: 23-24]	
45-76	32	3	Don Juan, Arceo, don Pedro	"que le echo por la ventana" [I: 52], "con doña Lucía (la dueña / de mi vecina)" [I: 72-73]	
77-298	222	2	Don Juan, don Pedro	"Cerrad la puerta" [I: 79], "sali / de su casa yo, creyendo, / que para mí solo estaba / el falso postigo abierto / de un jardín" [I: 123-127], "Me he vuelto / a Madrid" [I: 190-191], "me atrevo / a venirme a vuestra casa" [I: 192-193], "me iré a Flandes" [I: 211], "ni en ventana, / ni en Iglesia, ni en paseo / de Prado, y Calle Mayor" [I: 255-259], "he de ir al Parque" [I: 291]	Casa de don Pedro
299-307	9	3	Don Juan, don Pedro, Arceo	"se haga en aqueste aposento / la cama [...] / que nadie sepa / que al señor don Juan tenemos / en casa" [I: 301-306]	
308-314	7	2	Don Juan, Arceo		
315-387	73	2	Doña Clara, Inés	"has de ir / al Parque" [I: 315-316], "hemos llegado / a la calle que fue Prado" [I: 381-382], "Pues bajemos por aquí / a la de Alamos" [I: 384-385].	Calles de Madrid (espacio itinerante hasta la calle del Prado)
388-448	61	2	Don Luis, don Hipólito	"os traigo de aquesta suerte / al Parque" [I: 398-399], "desde aquí podemos ver / la gente que va bajando" [I: 404-405], "Don Hipólito está allí" [I: 455], "puesestamos / en el campo dos a dos" [I: 463-464], "en este verde salón" [I: 483], "Sigámosla pues" [I: 541]	Parque del Prado
449-595	137	2	Doña Lucía, Arceo	"Anoche entró rebozado / en mi casa" [I: 567-568]	
596-623	28	3	Doña Lucía, Arceo, Pernia	"el honor / desta casa" [605-606]	
624-637	14	4	Doña Lucía, Arceo, Pernia, doña Ana	"Salga, y mire si está puesto / el coche, que es hora ya / de ir a Misa" [I: 634-636]	
638-686	49	2	Doña Lucía, doña Ana	"Don Juan a Madrid llegó, / [...] / y está en la casa escondido / de nuestro vecino" [I: 674-677]	
687-713	27	4	Doña Lucía, doña Ana, doña Clara, Inés	"que me dejéis entrar aquí os suplico, / mientras que un hombre pasa / esta calle, sagrado vuestra casa" [I: 698-700], "un hombre aquí se ha entrado" [I: 707], "aquí he de retirarme con prudencia" [I: 710]	Casa de doña Ana
714-716	3	2	Doña Lucía, doña Ana	"Turbada me dejó con su sombrero" [I: 714]	
717-772	56	2	Doña Ana, don Hipólito	"para que desta suerte hayáis entrado / en mi casa" [I: 738-739]	
773-774	2	1	Doña Ana		
775-787	13	4	Doña Ana, doña Lucía, Inés, doña Clara		
788-801	14	5	Doña Ana, doña Lucía, Inés, doña Clara, Pernia	"Ya está el coche esperando" [I: 788]	
802-811	10	2	Doña Ana, doña Lucía		
812-838	27	2	Don Pedro, don Juan	"Vanse y salen don Pedro por la puerta derecha, y don Juan por la izquierda, que es por donde está la puerta izquierda de su aposento, y encuéntranse en el tablado" [I: acot. 811+]	
839-850	12	3	Don Pedro, don Juan, Arceo	"No es justo, / que os vea, a vuestro aposento / os retirad" [I: 847-849]	
851-875	25	3	Don Pedro, Arceo, don Hipólito	"a este verde hermoso sitio, / a esta divina maleza, / a este verde paraíso, / a este parque" [I: 859-861]	Casa de don Pedro
876-1000	125	4	Don Pedro, Arceo, don Hipólito, don Juan	"Don Juan al paño" [acot. 875+], "bajaba por una cuesta / una mujer" [I: 896-897], "es una vecina nuestra, / esta pared sola ha sido / la que su esfera divide" [I: 949-951]	
1001-1030	30	3	Don Pedro, Arceo, don Juan	"si ha salido / de su casa antes que el Sol" [I: 1004-1005], "haced que me busquen postas" [I: 1012]	

"Mañanas de abril, y mayo" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-81	81	2	Inés, doña Clara	"él te siguió a ti" [I: 21], "pues por ti en la casa entre / de la otra" [I: 30-31], "que tenga / una silla prevenida, / y una casa donde pueda / verle esta tarde" [I: 55-58]	Casa de doña Clara
81-161	80	4	Inés, doña Clara, don Hipólito, don Luis	"vine esta mañana, / presumiendo que estuvieras / en el Parque" [I: 94-96], "Pon esos hombres, Inés, / en la calle, y luego cierra / las puertas" [I: 149-151]	
162-214	53	2	Don Hipólito, don Luis	"¿No os dije, que la tapada / vi en su casa descubierta, / donde, porque entrara yo, / os quedásteis a la puerta?" [I: 82-85]	Calle de Madrid (espacio itinerante)
215-254	40	3	Don Hipólito, don Luis, Inés	"Sale Inés con manto" [I: acot. 214+], "yo tras ellos me he venido, / y cogiéndoles las vueltas / hasta la calle he llegado / de la madama, y aún esta / es su casa; allí se paran, / yo no quiero que me vean / tras ellos" [I: 217-223], "en la calle de las huertas" [I: 230]	Calle de Madrid, justo enfrente de las casas de doña Ana y don Pedro
255-297	43	2	Don Hipólito, don Luis	"pon la silla, y esté puesta / al punto en San Sebastián" [I: 271-272], "es tan cerca / la casa de don Pedro" [I: 284-285], "de la suya mesma / otras dos salen" [I: 290-291]	
298-311	14	3	Doña Ana, doña Lucía, Pernia	"en la casa de don Pedro / he de entrar" [I: 301-302]	
312-349	38	2	Don Juan, don Pedro	"que doña Ana / solo a Misa ha salido / en su coche a las once" [I: 327-329]	
350-362	13	3	Don Juan, don Pedro, Arceo	"yo saldré a recibirle" [I: 352], "retiraos" [I: 361]	
363-380	18	3	Don Juan, don Pedro, don Hipólito	"Cierra" [I: acot. 380+]	
381-404	24	2	Don Pedro, don Hipólito	"¿Por qué cerráis? / No quiero que esa puerta / cuando fuera me voy, se quede abierta" [I: 381-383]	
405-408	4	1	Don Pedro		
409-479	71	2	Don Pedro, don Juan	"ya han entrado / dos mujeres" [I: 463-464], "que a aquella puerta he de quitar la llave, / y ha de estar siempre abierta" [I: 478-479]	
480-603	124	5	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia	"que he venido / a vuestra casa" [I: 503-504], "el paso cerraré" [I: 523-524]	
604-621	17	6	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo	"Abra, don Pedro, entre, pues" [I: 613], "Escóndese" [I: acot. 621+]	
622-633	12	5	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo	"la tienda del portugués" [I: 627], "Ya don Hipólito viene" [I: 628]	Casa de don Pedro
634-718	85	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Juan	"Yo en mi vida al Parque fui / ni en él os vi, ni os hablé / si os entrásteis en mi casa, no me preguntéis a qué" [I: 681-684]	
719-743	25	6	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito	"en este aposento está" [I: 725], "Cerró la puerta" [I: 733], "con esto estorba que salga / don Juan" [I: 739-740]	
744-767	24	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis	"Que tomó en San Sebastián / la silla, y que afuera están" [I: 750-751], "en este aposento ha entrado" [I: 763]	
768-843	75	9	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, doña Clara, Inés	"¿No eres tú la que seguí / y la que en su casa vi?" [I: 779-780]	
844-850	7	8	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, Inés		
851-898	48	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis	"yo entré, sólo vi un hombre, / que atrevido, y temerario / se echaba por la ventana, / que hay, señor, a esos tejados" [I: 871-874]	

"Mañanas de abril, y mayo" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-40	40	1	Don Juan	"Del aposento en que estaba / [...] / salir pretendo a la calle" [III: 5-10], "Echème por la ventana [...]" [III: 15], "ganando desde el tejado / de la puerta los umbrales, / y saltando de él a un patio, / donde la ventana sale, / perdí el tino, y di a otra casa" [III: 19-23]	Patio o jardín interior de la casa de doña Ana
41-86	46	3	Don Juan, doña Ana, doña Lucía	"Escóndese, y salen doña Ana, y doña Lucía con luz" [III: acot. 40+], "se arrojó por la ventana" [III: 59]	
87-141	55	6	Don Juan, doña Ana, doña Lucía, don Pedro, Arceo, Pernia	"de aquella / ventana que al patio cae, / para salir al portal / hay una puerta, y la llave / está echada de manera, / que ha sido imposible hallarla" [III: 92-97]	
142-150	9	4	Don Juan, doña Ana, doña Lucía, Arceo	"Lucía, cierra estas puertas, / y entra después a acostarme" [III: 143-144]	
151-189	39	3	Don Juan, doña Lucía, Arceo	"en mi casa / estaba don Juan" [III: 159-160]	
190-252	63	2	Don Juan, Arceo	"Este criado a Lucía / espera, mientras no sale, / no está cerrada la puerta, / salir pretendo a la calle, / por seguirla donde fuere" [III: 235-239]	
253-254	2	3	Don Juan, Arceo, doña Ana	"Dentro doña Ana" [III: acot. 252+]	
255-273	19	4	Don Juan, Arceo, doña Ana, doña Lucía	"Sale doña Lucía y topa con don Juan" [III: 254+], "Al entrarse topa don Juan con Arceo" [III: acot. 263+]	
274-317	44	3	Arceo, doña Ana, doña Lucía	"[...] ¿quién era, si él está aquí, / el que yo puse en la calle?" [III: 275-276]	
318-326	9	2	Doña Ana, doña Lucía	"Echa a esa puerta la llave" [III: 320]	
327-375	49	2	Doña Clara, Inés	"¿Al Parque vuelves?" [III: 327]	
376-415	40	2	Don Hipólito, don Luís	"[...] hasta su casa / a doña Clara seguí" [III: 376-377]	
416-485	70	4	Don Hipólito, don Luís, doña Ana, doña Lucía	"Ya estás en el Parque" [III: 416], "de tu casa / al Parque, señora, vienes" [III: 438-439], "Seguidme hacia la Florida" [III: 482]	
486-497	12	2	Don Hipólito, don Luís		
498-521	24	4	Don Hipólito, don Luís, Doña Clara, Inés	"la Florida es el lugar / citado, y a él me conviene / llevarle" [III: 514-516]	
522-584	63	2	Don Juan, don Luís	"dentro estoy de la Florida" [III: 582]	
585-603	19	1	Don Juan		
604-650	47	2	Doña Clara, don Hipólito	"En aqueste hermoso margen / en este florido vergel" [III: 604-605]	
651-685	35	2	Doña Clara, don Juan		
686-690	5	3	Doña Clara, don Juan, doña Ana		
691-779	89	2	Don Juan, doña Ana	"que en mi casa, / anoche un hombre encubierto / estaba, que allí se entró" [III: 749-751]	
780-781	2	2	Doña Lucía, doña Ana		
782-812	31	4	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara	"No pude hallar a don Luís / en todo el Parque" [III: 782-783]	
813-838	26	7	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan	"en el Parque os encuentro" [III: 814]	
839-888	50	6	Doña Clara, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan		

2.7. También hay duelo en las damas.

También hay duelo en las damas es una comedia de ambiente madrileño, aunque en esta ocasión, en comparación con otras obras de Calderón, las referencias espaciales concretas de la capital del reino son más bien escasas. Otra particularidad de la obra es su extensión, mayor que otras comedias del mismo género del autor (1399 versos la primera jornada, 1320 la segunda y 1422 la tercera).

La obra se desarrolla en siete espacios dramáticos representados, cuatro interiores y tres exteriores: la casa de doña Violante [I: 394-798, II: 591-779, II: 1121-1320 y III: 1-189], la casa de don Pedro [I: 799-1399], la casa de don Juan [II: 1-294], la casa de doña Leonor [II: 780-1120 y III: 954-1422], una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan [II: 295-391], una calle de Madrid, justo enfrente de la calle de doña Violante [II: 392-590, III: 190-258 y III: 670-875] y diversas calles de Madrid [III: 259-669 y III: 876-953].

Encontramos algunos detalles de interés en esta comedia, referidos a la construcción del espacio: por ejemplo, se deduce del contexto de representación de los espacios interiores en algunas escenas de la comedia (especialmente en la indicación de diversos protagonistas, lo que constituye parte del *decorado* verbal de la comedia) la distribución característica de una casa del Madrid de la época, con los aposentos en el primer piso de la vivienda. Así se observa en algunas de las escenas en que se representan espacios interiores, como la casa de doña Violante; frecuentes alusiones de diversos personajes se refieren a la escalera de la casa (que conduce a la entrada principal de la casa), y se produce una recurrencia a diversos adverbios de lugar (verbigracia: “*arriba*”) que sugieren la posición de los aposentos de doña Violante – lugar donde se desarrolla la acción dramática en determinados cuadros- en la primera planta de la vivienda.

Vuelven a aparecer mecanismos de simbolización del espacio, ya acreditados suficientemente en este género de comedias, como la presencia de mantos en las mujeres para señalar un espacio externo o las velas, que indican que el espacio representado es interior. También se observa la presencia de espacios interiores contiguos o anexos a los aposentos donde se produce la acción dramática principal, recurrentes en las tramas de muchas de las comedias de capa y espada de Calderón.

En relación a la distribución entre espacios interiores y exteriores, llama la atención que la totalidad de la primera jornada se desenvuelva únicamente en espacios interiores (la casa de doña Violante y la casa de don Pedro). En la segunda jornada predominan los espacios dramáticos interiores, pero asoman ya algunos espacios externos que representan dos calles de Madrid, situadas, respectivamente, delante de la casa de don Juan y frente a la casa de doña Violante, en un significativo ejemplo de espacio itinerante.

Durante la tercera jornada ya hay un predominio de los espacios exteriores, con nuevos ejemplos de espacios itinerantes que se desenvuelven alrededor del lugar donde se supone que está localizada la casa de doña Violante. En la postrera jornada de la obra el tratamiento de los espacios representados tiene una estructura simétrica, con una apertura y conclusión en dos espacios interiores, desarrollándose los cuadros centrales en diversos espacios exteriores.

2.7.1. También hay duelo en las damas. Jornada I.

La primera jornada de la comedia presenta una estructura sencilla por lo que respecta al número de espacios dramáticos. Tan sólo se representan dos espacios dramáticos diferentes; se trata de dos lugares interiores, que se desarrollan en sendos cuadros escénicos: el primer cuadro de la obra [I: 1-798] sucede en la casa de doña Violante y el segundo (y último) cuadro [I: 799-1399] en la casa de don Pedro.

En la primera escena de la jornada *“salen Violante dama con un papel en la mano, y Isabel criada con dos bujías”* [I: acot. 0+]. Ya sabemos que una de las convenciones escenográficas de las comedias del Siglo de Oro en los corrales de comedias (no olvidemos que la representación se realizaba a plena luz de día) es que la presencia de velas o bujías en el escenario sugiere de forma implícita que la escena transcurre de noche y en un espacio interior. La primera escena presenta a doña Violante y su criada compartiendo confidencias; la excusa es la lectura de una carta (*“papel discreto”* [I: 5]) que lee [I: acot. 48 y I: 57-76] la dama, cuyos términos son objeto de graciosa burla por parte de su criada⁴⁰².

Violante desgrana inicialmente una serie de conceptos cortesés, defendiendo la intención de su amante. Utiliza para ello un mecanismo muy querido por Calderón, la correlación narrativa⁴⁰³. Ante la guasa de Isabel, la carta leída por su ama ofrece algunos detalles de interés para la determinación del espacio dramático en la acción del primer cuadro de la comedia: el amante de doña Violante le informa que *“mañana partiré a verte”* [I: 64] y explica que se alojará en *“la casa de don Pedro / de Mendoza”* [I: 67].

Doña Violante recita un largo parlamento [I: 90-139]; se trata de un recurso dramático del autor para informar al espectador (y al lector) de la comedia de algunos antecedentes de la historia que se está narrando: el amante de la dama –no identificado aún⁴⁰⁴– vivía enfrente de su propia casa [I: 98 y I: 103]; aunque inicialmente doña Violante no correspondía a sus galanteos, el trato de la dama con la hermana del caballero la inclinó a sus favores [I: 105-112] y, si no hubo matrimonio de por medio fue por la intención de don Félix (ahora sí identificado ya nominalmente) de casar a su hijo con una tal doña Laura⁴⁰⁵ [I: 115]. Doña Violante explica a Isabel que don Félix se encuentra escondido, *“porque en la casa de juego”*⁴⁰⁶ / *dio a un*

⁴⁰² “[...] *Si es su estilo tan corriente, / que pudiera haberlo escrito / a Mari Hernández Juan Pérez* [...]” [I: 81-83]. El comentario de Isabel parece una burla de los cortesés intercambios epistolares entre amantes, que se encuentran frecuentemente en diversos textos de la época. Se trata de un signo frecuente en Calderón, que parece insinuar una intención meta literaria, un reconocimiento del dramaturgo a su conciencia artística de los mecanismos utilizados en los diversos tipos de comedia que desarrolla.

⁴⁰³ Se trata de una muestra ejemplar de correlación; se desarrolla en apenas 34 versos [I: 22-45], con cuatro conceptos diferentes (instrumento, ave, viento y fuente) que se diseminan en la primera parte del aserto [I: 22-43] para recolectarse en los dos últimos versos [I: 44-45]. Dámaso Alonso analiza de forma perspicaz estos procedimientos correlativos, aunque niega que sean una producción típicamente barroca. El sagaz filólogo afirma que *“para el teatro, tales recolecciones producen una brillante condensación en el cerebro del espectador”* [1987: 439].

⁴⁰⁴ No se hace hasta el verso 118, en que se le nombra como *“Félix”*.

⁴⁰⁵ Este personaje no es representado en toda la comedia, pero a pesar de su ausencia escénica es la tercera dama en discordia y resulta un excelente recurso dramático –especialmente en la segunda jornada– que sirve para justificar algunas situaciones de celos entre doña Violante y don Félix.

⁴⁰⁶ En otras comedias de Calderón –por ejemplo, en *El maestro de danzar*– también se citan, brevemente, estos espacios públicos. Covarrubias desarrolla ampliamente el concepto, refiriéndose a algunos usos y costumbres de sus contemporáneos y añadiendo,

caballero la muerte” [l: 119-120]. El lugar donde se oculta don Félix es un convento fuera de la ciudad [l: 122-123].

El criado del caballero, Simoncillo, debía ser el encargado de prevenir a la dama sobre la visita de su amo [l: 69-70]. Inés informa a doña Violante que *“fuera está”* [l: 140]; la dama ordena a su criada que lo acompañe hasta el interior de la casa, aprovechando que su padre se encuentra fuera de la misma, distrayéndose con unos amigos [l: 141-146].

“Sale Simón” [l: acot. 146+] y confirma que el lugar donde se esconde don Félix se encuentra lejos de la casa de doña Violante⁴⁰⁷. La dama escucha las noticias que trae el criado y le urge a salir de la casa (*“antes que venga mi padre”* [l: 184]). Le apremia asimismo a que se acerque *“a la casa de ese amigo”* [l: 185] donde se alojará don Félix, para que le indique a su enamorado que *“haga la seña en la calle”* [l: 190] para comunicar su llegada a la casa de doña Violante.

La dama ordena una última acción a la criada, el acompañamiento de Simón hasta la calle; con ello subraya una doble característica de la escena: ésta se desarrolla de noche (como se había insinuado desde el inicio del cuadro) y el espacio dramático representado es interior (*“Alumbra, y cierra Isabel”* [l: 194]). La criada Isabel dialoga brevemente -a solas, en un claro aparte- con Simón, y se insinúa una relación amorosa entre ellos; se trata de una recurrencia típica en este tipo de comedia, donde los criados reproducen los usos y costumbres de sus amos; rebajado el tono, eso sí, al que corresponde a su propia clase social: en este caso, Isabel intenta -sin éxito- que Simón le entregue la sortija [l: 183] que le ha regalado antes doña Violante como pago por sus servicios.

“Vanse los dos [Simón e Isabel]” [l: acot. 220+] y Violante reflexiona fugazmente sobre su amor por don Félix [l: 221-232], pero su soliloquio es interrumpido por un ruido de espadas que sucede *fuera* del tablado. La dama fortalece la acotación escénica [l: acot. 232+] con su estremecimiento por el suceso (*“Cuchilladas en la calle”* [l: 238]). Las voces *externas* al espacio dramático representado se suceden rápidamente [l: acot. 241+], deduciéndose una fuerte discusión entre varios personajes: don Alonso, doña Leonor y don Juan. Este último anuncia inusualmente su entrada en el tablado (*“He de entrar”* [l: 243]); *“sale Isabel”* [l: acot. 243+] e informa del suceso a doña Violante:

***“Que apenas
salió [Simón], cuando antes que cierre
la puerta, escuché en la calle***

como acostumbra, algún juicio de carácter moral sobre la misma idea: *“Es el juego un entretenimiento o pasatiempo necesario a los hombres que trabajan con el entendimiento para recrearse y poder volver a trabajar con nuevos bríos las cosas de veras. Este se toma ordinariamente después de comer o cenar, con buena conversación de cosas que nos alegren y nos hagan reír con moderación y templanza, sin perjuicio de nadie [...]; y aunque las leyes prohíben las casas de juego y tasan la cantidad que se ha de jugar para recreación, no todas veces se puede ejecutar. Él es un ruin vicio que trae tras sí otros ciento; cada día se reprehenden en los pulpitos, y tratados hay escritos dello. Y no quiero salir de mi propósito; sólo advierto que en ninguna cosa tanto descubre el hombre su talento como en el juego [...].”*

⁴⁰⁷ El criado afirma que ha llegado muy cansado [l: 158], a causa de su viaje a caballo (lo describe irónicamente como un *“arenque ensillado”*) y explica una anécdota de caza de su amo don Félix [l. 169-179]. Ambas cuestiones parecen indicadores claros de que el refugio del caballero está muy lejos del domicilio de doña Violante.

voces, y espadas, y al verme
con luz matándola un hombre,
en nuestro portal se mete
con otro bulto en los brazos,
que no distingo, de suerte,
que atropellándome, pero
él, señora, **hasta aquí viene**" [I: 246-255]

La explicación de la criada es un recurso dramático del que se sirve Calderón para aclarar al espectador la aparente confusión de la escena. La inmediata acotación confirma la nueva situación escenográfica: "*hace don Juan con Leonor desmayada en brazos, la espada desnuda*" [I: acot. 255+].

El caballero recién llegado "*pónela [a doña Leonor] sobre unas almohadas*⁴⁰⁸" [I: acot. 275+]. Don Juan manifiesta enseguida el conocimiento y relación que tiene con doña Violante, pues la llama "*prima*" [I: 256] y se dirige a ella de forma familiar, disculpándose por su precipitada entrada en la casa y excusándose en el hecho de haberla encontrado abierta en ese difícil lance [I: 256-264]. El caballero solicita refugio⁴⁰⁹ para la dama desmayada⁴¹⁰ que ha socorrido [I: 271-275] y abandona de inmediato la sala con la excusa de socorrer a un amigo [I: 274], sin atender a los ruegos de doña Violante, aunque prometiendo que regresará a buscar a doña Leonor [I: 278-280].

Doña Violante indica a Isabel que baje "*a cerrar la puerta*" [I: 283], una nueva referencia espacial, pues indica –como era habitual en las casas de la época– que los aposentos privados se encontraban en el primer piso de la vivienda, y no en la planta baja. La criada cumple la orden la dama [I: 292-294] y, entre las dos, intentan devolver a la consciencia a doña Leonor, que se encuentra desmayada aún.

Isabel advierte que la dama sin sentido tiene una llave guardada en su mano [I: 309]; finalmente, doña Leonor despierta, desorientada por el lugar donde se encuentra. Sin solución de continuidad, la dama inicia un largo relato [I: 338-384] en el que narra la situación que está viviendo: "[...] *entre dos / afectos, que uno me ofende, / y otro me obliga [...]*" [I: 333-335]. La doble relación amorosa que explica doña Leonor se basa en la oposición de afectos entre un amigo de su hermano [I: 345], el mismo don Juan, de quién está enamorada, y don Pedro de Mendoza [I: 377-378], a quién aborrece. El enredo se hace evidente –y también el artificio del argumento, propio de este tipo de comedia– pues el caballero abominado es el mismo que está alojando en su casa a don Félix, el amante de doña Violante.

⁴⁰⁸ Se trata de una conjetura aventurada, pero la acotación induce a pensar que el espacio dramático representado en esta escena es un aposento conocido en la época como "*estrado*", "*el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben las visitas*" [Covarrubias]. En el caso de haber sido una alcoba, la acotación hubiese recogido el espacio de forma más precisa. Hay que tener en cuenta, sin embargo, la escasa escenografía disponible en este tipo de comedias representadas en los corrales.

⁴⁰⁹ Como es frecuente en otras comedias del autor, la casa donde se solicita cobijo es descrita como lugar "*sagrado*" (aquí lo hace don Juan [I: 261], y algo más tarde, la propia doña Violante [I: 301]) quizás por la analogía que se produce en la época con los delincuentes que se refugian en iglesias y templos, lugares que se configuran conceptualmente bajo la o tutela divina, y por tanto, fuera de la justicia humana.

⁴¹⁰ Otro lugar común en argumentos de comedias de capa y espada. Por ejemplo, doña Beatriz también se desmaya tras su huida, al llegar a la casa de doña Leonor, en la primera jornada de *El maestro de danzar* [I: acot. 659+].

Inopinadamente se indica en escena la entrada de don Alonso, el padre de doña Violante [l: 385]. La dama vuelve a ordenar a Isabel lo que debe hacer: “*Bajar brevemente, / que importa que a Leonor / halle aquí*” [l: 388-390]. La dama fugitiva, prudente, solicita a doña Violante que no la encuentre en el cuarto el viejo caballero: “[...] *mejor es, que no me vea, / porque a decir no me fuerce / la ocasión que aquí me trujo*” [l: 391-393]. Violante aconseja cuál es el mejor modo de hacerlo:

*“Pues **retírate**, antes que **entre**
a mi cuarto, donde nunca
él entrar, ni salir suele”* [l: 246-255]

La explicación de la dama revela la configuración escenográfica del espacio dramático representado; se advierten dos entradas a los aposentos de doña Violante, lugar donde se desarrolla la acción en este cuadro: una entrada corresponde a la salida al resto de habitaciones de la vivienda (que incluye el acceso desde la calle por la escalera, que conduciría a la planta baja de la casa) y la otra a un pequeño cuarto (que es el lugar donde se esconderá doña Leonor). Una hipótesis posible sería la representación de este último espacio con la puerta lateral derecha del tablado, y el otro (el acceso a la escalera y resto de dependencias) con la contraria, es decir, la puerta lateral izquierda.

Don Alonso entra en escena [l: acot. 396+] y su hija le recrimina que se encuentre fuera de casa a esas horas⁴¹¹ [l: 398-399]. Tras una breve conversación entre ambos, don Alonso da una última instrucción a Isabel antes de salir del tablado:

*“Que lleves
será bien **luz a mi cuarto**,
y antes de cenar me acueste.
Entra tú después allá,
Y haz que **esas puertas se cierren**”* [l: 418-422]

La mención de la luz subraya –nuevamente– el tiempo dramático representado, el adverbio (“*allá*” [l: 421]) insinúa que el cuarto de don Alonso es cercano (aunque quizás no contiguo a los aposentos de su hija). La interpretación más compleja es la que presenta el verso l: 422; no parece referirse a las puertas de la habitación de doña Violante, sino al acceso principal desde la calle: Isabel había asegurado antes que las puertas de la casa estaban ya cerradas [l: 294]; la hipótesis más probable es que ha sido don Alonso –que sin duda posee llaves de la vivienda– quién, por descuido, ha dejado sin asegurar la puerta principal; por otra parte, bien podría ser un recurso del dramaturgo para *advertir* al espectador (o al lector) que el acceso a la morada queda temporalmente clausurado y que no será posible una nueva entrada de personajes por los medios acostumbrados habitualmente.

Tras la marcha de don Alonso (por la puerta izquierda del tablado, según nuestra conjetura), “*sale Leonor*” [l: acot. 437+] del cuarto contiguo (ídem., puerta derecha del tablado). La dama prosigue la historia anterior, interrumpida anteriormente por la aparición de

⁴¹¹ La respuesta del caballero a doña Violante ofrece una nueva información sobre el tiempo escénico representado: “[...] *las noches de un invierno [...]*” [l: 400].

don Alonso (quizás un nuevo truco de Calderón para aumentar el interés del espectador, o tal vez respondiendo al mecanismo del género de incrementar el ritmo dramático, aún a costa de rupturas narrativas). La dama oculta explica su relación con su amante, primo de doña Violante y recién llegado desde Italia [I: 448-449]. La historia de doña Leonor desvela información importante sobre el lance anterior, y subraya la importancia de la configuración del espacio en que transcurrió la reunión entre los dos amantes cuando fueron descubiertos en la casa de la dama:

“[...] *para verme* [don Juan]
le di licencia; no sé,
cómo, ¡ay infeliz! lo cuente,
*para que **en el aposento***
***de un escudero,** que tiene*
una puerta condenada,
*que sale a **un corto retrete***
***de mi cuarto,** entrase [...]”* [I: 418-422]

Las puertas condenadas y otros artificios semejantes son frecuentes en este tipo de comedias de enredo⁴¹². La explicación de doña Leonor parece tener como objetivo desvelar parcialmente el origen de su apresurada llegada a la casa de doña Violante. La historia de la dama escondida vuelve a interrumpirse, pues *“llaman dentro a la reja”* [I: acot. 479+]: doña Leonor teme que se trate de su hermano don Félix⁴¹³ [I: 485] y doña Violante le indica [I: 508] que vuelva a esconderse en el cuarto contiguo, consejo que sigue de inmediato [I: acot. 511+].

Doña Violante da instrucciones concretas a Isabel: *“abre la puerta a don Félix, / y vuelve a estarte con él* [con don Alonso], */ y avisa cuando despierte”* [I: 519-521]. *“Sale don Félix”* [I: acot. 523+] (por la puerta lateral izquierda, si seguimos la hipótesis escenográfica apuntada anteriormente) y se encuentra a solas con doña Violante: tras una sucesión de cortesanos conceptos, entre juegos amorosos y un vestigio de celos por el pasado cortejo del caballero a doña Laura, *“llaman dentro”* [I: acot. 613+], en lo que parecen golpes a la reja de la ventana del cuarto⁴¹⁴ [I: 616 y I: 620].

Don Félix, celoso -pues cree que los golpes son causados por otro amante de doña Violante- desea salir de los aposentos, pero la dama duda, ya que piensa que puede encontrarse en la calle con don Juan, su hermano. El diálogo entre los amantes ofrece pautas de interés para la determinación del espacio dramático representado:

⁴¹² Por ejemplo, en *La dama duende*, la habitación en que se hospeda don Manuel en la casa de doña Ángela posee un cuarto – fundamental en la trama- en el que un acceso está oculto por una alacena de vidrios: “[...] que para su cuarto ha dado / por otra calle la puerta, / y la que salía a la casa, / por desmentir la sospecha / de que el cuidado la había / cerrado, o porque pudiera / con facilidad abrirse / otra vez, fabricó en ella / una alacena de vidrios / labrada de tal manera, / que parece que jamás / en tal parte ha habido puerta” [I: 350-361]. Otrosí, en *“Casa con dos puertas mala es de guardar”* aparece otro artificio similar: “[...] que retirada a este cuarto / que te he dicho, aun una puerta, / (que sale al cuarto de Félix, / porque nunca presumiera / que había más casa) la hizo / cubrir con una antepuerta, / por donde aderezarle / sola Silvia sale y entra.” [II: 57-64].

⁴¹³ De la expresión de doña Leonor se deduce que ésta conoce la relación entre su hermano don Félix y doña Violante (“[...] que como la seña acuerde, / que hacer mi hermano solía / a tu reja [...]” [I: 484-486]).

⁴¹⁴ El razonamiento de doña Violante parece casi una nota costumbrista, no demasiado lejana de algunos usos que nos recuerdan los tiempos actuales: *“Será alguien, que acaso pasa, / y en ir dando se entretiene / golpes a las rejas”* [I: 624-626].

Doña Violante: **“No has de irte”**
 Don Félix: **“Cuando la puerta me cierras,
 me echaré por el balcón
 de aquella cuadra de enfrente,
 que ya sé, que está sin reja”**
 Doña Violante: **“Tampoco es bien que aquí entres ”**
 Don Félix: **“Pues que *dos puertas me cierras,*
 ¿cuándo *una ventana* debes
 abrir?”** Doña Violante: **“¿Yo abrir *la ventana?*”**
 Don Félix: **“Claro está, que no parece
 bien en ninguna ocasión
 ser las damas descortesas.
 Y pues salir no me dejas,
 ni entrar donde yo quisiere,
 responde, que vive Dios,
 que aunque a tu padre despierte,
 de voces; por eso escoge
 lo que mejor te estuviere,
 que salga por esta puerta,
 por este balcón me eche,
 o que oiga lo que te dice”** [I: 640-660]

El fragmento tiene mucha importancia, pues las dos puertas laterales del escenario ya tienen una significación anterior (acceso al resto de dependencias la puerta izquierda y entrada al cuarto contiguo la derecha) y ahora aparece un nuevo elemento espacial: la ventana y su reja. Doña Violante no desea que su amante don Félix descubra que su hermana doña Leonor se encuentra en la habitación contigua (puerta lateral derecha) ni tampoco que salga el caballero a la calle (acceso por la puerta lateral izquierda) y se tropiece con don Juan. La única posibilidad viable para doña Violante es que el caballero se oculte en los aposentos donde se desarrolla la acción y escuche la conversación con su primo, opción finalmente escogida, tras una breve reflexión de la dama.

El elemento decisivo de la escena es la aparición de un nuevo elemento espacial no representado antes, la ventana de los aposentos. Dadas las limitaciones del tablado del corral de comedias, sólo me parece posible la utilización de la puerta central del tablado, habitualmente reservada al vestuario. Así parece indicarse en el texto, pues la acotación especifica que doña Violante *“abre la reja, y está parado don Juan”* [I: acot. 674+]. A pesar de alguna incoherencia textual⁴¹⁵ y escenográfica⁴¹⁶, se desarrolla la conversación entre don Juan y doña Violante, con don Félix como testigo silencioso (y por tanto, hacia un lado del tablado, seguramente). ¿Cómo debía producirse la simulación escenográfica de que el hueco central era una ventana? Tal vez de una forma más sencilla de lo que pensamos: con un simple

⁴¹⁵ En las cinco primeras intervenciones de don Juan en esta escena [I: 685, I: 689, I: 698, I: 700 y I: 703], el texto de la edición analizada recoge el nombre de don Fernando, por una errata clara del componedor de la imprenta. Dicho error es corregido en otras ediciones modernas consultadas [Cruikshank, 2007: 1223 y Valbuena: 1973: 1499].

⁴¹⁶ Recordemos que parece deducirse del texto que los aposentos de doña Violante se encuentran en el primer piso de la vivienda, aunque siempre se podría figurar que don Juan ha escalado la pared de la casa hasta llegar al balcón.

movimiento de los actores, por ejemplo, el actor que interpretaba a don Juan, quieto en el marco de la puerta (“*parado*”) y con doña Violante acercándose a él, pero sin llegar a tocarlo.

A pesar de que doña Violante procura que su primo don Juan no hable demasiado, don Félix –oculto- interpreta erróneamente de la conversación entre ambos que se trata de un amante de la dama. Cuando don Juan abandona la escena [l: acot. 697+] se produce una nueva discusión entre don Félix y doña Violante [l: 698-772], debida a los celos del caballero. “*Sale Isabel*” [l: acot. 772+], alarmada por las voces y temerosa de que se despierte don Alonso [l: 773-775]. Don Félix decide irse [l: acot. 794+], no sin antes amenazar a doña Violante con no volver a verse nunca [l: 787-788].

El cuadro finaliza y la acción se traslada a un nuevo espacio dramático, la casa de don Pedro. “*Salen don Pedro, Simón y Tristán*” [l: acot. 798+]. El caballero pregunta a Simón por el paradero de don Félix; el criado supone que su amo estará entretenido con una dama [l: 801-802]. La reacción de don Pedro expresa la preocupación por su amigo e informa del tiempo escénico del nuevo cuadro (“*pues mal hace, que ya el día / se ha declarado, no sea, / que alguien en Madrid⁴¹⁷ le vea [...]*” [l: 803-804]). El temor de don Pedro por la suerte de don Félix –pues lo buscan por la muerte de otro caballero- provoca la salida de Simón, que también teme ser detenido por los alguaciles, ya que estaba junto a su amo⁴¹⁸ en el lance explicado [l: 848-855].

Marcha Simón [l: acot. 855+] y Tristán inquiere a su amo el motivo de su tristeza. Don Pedro inicia un largo parlamento [l: 886-1002] en el que explica su historia y completa parte de la narración, que el espectador (y el lector) desconocía hasta ese momento⁴¹⁹: el caballero comenta a su criado que “*en la calle de Leonor / al anochecer estaba*” [l: 891-892], rondando a la dama y que observó a don Juan en el lugar [l: 899-903], introducido en la casa de doña Leonor por un criado [l: 914-915].

El relato de don Pedro completa la historia que el espectador escuchó antes de doña Leonor: el caballero declara “*que a un aposento que está / en el primer paso, abría / la puerta el hombre [...]*” [l: 922-924]. Don Pedro narra su reacción, causada por los celos:

“[...] que tropezando, llegué
a la puerta con intento
de llamar, y de **sacarle**
del aposento a la calle;
más mudé de pensamiento [...]” [l: 930-934]

La narración de don Pedro brinda más datos sobre el espacio dramático aludido:

“[...] pues advirtiéndolo, que había

⁴¹⁷ Se trata de la primera referencia a la ciudad donde se desarrolla la acción en toda la comedia. Extrañamente, y en comparación con otras obras del dramaturgo, las referencias a Madrid son más bien escasas.

⁴¹⁸ Más bien huyendo del peligro, como suele caracterizarse a los criados en este tipo de comedias.

⁴¹⁹ Me parece otro de los recursos típicos del género: los parlamentos de los personajes –a veces interrumpidos por lances de la acción- introducen o exponen parte de la historia que no ha sido representada, completando así parte del argumento que desconoce el espectador del corral.

*luz dentro, porque se vía
por una quiebra brillar
de la puerta, apliqué a ella
la vista [...]
[...]
[...] y vi a Leonor, a ella
que **abriendo**, ¡ay de mí!, **otra puerta**,
de que ella misma torcía
la llave⁴²⁰, a hablarle salía,
dejando la puerta entreabierta" [I: 944-954]*

Don Pedro finaliza su relato explicando cómo rompió la puerta del aposento [I: 957-958], siendo recibido por don Juan en una segunda puerta, y luchando ambos sin luz [I: 959-961]. Doña Leonor se desmaya [I: 962] y don Fernando, padre de la dama, alertado por el ruido, "*la primer puerta cerró*"⁴²¹ [I: 980]. Don Pedro se ve obligado –por la luz y la llegada de gente– a salir fuera de la casa y a huir del lugar, para evitar ser reconocido [I: 986-991]. El caballero le confiesa a su criado la aprensión que siente de que don Félix, hermano de doña Leonor, que se alojará en su casa, conozca la aventura referida. Tristán aconseja a su amo que le exponga a su amigo don Félix la posibilidad de un gran peligro, para conseguir que éste no se quede en la casa [I: 1008-1014].

El diálogo anterior es un nuevo recurso teatral para alertar al espectador sobre el aumento de la tensión dramática en la siguiente escena. Inmediatamente "*sale don Félix, y Simón*" [I: acot. 1016+]. Don Félix –despechado y celoso tras su última cita con doña Violante– ordena a Simón que ensille su caballo, pues desea abandonar Madrid inmediatamente [I: 1039-1042]. La respuesta del criado encierra una de las pocas referencias en la comedia a la capital del reino, descrita de forma indirecta como una ciudad llena de atractivos para el viajero ocasional:

*"Con ese intento
vedrás a ser el primero,
que **a Madrid haya venido**,
y no se haya detenido
más que pensó" [I: 1042-1046]*

El diálogo entre los dos caballeros está lleno de malentendidos, pues don Pedro cree inicialmente que ha sido descubierto por su amigo. Aunque finalmente se da cuenta de que no es así, sigue el consejo de su criado Tristán, e insiste a don Félix en la necesidad de salir de la ciudad [I: 1090-1097]. Simoncillo recela de las intenciones de don Pedro [I: 1098-1101], pero los preparativos de la marcha se interrumpen cuando el mismo criado advierte de la inmediata entrada en la casa de don Fernando, padre de don Félix. Dado que don Félix no desea que su

⁴²⁰ Se trata, indudablemente, de la misma llave que doña Leonor, desmayada, aprieta en su mano cuando se encuentra en los aposentos de doña Violante [I: 309].

⁴²¹ Es otra errata involuntaria del texto de la edición que analizamos, pues en la escena en que se desarrolla la acción narrada por don Pedro, en vez de constar el nombre de don Fernando se registra a don Alonso, padre de doña Violante, que no interviene realmente en este episodio [I: 233].

padre sepa que se esconde en casa de don Pedro, decide *“en esta cuadra escondido / estar, hasta que se vaya”* [l: 1127-1128]. Don Félix se muestra colérico con su criado Simón, pues cree que es el único que puede haber informado a su padre de que se encuentra escondido en la casa de don Pedro. El criado lo niega y promete que no ha sido él quién ha informado al viejo caballero⁴²².

Este cuadro repite nuevamente un esquema espacial utilizado en numerosas ocasiones en este género de comedias, y que ya habíamos observado en alguna escena anterior (aquella en que doña Leonor se esconde en una habitación contigua a los aposentos de doña Violante): un grupo de personajes conversa animadamente en los aposentos de una casa; la inesperada irrupción de alguna persona provoca que uno de los reunidos deba refugiarse en un cuarto anexo, para evitar ser descubierto.

“Vase [don Félix] y sale don Fernando viejo” [l: acot. 1129+]. Una de las opciones lógicas de representación de este espacio dramático es la que ya hemos expuesto en situaciones parecidas en otros cuadros: la puerta lateral derecha del escenario representaría el acceso a la habitación contigua donde se esconde don Félix, mientras que la puerta lateral izquierda simularía el acceso al resto de aposentos y a la entrada principal de la vivienda. Según esta hipótesis, don Fernando entraría al tablado por la parte izquierda y don Félix se escondería por la derecha. Sin embargo, la salida del joven caballero no debería ser total, ya que interviene en varias ocasiones a lo largo de la escena (la primera vez, en un breve aparte, para mostrar su nerviosismo al público: *“¡Qué ansia!”* [l: 1137]). Esto parece un claro indicio de que —a pesar de la ausencia de acotación escénica— el actor podría encontrarse *al paño*, una convención escénica que le haría *visible* para el espectador del corral (quizás oculto de medio cuerpo abajo por las cortinas que tapanían la puerta), aunque no para el resto de personajes que se encontraban en el tablado.

Don Fernando desea hablar a solas con don Pedro (un nuevo mensaje del dramaturgo para el espectador —y lector— con una evidente intención de incrementar la atención del corral ante la posible confidencia del personaje recién llegado). Don Pedro muestra su nerviosismo, pues cree que don Fernando viene a acusarle del lance que se produjo en su casa. Se produce una indicación a Tistán para que *“allá fuera se salga”* [l: 1145]. Don Pedro ordena al criado que marche (*“Llega unas sillas, Tistán, / y espera allá fuera”* [l: 1146-1147], en una prescripción que sugiere que la conversación entre los dos caballeros se producirá mientras están sentados.

⁴²² Me parece que se produce en este cuadro final una pequeña incoherencia escenográfica respecto al movimiento de Simón, pues no se produce ninguna acotación escénica que indique su salida del tablado cuando entra don Fernando (tan sólo se marca *“vase”* [l: acot. 1130+] para expresar la salida de don Félix): es evidente que Simoncillo no podría continuar en escena, porque el viejo caballero lo hubiese reconocido de inmediato; como hemos visto, tampoco se registra su salida a la habitación contigua (puerta lateral derecha), acompañando a don Félix, aunque creo que esta es la opción de representación más lógica, ya que tampoco puede salir por la otra salida natural (puerta lateral izquierda) que simula ser el acceso al resto de aposentos y a la puerta de la calle, puesto que es el sitio por donde, inmediatamente, accede al tablado don Fernando. Como es común en este tipo de comedia, el número de acotaciones escénicas es bastante reducido, y habitualmente se limita a aquellas ocasiones en que los registros resultan del todo necesarios para aclarar algún elemento escenográfico o movimiento de los actores que no pueda deducirse del contexto.

La acción de don Fernando *cerrando* la puerta [l: 1156] (la lateral izquierda del tablado) va en el mismo sentido que hemos apuntado antes: provocar la atención del espectador del corral ante lo que parece ser una confidencia del viejo caballero. Las alusiones de don Fernando al concepto del honor⁴²³ no hacen más que reforzar esta sensación de hermetismo, quebrado por la presencia oculta –sólo conocida por el personaje de don Pedro y el espectador- de don Félix, escondido en la habitación contigua, pero testigo de la escena.

Ya hemos advertido que el personaje de don Félix, escondido en la habitación contigua, se encuentra visible para el espectador (seguramente *al paño*), en el lado derecho del tablado. Tras la primera intervención en aparte [l: 1137], se suceden otras cinco más [l: 1178-1179, l: 1214, l: 1218, 1228-1229 y l: 1237], entreverando la –presuntamente- reservada conversación que mantienen don Pedro y don Fernando [l: 1155-1267]. La escena tiene un gran interés dramático por el clima de ambigüedad y de dobles sentidos en que transcurre: tras un inicio expectante por la alusión al honor y el aire de confidencialidad de la entrevista, don Fernando hace un elogio de la edad y la experiencia [l: 1181-1199] antes de exponer las razones que lo han llevado a la casa de don Pedro. Mientras tanto, don Félix se tranquiliza [l: 1178-1179] al advertir que no es por su causa la preocupación de su padre.

Es una escena llena de comicidad, a causa de los malentendidos de los personajes, que genera una gran confusión entre ellos: don Fernando cree que es don Pedro (y no don Juan) quién entró en su casa en el episodio pasado y se llevó a su hija doña Leonor (“[...] *que vuestro galanteo / mi casa, y mi calle agravia, / el lance que os halle anoche [...]*” [l: 1241-1243]). El viejo caballero – que cree que su hijo don Félix aún no se encuentra en Madrid y teme una reacción violenta ante la desaparición de su hermana [l: 1249-1258]- le ofrece a don Pedro la mano de su hija para poder subsanar el honor perdido, un mecanismo tantas veces mostrado en la comedia del Siglo de Oro:

*“[...] Leonor será vuestra esposa,
con todas cuantas ventajas
pueda dar de si mi hacienda,
con sólo **que vuelva a casa,**
antes que **el haber faltado**
de ella, entre las cuchilladas
de anoche alguien” [l: 1261-1267]*

Cuando escucha las acusaciones proferidas por su padre contra don Pedro, “*sale don Félix*” [l: acot. 1267+] del cuarto contiguo donde estaba escondido (puerta lateral derecha del escenario). Don Fernando intenta calmar los ímpetus de su hijo, que desea acometer contra don Pedro, y vuelve a reiterar su oferta de boda con doña Leonor. Un rasgo de nobleza hace dudar a don Pedro, que expresa su confusión en un aparte [l: 1308-1323]: el caballero no quiere aprovecharse de esta situación, pues no fue él la persona que huyó con la dama. Pero esta vacilación de don Pedro hace exaltar aún más los ánimos de don Félix, que lo toma por burla y menosprecio y “*saca la espada*” [l: acot. 1334+].

⁴²³ “[...] *Señor don Pedro, materias / del honor, en quién más trata / mantenerlas como noble, / son materias tan sagradas, / que ni se dicen, ni sienten, / sin la costa de que haga, / o novedad al oírlas / o vergüenza al pronunciarlas [...]*” [l: 1160-1167].

El desconcierto creado en el final de la primera jornada es colosal: *“Simón dentro”* [l: acot. 1343+] escucha las cuchilladas de los aposentos [l: 1344-1345] y Tristán entra en escena⁴²⁴, acompañado de más gente (*“salen todos”* [l: acot. 1352+]), con la intención de prender a don Félix⁴²⁵. Éste decide huir, no por miedo a la prisión, sino para vengar la traición a su hermana que no ha podido cumplir ahora [l: 1392-1395]. Se trata del último detalle escenográfico de interés del primer acto de la comedia, ya que, resultando imposible la huida por el acceso al resto de la vivienda por donde ha entrado la gente (puerta lateral izquierda) o por la habitación contigua donde se había escondido antes el caballero⁴²⁶ (puerta lateral derecha), decide salir *“por esta ventana”* [l: 1385]. La solución escenográfica escogida es idéntica a la que se empleó en los aposentos de doña Violante en el cuadro anterior: la única puerta libre del tablado libre de significación en este espacio dramático es la puerta central, por la que se escapa don Félix [l: acot. 1380+] simulando que se trata de una ventana. Don Pedro sale a su vez [l: acot. 1389+] del tablado, en medio de una gran confusión. Cierra la jornada don Fernando, que muestra su estupor por la situación vivida, *“cuando don Félix se arroja, / y de aquí don Pedro falta”* [l: 1394-1395].

⁴²⁴ El criado había abandonado el tablado justo antes de iniciarse la entrevista entre don Pedro y don Fernando, anunciando la acción que ahora presenciamos: *“[...] yo avisaré a quién le impida, / aunque me acusen de baja / la acción, que en mí no hay más duelo, / que estorbar una desgracia”* [l: 1151-1154].

⁴²⁵ Recordamos que don Félix estaba perseguido por la justicia a causa de la muerte de un hombre en la casa de juego [l: 119-120].

⁴²⁶ Detalle por el cuál podemos conjeturar que este cuarto anexo es ciego y no posee ventana ni ninguna otra puerta de salida.

2.7.2. También hay duelo en las damas. Jornada II.

La segunda jornada de la comedia se estructura en seis cuadros escénicos, en los que aparecen cuatro espacios dramáticos representados: la casa de don Juan [II: 1-294], una calle indeterminada de Madrid que constituye un espacio itinerante (junto a la casa de don Juan y frente a la casa de doña Violante) [II: 295-391 y 392-590], la casa de doña Violante [II: 591-779 y II: 1121-1320] y los aposentos de don Félix en la casa de doña Leonor [II: 780-1120].

La acción irrumpe en la primera escena de forma trepidante: “*Voces dentro. Salen por una puerta don Juan, y por otra don Félix con la espada desnuda*” [II: acot. 0+]. La jornada inicial de la comedia se había clausurado en medio de una gran tensión dramática: don Félix huía de la justicia que pretendía detenerlo y saltaba por el balcón de la casa de don Pedro, donde estaba escondido. Los alguaciles –alertados por la delación de Tristán- habían entrado en la vivienda para prender al caballero.

Sin solución de continuidad aparente en la acción dramática (excepto por la evidente ruptura que supone el cambio de jornada y la consabida pausa entre acto y acto en los corrales de comedia, en la que se solía representar alguna pieza breve o baile) encontramos al personaje don Félix huyendo, y en una actitud de tensión inequívoca, con “*la espada desnuda*” [II: acot. 0+]. El estruendo de los corchetes en la calle que buscan al caballero (“*Por aquí, por aquí va / seguidle todos*” [II: 1-2]) acaba por redondear la apertura del primer cuadro.

La determinación del espacio dramático donde se desarrolla esta primera escena se advierte en seguida: don Juan se alarma del “*ruido [...] en la calle, / y aún en casa*” [II: 4-5]. Se trata, pues, de la vivienda de don Juan⁴²⁷ donde se produce la acción de esta cuadro inicial. Don Félix y don Juan se reconocen inmediatamente [II: 9] y éste se sorprende de la presencia de aquel en su casa [II: 10-14]. Don Félix explica el motivo que lo ha llevado hasta ese lugar:

*“Hablar no puedo,
que más que el susto, el camino
me va quitando el aliento.
La justicia es de quién huyo,
claro está, porque mi pecho
nunca pudo de cobarde,
y siempre podrá de atento”* [II: 14-20]

La justificación que hace don Félix de su huida tiene como objetivo subrayar que no se trata de un acto de cobardía. Don Juan le ofrece su protección de inmediato y lo deja brevemente a solas [II: acot. 50+] para comprobar que los alguaciles no han seguido a su amigo hasta la casa:

*“[...] y puesto que nadie os sigue,
esperadme aquí, que quiero
ver la calle, y tomar voz*

⁴²⁷ El caballero había tenido su última participación en la comedia hacia la mitad de la primera jornada, cuando mantuvo una conversación con doña Violante desde la reja de la casa de la dama [I: 675-697], motivo que causó –sin razón- los celos de don Félix, que se encontraba escondido en la habitación de la dama.

*de los que os buscan, que puesto,
que **nadie os vió entrar**, será
muy **posible iros siguiendo**
por otra parte perdidos; [...]* [II: 35-41]

La configuración del espacio dramático representado –la casa de don Juan- obliga a dar una significación a las puertas laterales del escenario y ser coherente con esa determinación. Dado que en el inicio del cuadro, ambos caballeros salen por puertas opuestas [I: acot 0+] y que don Juan vuelve a abandonar la escena brevemente, afirmando que sale a “*ver la calle*” [II: 37], una hipótesis probable de representación es que la puerta lateral derecha simbolice el acceso a otros aposentos de la casa y que la puerta lateral izquierda figure ser el acceso a la calle. Se trata, evidentemente, de una conjetura, y aunque la opción contraria también es posible, siempre que en nuestros comentarios analizamos los espacios interiores representados en las comedias de Calderón nos inclinamos por esta hipótesis escénica (puerta lateral izquierda del tablado como la puerta de salida a la calle) que nos parece más natural (quizás porque la forma occidental de lectura también tiene una dirección parecida, de izquierda a derecha).

Aunque solamente se trate de una convención teatral, se trata de un detalle fundamental para la coherencia de la representación, ya que, en aras de la verosimilitud escénica, no debería cambiarse el sentido o significación de las puertas en todas las escenas en que se representa el mismo espacio dramático. En este caso, en el inicio del cuadro, don Juan debería acceder al tablado *por la puerta derecha* (el caballero ya se encontraría en la casa, y por tanto, debería estar en otros aposentos de la vivienda) y don Félix entraría al escenario *por la puerta izquierda*, la misma por la que don Juan abandona brevemente la escena para comprobar que nadie ha seguido a su amigo *desde la calle*.

Don Félix se queda solo en escena. El artificio narrativo de la comedia –una característica del género, que busca sobre todo la sorpresa del espectador- ya es evidente a estas alturas, y quizás por ello el dramaturgo pone en boca del caballero un comentario que alude sutilmente al enredo argumental de este tipo de comedias⁴²⁸. Don Félix pronuncia un largo parlamento [II: 51-147] en el que lamenta su situación y recuerda (al espectador o lector) algunos de los hechos más relevantes de la trama, acaecidos durante la primera jornada de la comedia: el pasado episodio en casa de doña Violante [II: 60-75], el descubrimiento de saber que su hermana doña Leonor está huida fuera de casa [II: 76]. Concluye su soliloquio expresando su deseo impulsivo de vengarse de ambas mujeres, de su amante Violante [II: 127] y de su hermana Leonor [II: 131].

El monólogo de don Félix se interrumpe, pues “*sale don Juan, maltratando a Simón*” [II: acot. 147+]. El caballero le explica a su amigo que ha visto al presunto intruso vigilando la casa y que lo ha llevado hasta el interior de la vivienda, creyendo que el mirón estaba buscando a

⁴²⁸ “¿Habrà, cielos, / hombre, a quién en una noche / asalten tantos sucesos, / todos infelices, todos / trágicos, todos adversos?” [II: 51-55].

don Félix [II: 156-165]; éste⁴²⁹ sale al quite, explicándole a su amigo que el entrometido no es otro que Simón, su criado [II: 166-167]. Resuelto el enojoso (sobre todo para Simón, que sale del lance magullado) equívoco, don Juan da buenas noticias a su amigo, y le informa “*que todos los que os seguían / por esotra calle han vuelto, / desesperados de hallaros*” [II: 181-183].

La conversación entre los dos amigos explica el inicio de su amistad, cuando se conocieron como estudiantes en Salamanca⁴³⁰ [II: 187-190]. Don Juan refiere su vida como soldado, enfrentada a la actividad de su amigo en la Corte. El diálogo es una justificación del hecho de que no se hayan visto en Madrid en tanto tiempo “*en las conversaciones, / ni en los públicos paseos / de Calle Mayor, y Prado*”⁴³¹ [II: 214-216]: don Félix aduce su salida de la ciudad hace seis meses a causa de la persecución de la justicia [II: 220-222], justamente el período de tiempo en que don Juan llegó a Madrid para hacerse cargo de algunos asuntos [I: 223-226]. Simón interviene en la conversación para explicarle a su amo algún detalle del desenlace del final de la primera jornada de la comedia, la salida inesperada de don Pedro de su propia casa y la persecución de don Félix por la Justicia, tras la que quiso salir don Fernando, sin conseguirlo, a causa de su edad avanzada [II: 241-245].

Don Félix duda sobre la resolución más acertada, y don Juan le ofrece su casa, pero antes le previene de algunos reparos:

“[...] **porque es casa de posadas**
cuyo tráfago es inmenso,
y es fuerza salir, y entrar
criadas **en este aposento.**
Que aunque pudiera vivir
en casa de algunos deudos,
esto de mozo y soldado,
no se ajusta a los preceptos
de concertadas familias” [II: 268-276]

La expresión “*casa de posadas*”⁴³² parece referirse al continuo trajín y movimiento en la casa del caballero, condición que podría dificultar la reserva necesaria para servir como refugio a don Félix y provocar su detención por los alguaciles que le buscan.

⁴²⁹ El texto de la edición analizada vuelve a equivocarse en el nombre del personaje, como antes, y registra en dos ocasiones [II: 155 y II: 166] el nombre de don Fernando, en vez del de don Félix.

⁴³⁰ “[...] *desde el tiempo, / que en Salamanca estudiantes, / amigos tan verdaderos / fuimos [...]*” [II: 187-190]. Se trata de un motivo utilizado por Calderón en otras comedias, como en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en que don Félix recuerda a don Lisardo el origen de su antigua amistad: “*Bien os acordáis de aquellas / felicísimas edades / nuestras, cuando los dos fuimos / en Salamanca estudiantes*” [I: 239-242].

⁴³¹ Se trata de una de las escasas referencias explícitas en esta comedia a lugares concretos del Madrid de la época. En este caso, *También hay duelo en las damas* es una excepción respecto a muchas otras comedias de Calderón ambientadas en la capital del Reino, en las que son mucho más numerosas las citas de diversos sitios de la urbe. Ver Ilustración 2 (Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 13) e ilustración 3 (Calle Mayor. Detalle de la Hoja número 13).

⁴³² Covarrubias aclara el concepto, cuando define el verbo “*posar*”: “*Vale descansar, porque pone el hombre la carga que trae a cuestras; y de allí se dijo posada, la casa donde reciben huéspedes, porque descargan su hato y el cansancio de sus personas. También llamamos posada la casa propia de cada uno. De aquí se dijo reposar y reposo; y se puede haber dicho de pausa*”.

El final del cuadro presenta un detalle de interés para la representación del espacio dramático: don Félix decide salir de la casa de su amigo, pero le pide que antes compruebe que no hay nadie en la calle. El diálogo entre ambos muestra una sutil transición espacial hasta el exterior de la calle:

Don Félix: “[...] **mirad, os ruego,
la calle, que como salga
seguro una vez de aquellos
que me siguieron, no es fácil
encontrar con otros luego,
que me conozcan**”. Don Juan: “**La calle
segura está**”. Félix: “**Pues doblemos
la vuelta por esta esquina**”. Vase [II: 287-293]

La hipótesis de representación más razonable es que los dos caballeros salgan por la puerta lateral izquierda del tablado, simulando su salida a la calle; sin embargo, el dramaturgo *anticipa* en el diálogo entre ambos el cambio de espacio dramático que se va a producir (del interior de la casa hasta la calle), aunque resulta evidente que los dos actores *aún no han salido de escena* y que el tablado debe representar *aún* los aposentos del interior de la casa de don Juan.

Tras la salida de don Félix y don Juan se produce el cambio de cuadro, que representa ya una calle de Madrid, justo enfrente de la casa. “*Salen don Pedro, y Tristán*” [II: acot. 294+], compungidos por el episodio sucedido al final de la primera jornada. Don Pedro se dirige a la casa de don Juan [II: 298-299] y en ese momento Tristán observa la salida de don Juan y don Félix [II: 312]; don Pedro y su criado deciden esconderse para que no los descubran; entonces “*salen don Juan, don Félix y Simón*” [II: acot. 318+]. La transición espacial se ha producido con gran rapidez: para mantener la coherencia escenográfica, si don Juan, don Félix y Simón abandonaron la escena *por la puerta lateral izquierda* del tablado, simulando que salían a la calle, don Pedro y Tristán deberían acceder (y volver a esconderse más tarde) al escenario *por la puerta lateral derecha*; de esta forma, los tres actores que abandonaron por breves instantes el tablado, *volverían a salir por la puerta lateral izquierda*.

“*Sale Celio*” [II: acot. 336+], que busca –y encuentra al momento- a su amo don Juan y le informa del cumplimiento del encargo que le hizo el caballero. Ante la curiosidad de don Félix, don Juan le declara a su amigo el motivo:

“*Es que tenía a un criado
de posta a una calle puesto,
a ver si un hombre salía
de su casa, porque tengo
de hablar en ella a una dama,
a ocasión que él no esté dentro,
y por ir con vos, es fuerza
la pierda, o dilate [...]*” [II: 348-355]

La explicación de don Juan tiene una función práctica, ya que será motivo de un nuevo equívoco –y de los celos de don Félix- algunas escenas más tarde. Don Juan le encarece a su

amigo que le deje marchar, pues es la ocasión que esperaba para visitar a la citada dama, que ahora se encuentra sola.

Tras educadas excusas de ambos caballeros, “vase don Juan y Celio” [II: acot. 391+]; el criado se queja ante su amo de los golpes recibidos de don Juan en el lance anterior, y se asombra porque ve que el amigo de don Félix y Celio “en nuestra calle han entrado” [II: 403]. Don Félix, sorprendido y celoso, observa que su amigo –fuera de plano- “entró en casa de Violante” [II: 411], interpretando incorrectamente las palabras anteriores de don Juan y produciéndose un nuevo equívoco, pues piensa que la dama que va a visitar es la misma que él corteja.

Don Félix confirma que don Juan “en la casa / de Violante entra” [II: 426-427]. Mientras se lamenta por su presunta mala fortuna, “sale don Fernando” [II: acot. 431+], su padre, que se regocija del encuentro y que insiste en que su hijo entre inmediatamente en su casa [II: 451], ante el peligro de que lo prendan estando en lugar público. La acción dramática y el juego de espacios que muestra este cuadro escénico se fundamenta en la proximidad de las casas de doña Violante y don Félix, circunstancia expresada ya en la primera jornada de la comedia⁴³³.

“Vanse los dos” [don Fernando y don Félix] [II: acot. 466+] y Simón se queda a solas un instante, que aprovecha para realizar una breve recopilación narrativa de la situación dramática [II: 467-489], aunque su reflexión es interrumpida, ya que “sale Inés tapada” [II: acot. 489+]. La escena entre ambos confirma que Simoncillo mantiene una relación amorosa con Inés. El criado, por tanto, se entiende a la vez con dos criadas⁴³⁴, Inés e Isabel⁴³⁵.

El encuentro entre Inés y Simón es muy interesante, y aporta un nuevo elemento espacial al cuadro: el criado discute con Inés e intenta convencerla de que no tiene motivos de celos. “Hablan los dos, y sale Isabel al balcón” [II: acot. 529+]. La criada de doña Violante se encuentra allí por indicación de su señora, que quiere asegurarse que don Alonso, el padre de la dama, no entre en la casa mientras se encuentra en ella don Juan, que ha ido a encontrarse con doña Leonor. El juego escénico debería mostrar a Isabel en el balcón del primer corredor del teatro, simulando que se trataba del balcón de la vivienda que da a la calle donde se encuentran Inés y Simón.

Isabel observa –sin ser vista- la conversación entre los dos criados. Inés le explica a Simoncillo el objeto de su paseo:

*“Que aún **este manto es prestado,**
y así vine con intento
si el viejo no estaba en casa,
de ver si podía **entrar dentro**
a sacar mi hatillo” [II: 553-557]*

⁴³³ Doña Violante explicaba a su criada Isabel al inicio de la comedia cómo “la ocasión / de vivir su padre [de don Félix] enfrente” [I: 97-98] había favorecido el trato entre los dos amantes.

⁴³⁴ Parece una repetición del esquema amoroso que aparece en algunas comedias de enredo, en que un caballero corteja a dos damas a la vez, como el personaje de don Diego en *El hombre pobre todo es trazas*.

⁴³⁵ Con ésta había intercambiado algunos reproches en la primera jornada, pues Isabel recelaba de una relación del criado con Inés [I: 195-220].

Como veremos más adelante, este manto tiene una función importante en el desarrollo de una escena ulterior. La excusa escénica para este nuevo episodio es la necesidad de Inés de recoger algunas cosas que dejó olvidadas en la casa de don Fernando. Como doña Leonor está refugiada en casa de doña Violante, Inés le pide ayuda a Simón, que tiene acceso libre a la casa por ser el criado de don Félix, hermano de la dama. La criada de doña Leonor argumenta la razón y justifica así la necesidad de que Simón la ayude:

*“Mi arca está en su cuarto [de don Félix], que
Leonor en él por más fresco,
en ausencia de su hermano.
ha vivido” [II: 562-565]*

El astuto Simón consigue que la criada le acompañe⁴³⁶ a la casa con una excusa banal:

*“No es mejor, que pues los amos,
que **están de ese cuarto lejos,**
hablando **a puerta cerrada,**
que **entres tú,** que yo no quiero,
que después te falte algo” [II: 568-572]*

Inés y Simón salen de escena [II: acot. 579+]; Isabel, que ha escuchado la conversación de ambos sin ser descubierta⁴³⁷, queda momentáneamente sola en escena, en la primera galería del corral que representa el balcón de la casa de doña Violante; una voz *dentro* de la casa [II: acot. 582+] y la reacción de la criada (*“Llamó a buen tiempo / mi ama, que de aquí me echara [...]”* [II: 584-585]) refuerzan la representación del espacio dramático.

La escena inmediata inaugura un nuevo cuadro escénico y presenta una nueva transición a otro espacio, el interior de la casa de doña Violante. La acotación inicial describe perfectamente este movimiento escénico: *“Quítase de la ventana [Isabel], y sale por abajo don Juan, Violante, y Leonor”* [II: acot. 597+]. Isabel reaparece en el escenario algunos versos más tarde [II: 653], tiempo más que suficiente para que la actriz que interpretaba a la criada pudiese alcanzar sin problemas el nivel inferior del tablado. La escena en que Isabel no participa [II: 598-651] muestra la conversación entre don Juan y Leonor: el caballero desea devolver el honor de la dama, por el método de casarse con ella, en un convento [II: 598-621]. Don Juan marcha de la casa (seguramente abandona el escenario por la puerta lateral izquierda del tablado) [II: acot. 651+].

Doña Violante pregunta a Isabel si ha cerrado la puerta⁴³⁸; la criada responde afirmativamente y se inventa una excusa para salir de la vivienda (ir a casa de otra dama para

⁴³⁶ La reacción de Inés ante la demanda de Simón (*“Ah, picarón, ya te entiendo”* [II: 573]) parece indicar que las intenciones del criado no son totalmente altruistas.

⁴³⁷ Durante la conversación entre los dos criados, Isabel hace cuatro intervenciones en aparte [II: 530-538, II: 543-548, II: 551-552 y II: 560-561]; seguramente la intención del dramaturgo es subrayar la intervención en la escena del personaje de Isabel, esto es, que escucha sin ser advertida por Inés y Simón.

⁴³⁸ Se trata de un recurso clásico en este género de comedias: las puertas que han quedado abiertas descuidadamente provocan la entrada de personajes que aceleran el desarrollo de la trama dramática. En esta misma obra se utiliza este recurso en varias ocasiones. Por ejemplo, en la primera jornada, doña Violante advierte a Isabel que cierre la puerta de la calle cuando sale Simón [I: 194]; cuando la criada sale a cumplir la orden de su señora, entran por ella don Juan y doña Leonor [I: 246-255]

que le pague cierto dinero que le adeuda por sus servicios [II: 659-663]) y, cegada por los celos, poder ir en busca de Simón e Inés. La sagaz criada, para evitar que doña Violante la reconozca si la ve en la calle, decide disfrazarse al salir de la casa [II: 671].

Doña Violante y doña Leonor se quedan a solas, lamentándose ésta de su adversa suerte y consolándola su amiga. El detalle más relevante de la escena es la afirmación de doña Leonor de que acaba de ver a don Félix en la casa:

*“Yo le vi
desde aquesta reja, a tiempo,
que tu de espaldas hablabas
con tu primo”* [II: 740-743]

Hay que hacer dos consideraciones de interés respecto al comentario de doña Leonor: la primera de ellas es la que atañe a la representación escenográfica de la reja, que seguramente debía simularse –como hemos apuntado en otras ocasiones– con la puerta central del tablado. La segunda reflexión afecta a la representación de los actores en la escena inmediatamente anterior; dado que ninguna acotación del texto especifica la presencia de don Félix en aquella escena, argüimos que ésta se produce *fuera de plano escénico*. A pesar de ello, la situación debería ser representada de alguna forma por los actores que se encontraban en el tablado. La indicación de doña Leonor ya explica cuál debía ser la posición de doña Violante en la escena anterior (“[...] *a tiempo, / que tu [Violante] de espaldas hablabas / con tu primo*” [II: 741-743]). Por otra parte, los movimientos de doña Leonor en la escena citada deberían reflejar de alguna forma que alguna cosa estaba ocurriendo en la reja: esta actuación –tan necesaria en la representación de los actores para dar coherencia dramática a la situación, no resulta nada evidente para un lector del texto, ya que la edición no recoge ningún tipo de acotación y sólo resulta indudable a posteriori, a la vista del comentario de doña Leonor que hemos citado.

La confianza de Leonor y la información adicional que explica a su amiga en relación a que ha visto a don Félix “*entrar descubierto en [su] casa*” [II: 735-736] provoca que doña Violante decida dirigirse enseguida a la casa de doña Leonor⁴³⁹, cercana a la suya, donde se encuentra don Félix con don Fernando. Doña Violante lamenta haber dado licencia a su criada Isabel para marcharse, un momento antes, aunque afirma que la acompañará otra criada [II: 752-754].

El siguiente cuadro muestra un nuevo espacio dramático, los aposentos de don Félix en la casa de doña Leonor. Simoncillo e Isabel inician la escena⁴⁴⁰: su conversación desvela por boca del criado cuál es el lugar en el que se desarrolla la acción (“*Pues ya en el cuarto te ves [...]*” [II: 780]). El cortejo entre ambos⁴⁴¹ se refleja en el regalo de una sortija a la criada [II: 787]; sin

⁴³⁹ Parece un elemento algo forzado en el desarrollo de la trama, ya que la revelación de doña Leonor a su amiga resulta algo inverosímil por la forma en que se produce, y parece tener como único objetivo provocar la salida de la dama hasta la casa de don Félix y propiciar un nuevo encuentro con su amante que mantenga la tensión escénica.

⁴⁴⁰ La acotación de la edición de 1664 refleja un error, ya que en el cambio de cuadro el texto registra “*Vanse [Violante y Leonor], y salen Inés, y Isabel*” [II: acot. 779+], cuando es evidente que la escena la inauguran Simón e Inés, y que Isabel se incorpora algo más tarde (“*Sale Isabel*” [II: acot. 795+]).

⁴⁴¹ El astuto criado mantiene dos relaciones a la vez, con las criadas Isabel e Inés. La expresión de Simoncillo en su conversación con Inés (“*Un poco te quiero, Inés*” [II: 784]) parece reflejar de forma velada su preferencia por Isabel (y también su doble moral),

embargo, la escena es interrumpida por Isabel, que irrumpe sorpresivamente en la habitación (no se explica cómo ha podido entrar en la casa). La escena es cómica, pero el desarrollo narrativo parece conducir a un esquema trágico, pues los celos de Isabel conducen –en una situación dramática claramente paródica⁴⁴²- al duelo entre damas a que alude el título de la comedia, con las dos criadas amenazándose mutuamente, Isabel con una chinela⁴⁴³ e Inés con un cuchillo.

Como es costumbre en el género, la sangre no llega al río, y una oportuna interrupción de don Félix, que llama a Simón desde *fuera* del espacio escénico [II: acot. 833+], detiene el lance. Simoncillo propone a las dos mujeres que se oculten (¿cómo no?) en una cuadra anexa (“*Pues si ocultaros queréis, / en esta cuadra podéis*” [II: 841-842]) y las criadas acuerdan suspender momentáneamente la riña “*hasta que de aquí salgamos*” [II: 845]. La hipótesis de escenificación más probable –como hemos planteado en situaciones parecidas- es que el cuarto contiguo se represente por la puerta lateral derecha del tablado.

“*Sale don Félix*” [II: acot. 847+] y Simón intenta, con excusas absurdas y risibles, hacer salir a su amo de la habitación. El caballero recela⁴⁴⁴ de la actitud del criado (“*¿Quién se entró / en aqueste cuarto?*” [II: 874-875]), pero la inmediata entrada de doña Violante –que se presenta tapada [II: acot. 876+] y, por tanto, procedente de la calle- detiene la acción del caballero.

La escena se desarrolla entorno a dos focos de atención: por una parte, la discusión entre los dos amantes –don Félix y doña Violante- por causa de los celos; por otra, el temor de Simón a que se descubra el escondite de las dos criadas y las dos intervenciones –¿quizás al paño?- de Inés e Isabel [II: 901-902 y 937-939]- valorando cuál es la mejor determinación para salir del embrollo.

Las dos criadas deciden arriesgarse y “*vanse las dos tapadas*” [II: acot. 969+], para no ser reconocidas por doña Violante y don Félix. El caballero se muestra notablemente sorprendido e intenta salir en pos de las mujeres, pero doña Violante se lo impide [II: 973-974] y origina un nuevo motivo de celos de la dama, que piensa que la tapada es una amante de don Félix. El malicioso Simón –que sólo piensa en salvar su pellejo- aumenta la confusión afirmando que la mujer que ha salido de la habitación es doña Laura, la dama a quién don Félix cortejó en el pasado [II: 1016-1020]. El ingenio del criado salva la verosimilitud del invento con una divertida declaración:

Félix: “*¿Pues porqué
se escondió?*” Simón: “*Fue a tiempo que
mi amo andaba por aquí,
y para que no la viera,*

que ya había expresado -en aparte- de forma cínica en una escena anterior (“*Aunque más a Isabel quiero, / que a Inés, no es malo Inesarme, mientras no me Isabelleo*” [II: 577-579]).

⁴⁴² Es de suponer que el duelo entre las dos mujeres debía provocar la hilaridad del espectador del corral por lo sorprendente de la situación y la analogía con otros esquemas más propios de obras dramáticas. La baja condición de las protagonistas del lance hace que los medios utilizados para este presunto duelo –un cuchillo y un calzado- también tengan una naturaleza singular.

⁴⁴³ “*Un género de calzado, de dos o tres suelas, sin talón, que con facilidad se entra y se saca el pie dél [...]*” [Covarrubias].

⁴⁴⁴ Una breve intervención de Isabel, en que parece discutir en el *interior* del cuarto con Inés [II: 871-872] parece ser el origen de las sospechas de don Félix.

*en esta cuadra, esperando
estaba". Félix: "¿Pues cómo cuando
yo llegué, no salió fuera,
ni tu a mí me lo dijiste?"
Simón: "Ya yo te lo iba a decir,
y no lo quisiste oír.
¿Acuérdate lo que hiciste,
sobre no dejarme hablar?
entró en aquesta ocasión
Violante, etcétera". [II: 1023-1035]*

El falso acontecimiento provoca una nueva discusión entre doña Violante y don Félix. La dama no quiere atender a las súplicas del caballero ni tampoco sus justificadas excusas. La escena finaliza con lo que parece ser la despedida definitiva de los dos amantes, aunque el público y el lector conocedores del género deberían sospechar lo contrario. "Vase" [II: acot. 1110+] doña Violante y primero don Félix [II: 1113-1116], y luego Simón [II: 1117-1120], lamentan su suerte. El caballero expresa su decisión de ir tras la dama [II: 1116].

El último cuadro de la segunda jornada [II: 1121-1320] se traslada nuevamente a la casa de doña Violante. "Sale Isabel" [II: acot. 1120+] y la criada alude –en aparte– al "disfraz que llevaba" [II: 1125], en clara referencia al episodio sucedido en la casa de don Félix. Justifica su salida anterior del cuarto contiguo a los aposentos del caballero "porque allí me estuviera todo el día, / a riesgo que me vieran / ella [doña Violante], y don Félix [...]" [II: 1128-1130]. Doña Leonor saluda a la criada, pero una nueva llamada a la puerta de la casa [II: 1139-1140] obliga a la dama a esconderse de nuevo en el cuarto anexo (puerta lateral derecha) y a Isabel a ir a abrir (puerta lateral izquierda). Antes de volver a su encierro, doña Leonor escucha de Isabel una recomendación en relación al manto que lleva la criada:

*"Pues toma, **aqueste manto** es bien lleva,
porque si mi señor [don Alonso] es, no le vea,
y que **mi ama ha salido fuera crea**" [II: 1142-1144]*

Este breve comentario refleja la importancia de esta pieza del vestuario femenino para la representación del espacio dramático exterior en la comedia del Siglo de Oro. El motivo del manto tiene una gran importancia en el desarrollo de este cuadro dramático.

Doña Leonor se esconde de nuevo [II: acot. 1146+] en el cuarto contiguo (puerta lateral derecha del tablado, en nuestra hipótesis escénica). Inmediatamente [II: 1147] aparece don Félix (puerta lateral izquierda) y, tras él, doña Violante [II: 1155], que se sorprende de la visita del caballero, pues hace un instante la dama había salido de su casa [II: 1158-1162]. Tal vez se pueda defender aquí una incoherencia escenográfica menor, pues del contexto se desprende que doña Violante ya se encuentra en la casa (la dama abandonó la vivienda de don Félix momentos antes, y las dos casas están relativamente cerca, por lo que el caballero no ha podido adelantarla en el recorrido). Sin embargo, en la primera escena del cuadro [II: 1121-1146] solamente aparecen Isabel y doña Leonor; además, de la primera intervención de doña Violante en la escena se deduce que la dama no parece encontrarse en el mismo espacio escénico que los otros actores ("¿Con quién, di, / hablando estás a la puerta, / Isabel? ¿Quién

llamó?” [II: 1155-1157]). La única posibilidad coherente que se me ocurre es que doña Violante salga a escena por la puerta lateral derecha, que representa el acceso al cuarto contiguo donde se esconde doña Leonor, dado que las otras dos puertas ya han sido sometidas a un proceso de significación en este espacio dramático (la puerta izquierda, la salida a las otras dependencias que conducen a la calle⁴⁴⁵ y la puerta central, la ventana y la reja).

Doña Violante se justifica ante don Félix, explicándole que las visitas de don Juan a su casa son motivo del parentesco familiar que los une, pues son primos hermanos [II: 1184-1190]. En ese momento, Isabel anuncia la llegada a la casa de don Alonso, padre de la dama [II: 1193-1194]. Don Félix propone esconderse en el cuarto contiguo (*“Pues en aqueste aposento / me entraré”* [II: 1199-1200]), donde ya está escondida su hermana, doña Leonor. La resistencia de doña Violante por evitar que don Félix entre y descubra a su hermana provoca un forcejeo entre los dos amantes. La reacción provoca el temor de doña Leonor, escondida (*“Si entra, soy muerta”* [II: 1201]) y las nuevas dudas y celos del caballero ante la puerta del cuarto atrancada (*“¿Cómo es esto?, vive Dios, / que por dentro la puerta / han cerrado”* [II: 1201-1203]).

“Sale don Alonso” [II: 1214+] (por la puerta lateral izquierda), extrañado por las voces que ha escuchado, y sorprende a su hija en compañía de don Félix [II: 1219-1223]. Doña Violante hace un breve aparte [II: 1224-1235] y se debate entre dos opciones: descubrir a doña Leonor o mostrar ante su padre la relación amorosa que mantiene con don Félix. Pero la inteligente dama improvisa una invención para salir del paso, con la idea de que doña Leonor le siga el juego. La artimaña de doña Violante⁴⁴⁶ descubre finalmente la importancia del manto en esta escena, anunciada al principio del cuadro [II: 1142-1144] por su criada Isabel:

“Tapada aquí con el manto
(¡oh quiera amor que me entienda
Leonor, y que se lo ponga,
*pues **en la mano le lleva!***
una dama entró, señor,
diciéndome: Yo soy muerta,
a ampararse de mí; y yo,
claro está, a su riesgo atenta,
la cerré en este aposento,
*cuando **don Félix tras ella***
entró, diciendo, que había
de matarla; yo resuelta
a estorbar una desdicha
dentro de mi casa mesma;
y más con la obligación
de quién se ha amparado della,
le pedí, que se tuviese;

⁴⁴⁵ Ya hemos defendido anteriormente que los aposentos de doña Violante se encuentran en el primer piso de la casa. En esta escena se presenta un nuevo indicio que confirma la hipótesis, pues Isabel afirma que don Alonso *“ya sube por la escalera”* [II: 1198]

⁴⁴⁶ Tal vez pueda advertirse aquí otra pequeña incoherencia en aras del desarrollo dramático de la escena, pues, como hemos comentado anteriormente, doña Violante no interviene ni se encuentra en escena cuando Isabel le da el manto a doña Leonor, y por tanto no debería saber que su amiga lleva esa pieza de ropa en la mano, como afirma en aparte [II: 1242].

*él, con la cólera ciega,
he de entrar dijo; no habéis
de entrar, respondí soberbia,
que es lo mismo que tú oíste,
y para que aquesto veas,
que es así, **salid, señora**" [II: 1239-1261]*

Efectivamente, la dama le sigue el juego a doña Violante y sale "*Leonor con manto*" [II: 1266] (por la puerta lateral derecha), como si hubiese accedido a la casa hace pocos instantes. Enseguida vuelve a salir del tablado, en dirección a la calle [II: acot. 1268+] (por tanto, por la puerta lateral izquierda). Don Alonso se traga la patraña ingeniada por su hija y – paradójicamente y, por tanto, con un objetivo de comicidad evidente para el espectador y lector de la comedia- deja a solas a los dos amantes, don Félix y doña Violante, mientras encarece a su hija que impida la salida al caballero hasta que él deje a salvo a la dama que acaba de salir [II: 1275-1282].

Doña Violante y don Félix se quedan a solas en la última escena de la jornada, que finaliza con un nuevo embuste de la dama: ésta le explica al caballero que la dama tapada es doña Laura –de nuevo el recurso a la dama ausente que cortejó tiempo atrás su amante- y que se presentó en su casa para pedirle que olvidase su amor por don Félix [II: 1288-1296]. Don Félix se justifica como puede. El cuadro finaliza con la súplica de doña Violante de que el caballero abandone la casa antes de que regrese el padre de la dama [II: 1313-1314] y con nuevas declaraciones de amor, a pesar de las ofensas sufridas por ambos.

2.7.3. También hay duelo en las damas. Jornada III.

La tercera jornada de la obra se desarrolla en seis cuadros escénicos. Este último acto de la comedia posee una estructura interesante en relación con la representación del espacio dramático, ya que en los cuatro cuadros centrales hallamos un excelente ejemplo de espacio itinerante, que recorre diversas calles indeterminadas de Madrid, en los alrededores del lugar donde se supone que se encuentra la casa de doña Violante. Los cuadros que inauguran y clausuran la jornada suceden, respectivamente, en la casa de doña Violante y en la casa de doña Leonor. Así, pues, en este tercer acto el tratamiento de los espacios representados tiene una estructura simétrica, con una apertura y conclusión de la jornada en dos espacios interiores, desarrollándose los cuadros centrales en diversos espacios exteriores. Los espacios dramáticos representados en esta última jornada son la casa de doña Violante [III: 1-189], una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante [III: 190-258 y III: 670-875], una calle indeterminada de Madrid [III: 259-669 y III: 876-953] y, finalmente, la casa de doña Leonor [III: 954-1422].

La tercera jornada se inaugura con una acotación escénica, de la que se infiere el espacio dramático del primer cuadro: *“Salen Leonor con manto, y Violante sin él”* [III: acot. 0+]. Se deduce de la forma en que van vestidas las dos damas que la acción transcurre en la casa de doña Violante, a la cuál ha regresado doña Leonor, tras ser invitada por don Alonso a salir de la morada al final de la segunda jornada⁴⁴⁷. Resulta evidente que la dama ha vuelto y que han pasado pocos instantes (en el tiempo dramático de la obra) hasta que regresa de nuevo a la casa de su amiga Violante. Quizás, a causa del preceptivo descanso entre la representación de las jornadas en los corrales de comedias, el dramaturgo se ve obligado a reforzar la memoria del espectador (y lector) de la obra, con una explicación adicional de doña Leonor:

*“[...] he dado, amiga, la vuelta,
ya que me hallaba en la calle
de aqueste manto cubierta”* [III: 30-32]

La excusa del regreso de doña Leonor a la casa de Violante es solicitar a su amiga que le diga a don Juan en qué lugar podrá encontrarla, la dama fugitiva insinúa que *“ya él sabe donde”*⁴⁴⁸ / *pues sabe donde a unas deudas / suelo visitar*” [III: 37-39]. Naturalmente, doña Violante rechaza de plano la sugerencia de su compañera y le reitera nuevamente su completa predisposición a protegerla dentro su propia casa⁴⁴⁹.

Doña Violante le sugiere utilizar su propio ingenio (*“las armas / que nos dio naturaleza”* [III: 83-84]) y le propone a Leonor que le escriba a don Juan citándole en la casa, aprovechando que don Alonso, padre de doña Violante, no se encontrará en la vivienda [III: 102-104]. Doña Leonor acepta el trato; la acotación indica *“vase”* [III: 157], y a pesar de la carencia de otra explicación escenográfica, todo parece indicar que la actriz debería salir por la puerta lateral

⁴⁴⁷ El texto registró la salida de la dama en una acotación escénica en el segundo acto, mostrando de qué forma iba vestida para ir a la calle (*“Leonor con manto”* [II: acot. 1266+]).

⁴⁴⁸ La forma en que la dama Leonor se refiere al posible lugar de entrevista con don Juan parece sugerir que ya ha sido un espacio de encuentros furtivos entre los dos amantes.

⁴⁴⁹ *“Vive Dios, que de mi casa, / ya que se entró por sus puertas / de mi a valerse su honor, / no ha de salir [...]”* [III: 57-60].

derecha del escenario, que representaría la habitación contigua. Inmediatamente, “*sale Isabel*” [III: acot. 158+], y -si seguimos nuestra hipótesis escenográfica- la actriz que interpreta a la criada debería acceder al escenario por la puerta lateral izquierda del tablado, que representa el acceso al resto de aposentos de la casa y a la escalera que conduce a la planta baja de la vivienda.

Doña Violante le ordena a Isabel que recoja el manto y que espere en la habitación donde se encuentran [III: 160], ya que deberá llevar una carta a don Juan. La dama marcha [III: acot. 164+] y la opción escenográfica más probable es que salga por la puerta lateral derecha, la misma por la que marchó hace un momento su amiga.

La criada se queda a solas en escena, razonando brevemente sobre las circunstancias en una divertida enumeración de detalles. Con todo, lo más remarcable de su soliloquio es la referencia al manto, que insinúa la importancia de esta pieza de ropa como elemento de marcación espacial en la representación de las obras en los corrales de comedias:

*“Esto tiene para mí
mil y tantas conveniencias;
ponerme el manto es la una,
que no hay moza que no tenga
pacto implícito de manto;
las dos, **para salir fuera** [...]” [III: 165-170]*

Doña Leonor sale [III: 187] (puerta lateral derecha, según la hipótesis escenográfica) e interrumpe el parlamento de Isabel para entregarle la carta que ha escrito a don Juan y que la criada deberá entregar al caballero. El cuadro finaliza, pero se produce entonces un cambio sutilísimo de espacio representado, ya que doña Leonor sale del tablado [III: acot. 189+] y –sin haber marchado del escenario- la criada ya se encuentra en la calle, *fuera* de la casa, justo enfrente de la vivienda. Evidentemente, se trata de un recurso teatral que permite ahorrar una nueva escena. En todo caso, el dramaturgo se ve obligado a subrayar -con un nuevo comentario de Isabel- el cambio espacial (dentro-fuera) que se acaba de producir en escena:

*“Tú verás mi diligencia.
Santiguo el papel, y salgo
con pie derecho, con estas
dos prevenciones jamás
me sucedió cosa buena.
Sepamos, **ya que en la calle**
estoy de patitas puesta [...]” [III: 190-196]*

El acto de santiguarse la criada, la referencia a la superstición de salir con el pie derecho de la casa y la expresión explícita de Isabel de que se encuentra ya en la calle –amén del manto que sin duda lleva ya, a pesar de la ausencia de acotación- son muestra suficiente del cambio de espacio dramático representado en el nuevo cuadro escénico, una calle indeterminada de Madrid que planteará en las siguientes escenas un espacio itinerante, que se traslada desde el exterior de la casa de doña Violante hasta justo enfrente de la casa de doña Leonor.

“Sale Simoncillo” [III: acot. 206+] e intenta cortejar a la criada, a quien inicialmente no reconoce⁴⁵⁰. Isabel se niega al juego (“No me sigas [...]” [III: 220]) y el pobre criado cae en su propia trampa, pues cuando la criada le menta el nombre de Isabel [III: 225] como si fuese otra persona, Simón se burla diciendo que tal mujer es tuerta [III: 229]. Cuando se da cuenta de su error, el pobre criado disimula como puede. *Casualmente*, en ese momento sale Inés⁴⁵¹ (por el lado opuesto al lugar donde se encuentran Isabel y Simón). Isabel aprovecha para salir de escena [III: acot. 277+] y Simoncillo conversa entonces con Inés, celosa, que le recrimina la intención de seguir a la otra criada [III: 279].

El criado anuncia la llegada de sus amos, don Fernando y don Félix [III: 291], entrada que se produce inmediatamente [III: acot. 299+] y que es aprovechada por Inés -a pesar de la falta de acotación escénica⁴⁵²- para marchar del lugar [III: 292-293], temiendo ser reconocida por los caballeros. Simoncillo se queda de nuevo solo, y no puede seguir a ninguna de las dos criadas a causa de la llegada de don Félix a escena (“ya me vio mi amo, y es fuerza / no seguir las [...]” [III: 300-301]).

Don Fernando desea hablar reservadamente con su hijo don Félix y le ordena que se retire una parte, ante la lamentación de Simón, que expresa de forma sencilla la relación de amos y criados en este género de comedias:

Don Fernando: “**Retírate de aquí**”
Simón: “¿Pues yo puedo estorbar?”
Don Fernando: “Sí;
allí, Simón, te desvía”
Simón: “¿De cuándo acá han estorbado
en los bienes, ni en los males
los lacayos principales?
¿De cuándo acá se ha guardado
dellos secreto?” [III: 323-331]

El actor que interpreta a Simón debía, sin duda, *apartarse* a un lado del escenario para representar de una forma sencilla que la conversación entre los dos caballeros se mantenía de forma reservada. Don Pedro le expone sus dudas a su hijo respecto a la desaparición de doña Leonor y marcha a continuación [III: acot. 358+]. Cuando el viejo caballero sale de escena, Simoncillo reprende suavemente a su amo por la falta de confianza, pero don Félix zanja la

⁴⁵⁰ Este detalle nos desvela dos detalles de interés: por una parte, confirma el carácter de conquistador impenitente de Simoncillo, a semejanza de algunos caballeros de comedia; el criado ha mantenido durante toda la obra una relación paralela con dos criadas, Isabel e Inés. En este mismo cuadro, el mismo Simón alude a esta circunstancia de forma irónica: “[...] por esto no puede, / quién de galante se precia, / tener dos damas no más; / porque a una vez que se encuentra / queda un hombre celibato” [III: 295-299]. Por otra parte, la escena sugiere claramente que Isabel debe ir ya tapada con el manto, como habíamos supuesto, y que, por tanto, no ha sido reconocida inicialmente por Simón.

⁴⁵¹ El juego escenográfico del espacio representado en el cuadro puede alternar –al tratarse de un espacio exterior, la calle- la significación de las puertas laterales del tablado, y hacer entrar o salir a los personajes por una u otra salida. Existen, pues, mayores posibilidades de combinación que en la representación de un espacio cerrado, como podría ser una alcoba. La única condición que debe tenerse en cuenta es que determinados personajes *no se encuentren* en su entrada o salida del tablado, si así lo requiere la situación dramática.

⁴⁵² Obsérvese, tal y como hemos explicado en la nota anterior, que esta escena requiere dramáticamente que la salida de los dos caballeros (don Fernando y don Félix) y de la criada (Inés) se produzca por puertas opuestas, y no por la misma.

cuestión y le ordena al criado que vuelva a la casa de inmediato y que espere allí [III: 387-388]. Simón abandona el tablado [III: acot. 392+] y don Félix inicia un largo soliloquio [III: 393-454], en que discurre sobre diversas materias de honor y amor, y sus paradojas: se propone no volver a ver a doña Violante antes haber vengado la afrenta que don Pedro –según cree don Félix erróneamente- ha infligido a su propia hermana, doña Leonor.

“*Salen don Pedro y Tristán*” [III: acot. 454+], por un lado del escenario. Don Félix continúa en el tablado, seguramente en el lado opuesto por el que acceden los recién llegados, a tenor del comentario de don Pedro, que conmina a su criado a entregarle una carta al caballero [III: 455] mientras él se oculta, saliendo a continuación de escena [III: acot. 468+], posiblemente, por la misma puerta lateral por la que entró:

**“Detrás
de esta esquina a esperar voy,
y aunque él inquirirlo quiera,
tú de ninguna manera
le digas **adonde estoy** [...]”** [III: 457-461]

Tristán le hace entrega de la carta a don Félix; el criado le indica al caballero que puede enviar la respuesta a la casa de su amo [III: 472-475], donde él mandará a buscarla. Don Félix desconfía, pero lee la carta de don Pedro [III: 490-497], en la que su antiguo amigo le asegura que él no es el autor de la ofensa a su hermana doña Leonor. La misiva provoca cierta inquietud en don Félix, que no acaba de creer a don Pedro, cuya desaparición dificulta notablemente la venganza que ha trazado el caballero.

Se despide Tristán (“*Quedad con Dios*” [III: 519]) y “*sale don Juan*” [III: acot. 523+], que conversa con don Félix. En este momento se produce una duplicidad en el desarrollo de la acción dramática, que conduce a una estructura de dos escenas paralelas con una clara división del espacio teatral: a un lado del escenario se encuentran don Juan y don Félix; al lado contrario encontramos a Tristán y a don Pedro. La acotación escénica inicial (“*A la puerta don Pedro y Tristán*” [III: 533+]) indica claramente que Tristán quizás no llega a salir del tablado tras su despedida de don Félix en la escena anterior [III: 519] y que don Pedro debía también ocultarse a un lado del escenario (seguramente visible para el espectador; tal vez *al paño*, a pesar de la falta de acotación) hasta el reencuentro (en el mismo lateral donde se hallaba) con su criado. La descripción del lugar dramático representado (“*a la puerta*” [III: acot. 533+]) parece referirse a la entrada a una vivienda, ya que don Pedro alude al sitio como “*aqueste portal*” [III: 562]. El caballero indica a su criado que le avise si observa algún movimiento extraño y ambos “*vanse*” [III: acot. 570+].

Don Juan y don Félix (a un lado del escenario) se quedan finalmente a solas y conversan: don Félix le confía a su amigo que su padre le ha conseguido el perdón por el delito cometido [III: 575-576]. Pero pronto la plática toma otro rumbo, pues don Félix sospecha equivocadamente -de nuevo a causa de un malentendido- que su amigo don Juan es amante de doña Violante. La entusiasmada narración de don Juan refiere algunos motivos comunes que relacionan el espacio dramático y la relación entre amantes en este género de comedias:

*“Empecé su galanteo
con buena fortuna, y mala,
y paseando los comunes
lugares, papel, criada,
reja, y noche, girasol
de puertas, y de ventanas [...]”* [III: 655-660]

“*Sale Isabel*” [III: acot. 671+] e interrumpe el diálogo entre los dos caballeros; la situación revela la naturaleza del espacio dramático representado en la escena, que no es otro que la puerta de la casa de doña Violante, ya que la criada invita a entrar en la casa a don Juan (“*Pues entra, ¿qué aguardas?*” [III: 673]) y la acotación posterior (“*Vanse Isabel y don Juan*” [III: acot. 675+]) refuerza la identidad del lugar.

Don Félix queda cariacontecido, pues cree que sus sospechas anteriores se confirman, mientras tanto, en el lado opuesto, Tristán comenta a don Pedro la escena que *están observando*, sin ser vistos por don Félix. Es necesario advertir que don Pedro y Tristán marcharon del tablado anteriormente [III: acot. 570] y que ahora han regresado sin que se haya advertido con una nueva acotación explícita en el texto.

Una nueva acotación indica “*Dentro don Alonso*” [III: acot. 687+], en clara referencia a una calle cercana, pues don Félix alude a un tópico utilizado frecuentemente en las comedias como recurso dramático para justificar la entrada inesperada de algún personaje:

*“¿Pero qué escucho? La voz
de su padre[de doña Violante] parar manda
un coche, que hasta su puerta
no llega, por una zanja
que hay en la calle; ¡ay de mí! [...]”* [III: 689-693]

Como ya sabemos, don Félix está justo delante de la puerta de la casa de doña Violante, la hija de don Alonso. Dado que don Félix le ha prometido a su amigo don Juan guardar la puerta de la vivienda mientras se encuentre en el interior de la casa (aunque Félix piensa que la dama que corteja su amigo es Violante, y no Leonor, su misma hermana), la inminente irrupción de don Alonso provoca un grave dilema moral al caballero, que piensa que quizás debería impedir la entrada a la casa a su mismo dueño.

En seguida “*salen don Alonso y otro*” [III: acot. 702+], que refuerzan el motivo anunciado antes por don Félix (“[...] *que quebrada / la carroza, habernos pueda / vuelto a Madrid*” [III: 705-707]). Don Alonso se despide de su acompañante, indicándole que ya ha llegado hasta su casa (“[...] *ya en mi casa / quedo yo, id a repararos / vos a la vuelta* ” [III: 708-710]). El compañero de don Alonso “*vase*” [III: acot. 714+] y el viejo caballero observa que el paso a la vivienda no es franco: “*Presto cerrada / tiene Violante la puerta*” [III: 715-716]. Don Alonso alude a la presunta virtud de su hija ante la clausura de la casa (cosa que debía provocar sin duda la hilaridad del espectador del corral) y llama a Isabel para que traiga una luz [III: 719].

Durante toda la escena se debe haber producido un sutil movimiento del personaje de don Félix, ya que seguramente se ha retirado a un lado del tablado a la llegada de don Alonso,

como se deduce del texto. La representación escénica debía de ser bastante complicada, teniendo en cuenta las reducidas dimensiones del tablado de un corral de comedias, pues aún se mantenían también sobre él (probablemente aún más apartados en un lateral del escenario) los personajes de don Pedro y Tristán.

Finalmente, *“sale con luz Isabel”* [III: acot. 724+], señal inequívoca de que el tiempo teatral de la escena se desarrolla durante la noche. Don Alonso pregunta a la criada la razón de que no haya salido su hija a recibirle⁴⁵³ [III: 726-728]. La escena se embrolla considerablemente, pues don Félix advierte *“ruido de espadas”* [III: 748], don Alonso se alarma de que alguien se encuentra en el interior de la casa y ha apagado la luz [III: 749-751]. El viejo caballero *entra* alarmado en la casa [III: acot. 751+] (esto es, *sale* del tablado por la puerta lateral que representa el acceso a la vivienda). Inmediatamente *“salen don Juan, y Leonor”* [III: acot. 751+] (por la misma puerta lateral que acaba de utilizar don Alonso); ante la complejidad de la situación teatral, el dramaturgo pone en boca de don Juan una mínima explicación escénica:

*“Abrió la puerta, y pues pude,
cubriéndome con la capa
matar a Isabel la luz,
salirme, sin que me hayan
conocido, a Dios te queda”* [III: 752-756]

Don Félix, que observa a un lado, confunde a doña Leonor y la toma por doña Violante, confundido tal vez por la oscuridad de la noche [III: 770-771] y por el manto que seguramente lleva la dama (aunque ninguna acotación lo declare). La confusión del caballero tiene cierta intención dramática, que tendrá un desarrollo argumental en las siguientes escenas.

Una acotación del texto aclara bastante la posición de algunos personajes en la escena, pues informa que están *“al paño, don Pedro y Tristán”* [III: 771], que se han mantenido sobre el tablado una buena parte del cuadro. Ambos muestran su sorpresa por el episodio que acaban de presenciar. Mientras tanto, don Juan confía a la mujer a su amigo don Félix: la escena es graciosa, porque éste piensa que se trata de Violante, y no de su hermana Leonor, que teme ser reconocida en el trance. Las voces de don Alonso provocan la marcha apresurada de don Félix y doña Leonor, mientras que don Juan (otro tópico del género) se queda en la puerta para proteger la salida de los huidos.

“Salen don Alonso y dos criados” [III: acot. 825+], Lívio y Fabio: los tres hombres salen en pos de los fugitivos con la intención de vengar el presunto ultraje cometido. Don Juan intenta detener a los recién llegados y se produce un duelo. Don Pedro, que continuaba a un lado, observa el desigual combate y decide intervenir (*“Tres le embisten, / ya es forzoso que yo salga”* [III: 841-842]). Ambos caballeros convienen en que lo más razonable es huir del lugar y *“vanse”* [III: acot. 865+]. Don Alonso se lamenta, pues no puede seguirlos y, ante la posible

⁴⁵³ La reflexión en aparte de la criada (*“Arriba está”* [III: 733]) es una prueba más de la estructura espacial de la vivienda - organizada en dos pisos- con las habitaciones situadas en la parte superior de la vivienda.

llegada de más gente, decide volver a entrar en la casa para interrogar a las criadas de su hija [III: 866-875].

Se produce un cambio de espacio dramático representado, que inicia un breve cuadro escénico: “*Vanse [don Alonso y sus criados] y salen don Juan y don Pedro*” [III: acot. 875+], en una calle indeterminada de Madrid que supone un nuevo espacio itinerante. Los dos caballeros conversan y don Pedro se descubre ante su amigo, que no le había reconocido en el trance anterior y que le recuerda los asuntos que tienen pendientes. Ambos acuerdan aplazar hasta la mañana siguiente el combate acordado. Una de las razones de la brevedad de este cuadro escénico [III: 876-953] es, posiblemente, la introducción de un nuevo elemento de tensión dramática (se antoja algo forzado, quizás, aunque estos recursos suponen una característica fundamental de este género de comedias): don Juan no sabía que doña Leonor era la hermana de don Félix, y ahora se da cuenta de que se la ha confiado y que es posible que peligre la vida de la dama –para limpiar su honor- si el caballero la reconoce, como apunta don Pedro: “*Y ahora discurro, que estando / él tan cerca de su casa, / llevarla por otra parte, / sin duda que es a matarla*” [III: 932-935].

Un nuevo cuadro se inaugura, y la acción dramática regresa al interior de la casa de doña Leonor, pues “*salen Violante y Simón con luz*” [III: acot. 953+]: la dama ha ido a buscar a don Félix y el criado le informa de su ausencia; para intentar aplacar los celos de doña Violante le sugiere que tal vez el caballero ha ido a buscarla hasta su casa. Pero la dama es taimada y niega con sentido común la propuesta, decidiendo marchar del lugar:

“No,
porque ya el ruido cesó,
y **él a casa no ha venido.**
Abre esta puerta, y porque
ninguno salir me vea,
esta luz mata, no sea
conocerme alguien” [III: 968-974]

La puerta a la que se refiere doña Violante es la que la llevará hasta la calle. Como siempre que se representan espacios dramáticos interiores, para mantener la coherencia escenográfica, preferimos la convención técnica de que sea la puerta lateral izquierda del tablado la que represente la salida a la calle o la escalera de la casa que conduce al mismo lugar. Es esta última estructura la que se representa en la comedia, pues una acotación textual informa que hay “*ruido dentro*” [III: acot. 976+] y Simón anuncia a doña Violante que “*gente hay en la escalera*” [III: 977]. Se trata de don Félix y de doña Leonor, que están llegando a los aposentos donde se encuentran Simón y doña Violante; el caballero –aún *fuera* del tablado- se queja de la falta de luz [III: 980-981] y doña Violante decide esconderse hasta descubrir quién es la dama que acompaña a su amante. No hay, en esta ocasión, ninguna dependencia contigua en la que se esconda la dama ya que la situación dramática, como veremos, requiere que doña Violante se encuentre *en la misma habitación* que el resto de los personajes.

El enredo es formidable. “*Salen Félix y Leonor*” [III: acot. 988+]: el caballero piensa que la dama a la que acompaña (doña Leonor, su hermana) es doña Violante; ésta cree que don Félix

la engaña con otra dama, sin suponer que es su misma hermana; doña Leonor, mientras tanto, teme por su vida si es reconocida por don Félix. Toda la escena se desarrolla a oscuras, cuestión necesaria para justificar el siguiente giro dramático. La ausencia de luz es expresada verbalmente en escena en diversas ocasiones por los personajes: no olvidemos que las representaciones en los corrales se realizaban a plena luz del día y que eran necesarios diversos tipos de signos verbales para indicar que la escena que se representaba sucedía durante la noche o en ausencia de luz natural, amén de la presencia de velas o hachones para expresar que el espacio representado era interior o exterior.

Doña Leonor se ve perdida si Simón trae finalmente la luz –como le ha ordenado su amo– y don Félix descubre que la dama que ha acompañado es su hermana. Pero la dama descubre una manera de salir de la habitación sin ser descubierta por don Félix:

*“Aquí no hay ya más remedio,
que morir; pero sí hay.
¿Este no es el **apósito**
en el cuarto de mi hermano,
de quién **una llave**⁴⁵⁴ tengo,
que no acaso el yerro suyo
se compuso de mis yerros?
Sí; ¿pues que aguardo fortuna?
A cuenta de tantos riesgos,
dame solamente amparo;
la puerta hallé.” [III: 1006-1016]*

La puerta a la que se refiere doña Violante es la del cuarto de su hermano don Félix, que ella ocupó durante su ausencia, motivo por el cuál posee una llave. La coherencia escenográfica aconseja que este cuarto se represente mediante la puerta lateral derecha del tablado, ya que la contraria (izquierda) debería mantener la significación de simbolizar la salida a la escalera de la casa que conduce a la calle. La acción de la dama se refuerza con su mismo comentario de alegría cuando finalmente consigue abandonar los aposentos:

*“**Ya hallé la puerta, y ya abrí;**
salga una vez, por lo menos
de aquí, y vayan donde fueren
a parar mis sentimientos” [III: 1029-1032]*

Doña Leonor sale del tablado (“Vase” [III: acot. 1032+]) y este movimiento provoca un nuevo giro en la trama, pues don Félix –que no se ha percatado del cambio– vuelve a confundirse cuando doña Violante (que estaba apartada a un lado del tablado) se dirige a él en términos que no comprende. Se ha creado una nueva situación dramática a partir de esta sutil utilización del espacio; la salida inadvertida de doña Leonor provoca un nuevo conflicto: don Félix continúa censurando a doña Violante su infidelidad (sin saber que la persona que acompañó hasta su casa era su propia hermana y que ahora *sí* está realmente hablando con

⁴⁵⁴ Sin duda se trata de la misma llave que Isabel advirtió que mantenía con fuerza en su mano doña Leonor cuando llegó desmayada a la casa de doña Violante [I: 309].

doña Violante) y la dama le recrimina que haya venido acompañado de otra mujer (ella cree que se trata de doña Laura⁴⁵⁵, una antigua amante de don Félix) hasta su misma casa.

Los celos provocados por el doble error conducen a una nueva discusión entre los dos amantes. La disputa es interrumpida por la inmediata entrada de don Juan, que grita desde fuera del aposento (*Dentro don Juan. "He de entrar"* [III: 1121]). Finalmente, *"entra don Juan y quédase don Pedro a la puerta"* [III: acot. 1153+]. Esta anotación textual revela detalles importantes relativos a la posición de los personajes en el tablado para la representación de la escena: así, mientras que don Juan se reúne con don Félix y doña Violante en el escenario, el personaje de don Pedro se queda apartado a una de las puertas laterales –la izquierda, según nuestra hipótesis escenográfica- que es la que representa el acceso a la escalera.

Don Juan le requiere a su amigo Félix el lugar donde se encuentra la dama –doña Leonor- que le confió unos momentos antes. Don Félix se muestra sorprendido, pues él aún cree que la persona que acompañó hasta la casa es doña Violante, que se encuentra presente en la escena. Don Juan, que advierte enseguida la confusión de su amigo, simula y prosigue el artificio (*"Seguir el engaño quiero [...]"* [III: 1178]) con el objeto de proteger a doña Leonor. En un aparte [III: 198], el caballero le pregunta a doña Violante el paradero de doña Leonor, pero la dama, confundida aún, no sabe responderle. Ante esa reacción, don Juan marcha de la casa, acompañado de don Pedro [III: acot. 1214+]. Tal vez se trate de una pequeña ambigüedad escenográfica, pues se interpreta de la acotación textual anterior que don Pedro se había quedado a la puerta [III: acot. 1153+] mientras que ahora don Juan explica a doña Violante que va a avisar a su amigo para que marche (*"Avisar quiero a don Pedro / [...] / porque no se esté a la puerta"* [III: 1206-1209]). Sin embargo, una nueva acotación advierte que don Juan sale del tablado [III: acot. 1214+], por lo que el sentido *real* del contexto sería que don Pedro habría debido esperar en la puerta de acceso principal de la casa (planta baja) y no en los aposentos donde se desarrolla la escena, en la primera planta del edificio, como ya hemos comentado.

Don Félix y doña Violante se quedan nuevamente a solas y reanudan la discusión [III: 1215-1249]. *"Sale don Juan"* [III: acot. 1249+]; el caballero pide a doña Violante que le acompañe, pero don Félix –celoso- se niega y riñe con su amigo. El combate a espadas entre los dos hombres parece inevitable, pero claro, las convenciones del género lo impiden, y en ese mismo momento *"sale Leonor"* [III: acot. 1286+] de su escondite (según nuestra teoría, por la puerta lateral derecha, que representaría el cuarto contiguo del cual la dama poseía la llave), expresando verbalmente algunos detalles de la configuración espacial del mismo: *"Saliendo de este aposento / por el cuarto de mi padre, / en aqueste umbral encuentro"* [III: 1291-1293].

El desconcierto es grande. *"Sale don Pedro"* [III: acot. 1329+], alertado por el ruido de las espadas [III: 1330] y se encuentra con una enorme confusión. El desenlace de la comedia se acerca a su fin, pues el dramaturgo inicia la consabida técnica de acumulación progresiva de personajes. *"Sale don Fernando"* [III: acot. 1360+] primero, que se añade a la tensión y deseo de venganza y, finalmente, *"salen todos"* [III: acot. 1371+], para concluir la resolución de la

⁴⁵⁵ Así se lo recrimina doña Violante a don Félix, revelándole el lugar donde cree que la dama se esconde: *"Si Laura, a quién tú traerías, / viendo en ti tantos despechos, / mientras sacaban la luz, / por esta puerta se ha vuelto. / Síguela, vuelve a traerla, / que yo me iré, mas no quiero, / que desluzcan tus traiciones / mi verdad"* [III: 1076-1083].

jornada en la postrera escena de la comedia. Don Félix defiende a doña Violante y don Juan hace lo propio con doña Leonor⁴⁵⁶. Evidentemente, la sangre no llega al río, y todo se resuelve de forma rápida y feliz: se acuerdan los matrimonios de don Félix con doña Violante y de don Juan con doña Leonor; don Pedro se conforma con su situación y se suspende el duelo, finalizando la obra con una tópica alocución final –esta vez expresada en boca de Simón, el criado- en la que se pide perdón por los posibles errores de la obra.

⁴⁵⁶ La acotación tiene interés porque marca la posición física de los personajes en el tablado: don Juan delante de doña Leonor y don Félix ante doña Violante, defendiendo ambos caballeros a sus damas ante los posibles embates de don Fernando y don Alonso. La escena tiene su contrapunto cómico en la reacción de Simoncillo, que comenta irónicamente: “*Y yo definiendo a Isabel, / pero detrás de ella puesto*” [III: 1384-1385].

"También hay duelo en las damas" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-146	146	2	Doña Violante, Isabel	"dos bujías" [I: acot. 0+], "a la casa de don Pedro / de Mendoza iré a ser huésped" [I: 67-68], "la ocasión / de vivir su padre enfrente" [I: 97-98], "junto a mi casa vivía" [I: 103], "la casa del juego" [I: 119], "en un convento le tiene / fuera de aquí" [I: 122-123]	
147-220	74	3	Doña Violante, Isabel, Simón	"Alumbra y cierra isabel" [I: 194]	
221-232	12	1	Doña Violante	"Dentro ruido de espadas, y dicen dentro las voces que se siguen" [I: acot. 232+]	
233-243	11	5	Doña Violante, don Alonso, don Pedro, doña Leonor, don Juan	"Cuchilladas en la calle" [I: 238], "Dentro voces" [I: acot. 241+]	
244-255	12	2	Doña Violante, Isabel	"antes que cierre / la puerta, escuché en la calle / voces y espadas, y al verme / con luz matándola un hombre, / en nuestro portal mete / con otro bulto en los brazos" [I: 247-252]	
256-280	15	4	Doña Violante, Isabel, don Juan, doña Leonor	"tan cerca encuentro / abierta tu puerta" [I: 263-264], "pónela [a doña Leonor] sobre unas almohadas" [I: acot. 275+]	
281-383	103	3	Doña Violante, Isabel, doña Leonor	"Baja a cerrar la puerta" [I: 283], "ya no hay nadie en la calle" [I: 285], "ya cerré" [I: 294]	
384-393	10	4	Doña Violante, Isabel, doña Leonor, don Alonso	"Baja, Isabel, una luz" [I: 386], "mejor es, que no me vea" [I: 391]	
394-422	29	3	Doña Violante, Isabel, don Alonso	"Pues retírate, antes que entre / a mi cuarto, donde nunca / él entrar, ni salir suele" [I: 394-396], "Que lleves 7 será bien luz a mi cuarto, / [...] / entra tú después allá, / y haz que estas puertas se cierran" [I: 418-422]	Casa de doña Violante
423-437	15	1	Doña Violante		
438-512	75	2	Doña Violante, doña Leonor	"tu primo don Juan de Italia / vino a Madrid" [I: 448-449], "una puerta condenada, / que sale a un corto retrete / de mi cuarto" [I: 468-470], "llaman dentro a la reja" [I: acot. 479+], "vuélve a tirarte, pues" [I: 508]	
513-523	11	2	Doña Violante, Isabel	"abre la puerta a don Félix, y vuelve a estar con él [con don Alonso]" [I: 519-520]	
524-626	103	2	Doña Violante, don Félix	"Llaman dentro" [I: acot. 613+], "los golpes de esta ventana" [I: 616], "¿a la reja de mi cuarto?" [I: 620]	
627-674	48	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"cuando la puerta me cierras, / me echaré por el balcón / de aquella cuadra de enfrente, / que ya sé, que está sin reja" [I: 641-644]	
675-697	23	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"Abre la reja, y está parado don Juan" [I: acot. 674+]	
698-772	75	2	Doña Violante, don Félix	"No te has de ir" [I: 726], "al salir de tu casa" [I: 735]	
773-794	22	3	Doña Violante, don Félix, Isabel	"Déjale ir" [I: 777], "quédate, digo, Violante" [I: 791]	
795-798	4	2	Doña Violante, Isabel		
799-855	57	3	Don Pedro, Simón, Tristán	"alguien en Madrid le vea" [I: 805], "no puede salir / de donde entró" [I: 818-819]	
856-1016	161	2	Don Pedro, Tristán	"que tan triste a casa vienes" [I: 857], "en la calle de Leonor / al anochecer estaba" [I: 891-892], "por el portal se metía" [I: 915], "un aposento que está / en el primer paso" [I: 922-923], "la llave" [I: 953]	
1017-1129	113	4	Don Pedro, Tristán, don Félix, Simón	"no tengo de parar / en Madrid" [I: 1041-1042], "mi señor / he visto en el corredor" [I: 1108-1109], "en esta cuadra escondido" [I: 1127]	Casa de don Pedro
1130-1154	25	5	Don Pedro, Tristán, don Félix, Simón, don Fernando	"llega unas sillas, Tristán / y espera fuera" [I: 1146-1147]	
1155-1267	113	4	Don Pedro, don Félix, Simón, don Fernando	"cerrar esta puerta" [I: 1156],	
1268-1343	76	3	Don Pedro, don Félix, don Fernando	"antes que a la calle salga" [I: 1285]	
1344-1380	37	5+	Don Pedro, don Félix, don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"Entrad todos" [I: 1349], "Salen todos" [I: acot. 1352+], "por esta ventana" [I: 1380]	
1381-1389	9	4+	Don Pedro, don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"no te arrojes, tente, Félix" [I: 1381]	
1390-1399	9	3+	Don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"don Félix se arroja" [I: 1394]	

"También hay duelo en las damas" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-50	50	2	Don Juan, don Félix	"Voces dentro. Salen por una puerta don Juan, y por otra don Félix con la espada desnuda" [I: acot. 0+], "qué ruido es este en la calle, / y aún en casa" [I: 4-5], "nadie os sigue, / esperadme aquí, que quiero / ver la calle" [I: 35-37]	
51-147	97	1	Don Félix	"¿Leonor fuera de su casa?" [I: 76]	Casa de don Juan
148-294	147	3	Don Félix, don Juan, Simón	"Saliendo a mirar la calle / vi a este hombrecillo" [I: 156-157], "le he entrado acá dentro" [I: 163], "en Salamanca estudiantes" [I: 187], "ni en los públicos paseos / de Calle Mayor, y Prado" [I: 215-216], "Pues doblemos / la vuelta por esta esquina" [I: 293-294]	
295-318	23	2	Don Pedro, Tristán	"Él viene allí con don Félix" [I: 312]	
319-336	18	3	Don Félix, don Juan, Simón		Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan (espacio itinerante)
337-391	55	4	Don Félix, don Juan, Simón, Celio	"Que haya salido temo / mi amo de casa" [I: 337-338], "tenía a un criado / de posta a una calle puesto" [I: 348-349]	
392-431	39	2	Don Félix, Simón	"En nuestra calle han entrado" [I: 403], "entró en casa de Violante" [I: 411]	
432-466	35	3	Don Félix, Simón, don Fernando	"en casa estuve esperando / y della a salir me vuelvo" [I: 443-444], "entra en casa por mi vida" [I: 451]	
467-489	23	1	Simón		
490-529	39	2	Simón, Inés	"sale Inés tapada" [I: acot. 489+], "fuera de casa te encuentro" [I: 512]	Calle de Madrid, enfrente de la casa de doña Violante
530-579	50	3	Simón, Inés, Isabel	"Hablan los dos, y sale Isabel al balcón" [I: acot. 529+], "mi arca esté en su cuarto" [I: 562], "los amos, / que están de ese cuarto lejos, / hablando a puerta cerrada" [I: 568-570]	
580-590	11	1	Isabel		
591-651	61	4	Isabel, doña Violante, doña Leonor, don Juan	"Quítase de la ventana, y sale por abajo don Juan, Violante y Leonor" [I: acot. 597+]	Casa de doña Violante
652-672	21	3	Isabel, doña Violante, doña Leonor	"¿cerraste la puerta?" [I: 654]	
673-779	107	2	Doña Violante, doña Leonor	"desde aquella reja" [I: 741]	
780-795	16	2	Simón, Inés	"Pues ya en el cuarto te ves" [I: 780]	
796-833	37	3	Simón, Inés, Isabel	"Sale Isabel" [I: acot. 795+]	
834-847	14	4	Simón, Inés, Isabel, don Félix	"Dentro don Félix" [I: acot. 833+], "mi amo entra acá" [I: 836], "pues si ocultaros queréis, / en esta cuadra podéis" [I: 841-842]	
848-875	28	4	Simón, Inés, Isabel, don Félix	"¿Quién se entró en aqueste cuarto?" [I: 874-875]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Félix)
876-969	94	5	Simón, Inés, Isabel, don Félix, doña Violante	"Sale Violante tapada" [I: acot. 875+]	
970-1110	141	5	Simón, Inés, Isabel, don Félix, doña Violante	"Vanse las dos tapadas" [I: acot. 969+], "para que no la viera, / en esta cuadra, esperando / estaba" [I: 1025-1027]	
1111-1116	6	2	Simón, don Félix		
1117-1120	4	1	Simón		
1121-1146	26	2	Isabel, doña Leonor	"a casa haber llegado" [I: 1123], "¿No llaman a la puerta?" [I: 1139], "Ve, Isabel, tú a abrir, tú a retirarte" [I: 1141], "aqueste manto es bien lleva" [I: 1142]	
1146-1214	69	4	Isabel, doña Leonor, doña Violante, don Félix	"¿con quién, di, / hablando estás a la puerta, / Isabel?" [I: 1155-1157], "ya sube por la escalera" [I: 1198], "que por de dentro la puerta / han cerrado" [I: 1203-1204]	Casa de doña Violante
1215-1266	52	4	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso	"Tapada aquí con el manto" [I: 1239], "la cerré en este aposento" [I: 1247]	
1267-1268	2	5	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso, doña Leonor	"Leonor con manto" [I: acot. 1265+]	
1269-1282	14	4	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso	"no le dejes salir" [I: 1277]	
1283-1320	38	2	doña Violante, don Félix		

"También hay duelo en las damas" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-158	158	2	Doña Leonor, doña Violante	"Salen Leonor con manto, y Violante sin él" [III: acot. 0+], "he dado, amiga, la vuelta, / ya que me hallaba en la calle / de aqueste manto cubierta" [III: 30-32], "aquí no nos oye" [III: 65], "mi padre ha salido fuera" [III: 102]	Casa de doña Violante
159-164	6	2	Doña Violante, Isabel	"Ponte el manto, y aquí espera" [III: 160]	
165-186	22	1	Isabel	"poneme al manto es la una" [III: 167]	
187-189	3	2	Isabel, doña Leonor		
190-206	17	1	Isabel	"en la calle estoy / de patitas puesta" [III: 195-196]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante (espacio itinerante)
207-258	52	2	Isabel, Simón	"No me siga" [III: 220], "Mujer, tente" [III: 246]	
259-277	19	3	Isabel, Simón, Inés		
278-299	22	2	Simón, Inés	"¿No has de ir tras ella?" [III: 279]	
300-358	59	3	Simón, don Fernando, don Félix	"Retírate de aquí" [III: 323]	
359-392	34	2	Simón, don Félix	"¿Puedo ya llegar?" [III: 359], "te vuelve a casa volando / y allá espera" [III: 387-388]	
393-454	62	1	Don Félix		
455-468	14	3	Don Félix, don Pedro, Tristán	"Detrás / de esa esquina a esperar voy" [III: 457-458]	Calle indeterminada de Madrid (espacio itinerante)
469-523	55	2	Don Félix, Tristán	"Quedad con Dios" [III: 519]	
524-533	10	2	Don Félix, don Juan		
534-570	37	4	Don Félix, don Juan, don Pedro, Tristán	"A la puerta don Pedro y Tristán" [III: acot. 533+], "ya los dos / juntos están" [III: 534-535]	
571-669	99	2	Don Félix, don Juan	"Yo vine a Madrid, don Félix" [III: 595], "reja, y noche, girasol / de puertas, y de ventanas" [III: 659-660]	
670-675	6	3	Don Félix, don Juan, Isabel	"Pues entra, ¿qué aguardas?" [III: 671]	
676-687	12	3	Don Félix, Tristán, don Pedro	"con la puerta / los dos me han dado en la cara" [III: 676-677], "dentro don Alonso" [III: acot. 687+]	
688-702	15	4	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso	"su padre parar manda / un coche, que hasta su puerta / no llega, por una zanja / que hay en la calle" [III: 690-693]	
703-714	12	5	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso, otro	"ya en mi casa quedo yo" [III: 708-709]	
715-724	10	4	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso	"Presto cerrada / tiene Violante la puerta" [III: 715-716], "Sale con luz Isabel" [III: acot. 724+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante (espacio itinerante)
725-751	27	5	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso, Isabel	"Arriba está" [III: 729]	
752-825	74	5	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán	"Abrió la puerta" [III: 752], "al paño don Pedro, y Tristán" [III: acot. 771+]	
826-846	21	8	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán, don Alonso, dos criados (Libio y Fabio)	"Violante fuera de casa" [III: 833]	
847-865	19	9	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán, don Alonso, dos criados (Libio y Fabio), Celio		
866-875	10	3	Don Alonso, dos criados (Libio y Fabio), Celio	"Gente llega" [III: 868]	
876-953	68	2	Don Juan, don Pedro	"esta calle alborotada" [III: 892], "estando / él tan cerca de su casa" [III: 932-933]	Calle indeterminada de Madrid
954-988	35	2	Doña Violante, Simón	"él a casa no ha venido, / abre esa puerta" [III: 970-971], "ruido adentro" [III: acot. 976+]	
989-1032	44	4	Doña Violante, Simón, doña Leonor, don Félix	"he rodeado / diversas calles primero" [III: 993-994], "es el aposento / en el cuarto de mi hermano" [III: 1008-1009], "la puerta hallé" [III: 1016]	
1033-1153	121	3	Doña Violante, Simón, don Félix	"por esa puerta se ha vuelto" [III: 1079], "Dentro don Juan" [III: acot. 1120+], "dile que entre" [III: 1144]	
1154-1214	61	5	Doña Violante, Simón, don Félix, don Juan, don Pedro	"Entra don Juan y quedase don Pedro a la puerta" [III: acot. 1153+]	
1215-1249	35	2	Doña Violante, don Félix		
1250-1286	37	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"no ha de salir de mi casa" [III: 1275], "Dentro Leonor" [III: acot. 1282+]	Casa de doña Leonor
1287-1329	43	4	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor	"Saliedo de este aposento / por el cuarto de mi padre" [III: 1292-1293]	
1330-1360	31	5	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro		
1361-1371	11	6	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro, don Fernando	"Aquí entraré" [III: 1369]	
1372-1422	51	9+	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro, don Fernando, don Alonso, Simón, etc.	"Y yo defendiendo a Isabel, / pero detrás de ella puesto" [III: 1384-1385]	

2.8. Cuál es mayor perfección.

En esta obra de Calderón se representan sobre el tablado un reducido número de espacios dramáticos, tan sólo cuatro: una calle de Madrid, que simbólicamente adquiere varias configuraciones (cerca de la casa de doña Beatriz o frente a ella, espacio itinerante o siguiendo el mismo esquema en relación a la proximidad al domicilio de doña Leonor); la brevísima representación del cuarto de don Alonso (apenas los veinte primeros versos de la segunda jornada), los aposentos de doña Leonor y los aposentos de doña Beatriz.

Existe una preponderancia de la representación de los espacios interiores, y el análisis cuidadoso de algunas referencias implícitas en los diálogos y acotaciones revela la configuración de la estructura típica de una casa urbana acomodada del Madrid de la época, con las habitaciones en el primer piso de la vivienda (a las que se accedía desde una escalera), con un largo corredor desde el que se podría observar el jardincillo situado en la planta baja, etc. Los estrados son también un lugar de representación en varias escenas de la comedia: se trata de una especie de habitación de cumplimiento donde las mujeres acostumbraban a recibir las visitas.

También tiene cierta importancia el papel de las rejas en esta obra, medio de comunicación entre enamorados y tantas veces un recurso utilizado en las tramas dramáticas de este tipo de comedias. Aparecen de nuevo los espacios contiguos (pero no visibles) al espacio dramático representado principal, los aposentos de la dama: en este caso, un camarín anexo al lugar donde se desarrolla la acción resulta un recurso muy útil para provocar las entradas y salidas típicas de los personajes en determinadas escenas de enredo con un ritmo ágil.

La obra tiene como fondo un claro ambiente madrileño, e incluye diversas alusiones a referencias espaciales que debían ser muy familiares para el espectador coetáneo que acudía a la representación teatral: la Puente segoviana, el campo de la Tela o la puerta de Guadalajara. Otras indicaciones de interés son las que se refieren a la herencia que Beatriz espera de su padre; el patrimonio familiar debe llegar de las Indias, aunque finalmente la dama lo pierde, tal y como le anuncia una carta llegada de Sevilla: el intenso comercio entre esta ciudad y los territorios de ultramar era otro motivo conocido por el espectador de la obra y, a pesar de que su inclusión en la trama es anecdótica y sólo responde a resaltar la dependencia económica y el aislamiento que padece doña Beatriz, tal mención espacial refuerza la ambientación y cotidianeidad de la comedia.

Existen algunos detalles destacables que muestran las técnicas de construcción del espacio utilizadas por el dramaturgo en este tipo de comedias de género, como la transición de un espacio interior a otro (desde el cuarto de don Alonso hasta el de doña Beatriz) que se produce al inicio de la segunda jornada [acot. II: 20+]. La utilización del manto en las mujeres – como en muchas otras comedias de Calderón – es recurrente y funciona siempre como un signo escénico que evidencia la presencia del personaje en un espacio exterior, o bien su inminente llegada o partida al mismo. Se aprecia también el manejo de la colocación de algún actor *a/ paño* como mecanismo para indicar su inclusión en el espacio dramático representado, observando i/o escuchando la escena principal, pero sin ser visto por el resto de personajes

que participan en la acción principal. Finalmente, se advierte también el recurso a los espacios itinerantes en tres ocasiones, una en cada jornada [I: 690-876, II: 829-1149 y 806-1009].

2.8.1. *Cuál es mayor perfección. Jornada I.*

La primera jornada de esta comedia de Calderón tiene una estructura sencilla en los espacios dramáticos representados, ya que la trama se desarrolla en dos únicos lugares: en el primer cuadro [I: 1-689] se simboliza un espacio interior, la casa de doña Leonor, lugar al que se regresa en el postrer cuadro del acto [I: 877-1174], que representa los aposentos de la dama; los dos cuadros intermedios de la jornada [I: 690-697 y I: 698-876] transcurren en una calle de Madrid: se trata de un ejemplo de espacio itinerante que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor y que lleva a un desplazamiento dramático hasta otro espacio externo, cercano al anterior. Los espacios interiores (la casa de doña Leonor) son claramente predominantes en esta primera jornada de la comedia, con el breve intermedio que supone la representación de un lugar externo, como es el espacio itinerante -una calle de Madrid- que se describe en este acto [I: 690-876].

En la primera escena del primer cuadro asistimos a la conversación entre doña Leonor y don Félix en la casa de ambos, de la que es silencioso testigo la criada Inés. Doña Leonor y don Félix son hermanos [I: 23, I: 88, I: 374]. La acotación inicial no describe el vestuario de los actores ni tampoco indica el uso de manto en las dos mujeres, por lo que el espectador del corral debía fácilmente deducir que la escena se desarrollaba en un espacio interior, suposición que se confirma a lo largo del cuadro, corroborando por diversos indicios que los espacios representados en estas primeras escenas son los aposentos de la casa de doña Leonor [I: 15-16, I: 380].

Los dos hermanos conversan amistosamente y ponen en antecedentes al espectador (y al lector) de la comedia. Don Félix informa a doña Leonor que conoce a las dos mujeres que la dama espera; afirma que el día del Ángel⁴⁵⁷ [I: 27] tuvo un percance en la Puente Segoviana⁴⁵⁸ y lo relata: el caballero iba acompañado de dos amigos (don Luis de Mendoza y don Antonio de Ayala) [I: 38-40]; los tres viajaban en el coche que le prestó doña Leonor a don Félix [I: 30] y tienen un percance cuando atraviesan el campo denominado La Tela [I: 65]. Sin duda el lugar citado en la comedia es el antiguo campo de justas que aparece en la hoja 12 del plano de

⁴⁵⁷ La festividad se vuelve a citar más adelante, como referencia temporal del día en que se produjo este encuentro [I: 394]. Creo que debe referirse a la festividad religiosa de los Ángeles Custodios, proclamada en 1608 por el Papa Pablo V, y cuya celebración se realiza actualmente el día 2 de octubre. En el año 1624 se publicó en Madrid la primera edición del libro *El Bernardo de Carpio o la victoria de Roncesvalles*, escrita por el Obispo de San Juan de Puerto Rico, don Bernardo de Balbuena (Valdepeñas 1568 – San Juan de Puerto Rico 1627). Se trata de un poema heroico muy extenso estructurado en veinticuatro libros, unos cuarenta mil versos en octavas reales. El poema trata de Bernardo de Carpio y la victoria de Roncesvalles. En el Libro Cuarto del tomo Primero se desarrolla el mito de la ayuda prestada por el Ángel Custodio de España en tiempos de Carlomagno. Es muy probable que Calderón conociese esta obra, un ejemplo de lírica barroca culta de la época.

⁴⁵⁸ Ver Ilustraciones 16 (Hoja número 12 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]), 17 (Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12), 18 (Puente Segoviana. Detalle de la vista de Madrid de Anton van den Wyngaerde) y 19 (Panorámica de Madrid. La Puente Segoviana y el Alcázar). Se trata de un monumento renacentista obra del arquitecto Juan de Herrera, situado en el cruce de la calle de Segovia (de donde toma el nombre) con el río Manzanares. Históricamente es uno de los principales accesos a la ciudad y un lugar que debió ser muy conocido para los contemporáneos del dramaturgo. “[...] Se ve como el antepuente –hoy desaparecido- era más largo que el propio puente de Segovia, obra ambos de Juan de Herrera. Junto a la puerta estaban la huerta de la Puente y las fuentes de la Puente Segoviana. El antepuente separaba La Tela –antiguo campo de torneos- de las huertas. Se observa en La Tela un camino que lo cruza en diagonal. Es muy probable que se tratase del antiguo camino que conduciría al anterior puente de Segovia, construido más arriba. Al norte de La Tela se hallaba el Parque, mandado construir por Felipe II en sustitución de las huertas que allí había con el fin de prolongar la Casa de Campo hasta el mismo Alcázar” [Gea, 2007: 71]

Texeira⁴⁵⁹; el camino que cruza en diagonal el descampado que aparece en el mapa es el sitio donde se produce el accidente narrado por don Félix⁴⁶⁰. Si tenemos en cuenta la jornada en que se desarrolla tal percance, el día del Ángel [I: 27], es decir, hacia el mes de octubre, se entiende que el dramaturgo haya sido cuidadoso con la verosimilitud del relato del caballero, pues las posibles lluvias de la época habrían provocado el mal estado de los caminos y embarrado el firme, aumentando así la posibilidad de concurrencia de un accidente entre carruajes.

La anécdota es un recurso socorrido en las comedias de capa y espada de Calderón para justificar un lance del drama o la llegada inesperada de algún personaje al lugar donde se desarrolla la acción dramática. Así pasa exactamente en la narración de don Félix, que explica que quedan *“los dos coches enredados / con la prisa de los otros”* [I: 66-67]. El segundo carruaje pertenece a dos damas, y tal vehículo queda *“donde en los bajos de un hoyo”* [I: 73], con *“un eje de la rueda roto”* [I: 75].

La narración de don Félix continúa con una extensa explicación a su hermana doña Leonor: el caballero alaba la belleza de una de las damas que viajaba en el carruaje [I: 88-127]: don Félix auxilió de inmediato a las ocupantes del coche y les ofreció generosamente el vehículo en que viajaba, aún sin conocer la identidad de las damas [I: 155]. La descripción del caballero de la reacción de ambas damas ante su gesto ya advierte al espectador sobre el diferente carácter de cada una, elemento que supone el motivo dramático principal de la comedia: una de las damas –aquella por la que muestra el caballero su devoción- se muestra vanidosa y egoísta [I: 144-149]; la otra, *“con más cortesanos modos”* [I: 151] –como casi inadvertidamente expresa don Félix- aparece comedida y discreta ante la situación vivida [I: 154-171]⁴⁶¹.

Finalmente, las dos damas abandonan La Tela [I: 184-186] en el carruaje de don Félix, y los tres caballeros (esto es, don Félix, don Luis y don Antonio) se ven obligados a regresar a pie [I: 188]. Tras volver el cochero a casa, don Félix se informa de la identidad de las damas, que no son otras que doña Ángela y doña Beatriz [I: 216], a la sazón hija y sobrina de don Alonso de Toledo. Tras el esfuerzo realizado por el dramaturgo para hacer verosímil el accidente de los dos carruajes (lugar, estación del año, etc.), el mecanismo que emplea para justificar la conversación entre los dos hermanos y la presencia en los aposentos de doña Leonor se antoja algo más endeble dramáticamente: de forma inopinada, don Félix recuerda haber escuchado los nombres de doña Ángela y doña Beatriz en algún lugar [I: 215-220], hasta que se le ocurre que se trata de los nombres de las dos damas que su hermana –oportunamente enferma [I:

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Ver Ilustración 17. Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

⁴⁶¹ La oposición de carácter de las dos damas (hermosura versus discreción; belleza versus inteligencia) se sugiere a lo largo de la conversación entre los dos hermanos, cuando don Félix alude a la visita que recibirá doña Leonor: *“que gozando en las dos / de lo discreto, y lo hermoso, / Leonor, buena tarde tengan / los oídos, y los ojos”* [I: 230-233].

256-257]- va a recibir durante la tarde en su casa [I: 226-228], después de haber visitado otros estrados⁴⁶².

Doña Leonor afirma que conoció a las damas en casa de una amiga suya y que, para corresponder a sus agasajos, se vio en obligación de invitarlas a la suya [I: 236-242]. Justifica que –aunque aún no ha visitado la casa de doña Ángela y doña Beatriz, al encontrarse doña Leonor enferma [I: 260]- las dos damas vienen esa jornada hasta su casa. Doña Leonor alaba el buen juicio de Beatriz, y don Félix la interrumpe pensando que se ha equivocado y que una dama de tanta virtud no puede ser otra que doña Ángela, por la que él siente una gran atracción. Pero doña Leonor le describe a su hermano la vanidad y presunción de doña Ángela [I: 283-304]. La conversación entre los dos hermanos es zanjada por don Félix, que concluye el diálogo con un comentario estereotipado sobre la hermosura de las mujeres⁴⁶³.

Finalmente, don Félix marcha para comprar algunos presentes⁴⁶⁴ con los que obsequiar a las dos damas y halagar a doña Ángela. El caballero sale de escena [acot. I: 351+]. Siguiendo una lógica convención teatral, la representación escenográfica obligaría a utilizar el mismo lateral del tablado para simbolizar (en todas las escenas en que aparece el mismo espacio dramático representado) el lugar que conduce hacia la puerta de salida de la calle. En nuestro estudio de otras comedias del autor, hemos manifestado una preferencia por el lateral izquierdo del escenario para representar este espacio aunque, sin duda, se trata de una nueva convención. En todo caso, la coherencia escénica obligaría a mantener una lógica parecida de representación en estos casos.

Tras la salida de don Félix, Inés aparece inmediatamente en escena. Por fuerza debería aparecer por el mismo lateral por el que abandonó el tablado el caballero, pues la criada informa que *“al bajar del corredor⁴⁶⁵ / en la escalera ha encontrado [don Félix] / con las visitas que ya / subían”* [I: 352-355]. Se trata de un nuevo indicio de la configuración del espacio representado que hemos encontrado en otras obras de Calderón: el espacio reservado para la habitación de cumplimiento –donde se reciben las visitas- se encuentra en el primer piso de la casa, al cuál se accede por una escalera. Este motivo se encuentra frecuentemente en los textos de las comedias de capa y espada del dramaturgo; el artificio intenta reflejar la estructura de una casa tipo de una familia de clase media burguesa del Madrid de la época.

En seguida, *“vuelve don Félix con Ángela, Beatriz, y un escudero”* [acot. I: 357+]. De la breve acotación se infiere que –también en esta ocasión- debería realizarse la entrada por el

⁴⁶² Tradicionalmente, las dependencias de la casa donde las mujeres acostumbraban a recibir las visitas; se trata de una especie de habitación de cumplimiento con una tarima y cojines para acomodar a las damas. Covarrubias ya recoge esta acepción como *“el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben las visitas”*. Martín Gaité describe brevemente este espacio: *“El lugar del estrado estaba elevado por medio de una tarima de corcho o de madera y separado del otro ámbito de la sala mediante unas barandillas. Estaba amueblado con cojines, taburetes, almohadas y sillas bajas; y admitir en este reducto a un caballero suponía una excepcional prueba de confianza”* [1972: 23].

⁴⁶³ El comentario de don Félix abunda en una imagen tópica de la mujer, común en la época, pero que vista desde la óptica de un lector actual podría calificarse de sexista: *“Sobre hermosa, en fin, no hay cosa / que suplir, ni que vencer, / que no tiene una mujer / más que hacer, que ser hermosa”* [I: 313-316].

⁴⁶⁴ El caballero propone primero unos dulces [I: 331-332], pero su hermana le sugiere que es más adecuado algún objeto menor (*“alhajillas”* [I: 336]), sortijillas, guantes, etc.

⁴⁶⁵ “[...] Corredor, el paseo descubierto en la casa. Corredores, el ámbito que está sobre el patio [...]” [Covarrubias].

mismo lateral del escenario que se utilizó antes (en nuestra hipótesis escénica, por el lado izquierdo). La primera intervención tras la entrada es de doña Ángela, que censura al caballero que la haya seguido *“en casa de mis amigas”* [I: 364]. Don Félix se justifica arguyendo su parentesco familiar con la casa –*“hermano soy de Leonor”* [I: 374]- y ausentándose (también debería ser por el lateral izquierdo del tablado, si mantenemos nuestra suposición anterior) a continuación [acot. I: 391+], para mitigar un nuevo reproche de doña Ángela, que no acepta la excusa argüida por el caballero.

El escudero también abandona el tablado [acot. I: 403+], no sin antes consultar a qué hora debe volver a recoger a doña Ángela y doña Beatriz [I: 398-399]. Una nueva referencia sobre el espacio dramático representado se deduce del comentario de doña Leonor a su criada Inés, a la que da instrucciones para que –cuando regrese su hermano con los pequeños obsequios- los ponga *“luego / en algún escaparate / del camarín de allá adentro”* [I: 407-409]. Este *“camarín”*⁴⁶⁶ debe ser algún espacio anexo al del espacio representado, por el que debería simbolizarse con la puerta opuesta a la que se ha utilizado anteriormente para aludir a la que conduce a la calle.

Esta conjetura presenta un problema de verosimilitud escénica en el cuadro: ninguna acotación indica que Inés abandone la habitación donde se está desarrollando la escena, pero esta acción debe haberse producido porque más adelante vuelve a indicarse su entrada en el tablado [acot. I: 553+], por lo que probablemente debería haber marchado del escenario cuando acaba su réplica (*“El caso es que lo envíe”* [I: 410]). En todo caso, estas omisiones son frecuentes en los textos de las comedias: las acotaciones escénicas son mínimas y se suele dar por sobreentendido aquello que puede deducirse de la lectura del texto. La cuestión más relevante es que al regreso de Inés al tablado, la criada informa a doña Leonor que ya ha colocado lo que don Félix ha traído *“en el escaparate / que mandaste”* [I: 556-557]. Si las cosas a las que se aluden ya han sido depositadas en el mueble indicado en el camarín, y éste se encuentra situado simbólicamente (en nuestra hipótesis escénica) en la parte lateral derecha del escenario, la única explicación escenográfica viable es que el camarín dispone de una salida (no visible para el espectador), diferente a la del espacio dramático representado –la sala de visitas donde se encuentran las damas- pues Inés no ha pasado por el centro del tablado durante la escena intermedia. En este caso, sería indiferente que la criada hubiese abandonado el tablado por cualquiera de los dos laterales.

Si regresamos al momento anterior, cuando Inés abandonó el tablado (a pesar de la ausencia de acotación), las tres damas (doña Leonor, doña Ángela y doña Beatriz) inician una animada conversación que permite deducir el movimiento escénico de las tres actrices:

Doña Leonor: “[...] ***Pasad a vuestro lugares***”
Doña Beatriz: ***“Aquí me quedaré”*** Doña Leonor: *“¿Eso
cómo puede ser?”* Doña Beatriz: *“Ve tú,
Ángela, toma tu asiento”*
Doña Ángela: *“Ninguno hasta ahora es mío”*

⁴⁶⁶ “[...] *Aposento ordinario en cualquiera casa particular* [...] [Covarrubias]. El diminutivo –camarín- debe aludir seguramente a la dimensión de la habitación.

Doña Leonor: “*Ajustad los cumplimientos
las dos, que a mí no me toca
más, que **tomar el postrero***”
Doña Ángela: “*Si ha de ser, yo pasaré,
quede la virtud en medio*” [I: 428-437]

El diálogo expresa la situación escénica: la habitual escasez de elementos escenográficos en este tipo de comedias no debía soslayar la presencia de tres almohadones que representasen el estrado, indicando así cuál debía ser la posición de las tres actrices sobre el tablado. La vanidosa expresión de doña Ángela [I: 436-437] indica su posición central en el tablado en relación a los otros dos personajes, conformando las tres mujeres un triángulo visible para el espectador desde cualquier ángulo del corral. La conversación de las tres damas resulta ágil⁴⁶⁷, y sirve al dramaturgo para subrayar el carácter colérico y vanidoso de doña Ángela, que contrasta vivamente con la discreción y entendimiento de doña Beatriz. Tras recordar las damas el accidente del carruaje relatado al inicio de la jornada, doña Beatriz, en un aparte⁴⁶⁸ [acot. I: 504+] con doña Leonor [I: 508-518], ofrece un dato de interés para el desarrollo dramático del cuadro y la comprensión de la relación de parentesco entre aquella y doña Ángela:

“*¿Qué puedo
hacer, si al quedar sin padre,
que **en Indias** en un gobierno
murió, hasta venir su hacienda
que por instantes espero,
pues **ya ha llegado a Sevilla,**
otro retiro no tengo,
que **la casa de mi tío,**
en cuya prisión padezco
aquella antigua sentencia
de ligar el vivo al muerto?*” [I: 508-518]

Las referencias a las Indias y a Sevilla –como puerto de referencia del comercio colonial del siglo XVII- aluden a la intensa explotación de recursos de las tierras americanas en la época de la redacción de esta comedia⁴⁶⁹, hecho que debía resultar notablemente familiar al

⁴⁶⁷ Uno de los comentarios de doña Leonor sugiere uno de los esquemas sociales que frecuentemente se observan en las comedias de capa y espada de Calderón: el hermano de la dama es, a la vez, galán y esposo simbólico, elemento que actúa dramáticamente como protección y salvaguarda de la honra y virtud de la mujer mientras no disponga de una relación aceptada socialmente (esto es, consagrada por la Iglesia). Tal estructura ideológica se advierte –entre otras obras de Calderón- en *La dama duende* y *Casa con dos puertas*. En este caso, doña Leonor afirma “[...] *tener el consuelo / de tener galán, y esposo, / en tanto que no le tengo*” [I: 460-462].

⁴⁶⁸ Tratándose de un aparte entre doña Leonor y doña Beatriz, se puede deducir una sutil incoherencia escenográfica, ya que, momentos antes, doña Ángela se había colocado “*en medio*” [I: 437] de ambas, posición que dificultaría la verosimilitud de este aparte en el caso de que este “*medio*” se realizase desde el punto de vista del espectador del corral de comedias.

⁴⁶⁹ “*En el siglo XVI, la economía del mundo hispánico era una economía integrada. España invirtió recursos humanos, dinero y un esfuerzo prolongado en la colonización de América y en el desarrollo de sus recursos. Así, pues, los cargamentos anuales de tesoros americanos eran los beneficios de una inversión –la mayor inversión realizada por país alguno en el siglo XVI- y no la recompensa de un parásito. La inyección de cantidades crecientes de plata en la península compensó en cierta forma las carencias de la economía interna. Esos ingresos estimularon a algunos sectores como la construcción naval y, en un principio, a la agricultura, permitieron equilibrar la balanza de pagos, aliviaron la carga tributaria y se sumaron a las contribuciones del campesinado*”

espectador coetáneo de la obra. El dramaturgo se sirve de esta excusa argumental para describir la situación de doña Beatriz, cuyo padre murió en las Indias y que está alojada en casa de su tío, soportando el carácter vanidoso e irascible de doña Ángela, su prima. Esta imagen simbólica de mujer recluida, que acentúa la dama al comparar la vivienda de sus familiares con una prisión [I: 516], es otro motivo temático que aparece con frecuencia en este género de comedias de Calderón. La figura de la mujer, atrapada en un contexto de convencionalismos y normas que la relegan a una posición secundaria en la sociedad, es un concepto que aparece en otras obras del dramaturgo, como en *La dama duende*, comedia en que doña Ángela se queja también de estar “[...] *en efecto encerrada / sin libertad* [...]” [I: 389-390].

Como ya avanzamos antes, regresa Inés a escena [acot. I: 553+]: la criada le comenta discretamente a doña Leonor que ya ha colocado los pequeños presentes que don Félix trajo en el escaparate del camarín [I: 554-557]. Mientras ama y criada dialogan brevemente, doña Ángela y doña Beatriz intercambian opinión; ésta le pide mayor discreción a su prima, a lo que responde doña Ángela con una excusa pueril, pero que refleja la imagen del Madrid de la época, una urbe populosa, cuyas dimensiones eran el marco espacial de numerosos nacimientos y defunciones:

*“Pues yo ¿qué cuento?
¿He dicho yo algo de que
no esté todo Madrid lleno?
Pues **adonde mueren tantos,**
qué importan dos más o menos?”* [I: 561-565]

En un momento de la conversación entre las damas, y con el objetivo de acortar el tono hiriente de doña Ángela, doña Leonor sugiere a Inés que tome un instrumento y cante [I: 579-580]. De forma parecida a una escena de *El maestro de cantar*⁴⁷⁰, la criada entona una cancioncilla, en la que los versos se van entreverando en el diálogo de las tres mujeres. Doña Leonor se alarma por el contenido de la canción, que tiene una relación clara con el argumento y el título de la comedia, pues alude a la confrontación entre entendimiento y belleza, virtudes personificadas en el inicio de la obra por doña Beatriz y doña Ángela:

*“¿Cuál es mayor perfección,
hermosura o discreción?
[...]
Litigaban dos sentidos
sobre ganar los despojos
de un alma, viendo los ojos,
y escuchando los oídos,
alegaban competidos
cada uno en su opinión,
¿cuál es mayor perfección?”*

castellano para mantener los ejércitos y las flotas de la nación y para sostener su esfuerzo de guerra en el norte de Europa.” [Lynch, 2008: 47-48]

⁴⁷⁰ [II: 501-554]. Curiosamente, la criada que entona los versos en esta escena de *El maestro de danzar* también lleva por nombre Inés.

[...]
*En la trabada conquista,
la sentencia se asegura,
cuando en vista la hermosura,
la discreción en revista,
con que el oído, y la vista
no desisten de la acción,
¿cuál es mayor perfección,
hermosura o discreción?" [I: 582-618]*

La canción se detiene a instancias de doña Leonor [I: 619], que teme que doña Ángela perciba el sentido de los versos y lo tome como burla. Pero esta no se ha dado cuenta, abundando en su papel de bella pero necia. La excusa de Ángela para interrumpir a Inés es la excusa de ir a otras dependencias de la casa:

*"No cantes más: pues a honrar
venís **mi casa**, pretendo
que toda la honréis, venid,
de **un jardincillo** que tengo
gozaréis el poco adorno⁴⁷¹" [I: 619-623]*

El comentario de la dama permite una nueva reflexión sobre la configuración del espacio dramático del cuadro: parece evidente que el jardín no debe encontrarse en el mismo plano de altura que el estrado donde se desarrolla la escena, ya que la alusión que se realiza en una escena anterior a la escalera de la vivienda [I: 353] es muy clara. De esta forma, nuestra hipótesis es que la habitación de visitas se encuentra en el piso superior de la casa (estructura, por otra parte, coincidente con la de una vivienda tipo de la clase media burguesa madrileña de la época en que se escribió la comedia). Por este motivo, la coherencia escenográfica recomendaría que las tres damas abandonasen el tablado por la puerta lateral izquierda, que es la que debe conducir a la escalera, y a la planta baja del edificio, donde sin duda se encontrará el jardincillo aludido.

De esta forma, abandonan gradualmente el escenario las tres damas, como indican sendas acotaciones textuales: primero doña Ángela [acot. I: 630+]; luego doña Beatriz [acot. I: 633+] y, finalmente, doña Leonor [acot. I: 638+]. Se queda momentáneamente sola en el tablado Inés, pero de inmediato entra Roque [acot. I: 638+] con un azafate en el que acarrea las pequeñas alhajas que su amo ha comprado en una platería [I: 646] con el objeto obsequiar a las damas. Inés y Roque dialogan en un breve excursu cómico (basado en el tópico del criado como bebedor impenitente), provocado por la impaciencia de Inés, que debe ir a servir la bebida a las tres damas [I: 640-643].

Con este breve episodio cómico, finaliza el extenso primer cuadro de la jornada, transcurrido en la casa de doña Leonor. *"Vanse los dos [Inés y Rodrigo] y sale don Luís y don Antonio"* [acot. I: 689+]. Se inicia un nuevo cuadro y la acción se traslada a la calle, justo

⁴⁷¹ El comentario debe referirse tal vez a la falta de frutos y de frondosidad en esa época del año; recordemos que en los primeros versos de la jornada, don Félix aludía a la festividad de los Ángeles Custodios [I: 27], que se celebra hacia el mes de octubre.

enfrente de la casa de doña Leonor. El procedimiento técnico empleado muestra la pericia de Calderón en la construcción dramática, pues evita una escena superflua, ya que Roque, *que aún no ha salido del tablado* (a pesar de la acotación 689+) se encuentra con don Luís, que le pregunta si su amo Félix se encuentra *en la casa* [I: 690]. Ergo, sin que haya habido pausa ni transición, el espacio dramático representado ha pasado de ser la casa de doña Leonor (concretamente, la sala de visitas que, recordémoslo, se encuentra en la primera planta de la casa) a representar la calle que se halla justo enfrente de la misma vivienda.

La hipótesis más racional de representación es que Inés abandonase el tablado por la puerta lateral izquierda (ya que debía ir a servir las bebidas, y por tanto, dirigirse a la escalera para bajar hasta la planta baja de la vivienda), mientras que los actores que encarnan a don Luís y don Antonio hayan entrado por la opuesta, a fin de no estorbar la acción dramática. Roque debería salir a su vez por la puerta lateral izquierda, para mantener el equilibrio escénico de nuestra hipótesis de representación. En todo caso, el criado sale de escena finalmente [acot. I: 697+], y aparece un ejemplo de espacio itinerante, marcado claramente por la indicación que don Luís realiza a su acompañante:

*“Pues no está en casa, tomemos
la vuelta de aquesta esquina: [Ap.]
llevarle de aquí pretendo,
para poder volver yo,
por ver a Leonor, supuesto
que fuera Félix está” [I: 698-703]*

El comentario de don Luís desvela al espectador que el caballero está enamorado de doña Leonor y que desea alejar a don Antonio de la casa de la dama. El diálogo refleja un leve movimiento escénico, que debían representar los actores con algún gesto o paso breve sobre el tablado. Ambos caballeros mantienen una conversación sobre la atracción por la dama que siente don Luís, de la que se burla don Antonio, personaje que muestra un cierto escepticismo por tal sentimiento exaltado⁴⁷², característica que parecería más propia del papel que encarnan habitualmente los criados en este tipo de comedia. Don Antonio comenta una chusca historia para ilustrar su actitud [I: 741-753]. Su talante realista y casi grosero contrasta con las maneras de don Luís, más propias de un enamorado que idealiza a la dama. Su aserto concluye con una cómica insinuación a don Antonio: *“¿Habéis estado en Teruel? / ¿Conocisteis a Macías⁴⁷³?”* [I: 810-811].

⁴⁷² Un comentario meta literario de don Antonio parece burlarse de este tipo de actitud cortés ante el amor, exagerada y barroca: *“De esos hipérboles, llenos / de crepúsculos y albores, / el Mundo cansado está, / ¿no los dejaremos ya, / siquiera por hoy, señores? / Que nunca me pase a mi / eso de una mujer ver, / que sea más que una mujer”* [I: 733-740]

⁴⁷³ Cejador documenta el refrán *“Es más enamorado que Macías”* y otras variantes. Explica así el origen de esta expresión, que debió ser muy conocida en época de Calderón: *“Quién fuese este Macías no es cosa cierta. Juan de Mena hace mención de uno en la copla CV de sus trescientas: ‘Tanto anduvimos el cerco mirando / a que nos hallamos con nuestro Macías y vimos que estaba llorando los días / en que de su vida tomó fin amando’ El Comendador, en el comentario de esta copla, dice, muy dudosamente, que Macías fue un gentil hombre, criado de un Maestre de Calatrava, y que se enamoró de una doncella del Maestre y por ella penó asaz tiempo, sin alcanzar de ella nada. Desposóla el Maestre con otro, y Macías no dejó de servirla; quejóse el esposo al Maestre, el cuál reprendió mucho a Macías, y muchas vegadas, y nada bastó con él para que dejase su amor. Finalmente, importunado el Maestre por el esposo, metió en prisión a Macías (dicen en Arjonilla); concertose el marido con el carcelero que le tenía en guarda,*

La escena finaliza con la salida del tablado de don Luís, y la entrada inmediata de Roque y don Félix [acot. I: 814+]. Ambas acciones deberían realizarse por puertas opuestas del escenario (don Luís por la izquierda y Roque y don Félix por la derecha). La conversación entre don Félix y don Antonio provoca la confusión de éste, pues cree que la enamorada de don Luís es doña Ángela (y no Leonor), lo que provoca un nuevo enredo, ya que don Félix da crédito a la suposición errónea de su amigo:

*“Si no tuviera que hacer
un negocio, a que **volvía a casa**; id por vida mía
tras él vos, hasta saber
en **qué paraje** se halla,
y contareismelo vos
después” [I: 845-851]*

“Vase don Antonio” [acot. I: 851+] para cumplimentar el encargo de su amigo, quedando don Félix reconcomido de celos por la imaginaria revelación.

El cuadro finaliza y abandona el tablado el caballero y su criado Roque; a continuación, “[...] *salen con luz Inés, y don Luís*” [acot. I: 876+]. El espacio dramático representado ha regresado a la casa de doña Leonor⁴⁷⁴, según se deduce de la presencia de Inés y del comentario que le hace a don Luís de Mendoza. La acotación indica que la actriz que interpretaba a la criada debía portar una vela o candela, representando que el tiempo dramático actual se acercaba a la noche. La primera jornada se ha desarrollado, pues, un lapso temporal narrativo aceptable para el canon, ya que la visita de doña Ángela y doña Beatriz se inició durante la tarde (al inicio del primer acto de la comedia) y en el momento actual de la comedia ya ha oscurecido, cuando la primera jornada está a punto de llegar a su fin.

La criada manifiesta sorpresa y temor por la irrupción inesperada de don Juan; del diálogo entre ambos se deduce la ayuda prestada por Inés al caballero en sus lances amorosos:

Inés: *“Sin que te avise, ¿es posible
que a **entrar hasta aquí** te atrevas?”*
Don Luís: *“Sabiendo, que **no está en casa**
don Félix, ¿en qué, Inés bella,
el atrevimiento estriba?” [I: 877-881]*

Doña Ángela y doña Beatriz aún se encuentran en la casa de doña Leonor, tal y como explica Inés [I: 886-887]. La expresión de don Luís permite sospechar su relación –aún cautelosa- con Leonor [I: 889-894]. Inés da indicaciones al caballero, que interesan a nuestro análisis del espacio representado:

“No es eso; y porque lo veas,

que le dejase abrir un agujero por el tejado de la cárcel o casa, que debía ser a teja vana, y por allí tiró una lanza a Macías y lo atravesó, y que fue sepultado allí en Arjonilla, cinco leguas de Jaén [...]”

⁴⁷⁴ Concretamente, en la misma cuadra de doña Leonor, como se especifica más adelante en boca de don Luís [I: 914-915]; esta revelación explicaría ciertamente la alarma y el desasosiego de Inés; la trama no justifica, sin embargo, de qué forma el caballero pudo acceder con paso franco a la casa de doña Leonor, aunque probablemente haya sido la misma criada quién le haya franqueado el paso y lo haya acompañado hasta los aposentos de su ama.

*llega por aquella parte,
donde en la cuadra se asientan,
que cae al jardín” [I: 895-898]*

Las indicaciones verbales que aparecen en el texto obligarían al actor que interpreta a don Luís a simular que se asoma a una puerta o ventana (que tal vez estaría representada por una de las puertas laterales del escenario, seguramente la derecha, si se desea mantener la coherencia escenográfica y conservar la significación de la puerta lateral izquierda para la salida hacia la escalera de la casa) para observar a las tres damas. Este mecanismo provoca una nueva dificultad interpretativa (a causa de la limitación de aberturas de la disposición de un tablado de comedias), ya que anteriormente se había sugerido este mismo espacio para denotar una salida a otra dependencia o camerín.

Por otra parte, dado que (por la acotación que indicaba la presencia de Inés con una luz [acot. 876+]) se deduce que el sol ya se ha ocultado en el tiempo dramático de la jornada, también resulta congruente que las tres damas no se encuentren en el jardín de la vivienda (oscuro ya, y situado lógicamente en la planta baja de la casa), sino en una alcoba contigua al mismo (“*donde en la cuadra se asientan, / que cae al jardín” [I: 897-898]*).

Ahora bien, ya resulta más complicado aceptar que *desde las dependencias de doña Leonor* –donde ahora se encuentran Inés y don Luís– pueda observarse la habitación desde se encuentran las tres damas, *también en la planta baja* de la vivienda. Parece más bien una convención escénica para justificar la acción que se está desarrollando en ese mismo momento. La ausencia –literaria– de luz natural es sugerida de forma sutil en un comentario de don Luís, alabando la belleza de doña Ángela⁴⁷⁵ (a la que observa a distancia, *desde la altura del primer piso* y sin ser visto); se trata tal vez de un recurso del dramaturgo para reforzar esta marca del tiempo dramático, teniendo en cuenta que todas las representaciones en los corrales se realizaban a plena luz del día.

Ante la situación de peligro, Inés insta a don Luís a marchar de la vivienda (“*vete presto” [I: 909]*), pero en estas la criada advierte que “*por la escalera / sube mi señor” [I: 911-912]*. Ante la imposibilidad de salir sin ser advertido, don Luís opta por una solución de emergencia, un recurso frecuente en los lances de estas comedias: “*De aquesta reja / en la cortina me escondo” [I: 919-920]*. La solución escénica lógica es que don Luís se mantenga escondido (seguramente *al paño*, a pesar de la falta de acotación textual) en el mismo lateral derecho del escenario, por el que antes simulaba espiar a las damas.

“*Escóndese [don Luís], y salen don Félix, y Roque” [acot. I: 920+]*. Siguiendo nuestra hipótesis escenográfica, don Félix debería entrar por la puerta lateral izquierda del tablado. El caballero pregunta a Inés si llegaron a tiempo los regalos que envió [I: 923-924], aunque tal interpelación a la criada parece retórica, ya que el caballero viene acompañado de Roque, que fue el encargado de portar el azafate con las alhajillas unas escenas antes [acot. I: 639+].

⁴⁷⁵ “*Ya veo, / que es verdad: cielos, aquella / que a la luz de mejor luz, / rayos a la noche presta, / ¿no es Ángela? [...]” [I: 899-903]*.

Una nueva acotación informa que *“mira hacia dentro don Félix”* [acot. l: 928+]. Dado que don Luís debería encontrarse situado tras las cortinas de la puerta lateral derecha del escenario (seguramente *al paño*), el actor que interpreta a don Félix debería simular que mira por la puerta izquierda, de la cuál ya conocemos su significación espacial. La aseveración de Inés ante la interpelación del caballero sobre el lugar donde se encuentran las tres damas parece confirmar la hipótesis enunciada: *“En esa / cuadra, donde han merendado, / se están”* [l: 929-931].

“Sale el escudero” [acot. l: 945+], que viene a recoger a doña Ángela y doña Beatriz⁴⁷⁶. Es de nuevo Inés quién informa de la situación de las damas y de los indicios que parecen concluir la visita a doña Leonor: *“Ellas / debieron de oír el coche, / porque las almohadas dejan”*⁴⁷⁷ [l: 948-950]. La enunciación de la criada alerta a don Félix, que no desea que lo vean las damas en la habitación:

***“Hacia esta parte me escondo,
y no quiero que me vean,
porque esperando las gracias,
que al paso estoy, no parezca”*** [l: 951-954]

La indicación que realiza don Félix no puede ser otra que la puerta lateral derecha del escenario, donde ahora (seguramente *al paño*) está escondido don Luís, como claramente debía percibir el espectador de la comedia. El lance se retiene un instante: una acotación aclara que don Félix *“vase a esconder, y sale la primera Leonor, y luego las dos [Ángela y Beatriz]”* [acot. l: 954+]. La tensión dramática se hace evidente: Inés le sugiere al caballero que se esconda en su cuarto mientras las damas abandonan la casa, pero don Félix insiste en quedarse:

Inés: *“Pues a tu cuarto te pasa,
mientras se van”* Don Félix: *“No quisiera,
aunque ella no me ve a mi,
dejar (¡ay de mí!) de verla
detrás de esta cortina”* [l: 955-959]

El mecanismo dramático resulta evidente, ya que don Félix se refiere sin duda a la *cortina* donde el espectador sabe que está escondido don Luís, en la puerta lateral derecha del tablado. Pero, repentinamente entra doña Leonor en escena (por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escenográfica), que advierte el movimiento de su hermano y le detiene para que salude a doña Ángela y doña Beatriz [l: 960-966]. Tan artificioso parece el mecanismo utilizado para aumentar la tensión en la escena, que el mismo dramaturgo se ve en

⁴⁷⁶ Hace tan sólo unas escenas el escudero había preguntado a doña Ángela a qué hora debía volver para recogerlas [l: 398-399]. Entonces, doña Ángela le ordenó que lo hiciese cuando su padre regresara a casa, contestando el escudero que *“el sereno hace a esas horas daño”* [l: 402-403]. Esta referencia es consecuente con la evolución del tiempo dramático representado a lo largo de la primera jornada: la visita de las damas se inició por la tarde y hacia el final del acto existen indicios de la ausencia de luz diurna natural (la luz que lleva Inés en la acot. l: 876+).

⁴⁷⁷ Las damas debían sentarse en unos almohadones sobre la tarima que se encontraba en la habitación donde se recibían las visitas, como era costumbre en la época. Dejar los cojines es interpretado por Inés como un indicio de la finalización de la visita.

obligación de poner en boca de don Luís (aún escondido tras la cortina, y pasmado por el desenlace inesperado) un comentario meta literario sobre la situación representada⁴⁷⁸.

Un breve intercambio se produce entre don Félix y doña Beatriz, quién está enamorada del caballero y se lo sugiere sutilmente (“[...] *en vuestra casa, don Félix, / hay quién deje el alma en prenda*” [I: 983-984]). Don Félix se ofrece a acompañar a las dos damas hasta el coche [I: 994-995]. Los tres actores deberían salir por la puerta lateral izquierda del tablado.

Una acotación informa que “*queda Leonor sola*” [acot. I: 1004+] e, inmediatamente, otro apunte explica que la dama “*hace que se va*” [acot. I: 1008+]. Es el momento esperado por don Luís, “*que sale al paño*” [acot. I: 1004+], ante la sorpresa de Leonor. La conversación de los dos amantes es interrumpida en su inicio, ya que “*vuelve don Félix*” [acot. 1020+], y doña Leonor insta a don Luís a que vuelva a esconderse [I: 1021] (naturalmente, en el mismo lugar; esto es, las cortinas que ocultan la puerta del lateral derecho del tablado).

Los dos hermanos mantienen una breve conversación: la ambigüedad de las palabras de don Félix hacen especular a su hermana que éste ha descubierto su relación con don Luís⁴⁷⁹, o tal vez que ha adivinado que su amante se encuentra escondido en la misma sala [I: 1051-1052]. El enredo se acentúa porque don Félix confiesa a su hermana que don Luís está enamorado de doña Ángela. Esta errónea afirmación tensa la escena y tiene su contrapunto en diversas intervenciones en aparte de don Luís [I: 1062-1064; I: 1071; I: 1073-1074 y I: 1080-1085], que aún se encuentra al paño.

A pesar de la ausencia de acotación en el texto estudiado, parece evidente que don Félix sale del tablado tras su largo soliloquio [I: 1086-1123]. También debería salir del paño don Luís en ese momento, aunque tampoco existe mención escrita. Cuando don Félix marcha, doña Leonor, presa de los celos, ordena a Inés que acompañe a don Luís a la calle; la instrucción a la criada sugiere un nuevo elemento espacial:

*“Entreabre esa ventana,
Inés, y en viendo que deja
mi hermano la calle, este hombre
en ella pon” [I: 1124-1127]*

La ventana a la que se refiere doña Leonor no tiene ninguna función escenográfica, ya que la escena finaliza sin que haya indicio alguno de movimiento de los actores en el tablado. El enfado de la dama se realiza con una nueva orden a Inés:

*“[...] Inés,
¿qué aguardas? La puerta cierra,
da con ese hombre en la calle,
y en tu vida a abrirle vuelvas” [I: 1163-1166]*

⁴⁷⁸ “*La primera vez que vi / amagado el lance, es esta, y no ejecutado*” [I: 967-969].

⁴⁷⁹ La elucubración de don Félix sugiere, como tantas otras veces en este tipo de comedias, el concepto del honor que surge como amenaza latente: “*No sé / cómo a decirte me atreva, / que tu decoro, Leonor, / no se aventure en materia / tan achacosa a tu oído, / sin que se pase a indecencia: / pero supla la objeción / el sentimiento*” [I: 1054-1061]. La respuesta de doña Leonor (“*Estoy muerta*” [I: 1061]) viene a confirmar el efecto de la mención ominosa.

A pesar de las reiteradas excusas de don Luís –que niega la mayor- la jornada concluye con la recriminación de doña Leonor a su amante, a quién acusa con vehemencia de mantener otra relación con otra dama que, además, es necia.

2.8.2. *Cuál es mayor perfección. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se desarrolla en cinco espacios dramáticos diferentes, dos exteriores y tres interiores: una calle indeterminada de Madrid; otra calle de la ciudad justo enfrente de la casa de doña Leonor; los aposentos de don Alonso en su casa; los aposentos de doña Ángela y de doña Beatriz, también en la casa de don Alonso y la casa de doña Leonor. El ritmo dramático es intenso, y se suceden algunas escenas complejas con diálogos simultáneos y diversos apartes de los personajes. La representación de los espacios interiores es dominante, ya que los lugares exteriores apenas suponen unos doscientos versos del total de la jornada. El brevísimo primer cuadro de la segunda jornada [II: 1-20] corresponde a la escenificación de los aposentos de don Alonso. El segundo cuadro es mucho más extenso [II: 21-828] y se traslada inmediatamente a los aposentos de doña Ángela y doña Beatriz, también en la casa de don Alonso. El tercer [II: 829-1125] y cuarto cuadros [1126-1149] corresponden a espacios exteriores, que representan varias calles de Madrid: se trata de un recurso ya utilizado por el dramaturgo en varias comedias, un espacio itinerante exterior que se traslada desde una calle indeterminada de la ciudad hasta justo enfrente del lugar donde se encuentra la casa de doña Leonor, lugar donde se desarrolla el postrer cuadro [II: 1150-1406] de la segunda jornada.

El cuadro inicial del segundo acto es brevísimo [II: 1-20] y transcurre en los aposentos de don Alonso, padre de doña Ángela y tío de doña Leonor. No se me ocurre otro motivo para justificar la exigua dimensión de este cuadro inaugural (apenas veinte versos) que el ahorro de una escena adicional; desde un punto de vista técnico, de simple construcción teatral, hubiese sido posible unificar este cuadro y el posterior, utilizando un único espacio dramático representado. Quizás al tratarse de la apertura de la jornada, el comentario de desconfianza de don Alonso hacia la actividad que están manteniendo -a solas en sus habitaciones- su hija y su sobrina [II: 14-16] no hubiese tenido el mismo énfasis dramático. La apelación del viejo caballero a la criada Juana es muy clara en la referencia al espacio dramático representado en los dos primeros cuadros de este segundo acto de la comedia:

*“Diles que tengo que hablarlas,
que **a mi cuarto pasen**, pero
no, mejor será **que vaya
yo al suyo**, y no las estorbe
la digna ocupación, Juana,
de la diversión, en que
dices, a estas horas se hallan
bien entretenidas” [II: 6-13]*

La acotación que había inaugurado la jornada rezaba que *“salen don Alonso viejo leyendo una carta, y Juana”* [II: acot. 0+]. La misiva que porta el caballero es la excusa argumental para que este personaje se dirija a los aposentos donde se encuentran su hija doña Ángela y su sobrina doña Beatriz; el contenido de la carta (un aciago mensaje sobre la pérdida del patrimonio que estaba esperando su sobrina doña Beatriz) será parcialmente leído por don Alonso al inicio del segundo cuadro [II: 91+].

La breve conversación que mantiene la criada Juana con don Alonso en el primer cuadro refuerza nuevamente (y de paso, recuerda al espectador de la obra el principal tema de la comedia) la oposición de cualidades de las dos damas⁴⁸⁰: ingeniosa, aunque poco agraciada una (doña Beatriz), y bella pero necia la otra (doña Ángela).

Inmediatamente se localiza la segunda acotación de la jornada, que reviste un gran interés para el análisis del espacio dramático: “*Entran por un lado, y salen por otro* [don Alonso y Juana], *y descúbrese a una parte Ángela tocándose, y va Juana a ayudarla, y a otra Beatriz leyendo en un libro*” [acot. II: 20+]. El mecanismo que indica la acotación textual ofrece una valiosa información sobre la posible representación de esta escena, un claro ejemplo de transición espacial entre los dos lugares dramáticos representados (el cuarto de don Alonso [II: 7] y el de las dos damas [II: 9]) en sendos cuadros iniciales. Efectivamente, los dos actores que interpretan a don Alonso y a Juana *deberían salir* por una de las puertas laterales *y volver a entrar* por la opuesta, de forma inmediata. Tal acción representaría, a ojos del espectador, una transición espacial adecuada para representar el cambio de un lugar (el cuarto de don Alonso) a otro (los aposentos de las damas).

Pero tal procedimiento también presenta problemas para un observador actual, acostumbrado a otras formas de representación teatral: la cuestión más obvia sería que tal vez la pausa entre cuadros sería demasiado extensa en su representación en un corral de comedias, pues obligaría a seguir la siguiente secuencia temporal a los actores sobre el tablado:

a) Abandonan el escenario don Alonso y Juana por uno de los laterales del tablado.

b) Inmediatamente, salen al escenario doña Beatriz y doña Ángela; seguramente por el lado opuesto por el que salieron don Alonso y Juana, a fin de evitar algún tropiezo involuntario entre los cuatro actores. Doña Beatriz simula leer algún libro y doña Ángela se peina.

c) Acto seguido, regresarían al tablado don Alonso y Juana, por el lado opuesto al que marcharon (esto es, en nuestra hipótesis, el mismo lugar por el que salieron doña Beatriz y doña Ángela). Juana se acerca al lugar donde se encuentra doña Ángela para ayudarla a peinarse.

A ojos de un espectador moderno el procedimiento se antoja artificioso, ya que la secuencia de acciones escénicas parece larga y complicada; con los medios técnicos actuales (por ejemplo, la iluminación de un teatro moderno) la transición entre los dos cuadros (e incluso la unificación de ambos) hubiese sido más discreta, menos evidente. Un método plausible en un montaje actual podría ser, por ejemplo, iluminar únicamente -con un solo foco centrado sobre los dos actores- a don Antonio y Juana, al principio de la escena; las actrices que interpretasen a doña Ángela y doña Beatriz se encontrarían sobre el tablado desde el

⁴⁸⁰ La criada refleja con ingenio la dualidad entre ambas: “*Las de dos damas, / que de entendidas, y hermosas / se precian, supuesto que ambas, / una el ingenio se afeita, / y otra se estudia la cara*” [II: 16-20].

inicio del cuadro, pero en penumbra y tal vez inmóviles, para figurar ante el público que no participaban de la escena. Un sencillo cambio de la iluminación (retirada del foco en los dos personajes que iniciaron el cuadro y encendido de las luces generales sobre todo el escenario, que incluiría en el mismo plano escénico a los cuatro actores) permitiría simular con gran eficacia una permuta del espacio dramático representado, sin necesidad de que los actores abandonasen y regresasen al tablado según la secuencia explicada.

Pero, evidentemente, los corrales de comedias no disponían de los actuales recursos tecnológicos. Las representaciones teatrales se realizaban, como es conocido, a plena luz del día. Además, con toda seguridad, el público del XVII estaba habituado a este tipo de convenciones escénicas. En todo caso, el ejemplo analizado muestra claramente las dificultades de representación en un espacio con tantas limitaciones físicas: las reducidas dimensiones del tablado, la ausencia de iluminación artificial, las restricciones escenográficas que significaban las dos únicas puertas laterales del escenario, etc.

En fin, el segundo cuadro prosigue poniendo el énfasis dramático en la oposición entre las dos damas (Ángela bella, ingeniosa Beatriz): mientras que Juana se muestra irónica con la vanidad de doña Ángela [II: 44-49], Beatriz hace una hermosa apología de la lectura [II: 56-67]. Don Alonso lamenta su suerte, y no tener trocadas hija y sobrina [II: 21-30] y se dirige a doña Beatriz para leerle la carta [II: 91+] en la que le notifican que la hacienda de las Indias que su sobrina estaba esperando ha desaparecido. Las referencias al comercio con América -las *Indias*- es un recurso frecuente en las comedias de Calderón; en este caso, doña Beatriz esperaba heredar la hacienda que su padre debió obtener tras largos años de trabajo, como anunciaba ya en la primera jornada:

“[...]en *Indias* en un gobierno
murió, hasta venir su hacienda
que por instantes espero,
pues **ya ha llegado a Sevilla**,” [I: 508-518]

Las referencias a las Indias y a Sevilla son frecuentes en las comedias de Calderón y resultaban una mención muy reconocible para sus coetáneos, que conocían de sobra el intenso comercio entre las colonias americanas y el puerto sevillano.

La infausta noticia no quiebra el temperamento de doña Beatriz; don Alonso se ofrece a ir hasta Sevilla para intentar solucionar la diligencia [II: 100-104], pero la dama se lo impide, por respeto a su edad y salud [II: 106-125]. La situación económica de doña Beatriz se ha vuelto tan delicada⁴⁸¹, que la mención de la propia dama a entrar en un convento (con la única dote de las pocas joyas que posee [II: 122-123]) casi parece obligada⁴⁸².

⁴⁸¹ El tema de la fortuna perdida es un motivo recurrente en el teatro barroco. Aunque en la comedia áurea la Fortuna es utilizada en ocasiones como un recurso fácil por algunos autores para provocar determinadas situaciones dramáticas de manera arbitraria, existen muchas obras en las que este elemento plantea claramente los sucesos –buenos y malos- que ocurren a los protagonistas en el desarrollo de la acción. De esta forma, se presenta la prosperidad y la adversidad del personaje en una dualidad que procede de la tradición clásica y medieval y que se fija en el Renacimiento bajo el concepto de *Fortuna Bifrons*. Esta presentación se sostiene en una visión ética del ser humano y de la vida: el sentimiento de desengaño, tan frecuente en el Barroco, se ejemplifica en la facilidad con que cambia la suerte del personaje. La idea se refuerza aún más cuando el protagonista es poderoso y, por estar

Marchan don Alonso y Juana [acot. II: 145+]. La aciaga nueva de la pérdida de la herencia esperada que ha anunciado el viejo caballero es comentada de forma necia e insensible por doña Ángela, confirmando así la estulticia del personaje: “[...] *no te faltaba / más ahora, que ser pobre*” [II: 147-148]. Marcha la dama [acot. II: 156+] y doña Beatriz se queda brevemente a solas, lamentando su suerte en un corto monólogo [II: 157-180]. En seguida vuelve a entrar Juana [acot. II: 180+], que anuncia la visita de “*una tapada*” [II: 181]. No es otra que doña Leonor, como anuncia la acotación escénica [acot. II: 188+], aunque no es reconocida por Juana, que es enviada fuera por la petición que le concede Beatriz a la recién llegada. El manto es un signo muy reconocible y supone una convención aceptada comúnmente en el corral de comedias; aquí cumple una doble función: por una parte, oculta la identidad de la dama ante la criada, manteniendo en vilo al espectador durante un instante⁴⁸³; por otra, da a entender su inmediata llegada desde un espacio exterior, la calle.

Una vez que marcha la criada –que abandona el tablado con un comentario despectivo hacia la recién llegada, de quién piensa que viene a pedir limosna⁴⁸⁴– doña Leonor y doña Beatriz se intercambian confidencias. Doña Leonor ofrece una excusa vaga de la razón por la que se ha ocultado, y añade una breve referencia espacial del Madrid de la época:

*“[...] quise, habiendo esta mañana
ido a sacar a la puerta,
Beatriz, de Guadalajara
un vestidillo, dejando
a la vuelta una criada,
con quién salí [...]” [II: 222-227]*

La puerta de Guadalajara⁴⁸⁵ a la que hace referencia Leonor fue construida en la primera mitad del siglo XII; se trataba de la puerta principal que daba acceso al segundo recinto amurallado y estaba situada sobre la actual calle Mayor, a la altura de la plaza del Comandante de las Morenas. Comunicaba al exterior con el camino que por Alcalá iba a Guadalajara, del que acabó tomando el nombre. Según la tradición fue derribada en 1580, a causa de un incendio sufrido durante los festejos realizados por la Villa con motivo de una victoria militar de Felipe II durante la sucesión a la Corona de Portugal.

Doña Leonor le confiesa a su amiga el amor que siente por don Luís de Mendoza, amigo de su hermano, razón por la cuál el caballero tenía la entrada expedita en su casa (y ocasión

en una situación social de privilegio, parece poder desafiar a la suerte. Éste también sucumbe ante la fuerza de la suerte, y de manera más amarga por lo inesperado del lance, subrayando la idea de la inconstancia de la Fortuna.

⁴⁸² “*Obispos, cabildos, catedralicios o no, monasterios y conventos disfrutaban de rentas crecidas, por lo cual segundones e hijos naturales, que no heredaban por la vinculación de los bienes a favor del mayorazgo, ingresaban en el clero. De todos es conocido el refrán ‘Iglesia o mar o casa real, quién quiere medrar’. La falta de vocación y, pese a la legislación civil en contra, el incumplimiento de las obligaciones eclesiásticas resultan evidentes y se reflejan en la literatura, tanto antes como después del concilio tridentino en el que se obligó a los sacerdotes a guardar castidad*” [Rico Verdú, 2004: 26].

⁴⁸³ Para mantener la coherencia escénica, Leonor tampoco es reconocida por su amiga Beatriz hasta que aquella se descubre, estando ya a solas las dos damas [II: 198-203].

⁴⁸⁴ “*Porque hay / mil destas estafalarias, / que a título de limosna, / se estofan de lo que estafan*” [II: 194-197].

⁴⁸⁵ Ver Ilustración 20. Puerta de Guadalajara. Detalle de la Hoja número 13 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

propicia para cortejar secretamente a la dama) [II: 279-282]. La expresión de la enamorada pone de manifiesto algunos de los tópicos del género: “*Dejo aquí, por no cansarte, / papeles, ruegos, criadas, / rejas, noches [...]*” [II: 291-293]. Papeles, ruegos, criadas, rejas y noches son elementos consustanciales a este género de comedias, en que el desarrollo dramático está inexorablemente unido a las citas, persecuciones, desencuentros y lances que hacen avanzar la acción narrativa. El cortejo entre don Luís y doña Leonor es explicado en este contexto por la misma dama, sin faltar las alusiones corrientes al honor y los celos.

Son precisamente los celos los que alimentan este nuevo desarrollo dramático, pues doña Leonor cree que don Luís está enamorado de doña Ángela (“*A Ángela tu prima adora*” [II: 301]), tal y como erróneamente don Félix le confesó a su hermana al final de la primera jornada [I: 1104]. Doña Leonor le declara a su amiga Beatriz que teme algún desenlace trágico, pues don Félix busca a don Luís desde la noche anterior, con el fin de pedirle explicaciones por tal relación supuesta [II: 305-312].

Doña Beatriz, a su vez, le confía a su amiga su propia desgracia. La pérdida de la herencia que esperaba de su padre hace que vuelva a reiterar la imagen simbólica de la prisión que sufre, expresada ya por la dama en la primera jornada⁴⁸⁶. Ahora el concepto se vuelve a expresar nuevamente, aunque con un tono más amargo:

“[...] como que quitado me haya
la esperanza de que pueda
salir de esta **voluntaria**
cárcel, donde mis respetos
me mantienen, de una vana
necia beldad **prisionera**,
pues la hacienda que esperaba,
de anoche acá la he perdido [...]” [II: 350-357]

El tono de lamento de doña Beatriz se completa con la confesión de su amor incondicional al hermano de doña Leonor [II: 378-381], don Félix que, sin embargo, pretende a doña Ángela, bella aunque necia. La conversación entre las dos damas se zanja con la advertencia de doña Beatriz a su amiga: “*Baja / la voz, y hablemos más quedo, / que está Ángela en esta cuadra*” [II: 427-429].

El movimiento escénico se complica enormemente. Una acotación textual reza que “*salen don Antonio y don Luis*” [acot. II: 429+]. Supuestamente, el espacio dramático representado son los aposentos de doña Beatriz; las limitaciones del espacio de representación (el tablado del corral de comedias) y las convenciones del género consiguen que se produzca un *desdoblamiento* técnico del espacio descrito, puesto que los dos caballeros parecen estar *a la vez* dentro y fuera del lugar que se representa, a tenor de la expresión de don Antonio a su amigo (“*¿Qué a entrar os atrevéis?*” [II: 430]) y la resolución final del caballero (“*Pues yo me quedo a la entrada / para hacer alguna seña, / si alguien viene*” [II: 436-438]) ante la actitud decidida de don Luís de entrar en la casa. La hipótesis escenográfica se confirma con una

⁴⁸⁶ “[...] la casa de mi tío, / en cuya prisión padezco [...]” [I: 515-516].

nueva acotación textual que indica que el personaje de don Antonio “*retírase a la puerta*” [acot. II: 438+].

De esta forma, si mantenemos la hipótesis habitual de representación escénica, los dos caballeros accederían al tablado por la puerta lateral izquierda, mientras que las dos damas se encontrarían en la parte opuesta del escenario. Don Luís se dirigiría hacia las damas desde su lugar de entrada, mientras el actor que representa a don Antonio se quedaría en la parte izquierda del tablado, cercano a la puerta lateral (pero no *al paño*) y sin intervenir en la escena directamente, a pesar de que observa toda la acción y escucha el diálogo inicial, pues realiza un aparte inmediatamente [II: 458-459].

El movimiento de don Luís se refuerza verbalmente con la advertencia de doña Beatriz a su amiga (“*Encúbrete, ¿quién hay / aquí?*” [II: 452-453]), cuando percibe la presencia del caballero *en sus aposentos*. Naturalmente el lance aumenta los celos de doña Leonor [II: 454-455], pues cree que don Luís ha llegado a la casa en busca de Ángela, la bella. Don Antonio abandona rápidamente su inicial relegación espacial e interviene inopinadamente en la escena: defiende a su amigo don Luís –ante la sorpresa del mismo– improvisando una enrevesada historia en la que justifica su presencia en la casa por la búsqueda de una criada que participó en un hurto [II: 463-492]. Doña Beatriz llama a Isabel [II: 494]; la criada accede al tablado [acot. II: 494] y su ama le ordena que acompañe a los dos caballeros para aclarar el asunto del falso hurto. La prescripción de doña Beatriz a Isabel (“*Ponte el manto, que con estos / señores es fuerza que vayas*” [II: 498-499]) es un nuevo signo escénico que indica la inmediata salida del personaje a un espacio exterior, reforzada verbalmente por una nueva admonición a la criada en parecido sentido (“*[...] ve y ponte el manto [...]*” [II: 500]).

El cuadro se complica aún más por el procedimiento de acumulación de personajes. “*Salen don Félix y Roque*” [acot. II: 513+] y, al momento, “*sale Ángela*” [acot. II: 521+]. La solución escenográfica más propicia sería que los dos hombres accediesen al tablado por la puerta lateral izquierda y la dama por la opuesta. En ese momento, se encuentran en escena –no es necesario recordar las exiguas dimensiones del tablado de un corral de comedias del XVII– hasta siete personajes: doña Beatriz, doña Leonor, doña Ángela, don Antonio, don Félix y Roque.

Don Félix cree haber visto entrar en la casa a don Luís [II: 514-515], y Roque lo confirma rápidamente [II: 519], aunque no llega a reconocer a doña Leonor, que aún se encuentra con el manto, a tenor del comentario del criado [II: 520]. Doña Ángela se muestra soberbia nuevamente, pues recrimina a su prima que haya autorizado la salida de la casa de Isabel, que marchó poco antes del tablado [II: 506]. Las dimensiones del escenario debían dificultar enormemente la ejecución de una escena con tantos actores sobre el tablado, puesto que el texto indica en una acotación explícita que “*al irse [don Luís y don Antonio], hallan a don Félix*” [acot. II: 244+].

El diálogo entre ambos caballeros (don Félix y don Luís) está lleno de malentendidos y celos, puesto que don Félix cree que su amigo corteja también a doña Ángela. Don Antonio se extraña ante tal confusión e intenta mediar, pero don Félix zanja la cuestión con un sutil desafío a don Luís:

*“De aquí
salgamos, que de las damas
buenas campañas⁴⁸⁷ no son
los estrados⁴⁸⁸” [II: 576-579]*

El proceso máximo de acumulación de personajes en el cuadro culmina con la entrada de don Alonso [acot. II: 581+], que se extraña ante tal expresión. La tensión aumenta en escena, pues doña Beatriz se asusta por la entrada de su tío y las consecuencias que puede tener si advierte que tal situación ha puesto en merma el honor de la familia. Pero es doña Ángela quién salva la papeleta, explicando una historia que cree cierta pero que dista bastante de ser real:

*“[...] Señor,
estando yo **en esta sala**,
que Ángela estaba, **allá dentro**
aquesta mujer **tapada**
huyendo se entró, diciendo,
que su honor, y vida estaba
en riesgo, y que por mujer
la favorezca y la valga.
Tras ella **estos caballeros**,
y los que los acompañan,
entraron [...]” [II: 607-617]*

A pesar de todo, la historia convence a don Alonso. El honor queda aparentemente salvado y el viejo caballero renuncia a batirse en duelo. El concepto de domicilio como fortaleza y salvaguarda del honor familiar queda reflejado en la expresión de don Alonso, que asiente con cierto alivio a la conclusión del lance:

*“También aquesta razón
admito, para que haya
otra más, que me disculpe,
no echaros a cuchilladas
de mis umbrales [...]” [II: 661-665]*

Don Alonso requiere a la tapada cómo desea ser amparada, ya que “*en mi casa entrasteis*” [II: 671]. Doña Leonor –que no ha sido reconocida– toma del brazo a don Luís y sale de la habitación, ante la sorpresa de éste [acot. II: 676+]. Don Antonio les sigue [II: 681-682 y acot. II: 682]. Estas tres salidas deberían producirse por la puerta lateral izquierda del tablado, para mantener la coherencia escenográfica que hemos defendido hasta ahora. Don Alonso cubre la salida de los tres, dirigiéndose a don Félix y a doña Ángela y doña Beatriz:

Don Alonso: **“Hasta que haya**

⁴⁸⁷ El término bélico de la expresión es transparente: según una de las acepciones del Diccionario de Autoridades, campaña es “*el campo que ocupa el ejército, cuando está fuera de los alojamientos, aunque sea montuoso o lleno de peñascos*”. Cejador recoge la expresión “*salir a la campaña*” como ir a la guerra.

⁴⁸⁸ Claramente hace referencia a los aposentos donde se encuentran en ese momento. Según el Diccionario de Autoridades el estrado es “*el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mujeres y reciben las visitas*”.

***alejándose de aquí,
que no podáis alcanzarla,
no habéis de salir”***

Don Félix: “No haré,
pues el mandarlo vos basta”

Don Alonso: “Ángela, Beatriz, **tenedle,
mientras que yo a mirar salga
si se ha perdido de vista”** [II: 683-691]

La ironía de esta situación debía de ser muy evidente para el espectador del corral, y es un recurso de comicidad dramática que Calderón utiliza en otras comedias de este mismo género: el viejo caballero, garante del honor del clan, cree a salvo la integridad y el decoro de su familia, simbolizado y depositado en las mujeres de la casa. Paradójicamente, una acción promovida por él facilita la trasgresión social que ha creído evitar. En este caso, don Alonso deja a solas a don Félix con doña Ángela y doña Beatriz, creyendo facilitar la huida de la dama tapada (doña Leonor) y salvaguardar el propio honor familiar. Así, de forma evidente para la comprensión del espectador del corral, el pastor (don Alonso) ha dejado al lobo (don Félix) en el mismo corral de sus propias ovejas (doña Ángela y doña Beatriz). Bien es cierto que tal vez en este caso la oveja desea ser asaltada sin la presencia de su guardián (y que quizás por una vez la oveja es más taimada que el propio lobo).

Quedan sobre el tablado las dos damas (doña Ángela y doña Beatriz), don Félix y Roque. El caballero intenta conversar con ambas en cortésana manera, agradeciéndole a las dos su forma de actuar, pero doña Ángela no entiende el discurso de don Félix, y doña Beatriz le engatusa con un nuevo enredo sobre la mujer tapada que acaba de salir de la casa. Tras el breve diálogo que conforma esta escena [II: 692-763] regresa don Alonso (puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escenográfica) [acot. II: 763+], que insta a salir de la casa –expedita ya la huida de la tapada– a don Félix y a su criado Roque [II: 764-773]. “Vase” [acot. II: 790+] don Félix (también por la misma puerta lateral izquierda) y don Alonso hace un comentario que debía causar hilaridad entre el público del corral, habida cuenta de la situación dramática que habían presenciado: “*si cerradas las puertas / estuvieran, no se entrarán / acá estos alborotos*” [II: 791-793]. El viejo caballero, antes de salir del tablado [acot. II: 808+] le hace un último encargo a su sobrina Beatriz y sale del tablado [acot. II: 808+]. Don Alonso le encarga a doña Beatriz que salga durante la tarde a comprar ropa blanca, recurso que servirá más tarde para justificar dramáticamente la visita clandestina de doña Beatriz a la casa de doña Leonor:

*“La jornada corre prisa.
Ya ves que la ropa blanca⁴⁸⁹
dice quién es cada uno,
mayormente **en las posadas.**
Si menester fuere alguna,
te ruego **esta tarde salgas
a prevenirla”** [II: 802-808].*

⁴⁸⁹ Podría interpretarse en el contexto dramático como una nueva referencia simbólica al tema del honor.

El cuadro finaliza. “Vase [Beatriz], y salen Leonor, don Luís, y don Antonio” [acot. II: 824+]. La acotación textual no especifica que la dama esté tapada, aunque esta circunstancia se deduce claramente del contexto. El espacio dramático representado en el que se encuentran ahora los tres personajes es una calle indeterminada de Madrid. En un aparte inicial [II: 829-833], doña Leonor confiesa su temor de que su identidad sea descubierta por don Luís. Éste insiste en saber quién es y acompañarla hasta su casa, para agradecerle el favor de sacarlo del embrollo anterior y, de paso, haber salvado “el honor / de una dama” [II: 839-840]. El tira y afloja entre ambos mantiene la tensión en escena durante unos versos. La dama insiste en que no la sigan [II: 873-874] y en no descubrirse el manto, pero la escena se complica notablemente: Doña Leonor decide mostrar su identidad en el mismo momento en que entran en escena don Félix y Roque.

Una acotación textual explica brevemente el movimiento de los actores: “Al descubrirse Leonor a don Luís, salen don Félix y Roque, y ella [Leonor] se retira” [acot. II: 905+]. Una hipótesis probable es que –siendo el espacio dramático representado una calle indeterminada de Madrid- en el inicio del cuadro hayan aparecido por una puerta lateral don Luís, don Antonio y doña Leonor, y en la escena inmediata, por la puerta opuesta, don Félix y Roque. Adviértase la dificultad de representación y la necesidad de que los actores coordinen perfectamente sus acciones. Doña Leonor se ha mostrado brevemente a don Luís (que finalmente la ha reconocido) y se ha vuelto a tapar, apartándose ligeramente a un lado del escenario. Mientras tanto, don Antonio asiste como espectador a la escena⁴⁹⁰ y acceden al tablado por el lado opuesto don Félix y Roque.

La posición de la dama es subrayada verbalmente por la misma Leonor –“de aqueste portal pretendo / valerme” [II: 906-907]- e indica de forma evidente que la posición de la actriz debía de ser muy próxima a la de las cortinas de la puerta lateral del tablado. La condición de “portal” de esa zona es reiterada por el personaje de don Félix [II: 916], que ha observado perfectamente que la dama es la misma que encontró en la casa de doña Ángela hace unos instantes.

La tensión de la escena se sustenta en el enfrentamiento entre don Félix y don Luís: aquel pretende conocer la identidad de la dama (su propia hermana), mientras que éste protege a doña Leonor (a quién acaba de reconocer). Don Antonio intenta mediar en lo que parece una inevitable pendencia entre sus amigos, y pone en evidencia los prejuicios de ambos respecto a la presunción de cobardía de la que temen ser acusados los dos. El juego escénico se basa, por una parte, en el enfrentamiento verbal que amenaza convertirse en duelo entre don Luís y don Félix; por otra, en el papel de mediador que realiza don Antonio; y finalmente, la situación de testigos de doña Leonor y Roque, ambos en planos diferentes.

Solucionada la riña gracias al buen hacer de don Antonio, los dos amigos se reconcilian, situación que aprovecha doña Leonor para marchar del lugar. Un aparte de don Luís explica la situación escénica:

⁴⁹⁰ La situación física del personaje en escena es presentada por el mismo don Antonio en un breve aparte: “¿Qué debo hacer ahora y / hallándome entre los dos [don Félix y don Antonio]? [II: 917-918].

*“Resolvió salir Leonor,
en viendo, que **Félix queda**
ya asegurado: con que
también yo lo quedo, en que **ella**
vaya sin ser conocida”* [II: 1083-1087].

Don Félix realiza un intento final por ir en pos de la dama, zanjado inicialmente por don Luís, que asegura protegerla por haberse puesto bajo su protección [II: 1093-1104] durante el lance en la casa de doña Ángela. Félix accede inicialmente, pero discretamente indica a su criado Roque que la siga [II: 1122-1123].

“Vanse los tres [don Antonio, don Luís y don Félix]” [acot. II: 1125+]. De nuevo, la salida del tablado debería hacerse por la puerta opuesta por la que marchó doña Leonor. Se observa entonces un perfecto ejemplo de espacio itinerante, pues Roque se queda solo en escena, aunque Leonor debería aparecer de inmediato (naturalmente tapada) por un lateral del escenario. La situación escenográfica y el recurso del escenario verbal se deducen claramente de la expresión del criado:

*“Ya **da a la calle la vuelta,**
alargo el paso a alcanzarla,
no entrándose en otra puerta,
me de con el trasantón⁴⁹¹”* [II: 1126-1129].

Con Roque a un lado del tablado, observando a cierta distancia (no debía ser mucha, a razón de las dimensiones habituales de un tablado de corral) el movimiento más probable de los actores sería que doña Leonor avanzase hasta el lateral opuesto, donde se encontraría con Inés, y ambas marcharían juntas, simulando ir hacia su casa, tal y como se adivina en la acotación textual [acot. II: 1129+] y en la intervención posterior de Roque. Una anotación refiere que *“vanse las dos”* [acot. II: 1131+]. La disquisición del criado ante tal acción tiene un gran interés para la determinación del espacio dramático, por lo que la transcribimos entera:

*“Con **otra tapada encuentra,**
y mano a mano las dos
entran en la calle nuestra
y aún en nuestra casa; ¿cómo
es esto? Bueno es que tenga
mi amo contratado ya,
que a casa a buscarle venga,
y me haga a mi, que la siga:
si ya no es que ella pretenda
darme el trasantón en casa;
pero no, **por la escalera**
sube, y a la puerta llama,
cuál pudo en su casa mesma:
volveré a buscar volando*

⁴⁹¹ El trasantón es “el canto, o piedra, que se pone en las esquinas de las calles para su defensa” [Diccionario de Autoridades]. Cejador recoge la expresión “dar el trasantón” como dar esquinazo, y “hacer trasantones” engañar huyendo.

*a mi amo, que es bien, sepa
la visita que le aguarda,
y la suma diligencia,
que la casa me ha costado* [II: 1132-1149].

Dejando de lado la comprensible extrañeza de Roque -que en absoluto ha reconocido que la tapada es doña Leonor, la hermana de su amo don Félix- se aprecian diversos aspectos de gran interés para nuestro análisis en el soliloquio del criado. Los resumimos a continuación, apuntando (en cursiva y entre paréntesis) una posible resolución escenográfica en tres pasos:

1. Roque observa que la tapada que sigue por la calle de Madrid se encuentra con otra: *“Con otra tapada encuentra [...]”* [II: 1132].

(El criado se encuentra a un lado del tablado, pero no demasiado cercano a la puerta lateral. Doña Leonor aparece por la puerta lateral izquierda y avanza sigilosa hasta la opuesta, donde se encuentra a su criada Inés, que también va tapada).

2. El criado se asombra al ver que las dos mujeres se dirigen a la calle de su amo (ejemplo de espacio itinerante) y que entran hasta su misma casa: *“[...] mano a mano las dos / entran en la calle nuestra / y aún en nuestra casa [...]”* [II: 1133-1135].

(Roque continúa en un plano secundario. Ahora las dos mujeres se han detenido para conversar brevemente [II: 1130-1131] en la puerta lateral derecha, pero inmediatamente se dirigen hacia la opuesta –que simula ser el acceso a la casa de don Félix y doña Leonor- abandonando el escenario por tal salida).

3. Roque observa que las dos mujeres se dirigen hasta el interior de la vivienda de su amo don Félix: *“[...] por la escalera / sube⁴⁹², y a la puerta llama [...]”* [II: 1142-1143].

(Las dos mujeres han abandonado el tablado por la puerta lateral izquierda del escenario. El criado se queda en escena brevemente, pero abandona también el tablado –él por la puerta lateral derecha- cuando finaliza su soliloquio [II: 1149]).

El cambio de cuadro se produce de inmediato, pues nada más abandonar el tablado Roque⁴⁹³, *“sale Leonor, y Inés, quitándose los mantos”* [acot. II: 1149+]. Si el criado había salido de escena por la puerta lateral derecha, las dos mujeres deberían entrar al tablado por la opuesta, la lateral izquierda. Se encuentran ya *en el interior* de la casa de don Félix y doña Leonor. La dama urge a su criada para que la ayude a quitarse el manto [II: 1150], un nuevo signo que refuerza la naturaleza de espacio interior del nuevo cuadro escénico.

⁴⁹² Resulta difícil admitir que Roque pueda ver desde su posición la escalera interior de la vivienda. Parece más bien un recurso verbal que refuerza la sugestión del espectador de la entrada de las dos mujeres en la casa de don Félix.

⁴⁹³ A pesar de que en el texto analizado no hay una acotación explícita, la salida del criado se deduce claramente del contexto, y de la inmediata entrada en escena de Leonor e Inés, *en un nuevo espacio dramático*.

Pero apenas está explicándole doña Leonor a Inés la aventura pasada cuando “*llaman*” [acot. II: 1162+] a la puerta y “*sale Beatriz con manto*” [acot. II: 1166+]. La entrada de la dama debería realizarse por la misma puerta lateral por la que entraron anteriormente Leonor e Inés, esto es, por la izquierda, si se desea mantener la coherencia escenográfica. De nuevo recurre Calderón al procedimiento de acumulación de personajes que utiliza en algunos finales de jornada: apenas han iniciado las tres mujeres el diálogo que Inés adelanta la inminente entrada de don Félix a los aposentos, por el sencillo expediente de afirmar que ha oído su voz [II: 1198-1200]. Doña Beatriz intenta esconderse para que no parezca sospechosa su visita [II: 1201-1206], pero la criada la previene de la inmediata llegada del caballero: “*Pues en vano intentas / esconderte, porque ya / te vio*” [II: 1207-1209].

Así pues, “*sale don Félix, y Roque*” [acot. II: 1209]; naturalmente los dos actores deberían acceder al tablado por la misma puerta lateral –esto es, la izquierda– por la que previamente entraron a escena, primero doña Leonor e Inés, y más tarde, doña Beatriz. El enredo es mayúsculo, pues ahora la que está con manto es la última en llegar, Beatriz, y Roque se confunde e indica a su amo [II: 1211] que es la dama que observó antes en la calle (y no Leonor, como realmente ocurrió). Doña Leonor está al quite y aprovecha la ocasión para justificarse ante su hermano, que no ve otra salida que excusarse [II: 1222-1244]. Para reforzar la trama ante un presumible espectador despistado (o confundido por el giro argumental), Calderón se ve obligado a poner en boca de doña Leonor –en un evidente aparte a doña Beatriz– el resumen del lance: “*No sé, / que eres la tapada piensa / de su casa*” [II: 1262-1264].

La peripecia obliga a don Félix a justificarse ante doña Beatriz, a quien cree la dama tapada que le ayudó en la aventura anterior:

*“Ahora, señora, mil veces
dejad que a las plantas vuestras
ponga primero la vida
que os debo, y luego con ella
el alma, de agradecido
de excusar la diligencia
**de ir a buscaros, a cuya
causa mandé, que os siguiera
a este criado, y pues fue
mi suerte hoy tan lisonjera,
que supieseis vos mi casa,
al ir yo a saber la vuestra**”* [II: 1271-1282].

La peripecia se retuerce aún más, pues doña Beatriz, que aún no se ha descubierto ante don Félix (éste, por lo tanto, no la ha reconocido) le induce a pensar que le revelará algún secreto a solas (“*mas sola quisiera*” [II: 1297]). La reacción inmediata de Félix y Leonor y la orden a los criados actúan como un resorte mecánico:

Don Félix: “*Salte tu **allá fuera**, Roque*”
Doña Leonor: “*Inés, **allá dentro** te entra*” [II: 1298-1299].

A pesar de la retranca de los dos sirvientes⁴⁹⁴, la resolución escénica está en consonancia con el estereotipo atribuido a estos personajes en este género de comedias. Evidentemente, “*vanse los dos*” [acot. II: 1308+] y las órdenes de los amos parecen revelar la solución escenográfica adoptada: *fuera* Roque [II: 1298] y Inés *dentro* [II: 1299]; otrosí, Inés debería abandonar el tablado por la puerta lateral derecha (*dentro* de la casa) mientras que Roque abandonaría el escenario por la opuesta, la izquierda (*fuera* de la vivienda, o al menos en dirección hacia la escalera que conduce a la calle).

Una vez fuera los dos sirvientes (nada hace pensar que la resolución escenográfica recomiende que ambos se encuentren *al paño*, como testigos mudos de esta postrera escena de la jornada), la tapada (la aún oculta Beatriz) urde una enrevesada historia, elogiándose – como si de otra persona se tratase– como “*prudente, advertida, y cuerda*” [II: 1334]. La ingeniosa dama también critica a la bella Ángela, a quién califica como “*necia, / loca, vana [...]*” [II: 1340-1341]. Doña Beatriz justifica su anonimato (y por tanto, el manto que la cubre y disimula) con la ingenua añagaza de que si se “*descubriera, / acabado estaba todo [...]*” [II: 1366-1367]. La demanda de la tapada a don Félix intenta evitar su aproximación a la casa de don Alonso (y, claro está, a la cercanía de doña Ángela) mediante una velada amenaza:

“[...] y Beatriz a vos, por señas,
que os pide que **no lleguéis**
ninguna noche a la reja
de la vuelta de su calle,
porque **os aguardan en ella**” [II: 1374-1378].

A pesar de la ausencia de acotación literal, se deduce del contexto la salida de la tapada [II: 1386]. A la coherencia escenográfica le conviene una salida del personaje por la puerta lateral izquierda del tablado, que es la que conduce a la escalera de la vivienda que lleva a la calle. Don Félix intenta seguirla [II: 1387], pero es detenido por su hermana Leonor. La última expresión del caballero antes de finalizar la jornada muestra que –en su dilema interior– aún vence la belleza de doña Ángela por encima del entendimiento de doña Beatriz [II: 1404-1406].

La postrera escena del segundo acto muestra que la simulada amenaza que expresó la tapada Beatriz, en lugar de inhibir a don Félix, alienta aún más el espíritu del caballero, a fuer de no ser tildado de cobarde:

“No quiero más de que sepa
que peligros no retiran
a los hombres de mis prendas:
vive Dios, que **no ha de haber**
noche, que no esté a sus rejas” [II: 1391-1395].

⁴⁹⁴ Inés: “¿Secretico? No en mis días, / sin que saberle pretenda” / Roque: “¿Caso reservado a mí? / No en mis meses, sin que auiera / alcanzarle” / Inés: “Que sería mal contado” / Roque: “Qué error fuera” / Los dos: “El que volviesen los mantos / y no volviesen las puertas” [II: 1300-1308].

2.8.3. *Cuál es mayor perfección. Jornada III.*

En la tercera jornada de la comedia se representan seis cuadros escénicos en tres espacios dramáticos diferentes: una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz, los aposentos de esta misma dama en la vivienda y los aposentos de doña Leonor. El primer cuadro del tercer acto se inicia en un espacio dramático exterior, una calle de Madrid situada ante la casa de Beatriz [III: 1-342]. El segundo cuadro de la jornada se desarrolla en los aposentos de doña Leonor [III: 343-570], para pasar a continuación a los aposentos de doña Beatriz [III: 571-805]. El cuarto y quinto cuadros son una muestra de espacio itinerante: desde una calle muy cercana a la casa de doña Beatriz [III: 806-880], los personajes de don Félix y don Antonio observan cómo don Félix está a punto de entrar en la misma vivienda de la dama [III: 881-1009]. Finalmente, el postrer cuadro de la comedia tiene lugar en los aposentos de doña Beatriz.

La última jornada de la comedia se inicia en una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz. Diferentes signos escénicos y textuales avalan la concreción de este espacio dramático representado: en primer lugar, la acotación que inaugura el tercer acto de la obra reza que *“sale don Antonio embozado, como recatándose, y don Félix tras él, y Roque”* [acot. III: 0+]. Efectivamente, el embozo⁴⁹⁵ del caballero muestra claramente el sigilo y la intención del personaje de esconder su identidad; otrosí, señala que la situación escénica se desarrolla en un espacio representado exterior.

Una nueva pista sobre el espacio dramático representado ofrece en su parlamento inicial don Antonio, que se refiere a *“esta reja”* [III: 6] y a *“aquesta calle”* [III: 45], dos referencias que aluden indudablemente a elementos relacionados con la casa frente a la simbólicamente se encuentran los tres personajes. Este enigma preliminar se desvela definitivamente al final del primer cuadro, cuando una nueva acotación textual confirma que sale *“Beatriz a la reja”* [acot. III: 229+].

Don Antonio oculta inicialmente su identidad ante la presencia de Roque y de don Félix [III: 1-2], pero de inmediato se descubre ante su amigo [III: 21], justificando en su defensa que está protegiéndolo de cierto peligro que le acecha junto a la casa de la dama. El parlamento de don Antonio configura simbólicamente este espacio -el domicilio de la dama amada- como una fortaleza que está en peligro por la llegada de otro ejército invasor:

*“Yo sé, que en **aquesta calle,**
centinela de vos mismo,
esperando la **invasión**
de un poderoso enemigo,
estáis en vela a un cuidado,
si desvelado a un cariño;
y aunque a él le ignoráis, sabéis,
que en lo **fatal del destino,***

⁴⁹⁵ El Diccionario de Autoridades lo define como *“la cosa con que uno se cubre y encubre el rostro: como la falda de la capa, una banda, u otro cualquier velo o mascarilla para tapar la cara”*.

*el más ignorado riesgo,
es el riesgo más preciso [...] [III: 45-54].*

El primer cuadro del tercer acto recoge la usual recopilación narrativa en este tipo de comedias, que tenía como objeto refrescar la memoria del espectador del corral, que debía recuperar el hilo del drama después de la representación de alguna pieza breve (seguramente, algún baile) entre la segunda y la tercera jornada de la obra. Así hace Roque, que recuerda “*aquella dama tapada, / a quién seguí, y en tu mismo / cuarto hallaste [...] [III: 66-68],* mostrando de paso, la proverbial –y tópica– indiscreción de los criados: “*porque como me mandaste, / a no oírlo, / a oírlo me salí [...] [III: 72-74].*

Don Antonio señala también el tiempo dramático en que se desenvuelve la escena, una hora temprana de la noche en que aún se puede deducir cierto movimiento en la ciudad: “*el barrio recogido / no está, y esta noche más / temprano vuestro amor vino [...] [III: 85-87].* El extenso discurso de don Félix [III: 114-217] sirve de contrapunto a la disertación de su amigo, y ofrece información sobre alguna acción no representada sobre el tablado entre el final del segundo acto y el inicio del tercero, que alude nuevamente al espacio dramático que se representa en este cuadro escénico, el exterior de la casa de doña Beatriz:

*“En la calle estaba, cuando
vi, que **entreabierto un postigo**
de **esta reja**, una mujer
en sumisa voz me dijo:
¿Es Félix? Sí, respondí:
según eso, ¿no os han dicho,
prosiguió, que no vengáis,
Félix, de noche, a **este sitio?**” [III: 162-169].*

El mismo parlamento de don Félix advierte de un avance en el desarrollo dramático de la comedia, pues el caballero empieza a dudar entre las virtudes de doña Ángela y doña Beatriz, a quienes describe como el día y la noche, en elevados conceptos cortesés: “*enamorado de dos, / de la una, si la miro; / de la otra, si la oigo [...] [III: 210-212].* Esta actitud idealista y un tanto indecisa contrasta vivamente con la reacción de su amigo Antonio⁴⁹⁶, que parece suplantar en la escena la típica actitud realista y un tanto cínica de los criados en este género de comedias.

El diálogo entre los dos caballeros es interrumpido por la aparición de doña Beatriz a la reja [acot. III: 229+], que señala el inicio de un nuevo cuadro y apunta un indudable movimiento escénico de los actores sobre el tablado:

Don Félix: “***La reja abren***”
Don Antonio: “*Pues llegad,
que **yo hacia allí me retiro***”
Acotación: “*Beatriz **a la reja***” [III: 227-228].

⁴⁹⁶ “No, que a mí me ha sucedido / más de cuatrocientas veces” [III: 222-223].

Veamos: la *reja* aludida –en claro simbolismo a la ventana desde la que aparecerá la dama- debe hacer referencia a la galería del primer piso del tablado, desde la que haría su entrada la actriz que encarnaba a doña Beatriz. Justo bajo ella, en el nivel del tablado, se encontraría don Félix, mientras que don Antonio y Roque se apartarían ligeramente a un lado del escenario; este último movimiento apoyaría su credibilidad en el tiempo dramático –el inicio de la noche- representado en escena y sugerido por diferentes signos durante el primer cuadro de la jornada. La gestualidad y los movimientos de los actores –amén de las convenciones escenográficas, aceptadas comúnmente por el público del corral- deberían ser suficientes para aparentar la oscuridad en el desarrollo del cuadro, a pesar de las condiciones reales de representación, a plena luz del sol.

En estos dos niveles del escenario –tablado y primer corredor- se simula la conversación en la reja de doña Beatriz y don Félix. Ambos mantienen un ingenioso intercambio de conceptos corteses. El duelo verbal entre ambos es escuchado de forma discreta por don Antonio y Roque. El contrapunto del criado, en franca armonía con la construcción de este tipo de personaje en las comedias de Calderón- no puede sino burlarse de la construcción de tan elevados conceptos, que no entiende⁴⁹⁷. Don Antonio zanja la pregunta del criado desentendiéndose cínicamente y haciendo referencia a un espacio dramático no representado, cuya mención resultaría familiar al sediento espectador del corral:

Don Antonio: *“Sí deben de hablar, mas yo
a estas horas sólo entiendo,
que me estoy de sed muriendo:
¿Sabes, Roque, si hay o no,
por aquí una casa, en que,
o aguas, o aloja se venda?”*

Roque: *“Que hay detrás de aquella tienda
una tabernilla sé”* [III: 279-286].

Las dos conversaciones (don Félix-doña Beatriz y don Antonio-Roque) se alternan con cierta gracia en el cuadro, pero inopinadamente *“sale Ángela”* [acot. III: 306+] a la reja (esto es, en nuestra hipótesis, al balcón del primer corredor del corral que la simula), descubriendo la recién llegada el propósito de su prima (*“te he cogido / en el hurto”* [III: 317-318], afirma Ángela). Doña Beatriz intenta disimular, increpando a don Félix como si fuera un desconocido que se ha atrevido a dirigirse a ella (*“Caballero, a aquestas rejas / no se habla”* [III: 323-324]). Don Félix, frustrado, se dirige a don Antonio y Roque (a un lado del escenario) y *“vanse los tres”* [acot. III: 329+].

El cuadro finaliza con un breve diálogo entre las dos damas; doña Beatriz insta a la criada Isabel a cerrar la ventana [III: 330] y se marcha: a pesar de la falta de acotación del texto se deduce este movimiento, pues Ángela e Isabel se mantienen brevemente en escena elucubrando inútilmente sobre la situación pasada y la identidad del hombre apenas visto.

⁴⁹⁷ *“Y dime por vida mía, / ¿hablan en Algarabía? / porque yo nada entendi”* [III: 276-278]. Covarrubias define la *algarabía* como *“la lengua de los africanos o ponientina, porque en respeto nuestro nos caen al poniente”*. Cejador recoge alguna expresión que confirma el sentido –con cierta sorna- en el que se expresa el criado Roque: *“algarabía de allende, que el que la habla no la entiende”*.

Un nuevo cuadro se inicia, “*vanse [doña Ángela e Isabel] y sale Leonor, y Inés con luces*” [acot. III: 342+]. Del contexto se deduce que el espacio dramático representa ahora los aposentos de doña Leonor. El cambio de lugar se ha realizado por el procedimiento habitual, una mínima transición escénica en que no ha habido actores sobre el tablado, y que sirve como elemento referencial para que el espectador pueda asimilar la mutación del espacio representado. Las *luces* de la acotación textual indican el tiempo escénico representado (entrada la noche) y también que nos encontramos en un espacio interior.

La criada Inés está maquinando con doña Leonor la forma en que don Luís acceda a la vivienda y pueda ver a la dama, sin que ésta –aparentemente- haya autorizado su entrada. Un comentario meta literario de Leonor –“*No es nuevo / el lance*” [III: 369-370]- hace alusión al oficio del dramaturgo, a la vez que reacciona ante la propuesta que le hace la criada:

“[...] *no le oigas [a don Luís], ni le veas,
mas deja que desde allí
pueda oírte, y verte a ti;
yo fingiré, sin que seas
sabidora para él,
que soy yo la que me atrevo
a abrir la puerta*” [III: 363-369].

El embeleco urdido por las dos mujeres se pone en práctica de inmediato. Inés sale del tablado [acot. III: 379+], pero de inmediato “*vuelve con don Luís*” [III: acot. 383+]. La hipótesis escenográfica más probable es que al inicio del cuadro las dos mujeres hayan accedido al tablado por la parte derecha del mismo, y que Inés haya marchado por la parte izquierda, regresando en seguida por el mismo lado, acompañada de don Luís, mientras que doña Leonor se ha quedado en el lado contrario.

El doble fingimiento de las mujeres se observa con la entrada de don Luís a escena: la criada (en aparte con él) le advierte “*que no te ha de oír, / ni ver*” [III: 384-385], mientras que la dama pregunta a Inés si ya ha marchado “*ese necio, que a mis rejas / no deja de porfiar*” [III: 400-401]. Del contexto y el diálogo de la escena se deduce la posición espacial que debían adoptar los tres actores: doña Leonor hacia un lado del tablado (el derecho), Inés acercándose a ella y don Luís en un discreto plano a la izquierda del escenario.

La conversación entre ama y criada se desenvuelve ante la presencia discreta de don Luís, pero es un puro fingimiento para el caballero, teatro dentro de teatro que alude nuevamente al juego literario, comparando los discursos cortesés de don Luís a los de los libros de caballerías, con un cierto matiz burlón⁴⁹⁸.

Don Luís interviene súbitamente en la conversación [III: 432-433], e Inés y doña Leonor aparentan sorpresa en un doble juego de apariencias: la criada finge desconcierto y la dama simula que no la cree. La tensión aumenta progresivamente, pues a pesar de que al inicio del

⁴⁹⁸ “¿Quién metió a la tal persona / en buscar caballerías, / hecho infante Bobalías? / ¿La infanta Bobalindona?” [III: 420-423].

cuadro Inés había anunciado que don Félix no regresaría hasta el alba a la casa⁴⁹⁹ (confiando así que don Luís tendría el paso a la vivienda expedito), una acotación textual [acot. III: 452+] indica que “*dentro*” (esto es, *fuera* del tablado) don Félix llama a Inés pidiéndole una luz [III: 453]. La mención de la criada a una *llave maestra*⁵⁰⁰ de su amo parece querer justificar la verosimilitud de la situación ante el espectador del drama. Leonor muestra el pánico ante el posible desenlace trágico y don Luís se muestra desconcertado. La voz de don Félix insiste a Inés: su requerimiento –“*¿No bajas?*” [III: 457]- confirma nuestra suposición sobre el espacio dramático representado y sobre la configuración típica de una casa del Madrid de la época: don Félix se encuentra *abajo*, en la planta inferior de acceso al edificio, seguramente al lado de la escalera, esperando que Inés acuda con una luz; mientras que la criada, doña Beatriz y don Luís se encuentran *arriba*, en la parte superior de la vivienda, donde se encuentran los aposentos de la dama.

Mientras que Inés se dispone a *bajar* en busca de don Félix (esto es, deja el tablado *por la puerta lateral izquierda*, que es la que simbolizaría el acceso a las escaleras), doña Leonor indica a don Luís qué debe hacer mientras sube su hermano: “*Que te retires conviene / a este camarín*” [III: 459-460]. El camarín no debe ser otro que el que está simbolizado por el espacio que esconde la puerta opuesta que queda libre, esto es, la derecha en nuestra hipótesis escenográfica. La acción se acelera sobre el tablado: Inés “*toma una luz, escóndese don Luís, y sale don Félix*” [acot. III: 461+]. Recapitulando, don Luís se esconde *tras la puerta lateral derecha* (camarín), Inés sale hacia la escalera (*puerta lateral izquierda*) y regresa acompañada de don Félix por el mismo lado.

La entrada de don Félix al tablado retuerce aún más la tensión dramática (y espacial); el caballero parece dirigirse a don Antonio y Roque, que no se encuentran sobre el escenario: por tanto, quizás el actor que interpretaba a don Félix debería dirigir su advertencia *mirando hacia la puerta lateral* por la que acaba de acceder al tablado (la izquierda), simulando que habla con su amigo, que se encuentra *fuera* del espacio representado en el tablado. La orden de don Félix a la criada, indicándole que se dirija *al camerín* en busca de viandas, completa el panorama:

*“En mi cuarto, don Antonio,
con Roque esperad; Inés,
saca unos dulces, y de agua un búcaro, porque tiene
sed un amigo [...]”* [III: 462-466].

⁴⁹⁹ “*Mira, ya que mi señor / seguro está hasta la hora, / que es cada voz de la Aurora / clarín, que rompe el albor, / no le oigas, ni le veas [...]*” [III: 359-363].

⁵⁰⁰ La llave maestra es un recurso que utiliza Calderón en algunas de sus comedias. Por ejemplo, en *La dama duende* don Juan manifiesta a su amigo don Manuel la forma en que éste debe acceder a su habitación, en la que pasará unos días como invitado: “*Si quisieras cerrar, esta es del cuarto / la llave; que aunque tengo / llave maestra, por si acaso vengo / tarde, más que las dos otra no tiene*” [I: 744-747]. En una interpretación simbólica, la llave representa el aparente dominio del *pater familias* sobre las posesiones de la casa, y sobre todos los integrantes que habitan la misma, especialmente las damas, sobre las cuales recae la custodia del honor del grupo.

Don Félix se extraña de que su hermana aún esté vestida a una hora tan avanzada de la noche, enlaza una breve explicación (dirigida al espectador, con el objeto de justificar tan inverosímil lance) y reitera la orden a la criada Inés:

*“Don Antonio, de quién hoy
me hallo obligado, después
que ese loco le contó,
que un enemigo tenía,
ni de noche, ni de día
me deja: tanto debió
mi amistad a su amistad;
conmigo al umbral llegó,
dijo que tenía sed; yo
le dije: **en mi cuarto entrad,**
que del de mi hermana, Inés,
que siempre esperando está,
agua y dulces sacaré;
aquesta la causa es
de **haber entrado;** y, en fin,
si oyéndome estás, ¿qué aguardas?
¿cómo en ir por ello tardas?
Abre aqueste camarín,
saca un barro”* [III: 478-496].

Inés intenta ganar tiempo, indicando a don Félix que marche, que ella ya le traerá a su cuarto lo que solicita [III: 497-498]. La argucia no sirve de mucho (las convenciones de la comedia obligan a mantener la tensión dramática) y la criada hace un último intento, no sin antes aludir irónicamente –en evidente aparte- a la misma naturaleza del género con un nuevo comentario meta literario: “¿Para esto nos perdonó / el lance de la cortina? / La llave se me ha perdido” [III: 503-505].

La situación dramática realiza un nuevo giro, tensionando aún más la escena; una acotación reza que “*quiebranse unos vidrios*” [acot. III: 507+]. Conviene tal vez recordar que se trata de un motivo familiar a Calderón y que la escena acepta una interpretación simbólica; en *La dama duende*, el elemento principal de la obra es una alacena llena de jarrones de vidrio, que son tan frágiles como el honor de la dama. El simbolismo de este elemento escénico resulta muy evidente⁵⁰¹, y su importancia en la escenografía ya fue apuntada por Varey en un trabajo clásico⁵⁰². La significación alegórica de este mecanismo es tan transparente como los mismos vidrios rotos, emblema del peligro y de la honra de la mujer de la casa, que la situación argumental de la escena pone en evidencia.

⁵⁰¹ “[...] pues ya dices / que no ha puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran” [La dama duende, I: 364-367].

⁵⁰² “La alacena va a hacer un papel muy importante en la acción de la pieza. hasta cierto punto es “*primum mobile*” de la trama, simbolizando no sólo, como hemos visto, la fragilidad del honor, sino también la ligereza y curiosidad de la mujer. Por esta razón es importante pensar en la manera en que habrá sido ideada y puesta en escena.” Varey, 1987a: 323.

La escena se embarulla notablemente. Inés sale de escena espantada [acot. III: 511+], excusándose con la idea de que tal vez sean ladrones. Don Luís sale a escena (desde el camarín; esto es, desde la puerta lateral derecha que lo simboliza escénicamente) y hace un aparte con la posible intención del autor de la obra de aclarar la situación escénica a algún posible espectador despistado:

*“Embarazarelo así,
ya que al sentir que **iba a abrir** [don Félix],
por **retirarme**, encontré
con los vidrios que quebré” [III: 513-516].*

A un lector actual de la comedia tal vez le extrañará la situación escénica presentada en esta escena; una parte de tal desconcierto se debe quizás a nuestro desconocimiento de algunos de los códigos que sí reconocía el espectador del corral que asistía a las representaciones. Habría que advertir también la influencia del lenguaje cinematográfico en nuestra percepción actual del espectáculo teatral y la dificultad para entender desde una perspectiva diferente la estructura formal de la representación.

Si analizamos con detenimiento la escena, hay que tener en cuenta que todo el desarrollo *se produce a oscuras*, en una situación de ausencia de iluminación en el espacio dramático representado (es decir, en la situación teatral que pretende mostrar el texto). La hipótesis de representación lleva a deducir que la situación dramática debería ir acompañada de un gran trabajo mímico de los mismos actores, simulando la falta de luz -seguramente entre las risas del público- a pesar de las condiciones reales de representación, a pleno sol, por la tarde, como es bien conocido. Lamentablemente, tenemos muy pocas referencias sobre la técnica de los actores y su trabajo de representación que confirmen nuestra hipótesis⁵⁰³.

En todo caso, tras la salida de don Luís y su breve explicación escénica [III: 513-519], don Félix le indica a su hermana Leonor que guarde la puerta [III: 520] e inmediatamente, una acotación textual revela que *“sale Roque con luz, y don Antonio”* [III: 524+]. El caballero (que estaba en los aposentos de don Félix [III: 462-463]) se sorprende por el revuelo de la situación y su amigo don Antonio le requiere para que guarde la entrada del camarín (*“tornad esa puerta, y no / salga ninguno”* [III: 528-529]).

La conjetura de representación más probable para esta situación escénica sería la siguiente: simulación de oscuridad en el espacio dramático representado (por tanto, mímica y gestualidad de los actores acorde a la situación); don Luís y doña Leonor al lado derecho del tablado, junto a la puerta lateral que simula ser el camarín de la dama; Roque (con una bujía [acot. III: 524] y don Antonio que han salido de la puerta lateral izquierda del tablado, figurando que vienen desde los aposentos de don Félix; don Félix, finalmente, en el centro del escenario, a medio camino entre los dos grupos de personajes.

⁵⁰³ Existen estudios muy valiosos sobre el papel de la figura del actor y su situación económica, así como las formas de desarrollo y estructura de las compañías de teatro (p.e. Oehrlein, 1993), pero tal vez sea Evangelina Rodríguez Cuadros quién ha estudiado con mayor detenimiento las técnicas del actor español en el Barroco. El epígrafe de su obra más conocida [Rodríguez Cuadros: 1998] – *hipótesis y documentos*– es muy significativo de la escasez de información objetiva en este ámbito de estudio.

En este momento escénico, don Antonio debería acercarse hacia el lado derecho del tablado, para cumplir con la petición de don Félix; es el momento en que don Luís se muestra a don Antonio, en un evidente aparte que no se refleja en el texto analizado. La situación se embarulla notablemente, pues ante la amenaza de don Félix (*“Medio no te queda alguno, / sino el morir, o decir / quién eres”* [III: 547-549]), don Luís decide escapar prudentemente: *“[...] hacia don Antonio voy: / que me deis paso prevengo”* [III: 554-555].

La resolución se antoja cómicamente artificiosa: don Luís, *“abrázase de don Antonio”* [acot. III: 558+], ante el estupor de don Félix (*“A los brazos arrestado / con don Antonio ha llegado”* [III: 559-560]), que va tras ellos, que deben abandonar el tablado por la puerta lateral izquierda, que simula la salida hacia la escalera [III: 561].

Tras esta maraña de movimientos escénicos se produce un cambio de cuadro y la acción se traslada a un nuevo espacio dramático representado, los aposentos de doña Beatriz, en la casa de don Alonso. *“[...] Sale don Alonso, y doña Ángela”* [acot. III: 570+]. La dama conversa con el viejo caballero y le refiere *“que Beatriz sale / de noche a la reja”* [III: 579-580]. *“Sale Beatriz”* [acot. III: 603+], y doña Ángela la acusa directamente ante don Alonso [III: 605-608], mas su inteligente prima salva la situación con una hábil argumentación que muestra el ingenio de la dama:

*“Es verdad, que **anoche estaba**
a la reja, pero a efecto
de que andaban **por la calle**
unas sombras, y queriendo
saber, señor, qué criada
les daba el atrevimiento,
que hay alguna, que en tu casa
se conserva a mi despecho,
la reja abrí” [III: 612-620].*

“Sale el escudero” [acot. III: 632+], y con su indicación a don Alonso de que está el coche preparado confirma la configuración del espacio representado como una de las habitaciones que se encuentran en el primer piso de la vivienda familiar (*“puedes bajar”* [III: 634]). Se intuye que el viaje de don Alonso está relacionado con la noticia de la pérdida de patrimonio de su sobrina en la ciudad de Sevilla, que se apuntó durante la segunda jornada [II: 100], pero el traslado del viejo caballero es fingido, a razón de la indicación que le hace al escudero en aparte:

*“[...] Miguel:
y esta noche **el aposento**
vuestro, procurad que esté,
sin que nadie lo vea, **abierto**,
y esperadme en él” [III: 650-654].*

Se trata de una estratagema para comprobar si la hipótesis de doña Ángela es correcta y su sobrina Beatriz recibe visitas en la reja. Doña Beatriz se queda a solas, tras abandonar el tablado don Alonso [acot. III: 660+] y doña Ángela [acot. III: 665+]. En seguida *“sale doña*

Leonor” [acot. III: 680+], que viene de la calle (y del cuadro escénico anterior) como indica el hecho de que porte manto, como ella misma declara a su amiga nada más entrar al tablado:

*“Beatriz, perdona,
sí, sin avisarte, **entro**,
que hoy no piden atenciones
las fortunas, que corriendo
vengo a tus pies, tan deshechas,
que aún **este manto**, sospecho,
que es la tabla del naufragio,
tan acaso hallada (¡ay Cielos!)
que es de una vecina, adonde
tomé **anoche** el primer puerto [...]” [III: 513-516].*

La referencia temporal –*anoche*– es una clara referencia del tiempo dramático que ha pasado entre el cuadro anterior y el actual. A pesar de la alusión, se puede deducir cierta incoherencia en tal mención, ya que más tarde la misma dama manifiesta *que acaba de llegar* de la casa de su hermano⁵⁰⁴, con lo que, consecuentemente, no habría ruptura temporal alguna –si espacial– entre el actual cuadro escénico y el anterior.

Doña Leonor comienza a narrar a su amiga la historia ya conocida por el espectador, pero “*desmáyase*” [acot. III: 698+] y “*sale Juana*” [acot. III: 711+] para socorrerla, a petición de Beatriz:

Doña Beatriz: *“Anda por tu vida, presto,
ayúdame a que Leonor
a aquesta cuadra llevemos,
que reservada a los cofres,
detrás de mi alcoba tengo:
que fuera dicha, que nadie
la viera”*
Juana: *Pues es a tiempo
que Ángela con Isabel
está en el cuarto de adentro” [III: 713-722].*

Este nuevo espacio dramático no representado, la *cuadra* que se encuentra *detrás de la alcoba* de doña Beatriz, es uno de los recursos típicos de este género de comedias, que Calderón utiliza con asiduidad. Su empleo le permite mantener cierta tensión dramática que alimenta con las entradas y salidas de los personajes a este tipo de espacios dramáticos no representados, simbolizados por alguna de las puertas laterales del tablado. Doña Leonor sale acompañada de Isabel hacia el lugar indicado [acot. III: 737+] (posiblemente, la puerta lateral derecha, si mantenemos nuestra hipótesis de representación básica), y doña Beatriz se queda durante unos instantes sola sobre el tablado (“[...] *enciérrate por de dentro, / con ella tu, mientras yo, / a la deshecha me quedo* [...]” [III: 739-741]).

⁵⁰⁴ “[...] *riñendo / a mi hermano, y a don Luís / dejé en mi casa, y (no puedo / proseguir) huyendo della*” [III: 727-730].

“Sale Juana” [acot. III: 771+] nuevamente (hipótesis: puerta lateral derecha del tablado), indicando a doña Beatriz que doña Leonor le ha dicho que entre en la cuadra contigua donde ha quedado la dama [III: 772-773]. Doña Beatriz le indica a la criada que se vista el manto [III: 777], señal inequívoca de que la sirvienta saldrá de la casa, mientras ella escribe una carta [III: 775-776] que Juana deberá enviar a don Luís [III: 781]. A pesar de que la criada confiesa que no conoce su domicilio [III: 784], la dama le recomienda que se lo pregunte a Isabel, la otra criada de la casa [III: 784-788].

Se inicia un nuevo cuadro, y la acción se traslada a un espacio dramático exterior representado, una calle de Madrid muy cercana a la casa de doña Beatriz. “[...] *Sale don Félix, y don Antonio*” [acot. III: 805+]. Don Félix, ingenuamente, se lamenta de que el caballero que no reconoció en su propia casa (don Luís) se escapase tan fácilmente [III: 806-818]. La acción es un nuevo ejemplo de espacio itinerante, pues en un momento determinado “*sale don Luís*” [acot. III: 880+] a escena y se advierte de forma explícita que los tres personajes se encuentran justo enfrente de la casa de doña Beatriz:

Don Félix: “*Oid,
¿don Luís no es aquel que viene
hacia **casa de Beatriz**
y aún en ella me parece
que entra?” [III: 892-896].*

Don Luís ha llegado a la casa de doña Beatriz advertido por la carta que se indicaba en la escena anterior [III: 775-776]. Lo confirma el mismo caballero en su breve parlamento en aparte: “[...] *pues el papel dice, que / seguro en su casa entre [...]*” [III: 889-890]. El caballero duda de la misiva, porque no sabe que la intención de la dama es reunirlo con Leonor, que se encuentra en la casa. El enredo es doble porque también don Félix ahora sospecha de su amigo don Luís, al que se acaba de cruzar al verlo decidido a entrar en la casa. Para más inri, don Luís le deja a don Félix la carta de Beatriz [III: 954-958], en la que la dama le pide que vaya al instante a verla.

Don Luís entra en la casa decidido y deja estupefacto a don Félix. Para mayor confusión, “*sale Roque*” [III: 980+], que deja una nueva carta, también de Beatriz, a su amo:

“*Sin que esperéis, ni la hora,
ni la reja, **entrad a verme**
al anochecer, pues ya
no es mi tío inconveniente*” [III: 987-990].

Todos los elementos dramáticos quedan, pues, expuestos para el postrer cuadro de la comedia [III: 1009-1316], que traslada inmediatamente la acción a los aposentos de doña Beatriz. “*Sale don Luís, Beatriz, y Juana con luz*” [acot. III: 1012+]. La dama da claras indicaciones al caballero y a la criada, que sugieren cuál debía ser la posición de los actores sobre el tablado, además de incorporar discretamente a doña Leonor a la escena:

“*Pon **ahí** esta luz, y **vete**
donde puedas avisarme,
si hacia aquí Ángela viniere:*

vos esperadme a esta parte;
*ce*⁵⁰⁵, *Leonor, ce* [III: 513-516].

Claramente Leonor indica a Juana que *deje la luz*: con ello, el dramaturgo intenta provocar un signo escénico que marque simbólicamente la falta de claridad en los aposentos, condición necesaria para entender el desarrollo de toda la escena. Este signo que debía ir acompañado del mismo trabajo gestual de los actores que hemos sugerido en otras ocasiones en las que se simboliza una escena *a oscuras*. La dama ordena, pues, a su criada que salga a controlar una posible entrada de doña Ángela (hipótesis: salida de la criada por la puerta lateral izquierda); a don Luís, doña Beatriz le comenta que le acompañe *a esta parte* (hipótesis: don Luís se queda hacia el centro del tablado y la dama, ligeramente a la parte derecha) y llama a Leonor discretamente (hipótesis: Leonor sale de la puerta lateral derecha –que simula ser el camarín– y se queda a este lado del tablado, mientras que Beatriz ocupa el centro y don Luís el lado izquierdo).

La situación resulta algo artificiosa, pero es uno de los recursos habituales del género. Doña Beatriz habla (en aparte, aunque no lo muestre ninguna acotación textual) a su amiga Leonor y le demanda que no se muestre ante don Luís: *“que oigas, y no te descubras”* [III: 1017]. Situados los tres actores de la forma antes sugerida (doña Beatriz en una posición central del tablado y los otros dos personajes flanqueándola), la dama inicia una breve conversación con don Luís, pero el diálogo se interrumpe enseguida (*“allí anda gente”* [III: 1034]) e incita a la dama a ordenar al caballero que se oculte (*“retiraos a este retrete”* [III: 1036]).

Por supuesto, *“escóndese don Luís”*[acot. III: 1041+] y a continuación *“sale don Félix”* [acot. III: 1042+] (hipótesis: don Luís sale por la puerta lateral derecha, pero se queda al paño; don Félix entra por la puerta opuesta; Beatriz continúa en el centro del tablado y Leonor tras ella, medio escondida). Claro que el dramaturgo se ve obligado a reforzar la complicada situación escénica con una aseveración del recién llegado, don Félix, que comenta en voz alta que *“sola está Beatriz”* [III: 1043] y se sorprende de no encontrar en la casa a don Luís, a quien vio entrar hace un momento.

La escena mantiene en el tablado a cuatro personajes: don Félix y doña Beatriz conversan, mientras que Leonor y don Luís asisten al diálogo discretamente escondidos de la forma propuesta. La confusión ha llegado a su clímax, y se producen varios equívocos que confirman diversos apartes de doña Leonor y don Luís [III: 1051-1052, III: 1054-1055, III: 1067-1071, III: 1085-1093].

Doña Beatriz intenta convencer a don Félix con sabios conceptos, y en un extenso e inteligente discurso [III: 1102-1211] le suplica que perdone a su hermana Leonor. El caballero acepta el argumento de la perspicaz Beatriz, que *“saca a don Luís”* [acot. III: 1220+] de su

⁵⁰⁵ Covarrubias define esta interjección –hoy día en desuso– como la *“palabra con que llamamos y hacemos detener al que va delante”*. El Diccionario de Autoridades amplía el sentido: *“voz con que se llama a una persona, o se le hace detener, o se le pide atención”*.

escondite (al paño de la puerta lateral derecha), y tras él, también a doña Leonor (*“bien salir puedes, / Leonor”* [III: 1238-1239]).

El desarrollo dramático llega a su conclusión final, pues tras la salida de doña Leonor, *“dentro don Alonso”* [acot. III: 1239+] profiere gritos y *“sale doña Ángela”* [acot. III: 1244+] a escena (hipótesis: puerta lateral izquierda) e, inmediatamente, *“sale don Antonio, y Roque”* [acot. III: 1246+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), y también, no mucho más tarde, *“sale don Alonso”* [acot. III: 1254]. Se trata del repetido procedimiento de acumulación de personajes que prefigura el desenlace final de la comedia. Tras algunas ocurrencias breves, el posible dilema del honor mancillado queda resuelto por una vía expeditiva: don Félix desposa a doña Beatriz, con lo que queda resuelto el dilema del título de la obra a favor de la discreción de la dama; don Luís se une a Leonor y la bella Ángela, rechazada por ambos caballeros, no tiene otra que conformarse con el cínico don Antonio. La comedia concluye con una pretendida lección moral, coreada por todos los actores: *“que para dama la hermosa, / para mujer la prudente”* [III: 1315-1316].

"Cuál es mayor perfección" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-351	351	2	Doña Leonor, don Félix	"Puede Segoviana" [l: 26], "Madrid" [l: 27], "Reyes calle" [l: 58], "la Tela" [l: 65 y l: 186], "Prado Nuevo" [l: 191], "estrados" [l: 226]	Casa de doña Leonor
352-357	6	2	Doña Leonor, Inés	"Al bajar del corredor, / en la escalera [...]" [l: 352-353]	
358-391	34	6	Doña Leonor, Inés, don Félix, doña Ángela, doña Beatriz, un escudero	"en casa de mis amigas" [l: 364], "hasta su cuarto" [l: 380]	
392-403	12	5	Doña Leonor, Inés, doña Ángela, doña Beatriz, un escudero		
404-417	14	4	Doña Leonor, Inés, doña Ángela, doña Beatriz	"del camarín de allá dentro" [l: 409]	
418-553	86	3	Doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz	"Pasad a vuestros lugares" [l: 428], "toma tu asiento" [l: 431], "Indias" [l: 510], "Sevilla" [l: 513]	
554-630	77	4	Doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz, Inés	"Madrid lleno" [l: 563], "mi casa" [l: 620], "un jardincillo" [l: 622]	
631-633	3	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Inés		
634-638	5	2	Doña Leonor, Inés		
639-689	51	2	Inés, Roque		
690-697	8	2	Don Luis, don Antonio		Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
698-814	17	2	Don Luis, don Antonio	"Pues no está en casa, tomemos / la vuelta de aquesta esquina" [l: 698-699], "de su calle, y de su casa" [l: 725], "en la cuadra entró" [l: 748], "Teruel" [l: 810]	Calle de Madrid, cercana a la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
815-851	37	3	Don Antonio, don Félix, Roque	"aquí os dejo" [l: 816], "alcancémosle los dos" [l: 838]	
852-876	25	2	Don Félix, Roque	"ven conmigo" [l: 871]	
877-920	34	2	Inés, don Luis	"a entrar hasta aquí te atrevas" [l: 878], "no está en casa / don Félix" [l: 879-880], "llega por aquesta parte, / donde en la cuadra se asientan, / que cae al jardín" [l: 896-898], "por la escalera" [l: 911], "estando en el cuarto / de Leonor" [l: 914-915], "De aquesta reja / en la cortina me escondo" [l: 919-920]	Casa de doña Leonor (cuarto de la dama)
921-945	25	4	Inés, don Luis, don Félix, Roque	"Escóndese [...]" [acot. l: 920+], "mira hacia dentro don Félix" [acot. l: 928+]	
946-954	9	5	Inés, don Luis, don Félix, Roque, escudero	"Hacia esta parte me escondo" [l: 951], "vase a esconder" [acot. l: 954+]	
955-1004	50	8	Inés, don Luis, don Félix, Roque, escudero, doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz	"pues a tu cuarto te pasa / mientras se van" [l: 955-956], "detrás de aquesta cortina" [l: 959], "No habéis de pasar de aquí / Llegar tengo hasta la puerta" [l: 991-992], "sale al paño don Luis" [acot. l: 1004+]	
1005-1123	19	3	Doña Leonor, don Luis, don Félix	"Vuélvete a esconderte, que entra" [l: 1021]	
1124-1174	51	3	Inés, don Luis, doña Leonor	"Entreabre esta ventana" [l: 1124], "la puerta cierra" [l: 1164]	

"Cuál es mayor perfección" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-20	20	2	Don Alonso, Juana	"a mi cuarto pasen, pero / no, mejor será que vaya / yo al suyo" [I: 7-9]	Aposentos de don Alonso en su casa
21-145	125	4	Don Alonso, Juana, doña Beatriz, doña Ángela	"entran por un lado, y salen por otro, y descúbrense a una parte Ángela tocándose, y va Juana a ayudarla, y a otra Beatriz leyendo un libro" [acot. II: 20+], "España" [II: 79], "Indias" [II: 91+], "Sevilla" [II: 100]	Aposentos de doña Ángela y doña Beatriz en la casa de don Alonso
146-156	11	2	Doña Beatriz, doña Ángela		
157-180	24	1	Doña Beatriz		
181-188	8	2	Doña Beatriz, Juana	"Una tapada / [...] / ha entrado en casa" [II: 181-183]	
189-197	9	3	Doña Beatriz, Juana, doña Leonor	"Sale Leonor tapada" [acot. II: 188+]	
198-429	232	2	Doña Beatriz, doña Leonor	"a la puerta, / Beatriz, de Guadalajara" [II: 223-224], "rejas" [II: 293], "desta voluntaria / cárcel" [II: 352-353], "en mi casa" [II: 381], "de esta calle" [II: 394], "que está Ángela en esta cuadra" [II: 429]	
430-494	65	4	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis	"Pues yo me quedo a la entrada" [II: 436], "Retírase a la puerta" [acot. II: 438+]	
495-513	19	5	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, Isabel	"Ponte el manto" [II: 498]	
514-521	8	6	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque	"yo le vi entrar" [II: 514-515]	
522-581	60	7	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque, doña Ángela	"mi casa" [II: 535], "al irse, hallan a don Félix" [acot. II: 544+], "De aquí / salgamos, que de las Damas / buenas campañas no son / los estrados" [II: 576-579], "Al irse, sale don Alonso" [acot. II: 581+]	
582-676	95	8	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"en mi casa" [II: 584]	
677-682	6	6	Doña Beatriz, don Antonio, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"Vase Leonor, llevándose del brazo a don Luis" [acot. II: 676+], "Con él vine, / con él he de ir" [II: 681-682]	
683-691	9	5	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"no habéis de salir" [II: 686]	
692-763	72	4	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela	"no volver a esta casa" [II: 744]	
764-790	27	5	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"que salís de aquesta casa" [II: 770]	
791-808	18	3	Doña Beatriz, doña Ángela, don Alonso	"Si cerradas estas puertas / estuvieran" [II: 791-792], "entraos las dos allá dentro" [II: 799], "te ruego esta tarde salgás" [II: 807]	
809-824	16	2	Doña Beatriz, doña Ángela		
825-828	4	1	Doña Beatriz		
829-905	77	3	Doña Leonor, don Luis, don Antonio	"Que no / me sigáis más" [II: 873-874]	Calle indeterminada de Madrid
906-1125	220	5	Doña Leonor, don Luis, don Antonio, don Félix, Roque	"Al descubrirse Leonor a don Luis, salen don Félix y Roque, y ella se retira" [acot. II: 905+], "aqueste portal" [II: 907], "a un portal se ha retirado" [II: 916], "Pues siguela, hasta que sepas / donde vive" [II: 1122-1123]	
1126-1129	4	2	Doña Leonor, Roque	"Ya da a la calle la vuelta" [II: 1126]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
1130-1131	2	3	Doña Leonor, Roque, Inés		
1132-1149	18	1	Roque	"Con otra tapada encuentra, / y mano a mano las dos / entran en la calle nuestra / y aún en nuestra casa" [II: 1132-1135], "por la escalera / sube, y a la puerta llama" [II: 1142-1143]	
1150-1166	17	2	Doña Leonor, Inés	"Quitame este manto" [II: 1150], "llaman" [acot. II: 1162+]	Casa de doña Leonor
1166-1209	44	3	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz	"Sale Beatriz con manto" [acot. II: 1166+], "en vano intentas / esconderte, porque ya / te vió" [II: 1207-1209]	
1210-1308	99	5	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz, don Félix, Roque	"los umbrales de tu cuarto" [II: 1233], "Salte tú fuera, Roque. / Inés, allá dentro te entra" [II: 1298-1299]	
1309-1386	78	3	Doña Leonor, doña Beatriz, don Félix	"a la reja / de la vuelta de tu calle" [II: 1376-1377]	
1387-1406	20	2	Doña Leonor, don Félix	"no ha de haber / noche, que no esté a sus rejas" [II: 1394-1395]	

"Cuál es mayor perfección" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-229	229	3	Don Antonio, don Félix, Roque	"embozado" [acot. III: 0+], "a esta reja" [III: 6], "en aquesta calle" [III: 45], "entreabierto un postigo / de esta reja" [III: 163-164], "la reja abren" [III: 227], "yo hacia allí me retro" [III: 229]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
230-306	77	4	Don Antonio, don Félix, Roque, doña Beatriz	"Beatriz a la reja" [acot. III: 229+], "detrás de aquella tienda" [III: 285]	
307-329	23	5	Don Antonio, don Félix, Roque, doña Beatriz, doña Ángela	"a aquestas rejas" [III: 323], "vamos de aquí" [III: 325]	
330-342	13	3	Doña Beatriz, doña Ángela, Isabel	"Ven tu, y cierra esa ventana" [III: 330]	
343-379	37	2	Doña Leonor, Inés	"Vanse, y sale Leonor, y Inés con luces" [acot. III: 342+], "deja que desde allí / pueda oírte" [III: 364-365]	Aposentos de doña Leonor
380-383	4	1	Doña Leonor		
384-461	78	3	Doña Leonor, Inés, don Luis	"no te ha de oír, / ni ver" [III: 384-385], "a mis rejas" [III: 400], "dentro" [acot. III: 452+], "¿No bajas?" [III: 457], "a ese camarín" [III: 460]	
462-522	61	4	Doña Leonor, Inés, don Luis, don Félix	"en mi cuarto, don Antonio, / con Roque esperad" [III: 462-463], "abre aqueste camarín" [III: 495], "quíébranse unos vidrios" [acot. III: 507+], "toma la puerta" [III: 520]	
523-524	2	3	Inés, don Luis, don Félix		
525-565	41	5	Inés, don Luis, don Félix, don Antonio, Roque	"tomad esa puerta, y no / salga ninguno" [III: 528-529], "abrázase de don Antonio" [acot. III: 558+]	
566-570	5	4	Inés, don Luis, don Antonio, Roque		
571-603	33	2	Don Alonso, doña Ángela	"Beatriz sale / de noche a la reja" [III: 579-580]	
604-632	29	3	Don Alonso, doña Ángela, doña Beatriz	"que anoche estaba / a la reja" [III: 612-613]	Aposentos de doña Beatriz
633-660	27	4	Don Alonso, doña Ángela, doña Beatriz, escudero	"puedes bajar" [III: 634]	
661-665	5	2	Doña Ángela, doña Beatriz		
666-680	15	1	Doña Beatriz		
681-711	31	2		"este manto" [III: 686]	
712-737	26	3	Doña Beatriz, doña Leonor, Juana	"a aquesta cuadro llevemos" [III: 715], "en el cuarto de adentro" [III: 722]	
738-771	34	1	Doña Beatriz	"enciérrate por de dentro, / con ella tu" [III: 739-740]	
772-790	19	2	Doña Beatriz, Juana	"ponte corriendo / el manto" [III: 776-777]	
791-805	15	1	Doña Beatriz		
806-880	75	2	Don Félix, don Antonio	"tomando la calle" [III: 814]	
881-945	65	3	Don Félix, don Antonio, don Luis	"aquel que viene / hacia casa de Beatriz" [III: 893-894]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
946-980	35	2	Don Félix, don Antonio	"vamos de aquí" [III: 977]	
981-1009	29	3	Don Félix, don Antonio, Roque	"la reja" [III: 988], "escondido" [III: 1002]	
1009-1015	7	3	Don Luis, doña Beatriz, Juana	"Juana con luz" [acot. III: 1008+], "ce, Leonor, ce" [III: 1015]	Aposentos de doña Beatriz
1016-1042	27	3	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor	"no te descubras" [III: 1017], "retíraos a ese retrete" [III: 1036], "escóndese don Luis" [acot. III: 1041+]	
1043-1220	178	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"¿Qué buscas?" [III: 1062]	
1221-1239	19	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"Saca a don Luis" [acot. III: 1220+], "bien salir puedes, / Leonor" [III: 1238-1239]	
1240-1244	5	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"Dentro don Alonso" [acot. III: 1239+]	
1245-1246	2	5	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela		
1247-1254	8	7	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela, don Antonio, Roque	"estábamos a esa puerta" [III: 1249]	
1255-1316	62	8	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela, don Antonio, Roque, don Alonso	"Sevilla" [III: 1257],	

2.9. *No hay burlas con el amor.*

En esta comedia se representan sobre el tablado cuatro espacios dramáticos diferentes: un espacio exterior que simboliza una calle de Madrid, con diversas configuraciones (próxima a la casa de doña Leonor o justo enfrente, o bien un espacio itinerante); también se representan tres espacios dramáticos interiores, la casa de don Alonso, los aposentos de doña Leonor y los aposentos de doña Beatriz. De nuevo se observa una preponderancia de la representación de los espacios interiores, especialmente en la tercera jornada, en la que la representación de un espacio exterior –una calle indeterminada de Madrid- ocupa menos de cien versos en todo el acto [III: 528-634].

La construcción del espacio en esta comedia vuelve a revelar la forma en que el dramaturgo refleja la configuración de la estructura de una casa urbana de la época: habitaciones en el primer piso de la vivienda, acceso desde una escalera interior, etc. A pesar de ser una comedia que tiene a Madrid como marco de referencia espacial [I: 215, II: 26], no existen referencias explícitas a lugares históricos de la ciudad, si exceptuamos la alusión genérica a los trucos [II: 128], metonimia que se refiere al lugar donde el paisanaje buscaba su solaz en una especie de juego de azar de origen italiano.

Se recurre en una ocasión al mecanismo del espacio itinerante [II: 1-195] y el desarrollo dramático acude nuevamente a elementos ya conocidos en otras comedias de Calderón (embozo, señal, ventana, balcón...) El dramaturgo domina los recursos del género, y realiza alguna transición espacial sin necesidad de retirar los personajes del tablado, por el sencillo procedimiento de citar verbalmente el nuevo lugar representado en escena, como sucede en la primera jornada de la obra [I: 358-360].

Otro aspecto interesante en esta comedia es la forma en que el dramaturgo desarrolla en la primera jornada dos escenas paralelas que conviven en el mismo espacio de representación [I: 672-678], a pesar de desarrollarse en dos espacios dramáticos representados diferentes: los aposentos de doña Leonor en la casa de don Pedro y la calle que se encuentra justo enfrente de la vivienda. El mecanismo utilizado por Calderón es una convención escénica para justificar la presencia de Alonso y don Juan en los aposentos de la dama. Se trata de un curioso ejemplo de una situación escénica en que dos espacios dramáticos diferentes se ubican en un mismo espacio de representación.

Cabe destacar otro recurso que el dramaturgo utiliza en otras obras del género, la salida del galán por el balcón de la casa de la dama, ante el peligro de ser descubierto por el cabeza de familia. En esta comedia, el dramaturgo utiliza este mecanismo al final de la segunda jornada. La última escena del último cuadro de este acto plantea un problema escenográfico, dado que el espacio representado –los aposentos de doña Beatriz- ya ha llenado de significación durante el desarrollo dramático las tres puertas del tablado (lateral izquierda, central y lateral derecha).

También se recurre en esta obra a los espacios contiguos al lugar dramático representado, los aposentos de la dama: el elemento más relevante en esta comedia es el recurso a una alacena, mecanismo que Calderón utiliza con mucho mayor protagonismo en *La dama duende*. En *No hay burlas con el amor* el papel de este elemento no es tan sustancial, aunque revela

problemas de representación que tienen un cierto interés para el análisis del espacio: la situación escenográfica de la alacena más probable sobre el tablado debería ser la obertura central del fondo del escenario; en el caso de ser representada, la alacena debería colocarse detrás de las cortinas, y se descubriría únicamente en aquellas escenas en las que tuviese una función dramática.

2.9.1. *No hay burlas con el amor. Jornada I.*

La primera jornada de esta comedia de Calderón se desarrolla en tan sólo tres espacios dramáticos representados: el primer cuadro [I: 1-357] sucede en la casa de don Alonso; los dos cuadros intermedios del primer acto [I: 358-379 y I: 380-426] se desenvuelven en una calle de Madrid⁵⁰⁶, cercana a la casa de doña Leonor. Finalmente, el postrer cuadro de la jornada [I: 427-947] regresa a un espacio interior, los aposentos de doña Leonor.

En el primer cuadro de la jornada inicial *“salen don Alonso de Luna, y Moscatel muy triste”* [acot. I: 0+]. El espacio dramático representado es la casa del caballero, como se deduce del contexto y de ciertas referencias verbales en el diálogo: *“hoy / de casa te has de ir”* [I: 45-46], le espeta algo más tarde don Alonso a Moscatel. La naturaleza de este espacio interior se confirma un poco después, con la visita de don Juan (*“a buscaros he venido”* [I: 111], certificará el recién llegado ante su amigo don Alonso).

La primera escena presenta a don Alonso recriminando a su criado Moscatel⁵⁰⁷ su falta de aptitud para servirlo durante los últimos días. El sirviente se excusa como puede, justificando su actual melancolía en el amor que siente por una mujer [I: 22-23]. El estado de Moscatel sirve al amo para criticar tal locura, argumentando que el enamoramiento es pasión de nobles, no de villanos.

Tal planteamiento inicial provoca una variación de los habituales roles en este género de comedias, en las que es habitualmente el señor –y no el criado- quien se siente ofuscado por diversos lances de amor. Esta muda argumental, sin embargo, respeta la tradicional estratificación social (señores / criados) de las comedias, y aún la subraya, pues don Alonso parece criticar que su sirviente pueda sentir tan elevada pasión. Parecen haber trocado los papeles habituales, pues aquí es el caballero quién parece descreído y realista, mientras el criado se muestra desazonado y ansioso.

Tras diversos apremios de don Alonso dirigidos al criado para que abandone la casa (*“hoy / de casa te has de ir”* [I: 45-46], *“aquí / hoy no has de quedar”* [57-58], *“no hay más / de irte al instante”* [62-63]), *“sale don Juan”* [acot. I: 63+] (probablemente por la puerta lateral izquierda del tablado, en nuestra hipótesis escénica) que participa inmediatamente en el debate sobre la naturaleza del amor.

Mientras el recién llegado defiende la virtud de tan elevado sentimiento [I: 78-80], don Alonso advierte cínicamente⁵⁰⁸ sobre los inconvenientes del amor [I: 88-102]. Don Juan le confiesa a su amigo que el motivo de la visita es –precisamente- consultarle sobre cierta

⁵⁰⁶ La primera referencia indirecta a la ciudad se produce al inicio de la obra, en el extenso parlamento de don Juan: *“[...] es el más raro sujeto, / que vio Madrid”* [I: 214-215].

⁵⁰⁷ El apodo del criado contrasta con la habitual seriedad y realismo de los nombres con que se denominan caballeros y damas en este tipo de comedia urbana. También puede aludir al típico paradigma del criado borrachín y amante de la diversión que con frecuencia aparece en estas obras. El Diccionario de Autoridades recoge que *“el vino moscatel, hecho por sí solo, es malo, por ser muy humoso y dulce”*; otra acepción explica que así *“llaman al hombre que fastidia por su falta de noticias e ignorancia”*, definición que parece mantenerse hoy día en cierto lenguaje coloquial: *“tonto, pazguato”* [RAE 2001].

⁵⁰⁸ El dramaturgo pone en boca del caballero una expresión meta literaria: *“Pesía tal, / de los milagros de amor / la Comedia me habéis hecho [...]”* [I: 81-83].

relación que ha iniciado. Don Alonso abunda en su razonamiento sobre las diferencias entre señores y criados en cuestiones de amor [I: 118-126].

Para que pueda hablar con total libertad, don Alonso ordena a Moscatel que salga de la habitación [I: 131], pero don Juan se lo impide [I: 131-133] e inicia una extensa exposición narrativa [I: 134-328] donde expone los datos más relevantes de su historia: el caballero se ha enamorado de doña Leonor Enríquez, hija de don Pedro, que fue gran amigo del padre de don Juan [I: 147-150]; gracias a la relación de amistad de las dos familias, don Juan tiene acceso libre a la casa de la dama y la corteja en secreto.

La razón de no pedirle a don Pedro la mano de la dama es *“tener Leonor una hermana / mayor”* [I: 189-190], ya que el viejo caballero desea casar antes a esta última. La excusa dramática puede parecer endeble para un lector moderno, pero el argumento debía funcionar con los espectadores contemporáneos de la comedia de Calderón, más familiarizados con las rígidas costumbres sociales del XVII⁵⁰⁹.

El temor de don Juan reside en no explicarle su inquietud a don Pedro *“y quizá perder la entrada / que ahora en su casa tengo”* [I: 205-206]. Además, describe a doña Beatriz, la hermana mayor de Leonor, como una dama *“que jamás a ningún hombre / miró a la cara”* [I: 223-224]. La razón del comentario de don Juan no está basada en el aspecto físico, pues la describe como mujer *“bellísima”* [I: 216], sino porque *“de su ingenio es tan amante, / que por galantear su ingenio / estudio Latinidad”* [I: 227-229].

Esta primera descripción de la dama prefigura lo que será una característica del personaje de doña Beatriz desde su primera aparición en escena: su forma de expresarse, enrevesada y culterana, llena de latinismos que a los demás le resultan incomprensibles. Tal dama –una nueva referencia meta literaria- es comparada por don Juan con el personaje protagonista de una comedia de Lope de Vega, *Los melindres de Belisa* [I: 237-239]⁵¹⁰.

El parlamento de don Juan prosigue con la relación del suceso que le acaeció la noche anterior, cuando estaba rondando la casa de doña Leonor para cortejarla. La narración del caballero confirma algunos de los tópicos del género (embozo, seña, ventana, balcón, etc.) y ofrece detalles sobre la construcción del espacio en este tipo de comedias:

*“Anoche, pues, en su calle
entré embozado, y secreto;
y haciendo al balcón la seña,
donde hablar con Leonor suelo,
la ventana abrió Leonor,
y yo a la ocasión atento,*

⁵⁰⁹ En un conocido ensayo, Martín Gaité analiza irónicamente el papel de las mujeres casaderas en la rígida estructura social de la época, costumbre que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII: *“La opinión de que la buena fama de la mujer casadera estribaba en su ocultación era unánime, y de ello derivaba el interés que ponían los padres en guardar a sus hijas [...] Las solteras, en efecto, habían venido a ser algo muy semejante a una frágil mercancía, y la atención de sus padres hacia ellas se resumía en la preocupación por su posible deterioro, hasta el ansiado momento de transferirle a otro dueño aquel agobio”* [1972: 95-96].

⁵¹⁰ El argumento de esta comedia de Lope –escrita entre 1606 y 1608- trata sobre una joven que –para no casarse- encuentra defectos a todos los pretendientes que le presenta su madre y su hermano.

*llegué a hablarla, pero apenas
la voz explicó el concepto,
que estudiado, y no sabido,
no me cabía en el pecho,
cuando **tras ella Beatriz**
salió, y con notable estruendo
la quitó de la ventana [...]" [I: 273-285]*

Como hemos visto, la breve relación narrada por don Juan muestra elementos típicos de este género de comedias –calle, balcón y ventana- que refuerzan la construcción del lugar representado en escena: a veces –como en la ocasión presente- estos elementos son tan sólo citados por algún personaje, mientras que otras veces ese mismo signo espacial tiene una expresión representativa sobre el tablado.

La explicación del caballero tiene cierta importancia para el progreso dramático de la obra, ya que la anécdota descrita –que será mencionada por otros personajes en posteriores escenas- representa el impulso inicial del desarrollo argumental de la comedia.

Don Juan –ante la discreta presencia de Moscatel- le pide a su amigo don Alonso que lo ayude, solicitándole que sea el sirviente quién entre en la casa de doña Leonor con objeto de entregarle una carta [*"este papel"* I: 305] a la criada Inés, quién se la hará llegar a la dama. Don Juan solicita asimismo a don Alonso que lo acompañe *"en la calle"* [I: 317] mientras Moscatel cumple su cometido.

En este concierto quedan los tres acordados, produciéndose entonces un sutil cambio de espacio representado sin que los tres actores abandonen el tablado. Don Alonso ordena la salida del espacio interior en que se encuentran (*"Guiad ahora hacia la calle"* [I: 344]), mientras Moscatel –en un claro aparte- manifiesta que la criada Inés a quién ha de entregar la carta de don Juan es precisamente el objeto de sus amores [I: 339-343]. La transición espacial se produce por el sencillo procedimiento de citar verbalmente don Juan el nuevo lugar representado en escena:

*"Esta es la calle, porque
no nos vean, estaremos
en algún portal metidos"* [I: 358-360]

Se ha producido, por tanto, un *doble deslizamiento espacial*: además de la conversión de lugar desde los aposentos de don Alonso hasta un espacio exterior, se induce un espacio itinerante, pues la calle de Madrid representada ahora se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor.

Tras esta rápida transición espacial que no ha requerido de ninguna pausa escénica ni salida de personajes, inmediatamente *"salen don Luís, y don Diego, y pasan quitándose los sombreros"* [acot. I: 360+]. El análisis del movimiento de los actores en esta escena reviste cierto interés para nuestro objeto de estudio: la entrada de los recién llegados provoca un comentario suspicaz de don Juan, que reconoce a don Luís Osorio como un asiduo *"en la calle*

aquestos días” [l: 366] y aconseja a su amigo don Alonso a pasar *“de largo”* [l: 372]; éste da instrucciones a su criado Moscatel para el cumplimiento de su encargo:

*“Tú luego
darás la vuelta, y darás
el papel a Inés” [l: 75-377]*

La acotación siguiente indica que *“vanse don Juan, y don Alonso, y salen don Luís y don Diego por la otra puerta”* [acot. l: 379+]. Los dos nuevos caballeros quedan brevemente a solas y ofrecen una nueva información dramática: don Luís le explica a don Diego sus proyectos de *“casamiento”* [l: 393] con una de las damas de la casa que, por su descripción [l: 380-391] parece ser doña Beatriz.

Con todo, la pretensión de don Luís parece tener una finalidad bastante pragmática (*“por conveniencia, y amor / la sirvo, y la galanteo”*[l: 394-395]), intención que reitera durante la conversación con don Diego⁵¹¹ (*“en ella veo / virtud, nobleza, y hacienda”* [l: 399-400]). Don Luís concluye el razonamiento con una nueva referencia espacial que determina nuevamente una concreción verbal del espacio representado:

*“[...] la vuelta demos
a la calle, no otra vez
pasen estos caballeros
que ya miro con cuidado” [l: 420-423]*

Esta referencia de don Luís parece indicar que el espacio exterior representado ya no es la misma calle que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor, sino un espacio bastante cercano. Si analizamos toda la secuencia, la hipótesis de representación más probable es la siguiente: tras la transición espacial descrita anteriormente, que lleva a don Alonso, don Juan y Moscatel de la casa del primero hasta la calle de Madrid que se encuentra *justo enfrente* de la casa de doña Leonor, los tres actores deberían situarse al lado izquierdo del tablado; entonces verían *entrar* a don Luís y don Diego por la puerta lateral derecha [acot. l: 360+] para volver a *salir* inmediatamente por la puerta opuesta. A continuación, tras el breve diálogo [l: 361-379] mantenido por don Juan y don Alonso, éstos –con Moscatel- también *saldrían* del tablado por la puerta lateral izquierda, justo antes de que don Luís y don Diego volviesen a aparecer por la puerta lateral derecha [acot. l: 379+].

La acción regresa a un nuevo espacio interior, los aposentos de doña Leonor. Se trata de un extenso cuadro escénico [l: 427-947] en el que se desarrollará el resto de la primera jornada de la comedia. *“Vanse [don Luís y don Diego], y salen Leonor, y Inés criada”* [acot. l: 426+]. Probablemente, los dos caballeros deberían abandonar el tablado por la puerta lateral izquierda, mientras que las mujeres accederían al escenario por la opuesta.

⁵¹¹ El cinismo del caballero expresa una actitud misógina que atiende a una concepción machista del papel que le corresponde a la mujer en la organización social de la época: *“[...] sepa una mujer hilar, / coser, y echar un remiendo, / que no ha menester saber / Gramática, ni hacer verbos”* [l: 408-411].

La nueva escena se inicia con la pregunta de Leonor a Inés sobre el lugar donde se encuentra su hermana doña Beatriz. La criada insinúa la diferencia entre ambas damas (*“ella habla culto, tú claro”* [l: 446]) y doña Leonor recuerda el incidente narrado por don Juan unas escenas antes, bajo el temor de que don Pedro -padre de las damas- descubra la confabulación:

*“[...] con cuanto temor estoy
de que aquesta melindrosa,
esta crítica enfadosa,
a mi padre cuente hoy
**lo que anoche me escuchó
al balcón hablar”** [l: 451-456]*

Con gran astucia, la criada recomienda a su ama que niegue los hechos si su hermana la delata [l: 469-474]. En ese momento, *“sale Beatriz, con un espejo en la mano, mirándose en él”* [acot. l: 485+]. La recién llegada se expresa de forma cultiparlista, en lo que parece una parodia del estilo culterano, con abundantes latinismos (fámula, quirotecas...) y enrevesadas expresiones conceptistas (hechizo de cristal, castísimo bulto...)

El contraste del registro verbal de doña Beatriz con el resto de personajes es apreciable y debía provocar las risas entre el público del corral; la diferencia de expresión lingüística puede apreciarse en la narración que hace la dama de la anécdota que provoca el inicio del desarrollo dramático, en comparación con la relación de los mismos hechos que enumeró don Juan unas escenas antes:

Doña Beatriz:

*“Una hermana, que al farol
trémulo, Virrey del Sol,
oía abrir una ventana,
y susurrando por ella
a voz media, y labio entero,
de qué decir a un lucero,
de qué callar a una estrella;
pero yo minoraré
el escándalo que has hecho,
diciendo al paterno pecho
sacrilegios de tu fe:
un devoto anoche vi”* [l: 534-545]

Don Juan:

*“Anoche, pues, en su calle
entré embozado, y secreto;
y haciendo al balcón la seña,
donde hablar con Leonor suelo,
la ventana abrió Leonor,
y yo a la ocasión atento,
llegué a hablarla, pero apenas
la voz explicó el concepto,*

*que estudiado, y no sabido,
no me cabía en el pecho,
cuando tras ella Beatriz
salió, y con notable estruendo
la quitó de la ventana [...]" [I: 273-285]*

La diferencia de registros lingüísticos de los personajes que desarrolla el dramaturgo busca el contraste dramático para provocar la risa del público; más aún cuando doña Beatriz muestra su pedantería exhibiendo sus elevadas preferencias literarias⁵¹², ante la simplicidad e ignorancia de la criada Inés⁵¹³.

Las dos hermanas discuten, y doña Leonor alerta sobre la inmediata entrada de un nuevo personaje ("*Oye, ¿más quién ahí ha entrado?*" [I: 570]). "*Vase Beatriz, y sale Moscatel*" [acot. I: 570+]. La hipótesis de representación más razonable aconseja que Beatriz abandone el tablado por la puerta lateral derecha y que Moscatel acceda al escenario por la puerta opuesta. También Leonor sale de escena en pos de su hermana: a pesar de la falta de acotación explícita se deduce del comentario de la dama. Tal salida debería realizarse, lógicamente, por la misma puerta lateral derecha por la que abandonó poco antes el tablado Beatriz.

Quedan solos Inés y Moscatel. La criada le recrimina el "*atrevimiento / de entrar hasta este aposento*" [I: 579-580], y Moscatel se excusa con el encargo realizado por su amo de entregar "*aqueste papel*" [I: 594] de don Juan para que Inés se lo de a doña Leonor. Tras mantener los dos criados un breve e inusual intercambio de conceptos amorosos –más propio de damas y caballeros en este género de comedias- Moscatel le entrega la carta, e Inés le apremia para que abandone los aposentos [I: 606-610]. Demasiado tarde, ya que la criada, justo antes de abandonar el tablado (de nuevo nos decidimos por la hipótesis de la puerta derecha) anuncia la llegada de don Pedro, el padre de doña Leonor y doña Beatriz:

*"[...] vete pues,
que tiempo: más jay de mí!
mi señor por la escalera
sube, aquí no me ha de hallar,
viéndote conmigo hablar"* [I: 624-628]

"*Vase [Inés] aprisa, y sale don Pedro viejo*" [I: acot. 628+]. La criada sale espantada (hipótesis: puerta derecha del tablado) para no ser descubierta por don Pedro, a la vez que

⁵¹² "*Trae / de mi Biblioteca a Ovidio, / no el Metamorfosis, no, / ni el Arte Amandi pedí, / el Remedio Amoris sí, / que es el que investigo yo*" [I: 498-503]. El modelo escogido por la dama no es gratuito; el autor romano fue modelo de Góngora, como ya advirtió Menéndez Pidal en un clásico estudio sobre el estilo culterano: "*[...] el poeta de las Soledades se alaba de haber latinizado la lengua común, no al sencillo modo de Herrera, sino convirtiéndola en una lengua de arcanidad magnífica, tan arcana al vulgo como la lengua de Roma; y razona este mérito propio, encareciendo la utilidad que halla el entendimiento en ser trabajado por una oscuridad y un estilo intrincado como el de Ovidio. En consecuencia, además de la latinización en vocabulario, hipérbaton, fraseología, adopta una expresión indirecta que se mueve continuamente entre metáforas y alusiones eruditas [...]" [en Rico 1983: 101].*

⁵¹³ El analfabetismo de la criada se expresa en su incapacidad para traer el libro que le pide doña Beatriz: "*¿Pues cómo he de conocer / libro, si es que esto has pedido, / si aún el cartel no he sabido / de una Comedia leer?*" [I: 504-507]. Antonio Castillo comenta el frecuente analfabetismo de las clases populares en el siglo XVII "*frente a la práctica alfabetización total de los nobles y letrados, así como del clero, a su progresiva difusión entre los comerciantes y al analfabetismo generalizado de los trabajadores no cualificados, los que tenían ocupaciones inferiores del sector primario, pobres y vagabundos [...]" [Castillo (ed.) 1999: 44].*

éste accede a escena (hipótesis: puerta izquierda). Esta suposición de representación espacial es la que venimos manejando en nuestro análisis de los lugares interiores, dejando la puerta lateral derecha del tablado para la simbolización de espacios contiguos u otras dependencias de la casa, mientras que la puerta lateral izquierda identifica los accesos a la escalera que conduce a la salida de la vivienda. Esta opción escenográfica es coherente con la estructura habitual de una casa acomodada urbana del Madrid de la época, en la que las habitaciones de cumplimiento y los aposentos suelen encontrarse en el primer piso de la vivienda.

La escena de don Pedro y Moscatel resulta a la vez tensa y divertida: tras el inicial estupor de ambos (más concretamente, sorpresa inicial del caballero y desasosiego del criado a causa de la confusa situación), don Pedro le conmina a explicarse y Moscatel –presionado por las amenazas del viejo caballero- se identifica con su nombre, diciendo que es “*criado / de un don Alonso de Luna*” [I: 670-671].

La siguiente escena aumenta el embrollo dramático, pues “*sale don Juan, y don Alonso*” [acot. I: 671+]. La incoherencia dramática resulta evidente, pues la irrupción de ambos personajes en la casa de don Pedro parece justificarse únicamente con el objeto de incrementar la tensión escénica en el cuadro.

Veamos, la escena se desarrolla en los aposentos de doña Leonor, que se encuentran situados en el primer piso de la casa de don Alonso. Unos versos antes habíamos dejado a don Juan y don Alonso *en la calle*, justo enfrente de la misma vivienda, con Moscatel a punto de entrar en la misma [acot. I: 379+]. El mismo criado recuerda –en un aparte en la escena con don Pedro- la presencia de los dos caballeros en el exterior de la casa (“*que en la calle estén los dos*” [I: 662]). El breve diálogo entre don Juan y don Pedro, justo después de la acotación textual que indica la entrada de ambos a escena parece querer justificar esta extraña intrusión en el espacio privado de la casa:

Acot.: [Sale don Juan, y don Alonso]
Don Juan: “*Pues **está aquí Moscatel**
y **vimos entrar tras él**
a don Pedro, mi fortuna
no espera más*” Don Alonso: “*Yo dispuesto
a cuanto suceda estoy,
a tomar la puerta voy*”
Don Pedro: “*Proseguid*”
Acot.: [Llega don Juan] [I: 672-678]

El mecanismo utilizado por Calderón es, sin duda, una sencilla convención escénica para justificar la presencia de Alonso y don Juan en los aposentos; la escena se resuelve de forma compleja, pues se producen dos escenas paralelas que conviven en el mismo espacio de representación, a pesar de desarrollarse en dos espacios dramáticos representados diferentes: los aposentos de doña Leonor en la casa de don Pedro y la calle que se encuentra justo enfrente de la vivienda. La hipótesis más probable es que la conversación entre don Pedro y Moscatel se mantenga en la parte derecha del tablado, representando el espacio dramático de los aposentos de doña Leonor.

Mientras tanto, don Juan y don Alonso deberían acceder al tablado por la puerta lateral izquierda, aunque su diálogo indique que el espacio representado es aún la calle; pero inmediatamente, don Alonso debería volver a abandonar el escenario por la misma puerta por la que entró con don Juan, y éste debería mantenerse en escena, simulando acceder entonces al espacio dramático representado, los aposentos de doña Leonor. Se trata de un curioso ejemplo de una situación escénica en que dos espacios dramáticos diferentes se ubican en un mismo espacio de representación.

La acotación textual "*llega don Juan*" [acot. I: 678+] es un claro signo que indica la introducción de los nuevos personajes en el mismo espacio dramático representado (los aposentos de doña Leonor). A pesar de que la relación de amistad de don Juan con don Pedro no parece suficiente motivo para argumentar la irrupción en la vivienda, la escena se desenvuelve con aparente normalidad: don Pedro no parece extrañado por la presencia de don Juan en la casa; éste hace el paripé y amenaza a Moscatel, y el criado inventa una peregrina excusa para justificar su presencia en la casa:

“[...] *un hombre busco, y no hallando
nadie que me respondiera,
de escalera en escalera,
me fui poco a poco entrando,
sin ver a quién preguntar,
hasta esta parte llegué,
dónde una doncella hallé,
la verdad en su lugar,
pensando que era ladrón,
huyó de mi, y a ella era
el escucha, aguarda, espera*” [I: 688-698]

La insólita justificación es aceptada por don Pedro por conveniencia ("*fingir me conviene aquí*" [I: 706]) para poder después seguir al criado y descubrir la verdad. Moscatel abandona el tablado [I: 717] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Juan y don Pedro se quedan solos; el viejo caballero se inventa una excusa para poder marchar y seguir al criado, mas su joven amigo insiste en seguirlo.

"*Vanse* [don Juan y don Pedro], *y salen Inés y Leonor*" [acot. I: 731+]. A pesar de la transición de personajes, el espacio dramático representado no ha cambiado, pues la escena se desarrolla en los aposentos de la dama. Las dos mujeres comentan la situación dramática acaecida y la discusión anterior de doña Leonor con su hermana. "*Sale Beatriz*" [acot. I: 786+] a escena (hipótesis: puerta lateral derecha). La dama continúa con el registro lingüístico cultista y descubre la carta –"*este manchado papel*" [I: 792]- que Inés ha entregado a doña Leonor poco antes. Las dos hermanas discuten por ese motivo y Beatriz "*ásela del papel, y porfían las dos*" [acot. I: 813+].

Inopinadamente, "*sale don Pedro* [hipótesis: puerta lateral izquierda], *y* [Beatriz y Leonor] *rompen el papel, quedándose con la mitad cada una*" [acot. I: 819+]. El viejo caballero exige explicaciones y las dos hermanas se acusan mutuamente, atribuyendo cada una a la otra la recepción de la misiva. Ambas reclaman a Inés que confirme la historia y don Pedro, afligido,

ordena a las dos damas que abandonen la habitación: “*Vete tú, Beatriz, de aquí, / y tú, Leonor, de aquí vete*” [I: 879-880]. A pesar de que la opción más lógica es que ambas abandonasen el escenario por la puerta lateral derecha, una hipótesis también aceptable es que salgan del tablado por puertas opuestas, para subrayar la oposición dramática de las dos hermanas en esta escena.

En todo caso, aunque Inés pretende también escurrir el bulto (“*aquí entro ahora*” [I: 887]), don Pedro se lo impide [I: 887] y la interroga. Empero, la astuta criada (“*ni quito ni pongo leyes*” [I: 891]) afirma no saber nada del asunto. “*Vase Inés*” [acot. I: 907] y se queda pensativo el viejo caballero, que une las dos mitades partidas de la carta y lee su contenido [I: 914-920], pero éste no revela la responsabilidad de ninguna de sus dos hijas.

Don Pedro se lamenta de su suerte, y justifica su rápido regreso a la vivienda tras haber marchado poco antes con don Juan:

*“[...] **llegar don Juan y dejarle,**
salir tras él [Moscatel], y *perderle,*
volver a casa, y *hallar*
la confusión que me vence [...]” [I: 934-937]*

La reflexión final de don Pedro se centra en la figura del criado: recuerda que Moscatel afirmó servir a don Alonso de Luna [940-943], y se dispone a investigar este punto para evitar que la irrupción del criado en su casa y el descubrimiento de la carta de un hombre (que desconoce) a una de sus hijas (que aún no ha identificado) suponga una merma visible en el honor de la familia. Finaliza la jornada primera.

2.9.2. *No hay burlas con el amor. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se desenvuelve en tres espacios dramáticos representados, uno exterior y dos interiores: los dos primeros cuadros [II: 1-129 y II: 130-195] son un ejemplo de espacio itinerante y se desarrollan en una calle de Madrid; el tercer cuadro [II: 196-388] se produce en los aposentos de doña Leonor; el cuarto cuadro de la jornada [II: 389-605] regresa al espacio exterior que representa a una calle indeterminada de Madrid; la jornada concluye con un quinto cuadro [II: 606-925] que representa los aposentos de doña Beatriz.

En el primer cuadro de la jornada *“salen don Juan, don Alonso y Moscatel”* [acot. II: 0+]; el espacio representado es claramente exterior, como confirma en la siguiente escena la entrada de *“Inés tapada”* [acot. II: 21+]. Los tres hombres comentan al inicio del acto sucesos acaecidos en la casa de don Pedro durante la jornada anterior. La conversación se interrumpe por la llegada de Inés, que busca a don Juan [II: 22] para entregarle una carta [II: 31]. La expresión de la criada alude de forma sutil a la dificultad del encuentro a causa de las dimensiones de la ciudad:

*“Para haberte hallado
he dado a Madrid mil vueltas”* [II: 25-26]

Moscatel reconoce de inmediato a su enamorada y teme –en aparte– que su amo don Alonso la reconozca [II: 28-30]. Entregado el papel, Inés pretende marchar de inmediato, pero es detenida por don Juan. La acotación textual inmediata ofrece información sobre la situación de los cuatro actores (don Juan, don Alonso, Moscatel e Inés) sobre el tablado:

Lee don Juan, y entre tanto se pone Moscatel en medio de don Alonso y de Inés
[acot. II: 33+]

La posición que adopta Moscatel desvela la voluntad del criado de interponerse entre su enamorada Inés y su amo don Alonso, con la intención de que la belleza de la criada pase desapercibida para su señor. Vano intento, pues don Alonso, aún sin saber que se trata de la amada de Moscatel, ya se ha fijado en ella (*“No tiene a fe / mala cara la mozuela”* [II: 34-35]). Los celos se adueñan del criado, que intenta despistar a su amo con la declaración de que la fámula *“no es, / sino muy mala, y muy fea”* [II: 46-47].

Mientras tanto don Juan ha concluido la lectura de la carta de doña Leonor; en ella la dama informa al caballero que puede ir a verla a su casa, pues no existe sospecha sobre él. Don Juan parte de inmediato [acot. II: 61+], indicando a Inés que lo siga [II: 61]. Pero Inés se mantiene en escena, detenida brevemente por don Alonso, que desea verle la cara [II: 67-68], mientras la criada se lo impide con no poca ironía (*“Hay mucho que ver en ella, / y no vengo tan despacio”* [II: 70-71]).

En tal punto *“sale don Luís, y don Diego”* [acot. II 73+], que en nuestra hipótesis de representación deberían acceder al tablado por la puerta lateral derecha, mientras que don Juan debió marchar de escena por la opuesta. La presencia de los recién llegados parece no interrumpir la acción principal, pues vuelven a marchar en seguida [Acot. II: 106+],

seguramente por la puerta lateral izquierda. No se produce ninguna interacción entre los dos grupos de personajes: por un lado Inés, Moscatel y don Alonso; por el otro, don Luís y don Diego.

El único objetivo de esta breve escena parece ser ofrecer al público (o al lector) una información relevante para el desarrollo dramático de la comedia: don Luís informa a su acompañante que ha visto a la criada de doña Beatriz (obsérvese que se cita a la hermana mayor de doña Leonor, y no a ésta) salir de su casa y que la ha seguido para poder “*darla un recado*” [II: 78]. Don Diego le advierte a su amigo don Luís que la criada está hablando “*con don Alonso de Luna*” [II: 81]. La observación del caballero provoca un nuevo equívoco dramático: don Luís parece pretender a doña Beatriz, la hermana de Leonor y ahora, tras observar el diálogo entre Inés y don Alonso, cree que éste también tiene pretensiones con la misma dama:

*“Cierta es mi sospecha,
que **venir una criada**
de Beatriz de esta manera
a buscarle, estar él siempre
en su calle, y a su reja
con el otro amigo suyo,
mirar, que cuando se aleja,
se quedan los dos hablando,
no es posible, que no sean
lances de amor” [II: 82-91]*

Tras esta breve aparición, sembrada de claras alusiones de don Luís a los celos que siente [II: 100, II: 105-106], “*vanse los dos [don Luís y don Diego]*” [II: 106+], seguramente por la puerta lateral izquierda del tablado, es decir, la opuesta por la que los dos caballeros accedieron al escenario, según nuestra hipótesis de representación.

Obsérvese que ninguno de los tres personajes que ya se encontraban en escena –don Alonso, Moscatel o Inés- ha aludido a la presencia de don Luís y don Diego; la conclusión más probable de tal indicio es que los actores que representaban a estos dos caballeros habrán entrado por una puerta lateral y salido por la contraria *sin interferir* en la escena, por lo que don Alonso, Moscatel e Inés se encontrarían situados sobre la parte del tablado más cercana al frontal del escenario. Para un espectador actual, tal observación puede parecer demasiado evidente, pero las exiguas dimensiones del tablado de un corral de comedias del siglo XVII – entre 26 y 27 metros cuadrados- nos permiten hacernos una idea de las complicaciones de representación en un espacio tan comprimido.

Tras esta pequeña interrupción, prosigue el diálogo entre don Alonso, Inés y Moscatel. La criada se despide argumentando lo avanzado de la hora (“[...] *adiós, que es muy tarde*” [II: 107]) y don Alonso –que desconoce la relación amorosa de Inés con Moscatel- insiste en que le acompañe su sirviente. La criada, claro está, accede a la ingenua propuesta de don Juan, y éste le da instrucciones precisas a Moscatel:

“Escucha,

*Inés me ha dado licencia
para que en mi nombre **vayas**
hasta su casa con ella:
ve, y dirás **en el camino**
que como **tal vez se venga**
a casa, no faltará
algún regalo, que hacerla” [II: 114-121]*

Don Alonso marcha [acot. II: 129+], no sin antes acordar con Moscatel que se encontrarán en los “*trucos*”⁵¹⁴ después de dejar a Inés en su casa. Ya solos, los dos criados se dirigen hasta la casa de doña Leonor. Moscatel es presa de los celos por la actitud de su amo, que siente atracción por Inés: cuando le comenta la intención de su amo, la criada actúa con nobleza y se indigna por las sospechosas pretensiones de don Alonso. El espacio dramático representado en esta escena es un claro ejemplo de espacio itinerante. Las referencias de la criada (“*Vamos, Moscatel [...]*” [II: 131]) y del sirviente (“*Vamos, Inés*” [II: 132]) son clara prueba, así como la advertencia final de la fámula, enojada con Moscatel (“*No me sigas, no me veas*” [II: 181]).

“*Vase Moscatel*” [acot. II: 185+], y el dramaturgo pone en boca de Inés una nueva referencia espacial que confirma que el espacio dramático representado es exterior, una calle de Madrid que se encuentra *justo enfrente* de la casa de doña Leonor:

*“Aquesta es mi casa, el manto
me he de quitar a la puerta,
que para esto solamente
creo, que en las faldas nuestras
usamos los guardainfantes:
ahora, aunque mi ama la necia
me haya echado un rato menos,
no sabrá que he estado fuera:
nadie de ustedes lo diga,
que los cargo la conciencia” [II: 186-195]*

La apelación final de Inés al público -de claro carácter meta literario- clausura el cuadro y la acción se traslada a un espacio interior, los aposentos de doña Leonor. “*Vase [Inés] y salen don Juan, y Leonor*” [acot. II: 195+]. Los dos amantes se solazan con el engaño perpetrado a doña Beatriz y a don Pedro; la utilización preferente del endecasílabo –marcada incluso de forma tipográfica en la edición estudiada por la presencia de una sola columna de texto, frente a las dos habituales- domina la escena: el verso se dilata y la acción se demora por un momento.

Inés regresa a escena [II: 216] y habría que entender que su entrada en el tablado se produce por la puerta opuesta a la que utilizó antes (en nuestra hipótesis, preferimos que la

⁵¹⁴ Se trata de una metonimia que designa el lugar donde se jugaba al “*truco*”, una especie de juego introducido en España y de origen italiano: “[...] es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezón. Está cercada de unos listones, y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras; si se salió la bola por alguna de las ventanillas lo pierde todo” [Covarrubias, voz “*truco*”].

criada acceda ahora por la puerta lateral izquierda, para mantener cierta coherencia escenográfica). El diálogo a tres resalta el equívoco de la carta del final de la primera jornada y recuerda al espectador (y al lector) despistado que la misiva no nombraba a ninguna dama por su nombre y que estaba escrita por otra mano que no era la de don Juan⁵¹⁵ [II: 224-225].

El acuerdo entre los tres recuerda el pacto de embromar a doña Beatriz y cumplir venganza de la delación a su hermana, con la invención de un fingido amor de un caballero ("*un cierto amigo*" [II: 247], en palabras de don Juan). La conversación se interrumpe con la inminente entrada de doña Beatriz en los aposentos y la indicación de doña Leonor a su amante para que salga de ese espacio ("*Pues vete, no te vea*" [II: 250]). Naturalmente, la salida de don Juan e Inés (que lo acompaña) debe producirse por la puerta lateral izquierda, y el posterior acceso de Beatriz por la opuesta. La admonición final de la criada alentando a doña Leonor ("*Santiago, cierra España, a ella, a ella*" [II: 255]) resulta bastante explícita e indica la belicosidad e intención de los tres compinches.

"*Vanse Inés, y don Juan, y sale Beatriz*" [acot. II: 255+]. Las dos hermanas inician una breve discusión sobre el tema ya conocido (las sospechas de don Pedro y la delación de doña Beatriz) pero doña Leonor comienza el engaño planeado ante el tenaz interrogatorio de su hermana. Se produce entonces un movimiento espacial de gran interés para el desarrollo dramático. Doña Leonor advierte la presencia escondida de su padre [*"mi padre, ay de mi*" II: 301], que no es visto por su hermana. La acotación textual resulta bastante clara e indica -de forma poco habitual en este tipo de comedias- cuál debía ser la posición concreta de cada actor en la situación escénica:

Sale don Pedro al paño detrás de Beatriz, y de cara a Leonor, ella le ve, y él se recata [acot. II: 301+]

La indicación "*al paño*" revela de forma manifiesta que el actor que interpretaba a don Pedro debería situarse tras la cortina que debía cubrir la puerta lateral del tablado (probablemente la derecha, si antes Inés y don Juan habían abandonado el escenario por la izquierda). Se trata de una convención escenográfica clásica que indicaba al espectador del corral (y al lector de la comedia) que el personaje así señalado se encontraba *en el mismo espacio dramático* representado que el resto de los personajes, pero sin ser observado por ellos.

En este caso, la acotación informa que doña Leonor *sí ve* a su padre, y a pesar de la reacción de don Pedro -"*él se recata*"- y a tenor del desarrollo posterior de la escena, parece que el caballero no advierte que su hija se ha dado cuenta de su presencia, razón por la que ésta cambia su discurso de forma tajante. Aún más, doña Beatriz se encuentra situada "*de cara*" a doña Leonor y *de espaldas* a su padre, por lo que, claramente, ésta no se percata de que don Pedro está escondido y escucha con atención la conversación de las dos hermanas.

⁵¹⁵ Seguramente el dramaturgo quiere evitar que el espectador suspicaz proponga que -por su amistad con la familia de la dama- la letra de don Juan pudiese ser reconocida por don Pedro, el padre de las damas.

El diálogo resulta divertido, porque Leonor –sabedora de que su padre la está observando- adopta el característico registro cultista de su hermana y la acusa de falta de virtud, ante el asombro de doña Beatriz (“*Qué mudanza*” [II: 320]) y el convencimiento –forzado- de su padre escondido (“*Leonor es la virtuosa*” [II: 323]).

“*Vase*” Leonor [acot. II: 327+], probablemente por la puerta lateral izquierda del escenario, la contraria a la que ocupa su padre. Beatriz queda a solas un instante y en voz alta se extraña de que su hermana haya expresado “*tales fingimientos / de un instante a otro*” [II: 330-331]. Es el momento que aprovecha don Pedro para salir de su escondrijo (puerta lateral derecha, al paño, en nuestra hipótesis) y sorprenda a su hija (“*Señor, ¿tú estabas aquí?*” [II: 335]). La recriminación del viejo caballero hacia doña Beatriz es colosal. Le afea su afectada forma de hablar [II: 346-354], le informa que ha estado escuchando la conversación con su hermana [II: 359]; finalmente, en un acusado tono misógino que cualquier lector actual discutiría, critica airadamente la pasión de la dama por las letras (más propia de los hombres, según opinión expresada por don Pedro), razonando que “*unas horas en romance / le bastan a una mujer: bordar, labrar, y coser [...]*” [II: 367-369].

“*Vanse* [doña Beatriz y don Pedro], y *salen don Alonso, y Moscatel*” [acot. 388+]. Se inicia un nuevo cuadro escénico, con la representación de un espacio exterior, una calle indeterminada de Madrid. Moscatel le indica a su amo la reacción indignada de Inés ante los requiebros del caballero⁵¹⁶.

La conversación entre don Alonso y Moscatel acentúa el carácter de seductor del caballero; esta configuración del personaje se ilustra con la explicación de una pequeña relación que éste mantuvo con una dama llamada Clara [II: 415-439]. Pero don Alonso no ha olvidado el incidente anterior con Inés ni su desdén y se propone seducirla; la actitud del caballero contrasta vivamente con la reacción sumisa de Moscatel, que no confiesa al amo la relación amorosa que mantiene con la criada.

“*Sale don Juan*” [acot. II: 459+] y explica a don Alonso y a Moscatel el plan urdido con Leonor: una vez que don Pedro, el padre de las dos damas, tiene la sospecha (falsa) de que es doña Beatriz y no su hermana la que mantiene una relación clandestina, ahora toca seguir la farsa y convencerla con un amante fingido que la seduzca. Don Juan le propone a su amigo don Alonso que represente ese papel, pero el caballero argumenta en un cínico discurso [II: 502-563] su ineptitud para tal misión. La construcción de su soflama reviste cierta gracia por la comparación que establece entre algunos elementos del mobiliario y la progresión de una relación amorosa:

*“Vive Dios, que antes me deje
morir, que a una mujer siga,
ni solicite, ni ronde,
ni mire, ni hable, ni escriba:*

⁵¹⁶ Una nueva alusión meta literaria deja caer el dramaturgo en boca de don Alonso, como réplica a la reacción de Inés ante su cortejo: “*Eso a Reyes de comedia / no hay condesa que no diga, / de Amalfi, Mantua, o Milán, / más no las de Picardía [...]*” [II: 397-400].

*porque en no teniendo yo
libre entrada a mis visitas,
donde tome mi despejo
a la primera vez **silla,**
la segunda **taburete,**
y la tercera **tarima:**
siendo mi lecho el **estrado,**
y mi almohada una rodilla,
y haciéndola que me rasque
la cabeza, si me pica [...]" [II: 534-547]*

El circuito "*Silla-taburete-tarima-estrado*" expresa irónicamente la larga travesía por etapas que debía recorrer el enamorado para conseguir una relación estable con su dama y aceptada por la familia, dentro de las rígidas normas de la estructura de la sociedad del XVII.

A pesar de la inicial negativa de don Alonso al plan trazado por su amigo, finalmente accede a intervenir. Don Juan le requiere para que le acompañe hasta la casa de la dama, en lo que parece un indicio de espacio itinerante que no llega a consolidarse porque se produce de inmediato un cambio de cuadro escénico y de lugar dramático representado:

***"Vamos a su casa misma,
y en el camino os diré
de estas cosas conocidas,
que importan, y haré que entre
a hablarla"** [II: 587-591]*

Se inicia un nuevo cuadro. "*Salen Beatriz, y Inés*" [acot. II: 605+]. El nuevo espacio dramático representa los aposentos de la dama, como confirma ella misma de forma afectada:

*"[...] adonde espera el parangón del día,
si ya con luz no se penetra avara,
a esta mansión, adonde
mi profanado pundonor se esconde" [II: 627-630]*

La criada, harta del rebuscado lenguaje de la dama, le recrimina la utilización de conceptos que no entiende para nada y le hace una breve relación de los cultismos empleados [II: 642-645]. La dama, con ganas de enmienda, le indica a Inés que la avise cada vez que se le escape uno, por el expeditivo método de tirarle "*de la manga de la ropa*" [II: 656] cuando hable culto.

"*Salen Leonor, don Alonso, y Moscatel*" [acot. II: 658+]. El espacio representado es el mismo, los aposentos de doña Beatriz, porque la dama y su criada se mantienen en escena. Doña Leonor hace una fugaz aparición sobre el tablado y vuelve a marchar [acot. II: 664+], pero antes ofrece una información de interés que aporta algunos detalles sobre el espacio dramático representado y el lugar contiguo (no representado), así como la localización de los personajes en ambas ubicaciones:

[Salen Leonor, don Alonso, y Moscatel]
"Esta es Beatriz, y puesto que has venido

*a divertirla, su galán fingido,
hablarla aquí podrás seguramente,
yo atenta a que no haya inconveniente,
con don Juan allí hablando,
hoy las espaldas estaré guardando” [Vase] [II: 587-591]*

Obsérvese que los tres personajes deberían acceder al tablado por la puerta lateral izquierda, mientras que Inés y doña Beatriz se mantienen al lado opuesto del escenario, aparentemente sin haberse percatado de la entrada de la dama -e inmediata salida- en los aposentos de doña Leonor. Por tanto, doña Beatriz volverá a abandonar el tablado por el mismo lugar por el que accedió, aunque antes informa a don Alonso (e indirectamente al público y al lector de la comedia) que don Juan se encuentra en un espacio contiguo al lugar representado.

Así, Inés se percata finalmente de la presencia de Moscatel en los aposentos (“¿Para qué entras tú acá?” [II: 669]), y doña Beatriz también observa que don Alonso ha accedido a la habitación. Su expresión culta -“¿Un hombre en mi cubículo?” [II: 674]- es la excusa para que Inés le tire de la manga⁵¹⁷, según el acuerdo pactado anteriormente entre ambas, y que la dama modifique su expresión: “Necio intento, / detén, que sólo digo, en mi aposento” [II: 675-676].

Don Alonso, voluntarioso en el fingido flirteo, inicia una intensa producción de conceptos corteses para seducir a la dama; con el objeto de convencerla, la engaña haciéndole creer que la carta que apareció al final de la primera jornada [I: 914-920] la ha escrito para ella, cuando en realidad don Juan fue el autor y doña Leonor su destinataria. Doña Beatriz, ingenua, acepta los cumplidos, ante la estupefacción de Inés (“Qué fácilmente creyó / lo que él contó, y yo afirmé” [II: 752-753]) y el misógino comentario de Moscatel (“En fin, no hay cosa más fácil, / que engañar a una mujer” [II: 654-755]).

Pero el tono ameno de la conversación se interrumpe cuando Moscatel alerta “que viene gente” [II: 782] hacia el lugar donde se encuentran. Inés también se percata y ruega a doña Beatriz que no les permita abandonar los aposentos “porque al paso están hablando / Leonor, don Juan, y también / tu padre” [II: 784-786]. La tensión dramática aumenta en escena, en consonancia con la descripción que hace doña Beatriz de la estructura de la habitación y de las dependencias contiguas:

*“[...] para el cuarto de mi padre
el paso esta cuadra es,
no podéis salir de aquí,
ni allá dentro entrar podéis;
y así, antes que aquí entren,
fuerza el esconderos es” [II: 794-799]*

⁵¹⁷ La criada lo hará un par de veces más durante la conversación que doña Beatriz mantiene con don Alonso; el gesto de la fámula se describe de forma explícita en una acotación textual: “Tírala Inés de la manga” [acot. II: 770+].

La artificiosidad del mecanismo empleado es tan nítida que, en un gesto de complicidad hacia el espectador, el dramaturgo pone en boca de don Alonso un comentario auto paródico que hace referencia al mismo autor y a la naturaleza de esta tipología de comedias:

*“¿Es comedia de don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido,
o rebozada mujer?”* [II: 800-803]

La escena inicia un tono de enredo cómico. La descripción de doña Beatriz informa de manera clara la imposibilidad de que Moscatel y don Alonso utilicen ninguna de las dos puertas laterales del escenario para abandonar el espacio dramático representado, ante la inminente llegada de don Pedro. En palabras de la dama, una abertura lateral es un paso intermedio al cuarto de su padre; la opuesta no puede ser tampoco utilizada, aunque en este caso doña Beatriz no ofrece ninguna explicación. Inés encuentra la solución de compromiso en una *“alacena / de vidrios”* [II: 817-818] que está situada en los mismos aposentos. Este recurso de urgencia provoca un inicial reproche del caballero, que subraya el tono cómico de la escena por encima de cualquier atisbo dramático:

*“Lindo búcaro del Duque
y de la Amaya seré:
¿yo en alacena de vidrios?
Voto a Dios”* [II: 819-822]

Naturalmente, el único sitio posible para esconderse es de unas dimensiones muy reducidas; más aún si el caballero debe ser además acompañado por Moscatel. Ambos inician la entrada en el mueble con sufrientes comentarios por tal situación [II: 823-826].

La alusión de la alacena hace pensar inmediatamente en otra obra del autor, *La dama duende*, en la que la utilización de este recurso resulta fundamental⁵¹⁸. Como en la comedia citada, la situación escenográfica más probable de esta alacena debería ser la obertura central del tablado: en el caso de ser representada, la alacena debería colocarse detrás de las cortinas, y se descubriría únicamente en aquellas escenas en las que tuviese una función dramática.

Don Alonso y Moscatel *“entran en la alacena, quiebranse vidrios, y salen don Pedro, Leonor y don Juan”* [acot. II: 826+]. Probablemente la entrada se produce por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escénica. Don Pedro ordena traer luces [II: 828-829] y don Juan –en claro aparte no indicado en nota textual– indica la preocupación que siente por su amigo don Alonso, ante la evidencia *“que no tiene el cuarto puerta / por donde salir”* [II: 833-834].

⁵¹⁸ En esta obra se incluye una acotación explícita que describe el funcionamiento del mueble: *“Por una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel”*. [acot. I: 778+]. Se trata de la única descripción de la alacena en *La dama duende*. Parece deducirse de esta acotación que el mueble debía estar construido como una puerta; tal vez se emplease el mismo sistema en *No hay burlas con el amor*, a pesar de que la utilización de la alacena –y su función dramática– no tiene la misma importancia que en *La dama duende*.

La indicación textual de la rotura de los jarros, reiterada por el inmediato comentario de Inés (*“Mirad que quebráis los vidrios”* [II: 827]) nos lleva nuevamente a apuntar a la utilización del mismo recurso en *La dama duende*, donde parece insinuarse una correlación ideológica entre la fractura de los jarros de vidrio y el honor de la dama; la rotura de los búcaros en *La dama duende* parece tener un simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor de la dama. El simbolismo de este elemento escénico también parece evidente en *No hay burlas con el amor*, a pesar de que el uso parece menos enfático que en *La dama duende*⁵¹⁹.

Tras la entrada en los aposentos, don Pedro indica sutilmente a don Juan lo tardío de la hora [II: 843-844], sugiriéndole que marche de la casa, seguramente con la intención de quedarse a solas para resolver el presunto quebranto al honor de la familia que sospecha desde el final de la primera jornada. Don Juan no tiene más remedio que abandonar la vivienda a instancias del viejo caballero, con la pesadumbre de abandonar a su destino a su amigo don Alonso, que se queda escondido en el cuarto.

“Va Inés alumbrando, y vase don Juan” [acot. II: 862+]; a pesar de no especificarse en esta cita, con toda seguridad los acompaña también don Pedro, a tenor de la siguiente acotación textual que indica que *“vuelve don Pedro”* [acot. II: 862+] (hipótesis escenográfica: abandonan el tablado por la puerta lateral izquierda). Mientras tanto, doña Leonor se sorprende de no ver a don Alonso en los aposentos, y se pregunta dónde puede haberlo escondido su hermana [II: 858-860].

“Vuelve don Pedro y Inés con la luz [hipótesis: puerta lateral izquierda] al tiempo que se quiebra un vidrio” [acot. II: 862+]. La reacción inmediata del padre de las damas es comprobar el lugar más evidente donde puede esconderse el intruso, el espacio contiguo representado por la puerta lateral derecha del escenario:

Don Pedro: *“Entra aquella luz, Inés,
en mi cuarto”* Doña Leonor: *“Ahora sin duda
da en su aposento con él”*
Don Pedro: *“Entrad conmigo las dos,
que os tengo que hablar: mas ¿qué
es aquello?”* [II: 863-868]

La expresión del viejo caballero es el efecto de dejar *“caer Inés el candelero”* [acot. II: 869], seguramente con la intención de despistar a don Alonso. *“Vanse don Pedro y Leonor”* [acot. II: 871+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y se quedan brevemente a solas Inés y doña Beatriz. La dama le indica a la criada que aproveche este momento para que los dos intrusos escondidos en la alacena –don Alonso y Moscatel– *“salgan como pudieren”* [II: 883], pero la astuta fámula –en un nuevo giro de tensión dramática– le comenta que cuando don Pedro

⁵¹⁹ En esta comedia se refuerza de forma mucho más explícita el vínculo simbólico citado entre los jarrones rotos y el honor de la dama, a tenor de la expresión de don Luis a su criado: “[...] pues ya dices / que no ha puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran” [*La dama duende*, I: 364-367].

acompañó a don Juan hasta la salida de la casa no fue tanto por cortesía como por cerrar las puertas de la vivienda [II: 877-882].

“*Vase Beatriz*” [acot. II: 883+] (hipótesis: puerta lateral derecha) e Inés aprovecha para sacar a don Alonso y Moscatel de la alacena (hipótesis: abertura central del tablado). El caballero abronca a su criado, y nuevamente se citan los conocidos búcaros rotos [II: 889-891]; aprovecha don Alonso la ocasión para proseguir su descarado flirteo a la criada [II: 897-900], ante la callada (y cobarde) indignación de Moscatel, que opta nuevamente por no intervenir en este lance. Inés les apremia a salir de los aposentos, pero la evidencia de los dos pasos cerrados crea una duda inicial: don Pedro y sus dos hijas se encuentran en los aposentos contiguos (puerta lateral derecha), mientras que la salida hacia la escalera que conduce a la puerta de la calle (puerta lateral izquierda) se encuentra cerrada con llave por el viejo caballero, como se mencionó antes [II: 877-882]. Inés improvisa una medida expeditiva:

*“Que aunque
mi señor cerró las puertas,
bien salir los dos podréis:
arrojaos, sin que os sientan
por este balcón: ea pues”* [II: 908-912]

A pesar de la indignación de don Alonso –escamado tras su paso por la alacena- y del temor de Moscatel, la solución propuesta por Inés parece la única posible, aunque el caballero no las tiene todas consigo y teme salir lesionado del trance [II: 920].

La segunda jornada finaliza con este aprieto, que plantea un nuevo problema escenográfico. Una cuestión parecida se puede observar en la resolución de la primera jornada de otra comedia de Calderón, *También hay duelo en las damas*: en esta obra se produce un gran desconcierto al final del acto inicial, y el personaje de don Félix, temeroso de ser detenido en la casa de su amante por los alguaciles -que han sido avisados por un lacayo- decide huir. Se trata de un problema escenográfico muy parecido al que tratamos aquí ya que, resultando imposible la huida por el acceso al resto de la vivienda por donde ha entrado la gente (puerta lateral izquierda) o por la habitación contigua donde se había escondido antes el caballero (puerta lateral derecha), decide salir “*por esta ventana*” [I: 1385]. La única puerta libre del tablado libre de significación en este espacio dramático interior de *También hay duelo en las damas* es la puerta central, por la que se escapa don Félix [I: acot. 1380+] simulando que se trata de una ventana. En el caso que analizamos en *No hay burlas con el amor* esta solución no parece satisfactoria, al estar la abertura central del tablado ocupada (simbólica y físicamente) por la citada alacena.

Así pues, en el ejemplo presente cada una de las tres puertas del tablado (lateral izquierda, central y lateral derecha) ya tienen una significación concreta (salida a la escalera, alacena y espacio contiguo a los aposentos de don Pedro, respectivamente), por lo que sólo serían posibles dos soluciones escénicas: la primera, no representar tal acción, pues el episodio se plantea justo al final de la segunda jornada; la segunda, utilizar alguna de las puertas ya existentes (a pesar de la carga de significación ya adquirida) para simbolizar ese balcón por el que se lanzan don Alonso y Moscatel. En el caso de emplear esta última hipótesis, lo más

probable es que se utilizase la puerta lateral izquierda como representación del balcón, dadas las dificultades de usar la abertura central, que simularía la alacena, y de la imposibilidad de ser recreado con la abertura lateral derecha, que representaría el espacio contiguo por donde habían marchado anteriormente don Pedro y sus dos hijas.

2.9.3. No hay burlas con el amor. Jornada III.

La postrera jornada de la comedia está estructurada en cuatro cuadros escénicos que se desarrollan en tres espacios dramáticos representados: en el primer y el último cuadro del tercer acto [III: 1-200 y III: 635-987] se escenifican los aposentos de doña Beatriz; el segundo cuadro se desenvuelve en la casa de don Alonso [III: 201-527] y el tercero en una calle indeterminada de Madrid [III: 528-634].

En el primer cuadro de la jornada “*salen Inés y Beatriz*” [acot. III: 0+], comentando las vicisitudes anunciadas al final del segundo acto; las dos mujeres comentan cómo don Alonso y Moscatel (“*los dos Luzbeles caídos*” [III: 5] en malévola expresión de la criada) se vieron obligados a saltar por el balcón para no ser descubiertos en los aposentos de doña Beatriz. La relación de los hechos narrada por Inés no es consecuencia de su testimonio directo, sino de la probable explicación de Moscatel [III: 15-16], quién le habría referido también la lesión de don Alonso en tal lance (“*pierna, y cabeza llevó / quebradas, aunque ya está / mucho mejor*” [III: 22-24]). La fámula también explica la pelea que -tras la caída citada- amo y criado mantuvieron con otros dos caballeros que parecían conocerlos (la alusión a don Luís y don Diego parece evidente [III: 6-8]).

El dramaturgo emplea un conocido mecanismo técnico para informar al espectador del corral tras el consabido descanso entre actos y la probable representación de alguna breve pieza entre los dos actos: la correlación de hechos narrados por algún personaje con el objeto de recordar algún suceso representado durante la anterior jornada, o bien el desarrollo –no representado– de algunas consecuencias de la acción dramática. En este caso, doña Beatriz prosigue la narración de Inés y completa la historia [III: 34-55] con ciertas referencias del espacio dramático que se apuntaron al final del acto anterior:

*“Un hombre en mi cuarto entró
[...]
Vino mi padre, y aquí
[...]
por mí escondido, y por mí
precipitado, y caído [...]”* [III: 36-51]

Doña Beatriz, que desconoce la burla de que está siendo objeto, le confía un secreto a Inés [III: 64] y le encomienda a la criada que vaya a visitar a don Alonso [III: 88] y se interese por su estado, sin que el caballero sepa que está preocupada por él. Finaliza el ruego pidiéndole a Inés que le lleve una banda⁵²⁰ suya y se la entregue como prenda de amor, con la argucia de que la ha cogido sin el permiso de su dueña.

⁵²⁰ Una especie de cinta de tela del vestido de la dama, que antiguamente fue distintivo de oficiales militares, como atestigua Covarrubias: “*Vanda. Es nombre francés, y significa compañía de gente militar, ‘bande de gens de guerre’, y para que estas compañías se distinguiesen y conociesen, acostumbraron a llevar los soldados cierta señal de unas fajas, las cuales se llamaron bandas [...]*”. El origen militar de la prenda obliga a una reflexión sobre una cierta utilización de términos de conquista que habitualmente aparecen en este género de comedias. Martín Gaité refiere como –un siglo después– esta terminología seguía siendo frecuente en la literatura de la época: “*Llaman poderosamente la atención en la precedente nomenclatura las resonancias de estrategia tahúr, militar o cinegética que laten en algunas de sus expresiones, tales como ‘desbanca’, ‘plaza bacante’, ‘plaza*

Sale del tablado Beatriz, con la excusa de ir a recoger la banda que le entregará a Inés; al instante “*sale Leonor*” [acot. III: 100+]. La hipótesis de representación más coherente aconseja que ambas damas utilicen puertas opuestas para acceder y abandonar el tablado. Doña Leonor e Inés se quedan a solas brevemente; la criada le refiere a la dama [III: 110-126] el secreto que le confió doña Beatriz y la reciente atracción que ésta siente por don Alonso, fruto del engaño urdido por ambas mujeres.

“*Vase*” [acot. III: 126+] Inés a recoger el objeto de doña Beatriz (“*por la banda quiero ir*” [III: 124]). Doña Leonor se queda a solas un verso [III: 127], pero en seguida “*sale don Juan*” [acot. III: 127+]. Esta breve secuencia aclara de forma suficiente cuál debía ser la utilización más probable de las puertas laterales del escenario: si seguimos la hipótesis general que proponemos habitualmente, esto es, que la puerta del espacio interior representado que da acceso a la escalera de la vivienda (puesto que los indicios analizados refieren que los aposentos suelen estar en el primer piso de la morada) y a la salida hacia la calle es la que se encuentra en el lateral izquierdo del tablado, deberemos concluir que don Juan accederá al mismo por esta parte; consecuentemente, Inés habrá ido a buscar a doña Beatriz por la puerta lateral derecha que debería ser la misma que utilizó esta dama para salir del escenario, con el pretexto de ir a buscar la banda; por ello, la entrada de doña Leonor debió realizarse por la puerta lateral izquierda.

La trama dramática evoluciona con un nuevo giro argumental: don Juan entra rabioso en escena, y le refiere a su amante Leonor el motivo de los nuevos celos que ahora siente, pues su amigo don Alonso le relató que en su huida de la casa de la dama “*que habían entrado / dos hombres en ella*” [III: 154-155]. Las referencias al espacio dramático se suceden en el extenso parlamento del caballero [III: 135-185]:

*“Don Alonso por su gusto
a hablar a Beatriz **entró,**
[...]
se arrojó **por un balcón,**
y ya que **en la calle estaba**
[...]
[...] fue en ocasión
el bajar, que **habían entrado**
dos hombres en ella [...] [...]
[...]
estando, pues, **apartado,**
las cuchilladas oí,
y a ellas **al punto acudí,**
y por presto que llegué,
y a **los dos hombres no hallé** [...]” [III: 144-162]*

ocupada’, ‘partida de campo’, ‘pasar revista’, ‘estar en el puesto’. En ninguna de ellas se trasluce una atención real hacia la mujer como sujeto digno de amor o de homenajes, sino como objeto, moneda ganada en el juego, pieza a cobrar, fortaleza a rendir [...]” [1972: 188].

Doña Leonor intenta justificarse ante los argumentos de don Juan y su evidente error de apreciación, pero el caballero no atiende a razones. La escena finaliza y se inicia un nuevo cuadro dramático, en otro espacio interior, la casa de don Alonso. “[...] *Salen don Alonso y Moscatel*”. Moscatel reprocha a su amo por su lamentable estado actual, pues no ha podido resistir la farsa tramada y se ha enamorado finalmente de doña Beatriz. La escena recuerda notablemente el inicio de la comedia, pero en este caso los papeles están cambiados y ahora es el criado quién reconviene al caballero. Obsérvese la similitud del estado anímico de los dos hombres en los dos momentos dramáticos citados, que muestran la confusión mental de la que son víctimas don Alonso y Moscatel, a causa de su fijación amorosa (el caballero, de doña Beatriz; el criado, de Inés):

Don Alonso [a Moscatel]:

*“Válgate el diablo, ¿qué tienes?
¿Qué andas todos estos días
con mil necias fantasías?
Ni a tiempo a servirme vienes,
ni a propósito respondes:
y por errarlo dos veces,
si no te llamo, apareces;
y si te llamo, te escondes:
¿qué es esto? Dilo” [I: 1-9].*

Moscatel [a don Alonso]:

*“Señor, ¿qué tienes? ¿Qué es esto?
¿En qué piensas? ¿En qué tratas?
¿En qué discurre? ¿En qué
imaginas? Di, ¿en qué andas?
¿Tú melancólico? ¿Tú
divertido? ¿Qué mudanza
es aquesta?” [III: 201-207].*

La escena del tercer acto muestra que don Alonso se ha enamorado irremediamente de doña Beatriz, la dama que había de ser objeto de la chanza tramada inicialmente por don Juan y doña Leonor. Moscatel se burla del caballero –cazador cazado- e ilustra tal situación con una historia chusca, la del hidalgo y el toro [III: 238-264].

La conversación entre amo y criado se interrumpe bruscamente: una acotación literal indica que “llaman dentro” [acot. III: 281+]. La acción escénica es reforzada por la indicación de don Alonso a Moscatel (“*Mira quién llama a esa puerta*” [III: 282]). Inmediatamente “*sale Inés*” [acot. III: 283+]. Nuestra hipótesis de representación habitual sostiene que la criada accederá al tablado por la puerta lateral izquierda, que debe ser la que simboliza el acceso a la vivienda desde el exterior. A pesar de que no hay ninguna anotación que lo describa, Inés debería estar ataviada con manto, significación simbólica de un espacio exterior, indicando que la fámula acaba de llegar de la calle.

Inés conversa inicialmente con Moscatel, y se definen así dos espacios dramáticos independientes dentro del mismo escenario: mientras los dos criados hablan a un lado (el

izquierdo) del escenario, don Alonso se mantiene en el punto opuesto del tablado (el derecho), aparentemente, ajeno a la conversación de Moscatel e Inés. La intuición se confirma con el intercambio de opiniones entre los tres personajes:

Inés: **“Quita”** Moscatel: **“No has de entrar”**
Inés: **“Aparta”**
Don Alonso: **“¿Quién habla contigo?”**
Moscatel: **“Nadie”**
Inés: **“Mientes, que alguien es quien habla”**
Don Alonso: **“Y muy alguien: Inés mía,
una y mil veces me abraza”** [III: 296-302]

Los dos espacios parciales se integran en uno solo con la reunión de los tres personajes en el ámbito central del tablado. Inés aprovecha la situación creada por el encargo de doña Beatriz (entregarle a don Alonso la banda de tela de la dama enamorada como prenda de amor, sin que el caballero sepa que ha sido voluntad de ésta) para dar celos a Moscatel, coqueteando con su amo. La fámula solicita a don Alonso un poco de intimidad para expresarle un mensaje de doña Beatriz (“[...] *a solas quisiera hablarte* [III: 329]). La divertida escena se desarrolla entre un tira y afloja de los dos hombres:

Moscatel: **“¿A solas?”**
Don Alonso: **“Salte allá, y guarda
esta puerta”** Moscatel: **“¿Yo la puerta?”**
¡Viven los cielos!” [III: 330-333]

La puerta indicada debería ser representada por la que está situada en el lateral derecho del tablado, para mantener la coherencia escenográfica de nuestra hipótesis de representación. El criado resiste débilmente los embates verbales de su amo, argumentando ilusoriamente su voluntad de quedarse en la sala para defender la vida del caballero [III: 342-343]. Una acotación literal del texto aclara el desenlace: **“Échale a empellones”** [acot. III: 346+] (don Alonso a Moscatel, naturalmente).

Ya solos sobre el escenario don Alonso e Inés, el caballero prosigue su anterior cortejo a la criada (recurso dramático que se antoja débil, pues el estado actual del caballero ha manifestado una fijación absoluta por la persona de doña Beatriz). La criada se aparta entonces de don Alonso (la salida del criado hace innecesaria cualquier otra acción para aumentar los celos de Moscatel) y le explica el motivo real de su visita: le ofrece la banda de doña Beatriz, pero –al contrario de lo que ésta le indicó- le explica que la dama le ofrece el presente de forma voluntaria [III: 355-367]. El inesperado regalo de doña Beatriz interrumpe bruscamente el coqueteo del caballero a la fámula.

“Sale Moscatel” [acot. III: 378+] (lateral derecho del tablado), celoso y resabiado por lo que imagina ha sido un cortejo amoroso de don Alonso a Inés. Tendrá oportunidad de recriminarle a su amada el comportamiento que sospecha, pues el dramaturgo recurre a un mecanismo escenográfico ya utilizado en otras obras para dejar a Moscatel y la criada a solas: con la excusa de escribir una carta a doña Beatriz, don Alonso abandona la habitación:

Don Alonso: **“[...] aquí aguarda**

a que la escriba un papel"

Moscatel: "Él se entra en **esotra cuadra**" [III: 388-390]

El texto analizado no incluye ninguna acotación textual que describa la salida del escenario de don Alonso: esta se debe producir, probablemente, por la puerta lateral derecha, la misma que utilizó antes Moscatel. Los dos criados se encuentran a solas únicamente durante diecinueve versos [III: 390-408], pero es un lapso suficiente para la reconciliación y el abrazo de ambos. En cambio, parece un tiempo insuficiente para la redacción de la misiva del caballero a su amada, pero se trata de un recurso del dramaturgo para hacer aparecer a don Alonso inopinadamente [acot. III: 408+] y que éste se tropiece con la inesperada (para él) caricia de los dos criados. Éstos, sorprendidos en el lance, justifican tal efusión sentimental en la alegría que sienten por la confirmación de los sentimientos de doña Beatriz hacia don Alonso.

"Vase Inés" [acot. III: 423+], no sin antes recibir del caballero la carta que éste ha escrito a doña Beatriz y un pequeño diamante como pago por la entrega a la dama [III: 418-420]. Moscatel se queda con don Alonso: el criado le amenaza con marchar de su servicio [III: 425]; en ese momento "*sale don Juan*" [acot. III: 432+], que interviene en la discusión; don Juan exime a su amigo de la tarea de seducir a doña Beatriz, dado que ya no desea proseguir su relación con doña Leonor, a causa del malentendido anterior. Pero ahora es don Alonso (enamorado sin querer de Beatriz) quién le solicita que le devuelva el favor y lo acompañe hasta la casa de su amada:

Don Alonso: "**Habéis de ir allá conmigo**"

Don Juan: "Yo no he de verla, ni hablarla
en mi vida" Don Alonso: "Por Beatriz

he de volver a su casa

y a su calle a hablarla, y verla

por la tarde, y la mañana,

¿siendo yo el descalabrado

y vos la cabeza sana

y no iréis?" [III: 296-302]

Don Alonso insiste en su demanda, y finalmente su amigo transige, no sin antes mentarle a don Juan (con la inestimable ayuda de Moscatel) las penurias que sufrió en la aventura pasada, con varias alusiones a algunos elementos espaciales y a la pelea que mantuvo en la calle tras la caída:

Don Juan: "Por vos, don Alonso, haré

Lo que en mi vida pensaba.

Ahora bien, por vos iré,

más mirad, antes que vaya,

que hay alacena"

Don Alonso: *¿Qué importa?"*

Moscatel: "**Qué hay balconazo**"

Don Alonso: "*Que haya*"

Moscatel: "**Qué hay cuchillada**"

Don Alonso: "*Eso no,*

*fuera de que si amor traza,
que por sólo una mentira
me sucedan cosas tantas
vengan ya, por ser verdades,
alacena, y cuchilladas”* [III: 513-527]

Finaliza el cuadro escénico y se inicia uno nuevo, bastante breve [III: 528-634]; la acción se desarrolla en un espacio dramático exterior, una calle indeterminada de Madrid. “[...] *Salen don Diego, y don Luís*” [acot. III: 527+]. La conversación entre ambos confirma que fue don Luís el responsable de la lucha con don Alonso y de la herida que sufrió [III: 539].

El diálogo prosigue entre sobreentendidos, como se deduce de los comentarios sobre “*lo que ya se trató*” [III: 548] y de si don Pedro conoció ciertos “*intentos*” del caballero [III: 550]. Tales “*intentos*” parecen aludir a la relación de don Luís con alguna de las dos hijas de don Pedro⁵²¹; en ese momento, oportunamente, “*sale don Pedro*” [acot. III: 557+], cavilando a su vez –en aparte– sobre los asuntos de honor que le preocupan e intentando encontrar (¡qué casualidad!) a don Luís [III: 564], con quién tropieza en seguida, como revela el intercambio verbal entre los tres personajes que se encuentran en escena:

Don Pedro: “[...] *Él viene aquí,
¡cuánto de verle me alegro,
galán, y noble! Éste sí*”

Don Diego: “*Vuestro suegro viene allí*”

Don Luís: “*Pues huyamos de mi suegro*” [III: 513-527]

Los adverbios de lugar utilizados por don Pedro y don Luís (aquí / allí) muestran de forma clara la ilusión dramática del espacio dramático representado. Recapitulemos: don Diego y don Luís inauguraron el cuadro, accediendo por un lateral del tablado. Nuestra hipótesis es que deberían aparecer por la puerta lateral derecha: tal conjetura se sustenta en el siguiente indicio: en el final del cuadro anterior, don Alonso, Moscatel y don Juan acababan la escena [acot. III: 527+] con la intención de salir de la casa de aquel; en estas circunstancias, siempre optamos por la hipótesis de que la puerta lateral izquierda de los espacios interiores representa la salida hacia la escalera, o bien la puerta que da acceso a la calle. Por lo tanto, resultaría lógico pensar que los dos personajes que inauguran el nuevo acto (don Diego y don Luís) accedan al tablado por la puerta opuesta a la que utilizaron antes don Alonso, don Juan y Moscatel, esto es, la derecha.

Don Pedro, se muestra afanoso y gentil con don Luís, a quién dice haber buscado sin pausa después de saber que el caballero había estado en su casa [III: 574-580]; pero don Luís se disculpa brevemente del compromiso que tenía pretensión de adquirir con doña Beatriz, alegando cuestiones de honor (“[...] *porque hoy casar con Beatriz / no le está bien a mi honor*” [III: 623-624]). Tras esta sentencia final, “*vanse los dos*” [don Diego y don Luís] [acot. III: 624+]

⁵²¹ La suposición se confirma algo más tarde, cuando don Luís repone a don Pedro que estaba decidido a “*tomar estado*” [III: 591] antes del incidente que le hizo cambiar de idea (la caída de don Alonso desde el balcón de doña Beatriz). Con toda seguridad, la dama pretendida por don Luís debe ser Beatriz, como se deduce de un comentario posterior de don Pedro [III: 596-597].

y se queda afligido don Pedro, que finaliza el cuadro con un breve soliloquio [III: 625-634] en el que lamenta el desenlace del caso.

Se inicia el último cuadro de la comedia [III: 635-987], que se desarrollará en un espacio interior, los aposentos de doña Beatriz. Precisamente sale la dama y su criada Inés [acot. III: 634+] en el inicio de la primera escena. Doña Beatriz recrimina a la fámula que aceptase la carta escrita por don Alonso; Inés, escarmentada, le miente a la dama y le explica que no le indicó al caballero que la banda era un regalo de doña Beatriz, y no una prenda hurtada por la criada.

La conversación entre ambas se interrumpe por la aparición de Leonor [acot. III: 655+], anticipada por Inés ("*Leonor, señora, viene*" [III: 656]). El encuentro de las dos hermanas resulta divertido, pues las dos parecen haber intercambiado sus originales registros lingüísticos y ahora es Leonor quién parece hablar de forma afectada⁵²². Una acotación escénica del texto indica que "*vase*" Beatriz, probablemente por la puerta lateral derecha, la misma que debió utilizar Leonor para su entrada en escena. Pero en realidad Beatriz se queda al paño, como determina claramente una nueva nota textual [acot. III: 673]. Se trata de una argucia del dramaturgo para que la dama pueda escuchar la conversación entre su hermana e Inés sin ser vista por ellas (pero sí advertida por el espectador del corral). Para subrayar aún más la presencia discreta de Beatriz en el mismo espacio dramático representado que los otros dos personajes, doña Beatriz expresa además su posición con una escueta frase: "*Mal segura, escuchar desde aquí quiero / qué hablan las dos*" [III: 674-675].

La escena tiene cierto interés para el desarrollo dramático y la construcción de este espacio interior: doña Beatriz descubre el enredo de que ha sido víctima por boca de su hermana y de Inés, y expresa su aflicción ante lo escuchado en dos claros apartes desde el paño [III: 680 y III: 690-691]. Doña Leonor mantiene la incertidumbre creada para el público con el escondite de Beatriz con una leve sospecha ("*En esa cuadra hay ruido*" [III: 681]), que tal vez debería ir acompañada de cierta gestualidad por parte de la actriz que interpretaba a la dicente, señalando el probable lugar donde se habría originado el ruido (la puerta lateral derecha, donde estaría escondida al paño doña Beatriz).

Ya sobre aviso –y escondida– doña Beatriz, Calderón ensaya nuevamente el consabido recurso de acumulación de personajes en escena antes del desenlace final, y "*salen don Juan, don Alonso y Moscatel*" [acot. III: 691+]. Tal salida debería producirse por la puerta lateral derecha (que en nuestra hipótesis general representa –en los espacios interiores– el acceso hacia la calle), ya que la opuesta está ocupada aún por doña Beatriz (al paño). Don Juan justifica su presencia en la casa tras el desengaño –aparente– sufrido con doña Leonor, argumentando que tan sólo acompaña a don Alonso, y que éste desea ver a Beatriz. De inmediato manifiesta también su voluntad de marchar enseguida ("*en la calle me estaré / en tanto que a Beatriz hable [don Alonso]*" [III: 726]).

⁵²² "*¿Qué idioma fue mísero el que en lineado / papel ocultas en tu manga ajado?*" [III: 660-661].

La expresión final de don Juan antes de abandonar el tablado (*Don Alonso, entrad [...]* [III: 732]) indica nuevamente la separación de dos ámbitos dentro del mismo espacio de representación que hemos anotado en otras ocasiones. Don Juan se encuentra ya *dentro* del lugar simbolizado sobre el tablado, los aposentos de doña Beatriz. Sin embargo, don Alonso –a pesar de que ya se encuentra *sobre* el escenario [acot. III: 691+], esto es, sobre el espacio de representación, no ha entrado *todavía* en el espacio dramático representado, como parece deducirse de la expresión de don Juan.

A pesar de que no hay ninguna acotación textual en el texto analizado, puede colegirse del contexto que don Juan abandona el tablado tras su última intervención [III: 739], hipótesis que confirma la inmediata reacción de doña Leonor (*“Tras él iré: don Alonso / luego vuelvo, perdonadme [...]”* [III: 742-743]) y también la acotación textual –esta vez sí– que indica la salida de la dama [acot. III: 745]. Parece lógico pensar que las dos salidas del tablado –primero don Juan y a continuación doña Leonor– deberían producirse por la puerta lateral izquierda, como hemos conjeturado antes.

Tras la doble salida, don Alonso requiere a Inés para que le diga donde está Beatriz, pero antes de que la criada conteste, la dama sale de su escondite [acot. III: 752+] y ensaya un pesadoso discurso, lleno de reproches al caballero por el artificio urdido en su contra. Su expresión es serena y adolece de la afectación lingüística con que el dramaturgo la caracterizó durante la primera jornada. Don Alonso se justifica como puede, repitiendo hasta tres veces el motivo argumental que da título a la comedia, *“no hay burlas con el amor”* [III: 795, III: 805 Y III: 815].

La conversación entre don Alonso y doña Beatriz se interrumpe: *“sale Inés alborotada, y Leonor”* [acot. III: 816+]. La acotación es confusa, pues se observa una contradicción: a pesar de esta anotación textual, no existe ningún indicio que sugiera que la criada salió anteriormente de escena⁵²³. En todo caso, doña Leonor debería acceder por el mismo lugar por el que abandonó el tablado, esto es, la puerta lateral izquierda. La acción dramática se acelera tras la declaración de doña Leonor y el anuncio de un posible nuevo incidente en la trama dramática:

*“¿Ay de mi!
Huyendo salió a la calle
don Juan, y mientras le daba
voces, vi entrar a mi padre,
esconder me importa ahora”* [III: 513-527]

Ante el inminente peligro, las dos hermanas buscan la alianza⁵²⁴, mientras que Moscatel rememora irónicamente el anterior episodio en que se escondió en el mismo lugar: *“Alacena, como Iglesia / pido”*⁵²⁵ [III: 835-836]. Inés anuncia la inminente llegada de don Pedro (*“Él entra*

⁵²³ En el texto analizado, la acot. III: 745+ sólo determina la salida de doña Leonor.

⁵²⁴ *“Y así, puesto que las dos / corremos el riesgo iguales, / iguales, Beatriz, busquemos / el remedio”* [III: 829-832].

⁵²⁵ La referencia hace alusión a la ley medieval por la que cualquier delincuente perseguido por la justicia podía acogerse a la protección de una Iglesia o Monasterio. El cínico criado compara la alacena con un recinto sagrado en el que esconderse.

ya" [III: 837]) y Moscatel, antes de entrar en la alacena, expresa su inquietud con un divertido razonamiento conductista *avant la lettre*:

*"Inés, avisa en la calle,
que ya **estamos escondidos**,
que haya quién nos descalabre"* [III: 842-844]

Durante el análisis de la segunda jornada ya anotamos la utilización del mismo recurso, indicando que la situación escenográfica más probable de la alacena debería ser la obertura central del tablado, tras las cortinas, y que seguramente se descubriría tan sólo en las escenas en que se requiriese tal función. Otra opción posible es que tal mueble no tuviese una representación realista y que se simbolizase únicamente con las telas que debían ocultar la obertura central del escenario.

La acción prosigue: *"escóndense los dos* [don Alonso y Moscatel], *y sale don Pedro"* [acot. III: 844+], que pide a Inés *"unas luces"* [III: 846]. Hipótesis: don Alonso y Moscatel se esconden en la obertura central del tablado y don Pedro aparece por la puerta lateral izquierda. El viejo caballero se muestra agraviado a causa del rechazo de don Luís que sufrió en la calle un poco antes. En ese instante *"sale don Juan"* [acot. III: 872+]. El motivo de su entrada (hipótesis: puerta lateral izquierda) es justificado –en aparte- por el mismo personaje:

*"[...] no he de esperar a **que cierren
las puertas**, y después **baje
por el balcón** don Alonso;
remediarlo pienso antes [...]"* [III: 842-844]

En efecto, don Juan pretende proteger a su amigo (escondido ahora en la conocida alacena) engañando a don Pedro con la excusa de que acaba de sufrir un desaire con tres hombres (piensa tal vez don Juan que la citada superioridad numérica en el lance –tres contra uno- enardecerá a don Pedro) a las puertas de la casa y solicitando ayuda para ir en su busca. La argucia del joven caballero tiene como objetivo sacar a don Pedro de la vivienda para que don Alonso pueda salir indemne de los aposentos de su amada.

La argucia parece salir adelante inicialmente, ya que don Pedro –tras una breve invocación al honor y su linaje [III: 897-902]- accede a acompañar a don Juan: *"Vamos"* [III: 902], afirma el viejo caballero. Don Juan aprovecha para hablar con Leonor e indicarle qué debe hacer cuando salgan los dos: *"en llevando yo a tu padre, / Leonor, echa a don Alonso"* [III: 903-904].

Pero la escena no concluye –como cabía esperar- por el cauce trazado inicialmente, y el desarrollo dramático introduce un nuevo elemento de cierto interés para el análisis del espacio representado: don Alonso –que cree ciertas las palabras de su amigo- expresa su desazón por no poder ayudarlo sin descubrirse⁵²⁶. En relación con este cuadro escénico, la intervención de don Alonso plantea un nuevo problema de representación, especialmente en relación a la manera en que se debía simbolizar el elemento de la alacena. No existe ninguna

⁵²⁶ *"Éstos son los que matarme / quisieron, no me está bien / ir con ellos, ni quedarme"* [III: 905-907].

acotación aclaratoria en el texto estudiado, por lo que se deduce que la reacción del caballero debería producirse desde el lugar donde se había representado la presencia de la alacena, la obertura central del tablado. De esta forma, la expresión del caballero se realizaría de una de estas dos maneras: o bien realizando la intervención sin ser visible para el espectador del tablado (“*desde dentro*”, rezaría una hipotética acotación escénica) o quizás dejando entrever al público parte del cuerpo, un mecanismo ya conocido y utilizado con profusión en este tipo de obras (“*al paño*”).

En todo caso, una nueva excusa escénica sirve para complicar el cuadro dramático: de improviso, don Pedro recuerda tener guardado hace años un pequeño escudo en la sala contigua, que parece ser precisamente el espacio representado por el hueco central del tablado, donde se encuentra situada la supuesta alacena:

*“Esperad, que ya es de noche,
que **de aquesta sala saque**
un broquel, prenda olvidada
de mi mocedad”* [III: 842-844]

La tensión dramática aumenta rápidamente, porque don Pedro advierte la presencia de los dos hombres escondidos en la alacena (“*¿Quién está aquí dentro?*” [III: 914]), que salen inmediatamente de la misma (sin presencia de acotación textual alguna), invocando al instante una grave ofensa de honor al viejo caballero⁵²⁷.

La situación de los actores sobre escena es aclarada –esta vez sí– por una breve nota en el texto: “*Riñen* [don Pedro y don Alonso], y *don Juan en medio*” [acot. III: 928+]. Doña Leonor y doña Beatriz se lamentan por el inminente desenlace trágico [III: 929], pero como siempre en este género de comedia, la sangre no llega al río; tras un breve intento de don Juan por imponer cierta calma, inopinadamente –evidencia ya de la inmediata conclusión de la obra– “*salen don Luís, y don Diego*” [acot. III: 937+]. La sorprendente irrupción es justificada por el dramaturgo a causa del ruido de espadas dentro de la casa, que hace irrumpir a los dos caballeros en defensa de don Pedro; de hecho, *antes* de acceder al escenario, don Luís expresa explícitamente el motivo –“*cuchilladas hay en casa / de don Pedro*” [III: 938-939]- y tal intervención se describe claramente como realizada *fuera* del espacio dramático representado, con una acotación textual muy notoria: “*Dentro don Luís*” [acot. III: 937+].

La comedia concluye con la precipitación acostumbrada en este género de obras: don Juan reconoce la falta de fundamento de sus celos y se reconcilia con doña Leonor, con quién se compromete en enlace [III: 965-966]; don Alonso hace lo propio con doña Beatriz [III: 966-967]; Moscatel, a pesar de sus cínicos comentarios ante la escena, sigue los pasos de su amo y toma la mano de Inés [III: 979-982]. Don Alonso ejecuta el final de la obra con una postrera cita meta literaria en la que el actor pide el consabido perdón por las posibles faltas, buscando el favor del público.

⁵²⁷ “[...] *este hombre ofende mi honor, / y a mí me importa matarle*” [III: 923-924].

"No hay burlas con el amor" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-63	63	2	Don Alonso, Moscatel	"De casa te has de ir" [l: 46]	Casa de don Alonso
64-357	293	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"A buscaros he venido" [l: 111], "salte allá fuera" [l: 131], "Madrid" [l: 215], "en su calle / entré" [l: 273-274], "la quitó de la ventana" [l: 285]	
358-360	3	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"Ésta es la calle" [l: 358]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
361-379	19	5	Don Alonso, Moscatel, don Juan, don Luís, don Diego	"Pasemos de largo" [l: 372], "Tú luego / darás la vuelta" [l: 375-376]	
380-426	47	2	Don Luís, don Diego	"Vanse don Juan y don Alonso, y salen don Luís, y don Diego por la otra puerta" [acot. l: 379+], "la vuelta demos / a la calle" [l: 420-421]	Calle de Madrid, muy cercana a la casa de doña Leonor
427-485	59	2	Doña Leonor, Inés	"al balcón hablar" [l: 456]	Aposentos de doña Leonor
486-570	85	3	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz	"osa abrir una ventana" [l: 536], "¿mas quién ahí ha entrado" [l: 570]	
571-574	4	3	Doña Leonor, Inés, Moscatel		
575-628	54	2	Inés, Moscatel	"entrar hasta este aposento" [l: 580], "mi señor por la escalera / sube" [l: 626-627]	
629-671	43	2	Moscatel, don Pedro	"Qué hacéis aquí" [l: 634], "en la calle estén los dos" [l: 662]	
672-678	7	4	Moscatel, don Pedro, don Juan, don Alonso		
679-717	29	3	Moscatel, don Pedro, don Juan	"de escalera en escalera" [l: 690]	
718-731	14	2	Don Pedro, don Juan	"No habéis de salir de aquí, / os tengo de acompañar" [l: 724-725]	
732-786	55	2	Inés, doña Leonor		
787-819	33	3	Inés, doña Leonor, doña Beatriz	"Ásela del papel y porfían las dos" [acot. l: 813+]	
820-883	64	4	Inés, doña Leonor, doña Beatriz, don Pedro	"Vete tu, Beatriz, de aquí, / y tú, Leonor, de aquí vete" [l: 879-880]	
884-885	2	3	Inés, doña Beatriz, don Pedro		
886-907	22	2	Inés, don Pedro	"Aquí entro agora" [l: 887], "vete, Inés" [l: 906]	
908-947	40	1	Don Pedro	"salir tras él, y perderle" [l: 935]	

"No hay burlas con el amor" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-21	21	3	Don Juan, don Alonso, Moscatel	"Sale Inés tapada" [acot. II: 21+]	Calle indeterminada de Madrid
22-61	40	4	Don Juan, don Alonso, Moscatel, Inés	"[...] se pone Moscatel en medio de don Alonso y de Inés" [acot. II: 33+]	
62-73	12	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"No la dejes ir, deténla" [II: 63]	
74-106	33	5	Don Alonso, Moscatel, Inés, don Luis, don Diego	"por señas" [II: 80], "que aquí no me vea" [II: 93]	
107-129	23	3	Inés, don Alonso, Moscatel	"vayas / hasta su casa con ella" [II: 116-117], "en los trucos / te aguardo" [II: 128-129]	
130-185	56	2	Inés, Moscatel	"No me sigas" [II: 181]	Calle indeterminada de Madrid,
186-195	10	1	Inés	"aquesta es mi casa, el manto / me he de quitar a la puerta" [II: 186-187]	justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
196-215	20	2	Don Juan, doña Leonor		Aposentos de doña Leonor
216-255	40	3	Don Juan, doña Leonor, Inés	"ella viene" [II: 248], "pues vete, no te vea" [I: 250]	
256-301	46	2	Doña Leonor, Beatriz		
302-327	26	3	Doña Leonor, Beatriz, don Pedro	"Sale don Pedro al paño detrás de Beatriz, y de cara a Leonor, ella le ve, y él se recata" [acot. II: 301+]	
328-388	61	2	Doña Beatriz, don Pedro	"aquí estaba" [II: 336]	
389-459	71	2	Don Alonso, Moscatel		Calle indeterminada de Madrid
460-605	146	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"a la entrada de su casa" [II: 496], "en la Corte" [II: 564], "vamos a su casa misma, / y en el camino os diré" [II: 587-588]	
606-658	53	2	Doña Beatriz, Inés	"esta mansión" [II: 629]	Aposentos de doña Beatriz
659-664	6	5	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Alonso, Moscatel	"con don Juan allí hablando" [II: 663]	
665-826	161	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel	"¿Para qué entras tú acá?" [II: 669], "un hombre en mi cubículo" [II: 674], "tírala Inés de la manga" [acot. II: 770+], "para el cuarto de mi padre / el paso esta cuadra es" [II: 794-795], "en aquella alacena / de vidrios" [I: 817-818]	
827-855	29	5	Doña Beatriz, Inés, don Pedro, doña Leonor, don Juan	"no tiene el cuarto puerta / por donde salir" [II: 833-834]	
856-862	7	3	Doña Beatriz, doña Leonor, don Juan	"Va Inés alumbrando" [acot. II: 855+]	
863-871	9	4	Don Pedro, Inés, doña Beatriz, doña Leonor	"Entrad conmigo las dos" [II: 866]	
872-883	12	2	Inés, doña Beatriz	"que salgan como pudieren" [II: 883]	
884-925	32	3	Inés, don Alonso, Moscatel	"Venid conmigo" [II: 892], "arrojaos, sin que os sientasn / por este balcón" [II: 911-912]	

"No hay burlas con el amor" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-100	100	2	Inés, doña Beatriz	"saltó del balcón" [III: 18], "un hombre en mi cuarto entró" [III: 36]	Aposentos de doña Beatriz
101-126	26	2	Inés, doña Leonor		
127-200	74	2	Doña Leonor, don Juan	"se arrojó por un balcón" [III: 150]	
201-283	83	2	Don Alonso, Moscatel	"fuiste a la casa / de Beatriz" [III: 266-267], "llaman dentro" [acot. III: 281+], "mira quién llama a esa puerta" [III: 282]	Casa de don Alonso
284-346	63	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"No has de entrar" [III: 296], "pellízcala Moscatel" [acot. III: 304+], "salte allá, y guarda / esa puerta" [III: 331-332], "échale a empellones" [acot. III: 346+]	
347-378	32	2	Don Alonso, Inés	"a la puerta de su casa" [III: 359]	
379-389	11	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"aquí aguarda / a que la escriba un papel" [III: 388-389]	
390-408	19	2	Moscatel, Inés	"él se entra en esotra cuadra" [III: 390]	
409-423	15	3	Don Alonso, Moscatel, Inés		
424-432	9	2	Don Alonso, Moscatel	"que no he de quedar en casa" [III: 425]	
433-527	95	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"irse quiere de mi casa" [III: 434], "habéis de ir allá conmigo" [III: 453], "que hay alacena" [III: 517]	
528-557	30	2	Don Diego, don Luís		
558-624	66	3	Don Diego, don Luís, don Pedro	"Vuestro suegro viene allí" [III: 572], "os he buscado" [III: 578]	Calle indeterminada de Madrid
625-634	10	1	Don Pedro		
635-656	22	2	Doña Beatriz, Inés	"Leonor, señora, viene" [III: 656]	Aposentos de doña Beatriz
657-666	10	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor		
667-673	7	2	Inés, doña Leonor	"Al paño Beatriz" [acot. III: 673+]	
674-691	18	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor	"escuchar desde aquí quiero" [III: 674], "en esa cuadra hay ruido" [III: 681]	
692-745	54	6	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel	"tu casa" [III: 708], "en la calle me estaré" [III: 726], "tras él iré" [III: 742]	
746-752	7	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel		
753-816	64	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel		
817-844	28	5	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel, doña Leonor	"huyendo salió a la calle / don Juan" [III: 818-819], "alacena, como Iglesia / pido ya" [III: 835-836], "escóndense los dos, y sale don Pedro" [acot. III: 844+]	
845-872	28	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor	"en mi casa" [III: 848]	
873-914	42	4	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan	"de aquesta sala" [III: 909], "¿Quién está aquí dentro?" [III: 914]	
915-937	23	6	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel	"Riñen, y don Juan en medio" [acot. III: 928+]	
938-987	50	8	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel, don Luís, don Diego	"Dentro" [acot. III: 938+], "gente viene" [III: 942], "en aquesta casa" [III: 961]	

2.10. Los empeños de un acaso.

Un número elevado de espacios dramáticos –ocho- es representado en esta comedia, cinco lugares exteriores y tres interiores; por orden de aparición en la comedia son los siguientes: una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor; una calle indeterminada de Madrid; un Parque de la ciudad; los aposentos de doña Elvira; una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Félix; un lugar cercano al monasterio de los Recoletos y los aposentos de don Juan. A pesar de ser mayor el número de lugares exteriores representados en la obra (cinco contra tres interiores), a excepción de la primera jornada, la comedia presenta una clara mayoría de escenas y tiempo de representación en los espacios interiores.

Se trata de una comedia de ambiente madrileño, que incluye diversas referencias a lugares de la ciudad muy reconocibles para el espectador del corral de comedias contemporáneo a Calderón: se alude a las sillas del Refugio, Leganitos, el convento de agustinos recoletos descalzos, el camino de san Bernardino y el camino de las cruces. Vuelve a deducirse de la trama la disposición espacial de una vivienda urbana acomodada de la época, con una distribución en la que los aposentos están situados en el piso superior, al que se accede por una escalera. También se hacen referencias a algunos elementos constructivos que debían formar parte de la estructura común de una casa típica: poyo, portal, escalera, reja, etc.

Las escenas ambientadas en un Parque de Madrid sirven para –en boca de los personajes- mostrar una variación del motivo del *locus amoenus*, presentando una naturaleza idealizada y transformada en forma racional por la mano del hombre. Por otra parte se recurre también – en la primera jornada de la comedia- al mecanismo de espacio itinerante, que traslada a algunos personajes desde ese mismo Parque hasta una calle de Madrid, que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor.

Otro aspecto de cierto interés es la utilización de un elemento de mobiliario, un bufete, en una escena del segundo acto. Las referencias a muebles o elementos de atrezzo son muy extrañas en este tipo de comedias y no suelen tener una gran importancia en la trama (la alacena de *La dama duende* es, sin duda, una singular excepción a esta norma). En este caso, la peculiaridad del elemento empleado en esta ocasión -una pequeña mesa o escribanía- reside en que el dramaturgo desarrolla un pequeño juego escénico con la situación de los personajes en el tablado: el tratamiento de tres breves escenas [III: 730-770] permite al lector (y sin duda también al autor de comedias que dirigía la compañía y ordenaba la escenificación de esta obra) deducir la disposición de los personajes sobre el tablado, gracias a un equívoco que se produce en escena y que opera también como un desarrollo dramático de la trama.

Los mantos de las damas vuelven a ser un símbolo escénico que denota que los personajes se encuentran en un espacio exterior, amén de ser utilizados como un mecanismo de ocultamiento de la propia identidad de las damas ante familiares y presuntos amantes. Otro recurso interesante que maneja el dramaturgo en esta obra es la disposición de alguno de los personajes *al paño*, esto es, parcialmente cubiertos por una de las cortinas que debían encontrarse en las puertas laterales del tablado. Con la utilización de este mecanismo, se pretende representar que tal personaje se encuentra en *el mismo espacio representado* que el resto, pero que no es visible para el resto. En la tercera jornada de la comedia se aprecia una

variante de interés a este recurso típico, ya que la dama escondida, doña Leonor, *puede ver* al resto de los personajes que se encuentran en escena, *pero no escucharlos*, tal y como se deduce de las palabras de la dama [III: 580-585].

2.10.1. *Los empeños de un acaso. Jornada I.*

La primera jornada de esta comedia se desarrolla en cuatro espacios dramáticos representados, tres exteriores y uno interior: una calle de Madrid justo enfrente de la casa de doña Leonor, otra calle indeterminada de la misma ciudad, un Parque y los aposentos de doña Elvira.

El primer cuadro [I: 1-249] y el cuarto [I: 680-888] suceden en una calle de Madrid⁵²⁸, justo enfrente de la casa de doña Leonor; el segundo [I: 250-442] y el tercer cuadro [I: 443-679] suponen un ejemplo de espacio itinerante y se desenvuelven, respectivamente, en un Parque de la ciudad y una calle indeterminada. El quinto y último cuadro de la obra se desarrolla en los aposentos de doña Elvira [I: 889-1303].

En el primer cuadro de la jornada inicial *“salen don Félix, y don Diego acuchillándose”* [acot. I: 0+]. Esta acotación inicial sugiere una posición central en el escenario de los dos personajes en conflicto. La disputa entre ambos [I: 1-11] parece tener su origen en un posible lance de amor a causa de los celos [I: 7] por alguna dama.

La determinación dramática del espacio representado se advierte pronto, pues una nueva indicación textual *–“dentro don Alonso”* [acot. I: 11+]– revela que la acción transcurre justo delante de la casa de una dama, Leonor, que parece ser el motivo de la disputa: el padre de la dama, don Alonso, revela –cuando aún se encuentra *fuera* del espacio representado, como explica la acotación– el lugar donde se está desarrollando la acción:

*“¿En mi portal
cuchilladas? ¿Qué es aquello?
Dadme una espada, y broquel,
y **sacad luces**” [I: 12-15]*

El espacio representado es, pues, una calle indeterminada de Madrid que se encuentra *justo enfrente* de la casa de doña Leonor, hija de don Luís. La dama –también *fuera* del espacio representado aún– requiere a su padre que no salga de la vivienda [I: 17]. Un apunte de interés sobre el lugar que se representa en el tablado se deduce del comentario de don Félix, uno de los duelistas, que, ante las voces que se escuchan *dentro* de la casa, parece temer *“que bajen luces”* [I: 25]: tal observación parece reflejar, como hemos visto en otras comedias del autor, la disposición espacial de una vivienda urbana del Madrid del XVII, con los aposentos situados en la primera planta de la casa.

De inmediato se incorporan tres nuevos personajes a la escena del duelo entre don Félix y don Diego: *“Sale don Alonso medio desnudo, y Leonor deteniéndole, y Inés con luz”* [acot. I: 25+]. Se trata del amo de la casa, junto a su hija y una criada; la descripción textual de la acotación en que se señala la escasez de vestido del viejo caballero parece indicar que éste se

⁵²⁸ La referencia más explícita a la ciudad figura al final de la primera jornada, en un extenso parlamento de don Juan: *“[...] Hasta Madrid la seguí; / pero al punto que llegamos / a tocar de Leganitos / la calle, que antes fue campo [...]”* [I: 1079-1082].

encontraba ya durmiendo por ser noche avanzada⁵²⁹: la presencia de la criada *con luz* refuerza esta suposición.

Ante la salida de don Alonso parece detenerse el duelo entre los dos caballeros y don Diego, en aparte [acot. I: 27+] manifiesta su intención de ocultarse, abandonando la escena de inmediato y embozado [acot. I: 31+], para esconder su identidad. Siguiendo la interpretación que mantenemos habitualmente, en las escenas exteriores en las que se representa un espacio que se encuentra junto al portal de una vivienda, la puerta de entrada a la casa estaría representada por la abertura lateral derecha del tablado.

Según esta hipótesis de representación, don Alonso, doña Leonor e Inés habrían accedido al tablado por esa misma puerta lateral derecha, a fin de mantener cierta coherencia escenográfica. Por esta razón, cuando don Diego abandona el tablado [acot. I: 31+] debería hacerlo por la puerta opuesta, la izquierda.

Don Alonso reconoce a don Félix (y Leonor –en aparte [I: 35-36]- manifiesta inquietud por la nueva situación), y éste expresa su intención de seguir al caballero embozado [I: 37-38]: refiere una falsa historia [I: 53-88] sobre el origen de la disputa, un lance de juego en que ha debido batirse contra tres adversarios. Tras la narración inventada, don Félix “*quiere irse, y detiéndele don Alonso*” [acot. I: 88]. El viejo caballero argumenta que el hecho se ha producido justo delante de su casa⁵³⁰ y que debe acompañarlo para equilibrar la supuesta inferioridad numérica ante sus contrincantes.

Doña Leonor tercia en la discusión y suplica a don Félix que su padre le acompañe hasta casa [I: 109-111]. Don Alonso concluye la disputa obligando al caballero a aceptar el ofrecimiento; a tal fin, reitera que va “*medio vestido*” [I: 123] y se dirige “*a tomar un ferreruelo*” [I: 125] –una especie de capa- para vestirse, y se dirige al interior de la vivienda [acot. I: 127+], representado en nuestra hipótesis escénica por la puerta lateral derecha del escenario.

La salida del tablado de don Alonso es un recurso técnico que permite al dramaturgo una breve escena a solas [I: 128-183] entre don Félix y doña Leonor. El diálogo entre los dos amantes muestra entonces al espectador el verdadero motivo del duelo que inició la comedia: los celos de don Félix cuando constató con sorpresa que un caballero embozado estaba esperando también a la dama en el portal de su casa [I: 154-155].

Doña Leonor niega el motivo, pero no consigue convencer a don Félix de su inocencia. “*Sale don Alonso*” [acot. I: 183+] (puerta lateral derecha) y presiona a don Félix para partir de inmediato [I: 184]. La indicación del viejo caballero a la criada Inés subraya la configuración del

⁵²⁹ Llama la atención –por contraste- que ni su hija Leonor ni la criada Inés estén en la misma situación, aunque bien podría tratarse de una convención dramática que apele a un cierto decoro escénico; o tal vez una argucia técnica que permite al dramaturgo una escena a solas entre don Félix y Leonor cuando don Alonso entra un momento a vestirse a la casa para poder acompañar al joven caballero.

⁵³⁰ La imagen de la vivienda como un recinto que debe ser respetado aparece en la réplica de don Alonso: “[...] *que habiendo mi casa sido / de vuestro riesgo sagrado* [...]” [I: 97-98].

espacio dramático representado y de la simbolización de la puerta lateral derecha del tablado, que representaría el acceso figurado a la vivienda:

*“Inés, **cierra tú esa puerta**⁵³¹,
y hasta que yo vuelva, abierta
no esté” [I: 12-15]*

Don Alonso sale de escena [acot. I: 209+]; don Félix lo sigue de inmediato [acot. I: 209]⁵³², no sin antes reiterar a doña Leonor los celos que siente por el supuesto agravio sufrido. Ya a solas con Inés, la dama manifiesta su inocencia por la acusación de su amante, y la criada le replica que el embozado es don Diego. La expresión de Inés desvela una presunta connivencia con este caballero, que se confirmará poco después, cuando abandone el tablado Leonor [acot. I: 240+] (puerta lateral derecha) y la criada, a solas, explique brevemente que el caballero llegó a la casa por indicación de ella misma⁵³³.

Se inicia un nuevo cuadro escénico, que configura un claro ejemplo de espacio itinerante. “Vase [Inés (puerta lateral derecha)] y salen doña Elvira, y Juana tapadas, y don Juan, y Hernando” [acot. I: 249+] (puerta lateral izquierda).

Los mantos de las dos mujeres –indicados de forma indirecta por la acotación textual– sugieren rápidamente la configuración de un espacio dramático exterior, idea que se refuerza en seguida con el parlamento que el caballero dirige a doña Elvira:

*“Ya sé que todos los días
que **en este Parque os encuentro**,
dando en su florida estancia
al mayo flores, al cielo
rayos, cristales al río,
luz al sol, envidia al viento;
me dais licencia de hablaros,
y de veniros sirviendo
hasta aquesta calle, donde
me despedís, con precepto
de que no os siga, ni sepa
quién sois [...]” [I: 254-265]*

En varias comedias de Calderón se sugiere este motivo del “*locus amoenus*” que enmarca la relación de los amantes, una imagen simbólica que presenta una naturaleza transformada en forma de Parque por las manos del hombre⁵³⁴. El extenso discurso de don Juan [I: 354-329]

⁵³¹ La misma orden es reiterada por doña Leonor a Inés, algo más tarde: “*cierra ahora / esa puerta*” [I: 225-226].

⁵³² Ambos deben abandonar el tablado por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis general de representación.

⁵³³ La expresión de Inés muestra un tópico de este género de comedia: la tercería de las criadas en determinadas situaciones y su naturaleza oportunista ante los amos: “*Si supiera que fui quien / a don Diego le avisó / que a aquestas horas viniera / a darme un papel: ¿qué hiciera? / Mas buena disculpa yo / me tengo, para quedar / del lance desempeñada, / con decir que soy criada, / y sirvo para medrar*” [I: 241-249].

⁵³⁴ Por ejemplo, en la primera jornada de *El astrólogo fingido*, don Juan conversa con doña María; tras varios ingeniosos juegos conceptuales, el caballero compara la belleza de la dama con la de la propia naturaleza, lugar donde se produjo el encuentro inicial entre ambos, y que parece sugerir el viejo motivo del “*locus amoenus*”: “*Un día que a tu jardín / pude atrevido seguirte, / y entrar*

se desarrolla entre conceptos cortesés e incide en la imagen de exaltación de la primavera como marco perfecto para la relación entre los amantes, que es expresada en términos bélicos y de conquista:

*“[...] y así viendo que ya el Mayo
tiranamente depuesto
del imperio de las flores,
le deja a junio el imperio;
temeroso de ver, que entre
abrasando a sangre, y fuego
en las fértiles campañas
los verdes triunfos del tiempo:
no quiero esperar a que
de este hermoso sitio ameno
la estación cese, y pasando
el feliz siglo de acero,
mejor que el de oro, me quede
llorando yo en el de hierro,
de no haberos conocido [...]” [I: 284-298]*

Don Juan y su criado Hernando desconocen la identidad de las dos mujeres tapadas a las que hace días siguen en su paseo. A pesar de los ruegos insistentes del caballero, doña Elvira no cede a sus súplicas y mantiene en secreto su identidad, con el argumento de que si desvela su nombre, quizás no volverá a verla [I:342-345].

En ese momento, la escena dramática se divide en dos espacios diferenciados: una acotación textual indica que doña Elvira y don Juan *“hablan los dos aparte”* [acot. I: 350+], mientras que Hernando y Juana entablan un breve diálogo [I: 351-408].

Estos dos espacios diferenciados en el tablado separan a los cuatro actores en dos grupos de dos (Juana y Hernando a un lado del escenario; doña Elvira y don Juan en el opuesto); el diálogo entre los dos criados es ágil y divertido: mientras Hernando intenta sonsacar a la *“tapada menor”* [I: 354], ésta muestra conocer el nombre del criado [I: 358]. El pobre Hernando declara su amor por la tapada, en una forma que intenta imitar las maneras cortesés de su amo, ensayando una metáfora de navegación:

*“[...] desde el día que **empecé**
a navegar el estrecho
golfo de amor, sin salir
de Ávido, para ir a Sexto,
supe quién era mi dama [...]” [I: 379-383]*

en él, porque el campo / atrevimientos permite, / entre sus flores te vi / con tal belleza, que hiciste / competencia a su hermosura, / y ventaja a sus matices” [I: 164-171].

El intento galante de Hernando no llega a buen puerto, pues –siguiendo la clásica caracterización de los criados en este tipo de comedia- regresa a un tono marcadamente burlón y levemente grosero, registro que no le impide, sin embargo, citar a Cervantes⁵³⁵.

Regresa el foco dramático al espacio donde se encuentran doña Elvira y don Juan; el caballero ha decidido arriesgarse y conocer la identidad de la dama, a pesar de la amenaza velada de no volver a verla. La dama le replica que “*para hablaros / busqué este disfraz que tengo*” [l: 426-427], aludiendo a su vestido y al manto que la cubre.

En estas, “*sale don Diego*” [acot. l: 442+], para gran congoja de la tapada, puesto que se trata de su hermano, como la misma dama confiesa a su criada al momento [l: 451-452]. El recién llegado refuerza en su entrada la configuración del espacio representado sobre el tablado, dirigiéndose a don Juan:

*“Buscándoos vengo,
sabiendo que **al Parque fuisteis,**
a singular dicha tengo
el haberos encontrado”* [l: 446-449]

La tensión dramática aumenta cuando don Diego se ofrece a acompañarlos hasta su casa. Doña Elvira –en claro aparte, a pesar de la falta de acotación literal- le suplica a don Juan que lo impida [l: 465-466]; se produce una pequeña discusión entre los personajes pero las dos tapadas se salen con la suya y abandonan el lugar, dejando a Hernando, don Juan y don Diego.

Ya a solas, don Diego expresa a su amigo el amor que siente por doña Leonor y se desvela el origen del conocido duelo frente a la casa de la dama que se produjo al inicio de la comedia. Tal y como recogió antes un breve soliloquio de Inés [l:241-249], la criada de doña Leonor - “*sobornada de la dádiva*” [l: 548-549]- se ofreció a don Diego hacerle llegar una carta suya a su ama.

La explicación del caballero expresa la forma en que se produjo el trato con la criada y aporta una breve información sobre la disposición de la vivienda de la dama:

*“[...] me ofreció darla un papel,
diciendo que **su aposento
tiene una reja que cae
al portal,** y en el silencio
de la noche le llevase,
que en ella una seña haciendo,
saldría a tomarle [...]”* [l: 550-556]

Don Diego prosigue su relato con la peripecia ya conocida que se representó en la primera escena de la jornada. El caballero le propone a su amigo don Juan que sea su propio sirviente Hernando quien lleve una nueva carta a la criada Inés, para que ésta se la entregue a doña

⁵³⁵ “*Quisiera una dama yo / extravagante, y sujeto / capaz de novela, porque / es mi amor tan novelero, / que me le escribió Cervantes*” [l: 391-395].

Leonor [l: 602-611]. La elección de Hernando como emisario es debida a que *“su ingenio, / sin riesgo de conocido, / podrá dársele [el papel] sin riesgo”* [l: 611-613].

Don Juan acepta la demanda de don Diego, y éste promete un vestido al criado⁵³⁶ si cumple el cometido encomendado [l: 638-640]; Hernando promete afilar el ingenio para conseguirlo y don Diego concluye con que lo esperarán en su casa, que se encuentra *muy cercana* al lugar donde se encuentran⁵³⁷.

“Vanse los dos [don Juan y don Diego]” [acot. l: 667+] y Hernando se queda solo, cavilando la forma en que podrá conseguir el vestido que le han prometido. De inmediato *“salen don Félix, y Lisardo”* [acot. l: 679+], probablemente por la puerta lateral izquierda, la opuesta a la que utilizaron don Juan y don Diego para abandonar el tablado⁵³⁸.

De nuevo utiliza Calderón el recurso de dividir en dos partes el mismo espacio dramático representado: al lado izquierdo del tablado se encuentran los dos caballeros recién llegados, don Félix y don Lisardo; al contrario, Hernando.

La continuación del mecanismo del espacio itinerante y la identificación simbólica de la puerta de la vivienda con la puerta lateral del tablado se aprecia de forma explícita en el comentario del criado:

*“Ésta es de Leonor la casa,
aquí me santiguo, y entro
con pie derecho; Dios quiera
no salga con el izquierdo”⁵³⁹;
ahora bien, **esta es la puerta,**
llego y llamo”* [l: 699-704]

Al otro lado del escenario, don Félix advierte la acción del criado y provoca sus celos; el comentario final del caballero refuerza la reiterada repartición en dos del mismo espacio dramático representado: *“[...] de aqueste umbral amparados, / por quién pregunta escuchemos”* [l: 711-712].

“Sale Inés” [acot. l: 712+] de la vivienda, representada en escena por la puerta lateral derecha; Hernando le entrega la carta de don Diego [l: 725-726], acción observada desde el lado contrario por don Félix [l: 726-727], que reacciona de inmediato: *“llega don Félix, y quítale el papel [a Hernando]”* [acot. l: 730+]. La criada se sorprende, temerosa ante la actitud hostil del caballero: *“Esperad, no os vais, ni tú / te entres, Inés, allá dentro, / hasta que yo haya leído”* [l: 738-740].

⁵³⁶ Más tarde, ya herido, y con un excelente humor negro, Hernando pedirá a don Diego *“que el vestido / sea mortaja”* [l: 1162-1163].

⁵³⁷ *“Pues de mi casa nos vemos / tan cerca, en ella esperamos”* [l: 660-661].

⁵³⁸ La hipótesis se sustenta en la interpretación que hemos venido sosteniendo para los espacios representados exteriores, ya que la siguiente escena es la continuación de un espacio itinerante que conduce hasta la puerta de la casa de doña Leonor, que debería estar simbolizada por la puerta lateral derecha del escenario.

⁵³⁹ La superstición de los criados y cierta apelación a elementos religiosos para conjurar la mala suerte suele ser un elemento de caracterización típico de estos personajes en las comedias de Calderón; en este caso, la funesta premonición de Hernando –ironía cómica– está a punto de cumplirse.

Don Félix lee la carta, comprueba que va dirigida a doña Leonor y se inflama de celos. El caballero interroga a ambos criados: Inés calla, pero se produce una confusión, ya que Hernando declara que sirve a don Juan de Silva, y don Félix interpreta equivocadamente que se trata del autor de la carta a su amada. Amenaza don Félix a don Juan por medio del criado “*que si atraviesa / esta calle en ningún tiempo, / le matará a cuchilladas*” [I: 765-767] y, cegado por los celos, hiere a Hernando⁵⁴⁰ (“*Dale con la daga*” [acot. I: 770+]).

El criado, malherido (“*me ha dado de corte, y recio*” [I: 779]) sale de escena [acot. I: 784+] (puerta lateral izquierda), no sin antes reclamar un barbero que le cure y solicitar “*una silla / del Refugio*⁵⁴¹” que lo transporte, dos referencias que debían resultar familiares al espectador del corral. Lisardo, el criado de don Félix, lo sigue a continuación para comprobar si la herida es de consideración [acot. I: 787+] (puerta lateral izquierda).

Casi sin pausa, “*sale Leonor*” [acot. I: 793+] (puerta lateral derecha), alertada por el estruendo. Se produce un malentendido monumental: la dama desconoce el motivo de los celos del caballero; Inés disimula su tercería con don Diego, mientras que don Félix acusa a doña Leonor de ser la amante de don Juan.

Se inicia un nuevo cuadro escénico: “*vanse [don Félix, doña Leonor e Inés], y sale Elvira con otro vestido, poniéndosele Juana*” [acot. I: 888+]. El nuevo espacio dramático representa los aposentos de doña Elvira. La dama se había encontrado unas escenas antes con su hermano don Diego en el Parque, mientras era cortejada por don Juan. Para mantener su identidad en secreto iba tapada con manto y pudo finalmente marchar sola del lugar sin que don Juan ni don Diego la reconociesen [acot. I: 510+].

Ahora, la dama se encuentra ya en su casa; la acotación describe cómo “*sale Elvira con otro vestido, poniéndosele Juana*” [acot. I: 888+], con el probable objetivo de no ser reconocida por su hermano don Diego como la misma tapada que se encontró en el Parque con don Juan; a solas en su aposento, doña Elvira reconoce ante su criada Juana el peligro pasado en el Parque:

*“Notable ventura, Juana,
fue, no habernos conocido
mi hermano; y pues **ha salido**
de casa tan de mañana,
que en mi aposento no ha entrado,
pensando que yo durmiera,
nadie le diga, que fuera
aquesta mañana he estado”* [I: 888-896]

⁵⁴⁰ Se trata de una situación extraña en este tipo de comedia, en la que casi nunca se llega a la sangre en la expresión de las amenazas. El hecho de que la víctima sea un criado del presunto trasgresor sugiere una interpretación simbólica, en que el sirviente es una especie de propiedad del señor, y por tanto, una forma indirecta de causarle daño.

⁵⁴¹ “*Se llaman en algunas ciudades unas Hermandades dedicadas al servicio y socorro de los pobres. Hayla en Madrid muy célebre, asistida y gobernada por la primera Nobleza. Lat. Refugium*” [Diccionario de Autoridades].

Juana le pregunta a su ama la razón de ir tapada en busca de don Juan en el Parque, un mecanismo que Calderón utiliza en diversas comedias de este género⁵⁴². La conversación entre las dos mujeres es una estrategia del dramaturgo para poner en antecedentes al espectador del corral sobre algunos de los hechos que se representan en escena.

Doña Elvira replica a la criada con otro lugar común de este tipo de obras: don Juan es amigo de su hermano don Diego, y le visita en su casa muchos días; la dama se ha enamorado del caballero, pero no desea poner en cuestión el buen nombre de la familia (la honra, de nuevo, como motor de desarrollo dramático), motivo por el cuál lo ha buscado en el Parque, ocultando su identidad bajo el manto.

La explicación de doña Elvira se debe a una lógica dramática dirigida a la comprensión de la siguiente escena por parte del espectador ya que, inopinadamente, “*salen don Diego, y don Juan*” [acot. I: 941+] (puerta lateral izquierda), y el dramaturgo desea subrayar la amistad entre ambos, más allá de la primera escena en que se encontraron juntos en el Parque. Por ello mismo, la primera intervención de don Diego parece querer justificar ante el público la irrupción de un hombre ajeno a la casa, en un dominio tan privado como son los aposentos de doña Elvira⁵⁴³:

*“Bien podéis entrar,
don Juan, porque para vos,
siendo quienes somos los dos,
**no hay en mi casa lugar
reservado”** [I: 942-946]*

Doña Elvira aún tiene descaro suficiente para burlarse de su hermano y recriminarle que no la haya visitado en su aposento en toda la mañana [I: 963-964]. Don Diego se refiere levemente a su amor despechado con doña Leonor, pero la atención de la escena pasa rápidamente a don Juan, quien –para sorpresa e inquietud de doña Elvira– inicia el relato de su encuentro con la mujer tapada en el Parque; el caballero recurre nuevamente (como antes en I: 284-298) a la idealización de la naturaleza domeñada por el hombre:

*“La ociosidad cortesana,
estas mañanas del mayo
me sacó a **este verde sitio,**
me llevó a **este verde espacio,**
que República de flores,
y laberinto de ramos,
de dosel sirviendo al río,
sirven de alfombra a Palacio.*

⁵⁴² Juana razona, a su modo, sobre uno de los motivos típicos de las comedias de enredo, la dama que oculta su identidad bajo un manto para no ser reconocida por el caballero que la corteja: “*No he sido tan necia yo, / que el fin no alcance; mas no / los medios porque ha venido; / pues el buscarle tapada, / y encubrirte de este modo, / aunque me lo dice todo, / me deja sin saber nada*” [I: 910-916].

⁵⁴³ La réplica de don Juan a la invitación de don Diego a acceder a los aposentos de doña Elvira opera en el mismo sentido: “*Ya yo sé / la confianza que os debe / mi amistad; mas no se atreve / a usar de ella mal mi fe; / y así, a entrar no me atrevía, / viendo que aquí estaba ahora / doña Elvira mi señora*” [I: 947-953].

*Entre las confusas tropas,
que errantemente bajando,
coros de ninfas tejían
mejor, que en Elísios campos;
una tapada beldad
al Parque bajó [...]” [I: 1003-1016]*

Don Juan se extiende en dilatados y delicados conceptos cortesés, refiriéndose de forma poética al manto que cubría la identidad de la dama⁵⁴⁴, que no era otra que doña Elvira. De pronto, el lírico registro del caballero parece detenerse un momento para bajar a referencias espaciales concretas de la ciudad:

*“Hasta Madrid la seguí;
pero al punto que llegamos
a tocar de Leganitos⁵⁴⁵
la calle, que antes fue campo,
me dijo: señor don Juan,
merced me haced de quedaros,
que como no me sigáis,
ni vos ni vuestro criado,
ni queráis saber quien soy,
cada día vendré a hablaros” [I: 1079-1088]*

El extenso relato de don Juan [I: 998-1101] es interrumpido por la entrada de Juana en escena⁵⁴⁶ [acot. I: 1101], que oportunamente anuncia una visita:

Acot.: **Sale Juana**
Juana: “Un hombre, señor,
afuera te está esperando” Acot.: **Vase [Juana]**
Don Diego: “Saldré a hablarle; vos don Juan,
no prosigáis, **hasta tanto**
que vuelva, que estoy pendiente
de suceso tan extraño” [I: 1102-1108]

Ambos personajes –Juana y don Diego- deberían abandonar y acceder al escenario por la puerta lateral izquierda del tablado, para mantener la coherencia escenográfica que planteamos en este tipo de espacio dramático representado.

⁵⁴⁴ “[...] que un descuido en el vestido, / y una atención en el manto: / si bien, no dejó tal vez / de romper el negro claustro / del mal transparente velo, / una hermosa blanca mano [...]” [I: 1035-1040].

⁵⁴⁵ Se puede apreciar la disposición de este topónimo en la Hoja número 8 del plano de Texeira (ver Ilustración 21). En el lugar indicado en el mapa, junto al puente de Leganitos se encontraba la fuente del mismo nombre (citada por Cervantes en el *Quijote* [Rico (ed.), vol. I, 2004: 887]) que disponía del agua más apreciada de Madrid en la época. “En origen, cuando se construyó la cerca en 1629-30, ésta venía desde la puerta de San Joaquín en línea recta por la denominada calle del Pardo hasta el antepecho occidental del puente de Leganitos y bajaba hasta enlazar con el puente del Parque, dejando en el interior de la ciudad el arroyo de Leganitos” [Gea, 2007: 148].

⁵⁴⁶ Se trata de una pequeña incoherencia escenográfica del texto analizado, ya que no se indica en ningún momento su salida del tablado; en todo caso, el momento más oportuno para que la criada abandone la escena (antes de su actual entrada) debería ser tras su última intervención dialogando con doña Elvira a solas [I: 910-916], y muy probablemente coincidiendo con la entrada de don Diego y don Juan [acot. I: 941+].

El recurso utilizado en esta ocasión por Calderón se antoja algo torpe (la pretendida visita no vuelve a aparecer en ningún momento), porque la única finalidad pretendida es dejar a solas brevemente a doña Elvira y a don Juan para que la dama –temerosa de ser descubierta por su hermano⁵⁴⁷- le censure a su ignorado amante la indiscreción con que está narrando tal aventura.

La dama le aconseja que a don Juan que calle y se va [acot. I: 1141+] (puerta lateral derecha). De inmediato “*sale don Diego*” [acot. I: 1143+] (puerta lateral izquierda), que requiere a su amigo para que prosiga la historia, pero éste, siguiendo los consejos de doña Elvira, da por concluida su narración.

Sin transición alguna, se introduce un nuevo elemento de desarrollo dramático. “*Dentro*” [acot. I: 1156+] una voz anuncia una entrada inminente (“*A este cuarto / entrad*” [I: 1156-1157]). Don Diego informa de la llegada de una silla de manos⁵⁴⁸ y, a continuación, “*sale Hernando entrapajada la cabeza*” [acot. I: 1159+], muestra evidente de la gravedad de la herida sufrida por el criado⁵⁴⁹. Don Diego y don Juan se sobresaltan del lamentable estado que presenta y le preguntan por la razón del mismo. “*Salen Elvira, y Juana al paño*” [acot. I: 1181+] (puerta lateral derecha); ambas, ocultas tras la puerta⁵⁵⁰, escuchan el diálogo entre los tres hombres.

Hernando explica con todo lujo de detalles el incidente de la herida que le causó don Félix, cuando el caballero se obnubiló, creyendo falsamente que su amo don Juan era el amante de doña Leonor. El criado añade a su amplia narración de los hechos la amenaza explícita de don Félix de acabar con la vida de don Juan si se éste se acercaba a la vivienda de la dama:

*“[...] él fue el colérico, y yo
el sanguino, pronunciando
muy hosco, muy fiero, muy
iracundo, y temerario:
decidle a don Juan de Silva,
de quien decís sois criado,
que don Félix de Toledo
le dice, que si da un paso
por esta calle en su vida,
ni aún **por todo aqueste barrio**,
le matará a cuchilladas,
sustentándolo **en el campo** [...]” [I: 1212-1223]*

⁵⁴⁷ La dama manifiesta, en aparte, su prevención, justo antes de la salida de su hermano: “*A mi atajarlo me importa, / que las señas que va dando, / podrá ser, que algo descubran*” [I: 1108-1110].

⁵⁴⁸ La misma, tal vez, que Hernando pedía para sí mismo tras ser herido por don Félix unas escenas antes: “[...] *¿no habrá por aquí una silla / del Refugio?* [...]” [I: 780-781].

⁵⁴⁹ Aunque parece más bien un signo escénico que muestra al público de forma visible la herida de Hernando, ya que no parece probable que don Félix escogiese la cabeza del criado para lesionarle.

⁵⁵⁰ “*Desde aquí podremos ver, / quién este ruido ha causado*” [I: 1182-1183].

Don Juan y don Diego se muestran indignados por la forma en que Hernando ha sido vilipendiado y herido; ambos caballeros inician una disputa verbal sobre quién debe ser el que vengue la afrenta causada a ambos, por la persona interpuesta del criado.

Los dos amigos discuten acaloradamente y no se ponen de acuerdo en la resolución que deben tomar⁵⁵¹; finalmente deciden ir cada uno por su cuenta, a pesar de que desconocen el domicilio de don Félix. La conversación entre los tres hombres –como sabemos [acot. I: 1181+]– ha sido escuchada con suma atención por doña Elvira e Inés, desde su escondite *-a/ paño-* en la puerta lateral derecha del escenario.

La dama se alarma considerablemente, e indica a su criada que le prepare el manto [I: 1299], muestra inequívoca y signo escénico de que se dispone a salir a la calle, con la intención que declara en su intervención postrera y que clausura la primera jornada de la comedia:

*“Ver intento
si entre mi amante, y mi hermano
puedo, Juana, restaurar
los Empeños de un Acaso⁵⁵²” [I: 1300-1303]*

⁵⁵¹ La oposición –ahora irónica– entre las visiones del mundo de caballeros y criados se deduce de la conversación entre Hernando y don Juan: mientras el criado, con una lógica oportunista, sugiere que deberían ir los dos caballeros en busca de don Félix para darle su merecido, su amo, fiel al código caballeresco, responde que ese *“estilo es bajo”* y que la disputa debe producirse en igualdad de condiciones, no con superioridad numérica que presuponga una vileza de espíritu [I: 1269-1280].

⁵⁵² Se trata del mismo título de la comedia, una expresión que parece aludir a las veleidades del azar y la fortuna (por otra parte, un elemento consustancial al desarrollo dramático de este tipo de comedias de enredo), fórmula que unos versos antes ya fue reiterada por don Diego (*“por un acaso eso fue”* [I: 1287]) y don Juan (*“que a hombres como yo obliga / los Empeños de un Acaso”* [I: 1290-1291]). Más tarde, en el segundo acto, don Juan volverá a reiterar la misma expresión [II: 856], mientras espera a que llegue don Félix para batirse en duelo.

2.10.2. Los empeños de un acaso. Jornada II.

La segunda jornada de la comedia se estructura entorno a tres espacios dramáticos representados, dos exteriores y uno interior, en el que se desarrolla la parte central del acto. En el breve primer cuadro [II: 1-59] se representa una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Félix; el segundo cuadro es el más extenso [II: 60-824], y corresponde a un espacio interior, los aposentos de don Félix; finalmente, el tercer cuadro [II: 825-976] regresa a un espacio exterior, un lugar cercano al monasterio de los Recoletos, un lugar apartado en el que don Juan ha citado a don Félix para batirse en duelo.

En el primer cuadro de la jornada *“salen doña Elvira, y Juana criada con mantos”* [acot. II: 0+]; se trata de la inmediata continuación del final del acto anterior, en que la dama ordenaba a su criada que le preparase el manto, signo inequívoco de que estaba a punto de salir a la calle.

Ahora, las dos mujeres portan ya el manto⁵⁵³, signo escénico de que se encuentran en un espacio exterior, una calle de Madrid justo enfrente de la casa de don Félix, como se deduce del diálogo entre las dos mujeres:

Elvira: *“Llega,
llama a esa puerta, y sabráslo”*
Juana: *“¿Pues quién vive en esa puerta?”*
Elvira: *“Don Félix”*
Juana: *“¿De qué lo sabes?”*
Elvira: *“De que un día Leonor bella,
y yo, en un coche pasamos
por aquí, y de sus tristezas
dándome parte, me dijo,
que parásemos en ella,
de adonde salió don Félix
a hablarla al estribo”* [II: 12-23]

Doña Elvira pretende evitar una desgracia que cause la muerte de su hermano don Diego o de su amante don Juan; a diferencia de ellos, la dama conoce el domicilio de don Félix, por la razón que explica en su parlamento, y procurará así alertar al caballero para soslayar el probable duelo.

La primera escena de la segunda jornada finaliza con una información valiosa para la determinación del espacio representado. Recordemos que las dos mujeres se encuentran justo enfrente de la casa de don Félix, y que en estas situaciones de representación, nuestra hipótesis sostiene que la puerta de la vivienda está simbolizada por la abertura lateral derecha del escenario, lugar al que deberían dirigirse doña Elvira y Juana en el último diálogo de la primera escena, que alude a esta hipotética disposición:

Elvira: *“Cuando a él*

⁵⁵³ Además de significar que las dos mujeres se encuentran en un espacio exterior, el manto es una forma de ocultación, como sugiere Inés en su réplica a doña Elvira: *“¿Pues qué es lo que remediar / con este disfraz intentas?”* [II: 5-6].

*se lo diga, lo oirás; llega,
y llama” Juana: “Excusado ha sido,
porque la puerta está abierta” [II: 56-59]*

La acotación inmediata reza: “*Éntranse por un lado [doña Elvira y Juana], y salen don Félix y Lisardo por el otro*”. Se trata de una anotación textual de cierta importancia para el análisis de la transición entre los dos primeros cuadros escénicos de la jornada y la configuración de los dos espacios que se representan en ambos cuadros.

Se ha producido en escena un sutil deslizamiento de espacios –de *fuera a dentro*- y el lugar que representaba en el primer cuadro el *exterior* de la casa de don Félix se ha transformado ahora en los *mismos aposentos* del caballero. Técnicamente la transición espacial es resuelta por el dramaturgo de forma sencilla y económica: doña Elvira y Juana han abandonado el tablado por la puerta lateral derecha, que simula ser la puerta de acceso a la vivienda de don Félix, mientras que el caballero y Lisardo acceden al tablado por la puerta opuesta, la izquierda, sin solución de continuidad temporal.

El recurso escénico se completa con un refuerzo verbal, el anuncio de Lisardo a su amo de la inmediata entrada de las dos mujeres en los aposentos: “*Espera, / que dos mujeres tapadas / hasta esta sala se entran*” [II: 66-67]. La lógica escenográfica recomienda que doña Elvira y Juana accedan al tablado por la puerta lateral izquierda, que es la que –en nuestra hipótesis de representación- simboliza ser el acceso más probable a la escalera de la vivienda o bien la salida más próxima a las dependencias que conducen a la calle.

“*Salen Elvira, y Juana*” [acot. II: 73+] (puerta lateral izquierda). Sin ningún preámbulo, la dama –tapada- pregunta por don Félix y le requiere para hablarle a solas [II: 78], una actitud reconocible en otras comedias de Calderón y que viene a insinuar la proverbial indiscreción de los criados en la configuración de este tipo de personajes. El caballero ordena a Lisardo que abandone los aposentos (“*Salte, Lisardo, allá fuera*” [II: 79]).

El criado obedece la orden [acot. II: 79+] (hipótesis: puerta lateral izquierda⁵⁵⁴) y doña Elvira le informa del peligro que corre, a causa del ánimo de venganza por el que le buscan dos caballeros. La dama le recomienda “*hacer de Madrid ausencia*⁵⁵⁵ / unos días, mientras pasa / esta cólera primera” [II: 103-105]. Naturalmente, el caballero –fiel al código de honor- rehúsa tal ofrecimiento, por temor a ser acusado de cobarde.

Don Félix, entre agradecido y curioso, insiste en conocer la identidad de la dama [II: 157-159], que ha permanecido con el manto durante toda la escena. La trama dramática se complica, porque en ese momento “*sale Leonor, Lisardo, y Inés a la puerta, como deteniéndola*” [acot. II: 169+] (puerta lateral izquierda). De nuevo nos encontramos con una

⁵⁵⁴ Nuestra propuesta se basa en que el criado, posteriormente, vuelve a entrar al tablado acompañado de doña Leonor e Inés [II: 169+]. Como las dos mujeres vienen de la calle, y en nuestra hipótesis de representación la puerta lateral izquierda del escenario es la que simboliza esta figuración, resulta coherente que ahora Lisardo utilice la misma puerta por la que más tarde volverá a acceder al tablado.

⁵⁵⁵ La misma expresión –“*que haga de Madrid ausencia*” [II: 225]- es reiterada más tarde por don Félix cuando intenta justificar ante doña Leonor el motivo de la presencia de una mujer tapada –doña Elvira- en sus aposentos.

estructura de separación de dos grupos de personajes en el mismo espacio dramático representado: a la izquierda del tablado, los recién llegados, doña Leonor, Lisardo e Inés; en la parte opuesta, la derecha, don Félix, doña Elvira y Juana.

La situación imprevista provoca un nuevo equívoco: doña Elvira –aún tapada- reconoce a doña Leonor al momento⁵⁵⁶ [II: 180], por lo que decide mantener en secreto su identidad y, ante el posible conflicto, sale de los aposentos de inmediato [acot. II: 204+] (puerta lateral izquierda).

Doña Leonor expone con gran enojo los celos que siente por haber visto otra mujer en los aposentos de don Félix⁵⁵⁷. Manifiesta su amor por el caballero por el riesgo que ha asumido, saliendo de su propia casa a buscarlo, un argumentario que parece sacado de un manual de damas de comedia:

*“Señor don Félix, cuando
una mujer de mis prendas
tanto decoro aventura,
tanto respeto atropella,
**como salir de su casa
disfrazada, y encubierta,**
y a daros satisfacciones
se atreve a entrar en la vuestra,
bastantemente acredita [...]”* [II: 228-236]

La conversación entre los dos amantes está adornada de reproches mutuos causados por los celos de ambos, en una situación simétrica: don Félix le recrimina a doña Leonor la presencia de un hombre embozado a las puertas de su casa [II: 266-268]; mientras que doña Leonor acusa a don Félix el tener a una mujer tapada en sus mismos aposentos [II: 269-272].

Los dos amantes no desean inicialmente zanjar la discusión, pues cada uno de ellos separadamente –y en aparte [acot. II: 314+ y acot. II: 315+]– indica a la criada Inés que detenga a la dama para que no abandone los aposentos. Con todo, el tono de discusión se hace mucho más intenso; los celos se adueñan de la conversación y ahora es Inés la sorprendida, porque doña Leonor y don Félix le ordenan tajantemente que deje marchar a la dama.

“*Vanse las dos* [doña Leonor e Inés]” [acot. II: 357+] (puerta lateral izquierda) y don Félix, aún esperanzado, pregunta a Lisardo por la dama, pero el criado responde que doña Leonor “*no vuelve / y ya salió de la puerta*” [II: 358-359]. La primera intención del caballero es salir en su busca, pero inopinadamente se produce un nuevo incidente en la trama:

*“[...] saldré tras ella a la calle;
pero **dos hombres se entran
dentro de mi mismo cuarto,**
perder la ocasión es fuerza,*

⁵⁵⁶ Por este motivo se deduce que doña Leonor debe haber descubierto su manto a la entrada, y así, ha sido reconocida por doña Elvira.

⁵⁵⁷ “¿Tan lindo sois, que se entran / tapadas en vuestro cuarto / las damas, sin conocerlas?” [II: 217-219].

hasta saber lo que quieren" [II: 364-368]

Efectivamente, "*salen don Juan y Hernando*" [acot. II: 368+]: podría indicarse una mínima incoherencia argumental de esta acotación textual, dado que don Juan y Hernando necesariamente deberían entrar en la casa de don Félix por el mismo acceso por el que han salido antes doña Leonor e Inés (representado por la puerta lateral izquierda del tablado). Como el lapso temporal entre la salida de las mujeres [acot. II: 357+] y la entrada de los hombres [acot. II: 368+] ha sido mínimo, por fuerza deberían haberse encontrado en la vivienda. Sin embargo, no hay ninguna referencia a tal tropiezo en el parlamento de don Juan. Sin duda, se trata de una licencia del dramaturgo que puede tener relación con cuestiones de economía dramática (o tal vez un pequeño descuido del autor).

Nada más entrar, Hernando vuelve a definir el espacio dramático representado en escena: "*La casa dicen que es ésta / y él [don Félix] es, señor, el que está / aquí*" [II: 369-371]. Don Juan refuerza la concreción del lugar con un nuevo dato de localización genérica: "*[...] y hasta ahora ignoré la casa, / con ser de la mía tan cerca*" [II: 382-383]. La inmediata reacción de don Félix parece insinuar la gran dimensión del Madrid del XVII, una ciudad desarrollada en la que resulta difícil conocer a buena parte de sus habitantes, aún residiendo en el mismo barrio:

*"Esa es culpa de la Corte;
mas si yo, señor, supiera
que me buscábais, presumo,
que hubiera hallado la vuestra"* [II: 384-387]

Tras reconocer don Félix haber sido el autor del descalabro del criado, don Juan le pide, no ya explicaciones, sino un duelo a espada en algún lugar discreto como aquel le prometió antes, para resarcirse de la ofensa causada en la persona de Hernando y reestablecer así el orden perdido:

*"Y para ver si cumplís
aquella grande promesa
de sustentarlo **en el campo**,
vengo a pedirlos que sea
detrás de los Recoletos⁵⁵⁸,
que aunque no reñir pudiera,
sino, sin reñir, tomar
satisfacción de esta ofensa,
siempre yo hago lo mejor"* [II: 396-404]

⁵⁵⁸ Se trata de un lugar apartado del centro de la ciudad en el siglo XVII y, por tanto, propicio para encuentros discretos o duelos. El convento de Recoletos puede identificarse en la Hoja 9 del plano de Texeira (1656), junto al Prado de los Recoletos Agustinos (ver Ilustración 23), al que daba nombre, y está marcado por el cartógrafo con el número XIII en esa misma Hoja, y también en el listado de topónimos de la Hoja XVI de la misma colección. "*El convento de agustinos recoletos descalzos fue fundado en 1592 por Eufrasia de Guzmán, princesa de Asculi. Para su fundación, doña Eufrasia regaló una casa y un jardín y una torre que anteriormente fueron del Secretario Gaitán, conocido el paraje como 'la torrecilla de Gaitán'. El convento amplió los terrenos con la adquisición de la huerta del conde de Oñate y de otras circundantes en años posteriores, entre ellas la huerta de don Francisco Sardineta Díaz y Mendoza, Caballero de la Orden de Santiago y regidor de la villa*" [Gea, 2007: 196].

El duelo es aceptado enseguida por don Félix, y ambos caballeros acuerdan batirse sin el testimonio de criados [II: 416-422]. Así, Hernando y Lisardo, testigos mudos de la conversación, se ven obligados a acatar tal instrucción. Don Juan alecciona a Hernando (que debería llevar durante el resto de la representación la cabeza vendada, como signo escénico de su herida) sobre qué debe hacer:

*“Vuélvete desde aquí a casa,
y en todo hoy **no salgas de ella**,
porque nadie te pregunte
adonde, o cómo me dejas [...]”* [II: 428-431]

“Vase [Hernando]” [acot. II: 441+] (puerta lateral izquierda), y don Félix reitera análoga orden a su criado Lisardo; éste tiene una reacción más propia de un caballero (según la conocida configuración de los personajes en este tipo de comedias) y se resiste a parecer un cobarde, pero también abandona el tablado [acot. II: 448+] (puerta lateral derecha). El criado no se dirige a la calle, pues regresa más tarde cuando don Alonso se encuentra a solas en los aposentos de su amo. Es, pues, más probable la conjetura de que se haya quedado en la casa, por lo que su salida del tablado [acot. II: 448] y su posterior entrada [acot. II: 729+] debería producirse por el mismo lugar, esto es, la puerta lateral derecha, que simbolizaría el acceso a otras dependencias de la misma vivienda.

Ya a solas don Félix y don Juan, todo apunta a que se dirigirán al lugar acordado para la disputa a espadas⁵⁵⁹; sin embargo, de improviso “sale don Diego” [acot. II: 450+] (puerta lateral izquierda) quien también ha conseguido encontrar la casa, aunque –lamentablemente para él– un poco más tarde que su amigo: “tarde hallé la casa, pues / está ya don Juan en ella” [II: 451-452]. El caso es que se produce una curiosa escena entre los tres caballeros. Don Diego y don Juan pugnan por ser los primeros en batirse con don Félix, alegando ambos ser la parte más damnificada: don Diego por ser quien se batió ya en duelo con don Félix frente a la casa de doña Leonor (escena inicial de la primera jornada); don Juan por ser el amo de Hernando, el criado herido por el colérico don Félix.

Las razones alegadas por los dos duelistas confunde a don Félix: ora, da la razón a don Juan; ora a don Diego. La escena es francamente entretenida y don Félix, como el asno de Buridán, no acaba de decidirse por ninguno de los dos⁵⁶⁰. La discusión es atajada por don Juan quien, cansado de dialogar sin resultado alguno, “vase” [acot. II: 582] (puerta lateral izquierda), no sin antes citar a don Félix en un lugar concreto para su contienda:

*“[...] vos me tenéis ofendido,
teniendo un duelo aceptado,
y habiendo un duelo aplazado,
aceptar no habéis podido
otro, yo llegué primero;
y para obligaros más,
vuelvo a decir, **que detrás**”*

⁵⁵⁹ “Ya estoy solo, / guiad ahora donde os parezca” [II: 449-450].

⁵⁶⁰ “Pues conformaos los dos / en duelo tan importuno, / que siendo yo sólo uno, / no puedo reñir con dos” [II: 563-566].

de San Agustín⁵⁶¹ **espero:**
*si no saliéredes vos,
satisfecho quedaré
con decir, que os esperé,
y no salísteis: adiós* [II: 571-582]

Tras la salida de don Juan, tampoco don Diego atiende a razones y marcha [acot. II: 598+] (puerta lateral izquierda), señalando antes a don Félix un nuevo punto de encuentro para zanjar su propia disputa, en un discurso paralelo al ya escuchado:

*[...] Vos sois discreto y gallardo,
detrás de San Bernardino⁵⁶²,
**apartado del camino
de las Cruces**⁵⁶³, os aguardo:
consultad ahora vos
quién es primero enemigo,
un tercero, o yo, que os digo,
que amo a vuestra dama: adiós* [II: 591-598]

Queda solo don Félix, pero la escena no tiene pausa, pues *“sale don Alonso”* [acot. II: 602+] (puerta lateral izquierda); otra vez podríamos alegar aquí la pequeña incoherencia que ya anotamos en una transición de dos escenas anteriores, entre la salida del tablado de doña Leonor e Inés [acot. II: 357+] y la inmediata entrada de don Juan y Hernando [acot. II: 368+]. Tampoco ahora don Alonso hace referencia alguna en su intervención desde que ingresa en el escenario [acot. II: 602+] a ningún encuentro con don Diego, que justamente acaba de salir de escena [acot. II: 598+], y con quién sin duda debería haberse topado por verse obligado a utilizar necesariamente el mismo acceso o salida de la vivienda de don Félix. Habría que atribuir de nuevo esta constatación a una licencia técnica debida a cuestiones de economía dramática, o bien a un leve descuido del autor.

⁵⁶¹ Se trata del mismo convento de agustinos recoletos descalzos, citado ahora tan sólo por el patronímico.

⁵⁶² El lugar en el que don Diego cita a don Félix para batirse (en la Hoja 2 del plano de Texeira de 1656) está muy apartado del convento de recoletos agustinos, en el que también ha estado citado el mismo caballero por don Juan. Las dos referencias debían ser muy conocidas por el espectador del corral del Madrid de la época quien, por tanto, entendería la imposibilidad de que el caballero retado pudiese estar en dos sitios tan alejados al mismo tiempo. *“El camino de San Bernardino (10) comenzaba en la puerta de San Joaquín, situada en la calle de la Princesa, en su confluencia con la de Quintana. Recibía este nombre por conducir al convento de San Bernardino (no figura en el plano), situado en el lugar donde hoy se levanta la Residencia de Profesores, en la calle de Isaac Peral. El camino se corresponde con la actual calle de la Princesa. En el interior de la ciudad recibía el nombre de camino del Pardo. Las tres cruces pertenecían al antiguo Calvario”* [Gea, 2007: 103]. Ver Ilustración 24. Hoja número 2 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

⁵⁶³ *“El Vía Crucis o Calvario había sido instituido por San Francisco de Asís. Partía del convento de San Francisco (donde hoy se levanta la basílica de San Francisco el Grande) y terminaba en la calle del Calvario. Las estaciones estaban marcadas en un principio con cruces de madera, que posteriormente fueron sustituidas por otras de piedra de colmenar. Cuando la villa creció por estos contornos, el Vía Crucis fue trasladado en 1613 al antiguo camino de San Bernardino. En el plano [Texeira, Hoja 2] sólo se observan las cinco últimas cruces: dentro de la ciudad se distinguen dos y fuera tres. Para evitar escándalos y profanaciones, el Concejo dictó en 1622 una disposición por la cual las mujeres recorrían el Vía Crucis un viernes y los hombres otro viernes. En 1641 se prohibió la circulación de coches y caballos por el citado camino, para lo cuál, todos los años por Cuaresma se levantaba en el camino palenques impidiendo así la circulación”* [Gea, 2007: 112].

Don Alonso, amigo del padre de don Félix [II: 616] responde al tópico del viejo caballero en la comedia nueva; noble, entendido y con experiencia, aconseja al joven hidalgo sobre la mejor resolución a tomar ante el dilema que le plantea su amigo:

*“¿A cuál de aquellos dos debo
ir primero, cuando a un mismo
tiempo me están esperando
dos **en tan distantes sitios?**” [II: 670-673]*

Don Alonso, atendiendo a la afectación al honor [II: 697-699] le recomienda a don Félix que acuda primero al desafío con don Juan; también le ofrece batirse junto a él contra sus dos contrincantes [II: 712-717], pero el joven caballero abandona el lugar [acot. II: 719+] (puerta lateral izquierda), no sin antes rehusar el ofrecimiento, en atención a la avanzada edad de su amigo; se trata de un conocido tópico de la comedia, el del anciano gentilhomme que recuerda su antiguo vigor ante las situaciones injustas, pero al que el paso del tiempo ha mermado ya la fuerza, a despecho de una mayor experiencia y sabiduría⁵⁶⁴.

“*Sale Lisardo*” [acot. II: 729+] (puerta lateral derecha). Don Alonso le pide escribir una carta y el criado “*trae recado en un bufete*”⁵⁶⁵ [acot. II: 737]. Se trata de una de las escasas ocasiones en que se ofrece información en una acotación textual en este tipo de comedias – aunque ésta sea escasa- sobre algún elemento de atrezzo o mobiliario que se encuentre sobre el tablado. Seguramente, el bufete debía de encontrarse ya en algún lado del escenario en las escenas que se representa este espacio interior, los aposentos de don Félix. Don Alonso indica al criado las instrucciones que deberá seguir, mientras él acaba de escribir la carta:

*“[...] que has de **llevar un aviso**
a quién el daño remedie
[...]
ponte la capa, y espada,
mientras un renglón escribo” [II: 738-744]*

“*Vase Lisardo [...]*” [acot. II: 744+] (puerta lateral derecha) a prepararse y recoger capa y espada: un signo escénico que indica su inminente salida a la calle para entregar la carta que está escribiendo ya el viejo caballero. Mientras tanto, “[...] *escribe don Alonso, y salen Leonor, y Inés*” [acot. II: 744+] (puerta lateral izquierda). La dama ha regresado a la casa de su galán, quejosa porque éste no la ha seguido.

⁵⁶⁴ Tal idea es recogida, en soliloquio, por don Alonso, al quedarse solo en los aposentos de don Félix: “[...] *es indigno / ya de mi edad tanto duelo: / muden parecer los bríos, / si aconsejé como mozo, / como viejo determino / enmendarlo, que ya es tiempo / de que haga la edad su oficio*” [II: 723-729].

⁵⁶⁵ Covarrubias describe con precisión la forma, utilidad y portabilidad de este artilugio doméstico: “[...] *Es una mesa de una tabla que no se coge, y tiene los pies clavados, y con sus bisagras, que para mudarlos de una parte a otra o para llevarlos de camino se embeben en el reverso de la misma tabla [...]. Ha sido una buena invención para el servicio de los señores, porque teniendo muchos y todos iguales, añaden o quitan en las mesas, conforme a loos que han de comer con el señor que hace plato, sin que sobre ni falte mesa*”. El *Diccionario de Autoridades* afina aún más la definición, para mejorar nuestra comprensión del papel de este mueble en la escena analizada: “*Mesa grande, o a lo menos mediana y portátil, que regularmente se hace de madera, o piedra, más o menos preciosa, y consta de una tabla, u dos juntas, que se sostienen en pies de la misma, u otra materia. Sirve para estudiar, para escribir, para comer, y para otros muchos y diversos usos [...]*”.

La breve conversación entre doña Leonor y su criada en su entrada en escena ofrecen una orientación muy clara de cómo debían estar dispuestos sobre el escenario el bufete que se ha citado antes y el actor que interpreta a don Alonso: la criada manifiesta a su entrada que un caballero “*escribiendo está*” [II: 754]; doña Leonor, presa de celos, cree que se trata de don Félix, que está escribiendo alguna carta “*a la que hoy a verle vino*” [II: 757] y “*llega a tomarle el papel*” [acot. II: 759+]. Se trata de una evidente confusión de la dama, que ha tomado a don Alonso por su joven amante: la exaltación debida a los celos y el hecho de encontrarse en los aposentos de don Félix en una actividad tan familiar provocan el error de doña Leonor.

Ahora bien, tal desliz no se hubiese provocado si la dama hubiese podido observar de frente la figura de don Alonso, por lo que la hipótesis de representación más lógica probablemente sea que el caballero se encuentre *de espaldas* a doña Leonor cuando ésta entra, justo en la parte lateral derecha del tablado; de esta forma, el actor que interpreta a don Alonso estaría situado de pie frente a la escribanía o bufete, y por tanto, orientado en una posición de perfil respecto a la posición del espectador del corral de comedias.

Tras la lamentable confusión de la dama, se deduce un nuevo dato de representación de la reacción de don Alonso, ya que éste *reconoce de inmediato* a su hija doña Leonor y a la criada Inés, razón por la que se colige que ambas mujeres *no portan el manto* a su entrada en escena. Acto seguido, “*entra Lisardo*” [acot. II: 764+] (puerta lateral derecha), que encuentra al viejo caballero ofuscado por lo que considera una afrenta a su honor (una hija suya en la casa de don Félix). El criado, fiel a su amo, intenta contener a don Alonso mientras las dos mujeres huyen de la casa, primero doña Leonor [acot. II: 770+] y a continuación Inés [II: 772].

Tras la retirada de doña Leonor e Inés (puerta lateral izquierda), don Alonso “*saca la daga, y detiéndole Lisardo*” [acot. II: 772+]; ambos “*riñen*” [acot. II: 778] y se advierte un deslizamiento de la configuración tradicional en la comedia nueva del arquetipo del criado, que exhibe ahora cualidades más propias de caballeros, ya que Lisardo demuestra cierto valor en la situación de peligro⁵⁶⁶ y una auténtica fidelidad a su amo.

La resolución de la escena posee cierta relevancia para nuestro análisis del espacio representado, ya que una acotación del texto indica que Lisardo “*retírase a la puerta, y vase cerrándola*” [acot. II: 787+]. Se refiere sin duda a la obertura lateral izquierda del escenario, que en nuestra propuesta de representación simboliza el acceso más franco de los aposentos donde se encuentran hacia la calle.

La intención del gesto del criado es *dejar encerrado* al caballero en la habitación, pero a causa de las limitaciones del espacio de representación, tal acción requiere de un refuerzo verbal que el mismo don Alonso expresa de forma inmediata:

***“Fuese, llevando consigo
la puerta, que con el golpe
dejó cerrado el pestillo;***

⁵⁶⁶ Paradigma de ello es el breve diálogo que mantienen Lisardo y don Alonso durante la pequeña escaramuza. Don Alonso: “*¿Que haya habido / tal valor en un criado!*” / Lisardo: “*¿No hay criados bien nacidos?*” [II: 782-784].

*que como ladrón de casa,
haberle en ella previno;
mas yo la echaré en el suelo:
en vano lo solícito,
si ya no la abre primero
el fuego de mis suspiros,
que la fuerza de mis manos⁵⁶⁷” [II: 788-797]*

Pero la disposición de don Alonso es salir de la habitación de la forma que sea y vengar la afrenta que ha padecido; dado que el paso por la puerta parece vedado por su falta de fortaleza física para derribarla, discurre el único modo posible –aunque con cierto peligro- para salir de tal paso:

*“[...] me veo,
habiendo hasta aquí venido
por un amigo, **encerrado**
en casa de un enemigo.
Pero pues **es imposible**
la puerta abrir, y aquí miro
una ventana sin reja,
arrojarme determino
por ella [...]” [II: 807-815]*

Estando ya poseídas de significación en este espacio dramático representado las puertas laterales del escenario, la solución escenográfica más probable debería ser utilizar la abertura central para poder simbolizar la ventana descrita. El hecho de que el mismo don Alonso exprese que se trata de “*una ventana sin reja*” [II: 813] parece un indicio más que refuerza la hipótesis de construcción del espacio dramático representado acorde con la estructura típica de una casa urbana del Madrid del XVII, en la que los aposentos estarían situados en el primer piso de la vivienda. La metáfora formulada por el caballero, refiriéndose a la altura del piso donde se encuentra hasta el suelo –“*este breve precipicio*” [II: 820]- parece operar en sentido análogo.

“*Vase*” [acot. II: 824+] don Alonso (obertura central del tablado) y “*sale don Juan*” [acot. II: 824+], iniciándose el último cuadro de la segunda jornada. La acción se desarrolla en un espacio dramático exterior, un lugar discreto cercano al monasterio de los Recoletos, terreno donde hace unas escenas don Juan citó a don Félix para batirse en duelo [II: 400]. Don Juan ensaya un breve soliloquio [II: 825-856] en el que lamenta su suerte actual. “*Sale don Félix*” [acot. II: 856+] quién, caballeroso, se disculpa por el retraso.

Cuando están a punto de iniciar la pendencia, detienen ambos su acción porque don Juan advierte “*un hombre, que a los dos siguiendo viene*” [II: 868]: se trata de Lisardo, criado de don Félix que, fiel a su amo, le ha seguido para ayudarle y ahora entra en escena [acot. II: 875+].

⁵⁶⁷ De nuevo aparece el motivo de la falta de vigor del caballero, asociada a la vejez.

Pero el pundonor del criado no es bien recibido por su señor quien, temeroso de ser acusado de cobarde por su contrincante, ante la evidente superioridad numérica que supone el concurso del criado (de nuevo, el concepto del honor en juego) llega a amenazar a Lisardo con matarle [II: 876-880] si no regresa enseguida. Pero el lacayo insiste y advierte a don Félix que debe escucharle antes de partir y le informa de hechos ya representados sobre el tablado:

*“Pues volviendo a buscarte
Leonor, vino a hallarse dentro
de tu cuarto con su padre:
sacó para ella la daga,
tiempo que yo a abrazarme
pude con él, cuya acción
dio lugar a que escapase
Leonor huyendo: él entonces
de mis brazos se desase,
y sacando las espadas,
le embarazo, que arrogante
la siga, hasta que previne,
que al empeño de tal lance
le diese lugar el tiempo
con la industria, y sin la sangre;
y así, advertido cerré
tras mi la puerta; ya sabes
como aquello podría ser,
por ser de golpe la llave;
de suerte, que don Alonso
cerrado queda; y si sale
de allí, rompiendo la puerta,
o previniendo otra parte, y va siguiendo a Leonor,
no dudes de que la mate” [II: 896-920]*

Ante tal relación, don Félix solicita a don Juan un nuevo aplazamiento de la disputa, argumentando el interés superior de la integridad de doña Leonor, ante la inminente amenaza de don Alonso. Con disposición caballerosa, don Juan acepta la demanda; más aún, de forma inusitada, se ofrece a acompañarlo “hasta que ella esté segura” [II: 959], razonando para justificar tal postura que es un “hombre infame / quien ve a su enemigo en riesgo, / y a su enemigo no vale” [II: 960-962]. Acordados así ambos caballeros, finaliza de esta forma insólita la segunda jornada de la comedia.

2.10.3. *Los empeños de un acaso. Jornada III.*

La última jornada de la comedia posee una sencilla estructura de dos únicos cuadros escénicos, desarrollados en dos espacios dramáticos representados: en el primer cuadro del tercer acto [III: 1-439] se escenifica un espacio exterior, una calle indeterminada de Madrid, mientras que el segundo cuadro [III: 440-1012] se desenvuelve en los aposentos de don Juan.

En el primer cuadro de la jornada “*salen don Juan, don Félix y Lisardo*” [acot. III: 0+]. Se trata de la continuación de la escena final de la segunda jornada, aunque ahora los tres hombres no se encuentran ya en el lugar apartado donde don Juan había citado a don Félix para batirse ambos, sino en una calle indeterminada de Madrid: ambos caballeros han buscado infructuosamente a doña Leonor por toda la ciudad, como expresa don Félix:

*“Si habéis visto,
que de amigos y parientes
cuantas casas supe, he andado,
que a la mía finalmente
no ha vuelto, ni está en la suya;
que su padre (*¡dolor fuerte!*)
después que **por el balcón**
se arrojó, según refieren
los criados, también anda
buscándola, ¿cómo pueden
consolarse mis desdichas?”* [III: 9-19]

Tras el aplazado duelo, la hostilidad entre los dos caballeros parece haberse trocado en un trabajo de cooperación –e incluso una inicial amistad⁵⁶⁸– para encontrar a la dama huida, conforme a cierto código enunciado por don Félix al final de la segunda jornada⁵⁶⁹, que le impide atacar a su oponente mientras éste tenga ciertas dificultades y no se encuentre en igualdad de condiciones.

Tras la frustración inicial por no haber encontrado a doña Leonor, Lisardo pone una nota de sentido común y aconseja a su amo don Félix regresar a su casa, ya que si la dama desea ponerse en contacto con él, será el lugar más sencillo para hacerlo [III: 47-54]. A pesar del peligro de que don Alonso haya pensado lo mismo, don Félix acepta la recomendación de su criado [III: 62], mientras que don Juan se compromete a ayudarlo hasta que la dama se encuentre a salvo. Como muestra de la obligación contraída, sellan con un gesto amistoso tal pacto, pero “*al darse las manos, sale don Diego*” [acot. III: 78+].

Don Diego recela –razonablemente– de la situación con que se ha encontrado; el contexto es inaudito para el caballero recién llegado, que ha estado esperando un buen rato a don Félix en un descampado detrás de San Bernardino, donde habían quedado citados para batirse [II: 592]. Ante tal panorama, y sin esperar explicación alguna, “*va a sacar la espada*” [acot. III:

⁵⁶⁸ A pesar de la inexorabilidad del duelo aplazado, el mismo don Félix expresa de esta forma su agradecimiento a don Juan: “[...] *quiera el Cielo, que llegue / ocasión, en que seamos / muy amigos*” [III: 29-31].

⁵⁶⁹ “[...] *que tengo por hombre infame / quien ve a su enemigo en riesgo, / y a su enemigo no vale*” [II: 960-962].

97+], pero es detenido por don Félix, que le pone en antecedentes y le asegura *“que aunque os parece / que estas son paces, no son, / sino treguas solamente”* [III: 99-101], poniéndole brevemente al día de los últimos acontecimientos, y marchando de inmediato [acot. III: 117], sin lugar a réplica.

Don Diego queda perplejo ante la partida de don Félix e intenta seguirlo [III: 120-121] para cumplir de una vez el duelo postergado, pero es detenido por don Juan [III: 121-122], que le da sobradas razones de los motivos que tiene el amante de doña Leonor. Don Juan inicia entonces una extensa explicación de hechos que ya representados [III: 128-154 y III: 167-191]: cómo quedaron juntos para batirse y *“un criado le siguió / hasta el campo”* [III: 133-134] para explicarle la situación de doña Leonor; cómo don Juan se ofreció a ayudarlo y como postergó el duelo acordado hasta poner fuera de peligro a la dama.

La amplia relación de sucesos narrada por don Juan debe ser interpretada como un mecanismo conveniente al fenómeno de representación de la comedia nueva en los corrales del siglo XVII: el hecho de analizar la obra desde una perspectiva global, permite entender que en el proceso de desarrollo dramático, el autor debía considerar necesario refrescar la memoria del espectador sobre algunos hechos presentados en el acto anterior, dada la costumbre de de época de interpretar determinadas piezas breves en los descansos entre jornada y jornada de la misma comedia.

Don Diego comprende la situación que le acaba de explicar su amigo, pero no acaba del todo conforme, obsesionado con ser el primero en batirse con don Félix. Además, desea conseguir el favor de doña Leonor (*“para que viese / cuanto son mis celos nobles, / que amparan a quién me ofende”* [III: 193-195]), a quién también pretende. *“Vase”* [acot. III: 208+] don Diego, dispuesto a ser el primero en encontrar doña Leonor.

Don Juan se queda pensativo unos instantes, pero inmediatamente *“sale Hernando”* [acot. III: 211+], su criado, que le informa de una novedad importante: *“[...] porque has de saber, que tienes / una huéspedada en tu cuarto”* [III: 226-227]. El caballero cree que se trata de la mujer que conoció en el Parque (*“aquella enigma”* [III: 237], en irónica expresión del criado, que insinúa al anonimato de la dama), pero Hernando lo saca de su error, y por las trazas que explica⁵⁷⁰, don Juan deduce que se trata de doña Leonor [III: 337].

Hernando expone ante su amo una larga relación de sucesos [III: 251-331], en la que presenta largamente los hechos acaecidos desde que don Juan le ordenó que se dirigiese a casa durante la segunda jornada [II: 428-435]. Tras algún comentario de carácter metaliterario que el dramaturgo pone en boca del criado⁵⁷¹, declara Hernando cómo se encontró con la mujer tapada cuando éste volvía a salir de casa, añadiendo algunos detalles de interés para el análisis de la construcción del espacio dramático, en relación a la vivienda de don Juan:

“Quise salirme fuera,

⁵⁷⁰ El criado menciona *“que la criada, / alguna vez del manto descuidada, / me pareció la Inés de aquel recado [...]”* [III: 328-330]. Siendo Inés la sirvienta de doña Leonor, la identidad de la dama tapada debe parecerle evidente a don Juan.

⁵⁷¹ *“[...] y al ver que nada el discurrir remedia, / como amante celoso de comedia, / que cuando varios soliloquios pasa, / no reposa en la calle, ni en su casa”* [III: 272-275].

*apenas, pues, bajaba la escalera,
cuando **al portal** una mujer tapada
entró, de una sirvienta acompañada,
[...]*

***Sentándose en el poyo, desmayada**
se quedó la señora, y la criada
con un turbado espanto,
cerró la puerta, y la compuso el manto" [III: 276-289]*

La referencia de la escalera [III: 277] en el parlamento de Hernando avala la hipótesis de recreación del espacio dramático no representado que utiliza Calderón para recrear una parte de la vivienda de don Juan, arquetipo de una casa urbana acomodada del Madrid del XVII, con los diversos aposentos y salas situadas en la primera planta del edificio. La mención del portal [III: 278] y del poyo [III: 286], una especie de banco para sentarse, da forma verbal a lo que debía ser una especie de lugar de tránsito y breve descanso antes de ingresar en la parte más privada del edificio.

La alusión de Hernando referida a una acción de la criada –“*cerró la puerta*” [III: 289]- parece confirmar que se trata de un lugar que se encuentra *dentro* de la vivienda, en el primer acceso interior de la misma. Hernando relata a su amo como, ante la turbación de la dama, concede refugio en la misma casa a doña Leonor:

*“Yo, sus acciones viendo,
llegué a las dos, diciendo:
este cuarto, señora,
podrá mejor serviros por ahora
de albergue, en él os ruego,
que os entréis, la criada aceptó luego,
y entre ella, y yo cargando con el ama,
fuera de pulla, **la llevé a la cama,**
donde de aquel mortal triste retiro,
de allí a un rato volvió con un suspiro [...]” [III: 290-299]*

“*Este cuarto*” [III: 292] se refiere, sin duda, a los aposentos de don Juan, lugar en el que se desarrollará el último cuadro de la comedia. La deducción más lógica del relato de Hernando es que, habiendo encontrado a la dama y su fámula en el portal [III: 278], y encontrándose doña Leonor “*desmayada*” [III: 286] sobre el poyo, hayan debido *acompañarla* (la expresión “*cargando*” parece una exageración de Hernando) los dos criados *por la escalera* hasta la primera planta de la vivienda, donde se encuentran los aposentos de don Juan.

Una vez que la dama recobra el conocimiento, doña Leonor le pide a Hernando que se asegure “*si un caballero viejo anda a buscarme*” [III: 313], en clara referencia a don Alonso, padre de la dama; asimismo, ordena a Inés “*a ver si veía al mozo caballero*” [III: 323], una alusión a don Félix, amante de la dama; el criado finaliza su relato indicando a don Juan que los dos sirvientes salieron de la casa por caminos distintos:

*“[...] la criada, y yo salimos,
y los dos por distintas sendas fuimos;*

yo a ver, si acaso veía
 el viejo caballero, que decía;
 y ella, según infiero,
 a ver si veía al mozo caballero;
una, y mil vueltas a la calle he dado,
 y con nadie he topado,
 sino sólo contigo [...] [III: 318-326].

La configuración de los dos criados que aparecen en esta comedia -Hernando y Lisardo- contrasta vivamente si comparamos las acciones de ambos: Lisardo destaca por su nobleza y lealtad hacia don Félix, más propia de las características de un caballero en esta tipología de comedia; en cambio, Hernando manifiesta de forma más clara el sentido común, pero también el egoísmo propio de la caracterización de los criados en estas obras. En la conversación con don Juan, el criado llega a proponerle a su amo que escarmiente a don Félix (con quién precisamente tiene el duelo pendiente por la herida que causó a Hernando), vengándose precisamente de su dama doña Leonor, a quién tiene ahora encerrada en su propia casa. Naturalmente, don Juan replica de forma severa a la villanía de Hernando y, por el contrario, le ordena al criado que vaya en busca de don Félix para informarlo que la dama se encuentra a salvo en sus aposentos [III: 352-357] y rogarle que venga a buscarla de inmediato. El caballero zanja el tema dándole a Hernando una última instrucción: *“dame primero / la llave de mi cuarto, en él te espero, / y ven presto”* [III: 372-374].

“Vase” [acot. III: 379+] don Juan, dejando solo a Hernando en la calle, que se lamenta de la decisión de su amo, quejándose amargamente de la herida que le causó don Félix:

“Rota cabeza mía,
pasémonos por una Barbería⁵⁷²
*a decir al Chirurgo*⁵⁷³ *se prevenga*
y que estopas, y huevo a punto tenga
para la vuelta. Cielos, ¿qué es aquesto?.
¡que hoy a mi amo en ocasión ha puesto
de llamar su enemigo!
si fue a reñir con él, ¿cómo de amigo
hace ahora finezas?
*¿No fuera el monstruo yo de dos cabezas?*⁵⁷⁴
¡Oh cuánto lo estimara mi fortuna!

⁵⁷² El motivo por el cual Hernando convoca la presencia del barbero es aclarado por Covarrubias, que describe algunas de las actividades propias de este oficio durante el siglo XVII: *“Oficial que corta la barba y el cabello, ‘latine tensor, ris’. Tiene juntamente otros ministerios anejos, que son sangrar, sajar, echar ventosas, sacar muelas; y algunos barberos que son cirujanos empíricos curan de llagas y heridas teniendo licencia para ello [...]”*

⁵⁷³ Neologismo procedente del latín (de *‘chirurgia’*, cirugía) y al que el criado alude en relación con su herida, en el mismo sentido que el barbero, en el verso anterior. El vocablo no debía ser de uso común en castellano, pues no es recogido por Covarrubias ni por el Diccionario de Autoridades.

⁵⁷⁴ Valbuena Briones [1973: 1040] recuerda esta mención como una conjetura recogida por la crítica para datar la comedia de Calderón, citando a José Pellicer, un historiador y filólogo aragonés coetáneo de Calderón, que recoge un hecho curioso en uno de sus avisos, datado el 8 de noviembre de 1639: *“En el condado de Aviñón, en Francia, se dice por cierto que una labradora parió un monstruo con dos cabezas, que se besaban una a otra, y un solo cuerpo. Bautizárosle, y murió luego; abriéronle y le hallaron sólo un corazón”*.

*pues para discurrir tuviera una,
y otra para aparar; si con bien salgo
de esta, no más papeles” [III: 380-393].*

“*Salen Elvira y Juana*” [acot. III: 393+], y deberían hacerlo por la puerta contraria del escenario a la que utilizó antes don Juan [acot. III: 379+] cuando abandonó el tablado, para mantener una cierta coherencia escenográfica: la razón argüida para defender tal conjetura es que el lapso entre período entre la *salida* de don Juan del tablado y la inminente *entrada* de doña Elvira es muy breve (apenas catorce versos pareados que componen el pequeño monólogo de Hernando) y el espectador podría colegir que se ha producido un encuentro de los dos amantes *fuera del espacio dramático representado* durante el parlamento del criado, cosa que realmente no ha ocurrido, a tenor del desarrollo de la escena posterior.

Hernando reconoce enseguida a las dos mujeres por “*el talle, y el vestido*” [III: 400] como la amante de su señor don Juan y su sirvienta. A pesar de la herida sufrida por Hernando, el criado no ha perdido su cinismo habitual y califica a la dama de “*madrugadora / del Parque*” [III: 402-403]. Con proverbial indiscreción (y también como una estrategia del dramaturgo para el desarrollo argumental del cuadro), Hernando informa a las recién llegadas que don Juan se dirige hacia su casa [III: 413] y él mismo marcha “*a un recado muy aprisa*” [III: 415]. “*Vase*” [acot. III: 418] el criado, y las dos mujeres toman una rápida resolución:

Doña Elvira: “[...] *con la duda tan cabal me quedo,
como antes la tenía,
pero la he de saber con mi porfía;
ven en casa de don Juan*” Juana: “*¿En ella quieres
entrar? ¿Haste olvidado de quién eres?*”
Doña Elvira: “*Sí, pues si me acordara
de mis obligaciones, no intentara
acciones semejantes;
ven, y de nada, Juana mía, te espantes [...]*” [III: 425-433].

“*Vanse*” [acot. III: 439] ambas damas en dirección a la casa de don Juan, y finaliza el cuadro. Se inicia uno nuevo, el postrero de la comedia, que se desarrollará en un espacio interior, los aposentos de don Juan. La acotación inicial reza que “*sale Leonor por una puerta tapada*⁵⁷⁵, y por otra don Juan, habiendo hecho ruido con llave” [acot. III: 439+]. En este caso, el manto de la dama no es ningún símbolo escénico que indique que la escena se está desarrollando en un espacio exterior, sino únicamente un breve recelo de doña Leonor para ocultar inicialmente su identidad ante cualquier extraño que pueda entrar en los aposentos.

Tal vez para neutralizar la reiterada relación que el espectador del corral debía deducir de la presencia de un manto sobre el tablado (asignándole inmediatamente la significación de un espacio exterior en la escena representada) el dramaturgo configura la entrada de don Juan en ese mismo espacio utilizando una explícita y evidente llave para su acceso, con la que anuncia sonoramente su llegada, como indica la primera acotación textual del cuadro [acot. III: 439+].

⁵⁷⁵ A pesar de la acotación, realmente doña Leonor *no lleva el manto inicialmente, sino algo más tarde*, iniciada ya la escena, como la misma dama informa en su inicial parlamento (“*ya entró/ un caballero, a quien / no conozco, encubrirme quiero*” [III: 457]).

La hipótesis de representación más probable es que el caballero acceda al escenario por la puerta lateral izquierda (que simboliza en este tipo de espacio interior, como venimos defendiendo, el trayecto hasta la escalera de la casa que conduce hasta la puerta de entrada a la vivienda), mientras que doña Leonor entrará al tablado por la puerta opuesta, la derecha. La dama recuerda la condición de su encierro (simbólico y físico) en su primera impresión, cuando observa que alguien entra en su claustro:

*“Abrir ya la puerta veo
de esta ignorada prisión,
adonde mi confusión
tiene atado mi deseo:
¿con cuántas dudas peleo? [...]”* [III: 440-444].

Doña Leonor especula con que el recién llegado sea su criada Inés o bien Hernando, pero es en realidad don Juan quien accede a sus aposentos y, caballeroso, se presenta ante la dama y se pone a su disposición:

*“No señora, porque yo
entré, os recatéis así,
ni os de el mirarme cuidado,
que del suceso informado,
que os tiene encerrada aquí,
vengo a que os serváis de mi;
dueño de esta casa soy [...]”* [III: 459-465].

Doña Leonor, libre ya de sus prejuicios iniciales, agradece el gesto del caballero y pide “*perdón del recato*” [III: 485] que le ha mostrado a la entrada. Se descubre luego el rostro [acot. III: 508+] como muestra de confianza ante la honesta actitud de don Juan. Ambos se intercambian confidencias, recordando la forma en que llegó la dama hasta los aposentos [III: 529-537]. En un momento dado, “*llaman*” [acot. III: 546+] a la puerta, una circunstancia que incrementará la tensión dramática en escena:

*“[...] [llaman] [acot.]
Doña Leonor: “¿Pues cómo?” Don Juan: “¿Llamaron?” Doña Leonor: “Sí”
Don Juan: “Retiraos, hasta ver
quién es” Doña Leonor: “Cielos, ¡qué ha de ser
de mi fortuna, y de mí!”* [III: 546-550].

La acotación inmediatamente posterior especifica que “*retírase Leonor, y salen Elvira y Juana tapadas*” [acot. III: 550+]. En este contexto de representación, la hipótesis más razonable es que Leonor se retire por la puerta lateral derecha del tablado -que simboliza otras dependencias anexas- y que doña Elvira y Juana se incorporen por la opuesta, que encarna la vía más próxima a la escalera que conducirá hasta la planta baja, donde se encuentra el acceso principal de la vivienda. Nuevamente, el manto de las dos mujeres señalado en la acotación es un signo escénico que indica su venida desde un espacio exterior, la calle.

La dama recién llegada –doña Elvira- anuncia a don Juan su entrada en los aposentos, recordándole (aunque tal vez no fuera necesario para el personaje, tal vez sí lo sea para el

espectador del corral, o el lector de la comedia) que se trata de la misma mujer con la que se ha encontrado las pasadas mañanas en el Parque [III: 552-555].

Mientras conversan doña Elvira y don Juan, se describe en una acotación textual la posición de Leonor en el escenario –“*al paño Leonor*” [acot. III: 579+], un conocido recurso que muestra que la dama se encuentra *en el mismo espacio representado* que el resto de personajes en escena, pero que no es visible para ellos. En este caso hay una variación importante respecto a otras ocasiones en que el dramaturgo utiliza este recurso, ya que la dama *puede ver* al resto de personajes que se encuentran en escena, *pero no escucharlos*, como se deduce de las palabras –en aparte y al paño- de doña Leonor:

***“Mujer es la que entró, y como
quedo, y apartados hablan,
no oigo lo que dicen, pero
bien se deja ver, que es dama
de este caballero, pues
así se ha entrado en su casa”*** [III: 580-585].

Don Juan, temeroso de que la recién llegada advierta la presencia de doña Leonor en la casa, le sugiere educadamente la conveniencia de regresar a la calle [III: 600], pero inmediatamente sucede un nuevo incidente, ya que doña Elvira *anticipa* –un nuevo artificio de construcción teatral del dramaturgo- la entrada de un caballero en los aposentos⁵⁷⁶: “[...] *¡pero qué miro! / un hombre entra en esta sala, / que importa que no me vea*” [III: 609-610]. La acotación inmediata indica que hay “*ruido dentro, y vase [doña Elvira] hacia donde está Leonor*” [acot. III: 610+]. Como ya hemos apuntado, el lugar donde se encuentra escondida doña Leonor está simbolizado por la puerta lateral derecha del escenario, y tiene la significación de unos aposentos contiguos al espacio dramático representado. La expresión de doña Leonor cuando se dirige doña Elvira hacia el lugar donde se encuentra escondida [III: 615] indica la oposición de la dama a que el mismo escondite pueda ser utilizado por las dos mujeres al mismo tiempo:

***“Aquí
no habéis de entrar, que tomada
esta posada está, y no
se puede ver a quién guarda”*** [III: 616-619].

La siguiente acotación indica el gesto que debía realizar la actriz que interpretaba a doña Leonor, para marcar claramente la significación de la cortina de la puerta lateral derecha del tablado como unos aposentos contiguos al espacio dramático representado: “*cierra la puerta Leonor*” [acot. III: 619+]. Doña Elvira hace visible su recelo contra don Juan ante lo visto, por la sospecha de que la dama escondida en los aposentos contiguos sea tal vez la amante del caballero [III: 620-623]. En estas, don Juan anuncia que la visita inesperada “*ya a los umbrales pasa*” [III: 627] y en ese mismo momento “*sale don Diego*” [acot. III: 627+]. Se produce entonces un nuevo juego de equívocos: doña Elvira recomienda a su criada que se cubra el

⁵⁷⁶ Doña Elvira lo anunciará de nuevo unos versos más tarde, cuando don Diego *aún no ha entrado* al tablado, y por tanto, no ha podido ser visto por la dama: “*Haced que no entre / ese hombre en esta cuadro*” [III: 624-625].

rostro con el manto, para evitar ser reconocida por don Diego [III: 631] (y se supone que la dama hace lo propio), pero Juana opta –sorprendentemente- por abandonar los aposentos⁵⁷⁷ [acot. III: 633+] y dejar a su dueña a solas con don Diego (su hermano), don Juan (su amante) y doña Leonor (escondida al paño izquierdo).

Don Diego cree que viene a buscar a doña Leonor [III: 645-647 y III: 658], doña Elvira piensa que su hermano la ha reconocido [III: 647-648] y don Juan está confundido porque esperaba a don Félix y se ha encontrado con don Diego [III: 648-651]. Doña Elvira intenta salir de los aposentos (solución que poco antes tomó su criada), pero don Diego se lo impide. La ambigüedad de la escena produce gran comicidad, porque el caballero confunde a su hermana doña Elvira –tapada- con doña Leonor –escondida al paño- e intenta seducirla con amorosos conceptos, ante el estupor –en aparte- de la dama (*“Que me enamore mi hermano, / es solo lo que me falta”* [III: 678-679]).

Ante este panorama, don Juan solicita a don Diego que salga de la casa, explicándole que la tapada no es sino aquella dama del Parque cuya historia le explicó antes [III: 680-696]. Don Diego no le cree, y piensa que el caballero lo engaña, pero accede a la petición si antes comprueba la identidad de la dama: para acreditarlo le exige a la tapada -si no desea descubrirse el manto- que le hable. Doña Elvira, derrotada (*“El mismo / hay en el verme la cara, / que en escucharme la voz”* [III: 743-745]), decide descubrirse, pero sólo ante su amante (*“destápase”*[acot. III: 746+]). Se trata de un detalle de interés que sugiere cuál debía ser la posición de los actores en el escenario y que revela la importancia fundamental del escueto espacio de representación -el tablado del corral de comedias- en el desarrollo dramático de la obra: doña Elvira se muestra ante su amante don Juan por vez primera y el caballero comprende que su amante y la hermana de don Diego son en realidad la misma mujer⁵⁷⁸, todo ello sin que don Diego lo haya advertido, por lo que la colocación en el escenario de los tres actores debía ser coherente con la situación dramática (seguramente don Juan en el centro del tablado, con don Diego en la parte izquierda y doña Elvira –medio oculta por aquel- en el otro extremo).

La situación dramática se tensa aún más porque *“salen don Félix y Lisardo”* [acot. III: 762+] (puerta lateral izquierda). El caballero recién llegado justifica su tardanza en haber prevenido antes una *silla* para llevar discretamente a doña Leonor hasta una casa segura [III: 763-766]. Don Félix se sorprende al ver a don Diego en la misma sala. Doña Leonor –habiendo escuchado la voz de don Félix [III: 779]- vuelve a asistir discretamente a la escena desde el paño [*“abre Leonor”* (acot. III: 778+)]. Don Juan discurre rápidamente la ocasión de seguir el equívoco y hacer pasar a doña Elvira por doña Leonor, para evitar que aquella sea descubierta por su hermano [III: 781-786].

El mecanismo ideado por don Juan se lleva adelante: don Félix se confunde inicialmente, pero doña Elvira –en aparte- le explica quién es y le suplica que le ayude [III: 821-828]. Pero doña Leonor, que también está confundida –y celosa- por lo observado, sale inopinadamente

⁵⁷⁷ Lógicamente, Juana debería abandonar el escenario por la puerta lateral izquierda, que es la que simboliza el paso que la conducirá al exterior de la vivienda: *“¿Irme no será mejor, / pues me dan la puerta franca?”* [III: 632-633].

⁵⁷⁸ *“Cubrios no habléis palabra, / piérdase todo, y no un solo / átomo de vuestra fama”* [III: 753-755].

de su escondite [acot. III: 834+] (puerta lateral derecha) y declara su amor por don Félix, ante el estupor de don Diego (*"Aquí hay más, que yo pensaba"* [III: 845]).

Don Félix *"vase con Leonor"* [acot. III: 860+], y don Diego se queda contrito por el desenlace, pero aún mantiene el interés por conocer la identidad de la dama tapada –doña Elvira, su propia hermana- que aún se encuentra en los aposentos. Se escuchan entonces *"cuchilladas dentro y sale Hernando"* [acot. III: 879+] (puerta lateral izquierda); el criado afirma que el incidente está teniendo lugar *"a la puerta de la calle"* [III: 882]. Se escucha *fuera* del ámbito escénico representado [acot. III: 879+] la voz de don Alonso, batiéndose en duelo con alguien (*"Muere traidor"* [III: 880]). Ante el escándalo, don Juan y don Diego deciden salir [acot. III: 892] y posponer su particular pendencia –otro aplazamiento, uno más- hasta la resolución del incidente.

"Retírase Elvira donde estaba Leonor" [acot. III: 897+], esto es, la puerta lateral derecha, que simboliza el acceso a los aposentos contiguos al espacio representado en escena. La acción se acelera, porque *"sale Leonor"* [acot. III: 988+] (puerta lateral izquierda), que llega desde la calle. Por si el espectador (o lector) tuviese alguna duda sobre el origen de la pendencia –escuchada *fuera* del espacio representado [acot. III: 879+]– la misma doña Leonor explica que, al salir con don Félix, se encontraron precisamente con el padre de la dama, que les impidió el paso, dando lugar a la reyerta, en la que *"riñendo allá todos andan"* [III: 907].

Hernando anuncia *"que todos se entran"* [III: 908], anticipando de nuevo –como hiciera unas escenas antes doña Elvira- la entrada de gente en el espacio dramático representado. El aviso obliga a doña Elvira a encerrarse en los aposentos contiguos, simbolizados por la puerta lateral derecha del tablado (*"enciérrase Elvira"* [acot. III: 908+]). Doña Leonor intenta ocultarse en el mismo sitio; el hecho provoca una situación divertida, pues doña Elvira le devuelve la moneda con que antes le pagó la otra dama⁵⁷⁹:

Hernando: *"Y aún acá, que **todos se entran**"*
[Enciérrase Elvira]
Doña Leonor: *"**Este aposento en que estaba,**
me oculte"* Doña Elvira: *"Tarde venís,
que esta posada tomada
está ya"* Doña Leonor: *"Ay de mi, ¡qué presto
tomásteis de mi venganza!
pero **en esta parte intento**
esconderme retirada"* [Escóndese] [III: 908-915].

Tras el frustrado intento de Leonor para esconderse en el mismo lugar en el que lo hizo hace unos instantes, un espacio anexo al lugar dramático representado sobre el tablado, y que ahora está ocupado por doña Elvira, opta por ocultarse *"en esta parte"* [III: 914]; Teniendo en cuenta la estructura del escenario de los corrales de comedias, la única solución posible para la representación de este desarrollo debía ser la obertura central del tablado,.

⁵⁷⁹ Doña Elvira no hace sino devolverle la jugada que Leonor le hizo unos versos antes, cuando la dama deseaba esconderse en el mismo lugar para ocultarse de la llegada de su hermano don Diego y ésta le negó el acceso: *"Aquí / no habéis de entrar, que tomada / esta posada está, y no / se puede ver a quién guarda"* [III: 616-619].

Tras esta acción de doña Leonor [acot. III: 914], *“sale riñendo don Alonso, y los tres [don Alonso, don Juan y don Félix]”* [acot. III: 915+]. El viejo caballero pretende tomar venganza contra lo que interpreta como una afrenta (la desaparición de su hija a causa de sus amoríos con don Félix). El desenlace se acerca a su fin, de manera acelerada y a trompicones, como es costumbre en este género de comedias: don Félix calma la furia del padre de doña Leonor, pidiéndole en matrimonio a la dama [III: 920-924]; don Juan pregunta *“donde se guarda / Leonor”* [III: 936-937] y el criado Hernando explica que *“aquí están entrambas”* [III: 942].

Se produce el último equívoco de la comedia, porque don Juan recuerda dónde estaba escondida doña Leonor hace unos momentos⁵⁸⁰, los aposentos contiguos al espacio dramático representado –representado por la puerta lateral derecha del escenario- y se dirige al lugar para reunirla con don Félix, quien la desposará. En cambio, *“sale Elvira”* [acot. III: 950+], *“contenta, ufana y alegre”*[III: 951] por ser su amante quien la recoge. Al instante, inopinadamente *“sale don Diego”* [acot. III: 953+] (puerta lateral izquierda) para vilipendiar a su hermana por la presencia de la dama en la casa de un hombre⁵⁸¹, aunque don Juan zanja la inicial disputa con la promesa de tomar a la dama también por esposa [III: 963-964].

Finalmente, *“sale Leonor”* [Acot. III: 968+] (obertura central del tablado), quien solicita el perdón de don Alonso; éste se lo concede a cambio de desposarse con don Félix. Parece acabar la obra, pero Hernando tercia, en una postrera referencia meta literaria⁵⁸², para presentar los versos finales de la comedia, que zanján la resolución de la pendencia entre don Félix, don Juan y don Diego –varias veces postergada a lo largo de la comedia- provocada por los infundados celos de don Félix y la herida que provocó al criado de don Juan. Como no podía ser de otra forma, es Hernando –humillado y descalabrado- el encargado de dar fin a la comedia, con el consabido perdón a la audiencia por las posibles faltas de la obra.

⁵⁸⁰ *“Sin duda, aquí está Leonor, / que es la parte donde estaba / primero, y aquí habrá vuelto”* [III: 943-945].

⁵⁸¹ Un comentario de Hernando –*“¿Aún no hemos acabado?”*[III: 955]- parece atenuar la inverosimilitud del trance y presenta una nota meta literaria en este final de obra.

⁵⁸² *“Pensarán que está acabada / la Comedia con casarse / los galanes, y las damas; / pues escuchen vuesarcedes, / que otro pedacito falta”* [III: 972-976].

"Los empeños de un acaso" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-11	11	2	Don Félix, don Diego	"Salen don Félix, y don Diego acuchillándose" [acot. l: 0+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
12-25	14	4	Don Félix, don Diego, don Alonso, doña Leonor	"Dentro don Alonso" [acot. l: 11+], "en mi portal cuchilladas" [l: 12-13], "que bajen luces" [l: 25]	
26-31	6	5	Don Félix, don Diego, don Alonso, doña Leonor, Inés	"Sale don Alonso medio desnudo, y Leonor deteniéndole, y Inés con luz" [acot. l: 25+]	
32-127	96	4	Don Félix, don Alonso, doña Leonor, Inés	"Quiere irse, y detiénele don Alonso" [acot. l: 88+]	
128-183	56	3	Don Félix, doña Leonor, Inés	"el caballero embozado, / que esperando en tu portal" [l: 154-155]	
184-201	18	4	Don Félix, doña Leonor, Inés, don Alonso	"Vamos, don Félix, de aquí" [l: 184], "Inés, cierra tú esta puerta" [l: 187]	
202-209	8	3	Don Félix, doña Leonor, Inés		
210-240	31	2	Doña Leonor, Inés	"cierra ahora / esa puerta" [l: 225-226]	
241-249	9	1	Inés		
250-442	193	4	Doña Elvira, Juana, don Juan, Hernando	"Vase, y salen doña Elvira, y Juana tapadas, y don Juan, y Hernando" [acot. l: 249+], "en este Parque os encuentro" [l: 255], "hermoso sitio ameno" [l: 293], "hablan los dos aparte" [acot. l: 350+]	Parque de Madrid (espacio itinerante)
443-510	68	5	Doña Elvira, Juana, don Juan, Hernando, don Diego	"al Parque fuisteis" [l: 447]	Calle indeterminada de la ciudad (espacio itinerante)
511-667	157	3	Don Juan, Hernando, don Diego	"su aposento / tiene una reja que cae / al portal" [l: 551-553], "la puerta" [l: 585], "pues de mi casa nos vemos / tan cerca, en ella esperamos" [l: 660-661]	
668-679	12	1	Hernando		
680-712	33	3	Hernando, don Félix, Lisardo	"Esta es de Leonor la casa, / aquí me santiguo, y entro" [l: 699-700], "esta es la puerta" [l: 703], "Llama" [acot. l: 704+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
713-784	72	4	Hernando, don Félix, Lisardo, Inés	"Llega don Félix, y quítale el papel" [acot. l: 730+]	
785-787	3	3	Don Félix, Lisardo, Inés		
788-793	6	2	Don Félix, Inés		
794-888	195	3	Don Félix, Inés, doña Leonor	"mis balcones" [l: 861-862]	
889-941	53	2	Juana, doña Elvira	"Vanse, y sale Elvira con otro vestido, poniéndosele Juana" [acot. l: 887+], "mi aposento" [893]	Aposentos de doña Elvira
942-1101	160	4	Juana, doña Elvira, don Diego, don Juan	"no hay en mi casa lugar / reservado." [l: 945-946], "al Parque bajó" [l: 1016], "hasta Madrid la seguí" [l: 1079], "a tocar de Leganitos" [l: 1081]	
1102-1107	6	4	Juana, doña Elvira, don Diego, don Juan	"Un hombre, señor, / afuera está esperando" [l: 1102-1103]	
1108-1141	34	2	Don Juan, doña Elvira		
1142-1143	2	1	Don Juan		
1144-1159	16	2	Don Juan, don Diego	"A este cuarto / entrad" [l: 1156-1157]	
1160-1181	22	3	Don Juan, don Diego, Hernando		
1182-1303	22	5	Don Juan, don Diego, Hernando, doña Elvira, Juana	"Salen Elvira, y Juana al paño" [acot. l: 1181+], "buscando su casa iré" [l: 1281-1282], "dame el manto" [l: 1299]	

"Los empeños de un acaso" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-59	59	2	Doña Elvira, Juana	"Salen doña Elvira, y Juana criada, con mantos" [acot. II: 0+], "llama a esa puerta" [II: 13]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Félix
60-73	14	2	Don Félix, Lisardo	"Éntranse por un lado [doña Elvira y Juana], y salen don Félix, y Lisardo por el otro" [acot. II: 59+], "dos mujeres tapadas / hasta esta sala se entran" [II: 66-67]	Aposentos de don Félix
74-79	6	4	Don Félix, Lisardo, doña Elvira, Juana	"Salen Elvira, y Juana" [acot. II: 73+], "salte, Lisardo, allá fuera" [II: 79]	
80-169	90	3	Don Félix, doña Elvira, Juana	"hacer de Madrid ausencia" [II: 103]	
170-204	35	6	Don Félix, doña Elvira, Juana, doña Leonor, Lisardo, Inés	"Sale Leonor, Lisardo, y Inés a la puerta como deteniéndola" [acot. II: 169+]	
205-357	153	4	Don Félix, doña Leonor, Lisardo, Inés	"No la sigáis" [II: 205], "en vuestro cuarto" [II: 218], "Madrid" [II: 225], "vuestra casa" [II: 266], "Inés detenia" [II: 315]	
358-368	11	2	Don Félix, Lisardo	"ya salió de la puerta" [II: 359], "saldré tras ella a la calle" [II: 364], "dentro de mi mismo cuarto" [II: 366]	
369-441	73	4	Don Félix, Lisardo, don Juan, Hernando	"La casa dicen que es esta" [II: 369], "detrás de los Recoletos" [II: 400], "vuélvete desde aquí a casa" [II: 428]	
442-448	7	3	Don Félix, Lisardo, don Juan		
449-450	2	2	Don Félix, don Juan		
451-582	132	3	Don Félix, don Juan, don Diego	"Tarde hallé la casa, pues / está ya don Juan en ella" [II: 451-452], "detrás / de San Agustín espero" [II: 577-578]	
583-598	16	2	Don Félix, don Diego	"detrás de San Bernardino, / apartado del camino / de las cruces, os aguardo" [II: 592-594]	
599-602	4	1	Don Félix		
603-719	117	2	Don Félix, don Alonso	"buscándoos vengo" [II: 603], "dos en tan distantes sitios" [II: 673]	
720-729	10	1	Don Alonso		
730-744	15	2	Don Alonso, Lisardo	"Trae un recado en un bufete" [acot. II: 737+], "ponte la capa, y espada" [II: 743]	
745-764	20	3	Don Alonso, doña Leonor, Inés	"Vase Lisardo, escribe don Alonso, y salen Leonor, y Inés" [acot. II: 744+], "llega a tomarle el papel" [acot. II: 759+]	
765-770	6	4	Don Alonso, doña Leonor, Inés, Lisardo	"Huye, señora, que yo / le tendré" [II: 767-768]	
771-772	2	3	Don Alonso, Inés, Lisardo	"Suelta, villano" [II: 771]	
773-787	15	2	Don Alonso, Lisardo	"Saca la daga, y detiénele Lisardo" [acot. II: 772+]	
788-824	37	1	Don Alonso	"Retírase a la puerta, y vase cerrándola" [acot. II: 787+], "llevando consigo / la puerta, que con el golpe / dejó cerrado el pestillo" [II: 788-790], "una ventana sin reja" [II: 813]	
825-856	32	1	Don Juan		Lugar cercano al monasterio de los Recoletos
857-875	19	2	Don Juan, don Félix		
876-976	101	3	Don Juan, don Félix, Lisardo	"Hacia esta parte le he de hallar" [II: 876], "la llave" [II: 914], "don Alonso / cerrado queda" [II: 915-916]	

"Los empeños de un acaso" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-78	78	3	Don Juan, don Félix, Lisardo	"por el balcón / se arrojó" [III: 15-16], "yo me volveré a mi casa" [III: 62]	Calle indeterminada de Madrid
79-117	39	4	Don Juan, don Félix, Lisardo, don Diego		
118-208	91	2	Don Juan, don Diego	"deteneos" [III: 119], "un criado le siguió / hasta el campo" [III: 133-134]	
209-211	3	1	Don Juan		
212-379	168	2	Don Juan, Hernando	"una huésped en tu cuarto" [III: 227], "bajaba la escalera" [III: 277], "al portal" [III: 278], "en el poyo" [III: 286], "la llave de mi cuarto" [III: 373]	
380-393	14	1	Hernando	"una Barbería" [III: 381]	
394-418	25	3	Hernando, doña Elvira, Juana	"Parque" [III: 403]	
419-439	21	2	Doña Elvira, Juana		
440-550	11	2	Doña Leonor, don Juan	"Sale Leonor por una puerta tapada, y por otra don Juan, habiendo hecho ruido con llave" [acot. III: 439+] "Abrir ya la puerta veo" [III: 440], "os encerró mi criado" [III: 537], "retiraos" [III: 548]	Aposentos de don Juan
551-627	77	4	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, Juana	"Retírase Leonor y salen Elvira y Juana tapadas" [acot. III: 550+], "al paño Leonor" [acot. III: 579+], "apartados hablan" [III: 581], "un hombre entra en esta sala" [III: 609], "ruido dentro, y vase hacia donde está Leonor" [acot. III: 610+], "este aposento me valga" [III: 615], "cierra la puerta Leonor" [acot. III: 619+], "esta cuadra" [III: 625]	
628-633	6	5	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, Juana, don Diego	"me dan la puerta franca" [III: 633]	
634-762	129	4	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, don Diego		
763-860	98	6	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, don Diego, don Félix, Lisardo	"una silla que la lleve" [III: 766], "abre Leonor" [acot. 778+], "sale Leonor" [acot. III: 834+], "vase con Leonor" [acot. III: 860+]	
861-879	19	3	Don Juan, doña Elvira, don Diego		
880-892	13	4	Don Juan, doña Elvira, don Diego, Hernando	"Cuchilladas dentro y sale Hernando" [acot. III: 879+], "dentro don Alonso" [acot. III: 879+], "cuchilladas a/ la puerta de la calle" [III: 881-882]	
893-899	7	2	Doña Elvira, Hernando	"Retírase Elvira donde estaba Leonor" [acot. III: 897+]	
900-908	9	3	Doña Elvira, Hernando, doña Leonor	"pasaba / por la calle" [III: 903-904], "enciérrase Elvira" [acot. III: 908+]	
909-912	4	2	Doña Elvira, doña Leonor	"Escóndese" [acot. III: 915+]	
913-915	3	3	Doña Elvira, Hernando, doña Leonor	"en esta parte intento / esconderme retirada" [III: 914-915] "Sale riñendo don Alonso, y los tres" [acot. III: 915+]	
916-950	35	5	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix	"sin duda, aquí está Leonor" [III: 943]	
951-953	3	5	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix	"Sale Elvira" [acot. III: 950+]	
954-968	15	6	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix, don Diego		
969-1012	44	7	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix, don Diego, doña Leonor		

2.11. *Primero soy yo.*

Cinco espacios dramáticos diferentes se representan sobre el tablado en esta comedia de Calderón: dos exteriores y tres interiores. Los dos espacios exteriores simbolizan un bosque a las afueras de la ciudad de Valencia y la calle de la Mar, justo enfrente de la casa de don Gutierre. Los tres espacios interiores son los aposentos de doña Hipólita en la Quinta y también en la casa de Valencia y el interior de la casa de don Gutierre en la calle de la Mar. La representación de los espacios interiores es mayoritaria en la obra, como puede comprobarse en el resumen de los cuadros sinópticos.

La comedia está ambientada en Valencia, pero hay muy pocas referencias concretas, a excepción de una clara alusión a la calle de la Mar, donde vive don Gutierre, a la plaza de la Olivera, muy cercana a aquella, y al Grao. Parece ser que el dramaturgo visitó la ciudad en el año 1638, año en que parece estar escrita la obra. Al contrario que la gran mayoría de comedias de este género, y ello constituye una interesante excepción a la norma habitual, la acción está ambientada hacia 1547, casi cien años antes de su redacción, a tenor de la mención del episodio de la batalla de Mühlberg.

Vuelve a recrearse la configuración típica de la estructura de una casa urbana acomodada de la época: habitaciones en el primer piso de la vivienda, acceso desde una escalera interior, etc. Un aspecto de interés en la evocación del espacio dramático es la utilización de unos conductos subterráneos –evidentemente, no representados, pero aludidos *fuera* de plano- que conducen a la casa de campo de los Ansa –la Quinta- desde un bosque cercano; este espacio no representado es utilizado para hacer avanzar el desarrollo dramático, en la jornada primera, con el hundimiento del balcón de la vivienda y el rescate de las dos mujeres y el desenlace de la obra, en la postrera jornada, con el encierro de la criada en la mina por parte de los Ansa.

Vuelve a recurrir el autor a los espacios contiguos al lugar dramático representado; en esta comedia lo más destacable es la posible utilización de la puerta central del tablado, ante la dificultad de haber dado significación en las escenas interiores a las puertas laterales del escenario. La función de los mantos en las mujeres vuelve a denotar una relación con los espacios exteriores; como le comenta doña Hipólita a Laura de forma explícita e indicativa de esta convención teatral, “*para que en casa te quedas, / bien quitarte el manto puedes*” [I: 947-948].

El enclaustramiento de Laura en la Quinta de los Ansa, por petición expresa de su padre Lisardo y el encierro *voluntario* de doña Hipólita (convenientemente descrita como recién salida de un convento y desconocedora, por tanto, de los placeres mundanos que ofrece la ciudad) también puede ser interpretado en clave simbólica, teniendo en cuenta la opresión de la familia para preservar el honor del clan; en el mismo sentido operaría la *llave maestra* de don Álvaro, que le permite acceder a la vivienda a cualquier hora, mostrándose además como un elemento alegórico de dominación del espacio de convivencia.

Un último elemento a destacar es el recurso utilizado por el dramaturgo para *desdoblar* el espacio dramático representado sobre el tablado en dos lugares diferentes, ahorrándose así una transición más compleja que requeriría diversos cambios de escena, como el cuadro en el

que don Álvaro le indica a su hermano que le espere “*en ese portal de enfrente*” [III: 501] mientras él se dirige a la casa de don Gutierre: la presencia de los dos caballeros *al paño* sugiere la situación espacial de ambos *justo enfrente* de la vivienda a la que se dirigen ambos, en la calle de la Mar. Esta sutil disposición no llega a contaminar del todo el espacio dramático representado en el tablado –el interior de la casa de don Gutierre- pero sí anuncia una firme relación entre ambos lugares.

2.11.1. *Primero soy yo. Jornada I.*

La primera jornada de esta comedia de Calderón se estructura en dos espacios dramáticos representados –uno exterior y el otro interior- que se desarrollan en dos cuadros dramáticos de parecida extensión: el primer cuadro [l: 1-688] se desenvuelve en un bosque a las afueras de la ciudad de Valencia, mientras que el segundo cuadro [l: 689-1155] sucede en los aposentos de doña Hipólita, en la vivienda de solaz de la familia Ansa.

En el primer cuadro de la jornada inicial *“salen por una parte Gutierre, Fadrique y Bandoleros, y por otra Gonzalo”* [acot. l: 0+]. El espacio dramático representado es exterior, un bosque a las afueras de la ciudad de Valencia, como se deduce del desarrollo posterior del cuadro. La primera escena está entreverada de sobreentendidos e informaciones veladas, que irán descubriéndose poco a poco, a medida que avance el diálogo, especialmente a partir del extenso discurso de don Gutierre [l: 111-426]. En su parlamento inicial, este caballero alude a una Quinta⁵⁸³ que parece cercana [l: 1], y a una dama a la que han visto llegar hasta tal vivienda en carroza [l: 4-5]. Gonzalo, criado de don Gutierre, responde a su amo y hace referencia a la mujer indicada, de nombre doña Hipólita, quién *“a causa / de una grave enfermedad, / dejó el Convento en que estaba / seglar desde niña, y vino / a convalecer a casa / de sus hermanos [...]”* [l: 13-18].

Ante una cierta frustración del caballero (la razón de la cual, en el desarrollo dramático inicial –in media res- aún no se adivina), Gonzalo argumenta que su amo dispone de *“gente, y armas”* [l: 32] para atacar la Quinta⁵⁸⁴, opinión que rebate duramente don Gutierre, en una indudable contraposición entre sus propios valores –honor y caballerosidad- y los del villano, que busca un propósito manifiestamente práctico. Así, el caballero recomienda a Fadrique, el líder de los bandoleros, que recoja a su gente y se vuelva *“a la campaña”* [l: 49] a esperar mejor ocasión para el lance apuntado.

El contrapunto de Fadrique a la indicación de don Gutierre ofrece algunas indicaciones de interés para la construcción del espacio dramático de la comedia y otras referencias a lugares: así, el comandante del grupo de bandoleros expresa que su amistad con don Gutierre se forjó en Italia; la alusión a las *“nobles empresas”* [l: 57] y a las *“nobles armas”* [l: 58] hacen referencia a alguna campaña militar en la que ambos participaron, formando parte del mismo ejército; algo más tarde, don Gutierre vuelve a hacer mención a tal suceso de forma más explícita.

Fadrique también refiere (en una alocución evidentemente dirigida a informar al público o lector de la comedia) que don Gutierre está *“desterrado de Valencia”* [l: 71] y que se encuentra ahora escondido en un lugar apartado del *“monte”* [l: 75]. Es precisamente este *“bosque”* [l: 77] el lugar dramático representado en escena que, sin embargo, parece encontrarse bastante

⁵⁸³ *“Casería o sitio de recreo en el campo, donde se retiran sus dueños a divertirse algún tiempo del año. Llámase así porque los que las cuidan, labran, cultivan o arriendan, solían contribuir con la quinta parte de los frutos a sus dueños”* [Diccionario de Autoridades].

⁵⁸⁴ Seguramente a fin de reforzar tal sensación de fortaleza, la acotación inicial incluía la presencia en esta escena de varios bandoleros sobre el tablado [acot. l: 0+].

cercano a la casa de campo antes, a juzgar por la expresión que utiliza el caballero (“*a la vista de esta Quinta*” [I: 83]). Tal Quinta parece ser, en este inicio de obra, una referencia espacial fundamental para don Gutierre, que la describe como un lugar apartado de la ciudad de Valencia, donde sus enemigos se reúnen discretamente, con el objeto de planear la captura del caballero:

“[...] *siendo su Plaza de armas
esa Casa de Placer,
donde, para que no hagan
escándalo en la Ciudad
sus juntas, por partes varias
deudos, y amigos concurren
mil tardes, y donde tratan
de sólo acabar conmigo [...]*” [I: 92-99]

Así, pues, la configuración elemental del espacio representado en este primer cuadro de la comedia parece simbolizar un bosque situado en un monte cercano a la ciudad de Valencia, muy próximo (“*a la vista*” [I: 83]) a la Quinta a la que se refiere don Gutierre en su intervención.

En el inicio de un extenso –y digresivo– parlamento del caballero, de más de trescientos versos [I: 111-426], don Gutierre ofrece más detalles sobre la situación de la Quinta, que pretende atacar con la ayuda de Fadrique y su cohorte de bandoleros:

“*Sabrás que esa Quinta tuvo
para conductos del agua,
una mina, que ya ciega,
el tiempo en sus ruinas guarda;
esta, pues, reconocida
de mi, haciendo confianza
de un ingeniero, dispuse
que de noche trabajara
en aclararla, siguiendo
las veredas de la zanja,
siempre cubierta la tez
del légamo, y de la lama;
hízolo así, y vino a dar
la luz de un resquicio clara
vista a la deshecha obra
de una fuente, que tapada
de verdes hiedras, desmiente
la sospecha de que haya
quiebra en ella, de manera
que teniendo yo hecha entrada
por donde sobre seguro
los asalte, cosa es clara,
guardándome tu las puertas,
que nadie con vida salga [...]*” [I: 111-134]

Estos “*conductos del agua*” que cita el caballero tendrán un importante papel en el desarrollo de la obra, en esta misma jornada y en la postrera, en la resolución final de la comedia. La larga intervención de don Gutierre justifica la vieja relación de amistad con Fadrique en una antigua camaradería de soldados, cuando coincidieron en la misma compañía en diversas campañas de Italia y Alemania. También refiere el caballero el origen de la enemistad con la familia de los Ansa:

“[...] *en fin, en busca (¡ay de mí!)
de don Jerónimo de Ansa,
primero enemigo mío,
ya lo sabes, **pasé a Italia,**
donde ya en una Compañía
siendo los dos camaradas,
me debiste la fineza
que yo olvido, y que tu guardas:
no hallando aquí a mi enemigo,
tras él pasando a Alemania,
llegué al Albis⁵⁸⁵, a ocasión
que la majestad cesárea
de Carlos⁵⁸⁶, de cuyo Sol
es primera luz del alba;
**tenía su ejército contra
el de Sajonia**⁵⁸⁷ **en campaña.**
En tercio de don Fadrique
de Toledo senté plaza [...]” [I: 206]*

La referencia histórica no es menor, porque pone en evidencia una de las características habituales de este género de obras, que es la contemporaneidad de la época representada en escena respecto a la del espectador que asistía a la función en el corral. Se trata, pues, de una curiosa variación respecto a otras comedias de capa y espada. De hecho, los sucesos mencionados a continuación (la batalla de Mühlberg) sucedieron en el año 1547, casi cien años antes de la redacción de esta comedia, aunque la narración evocada aquí por el protagonista debía estar aún muy viva en el imaginario colectivo.

Continúa don Gutierre su relato con una prolija relación –muy del gusto de la época- del relato de la batalla; el protagonista de la comedia describe cómo acabó con la vida de su enemigo, don Jerónimo de Ansa. La larga narración del episodio [I: 207-346] evoca vivamente la intensidad de la guerra, y expone con gran riqueza de detalles los pormenores del lance: las baterías del enemigo, el valor y la temeridad del narrador, las tropas de caballería avanzando, el bridón, la pica y finalmente la herida de muerte que don Gutierre le inflige -con una lanza- a

⁵⁸⁵ Se trata del actual Elba, conocido antiguamente como *Albis*; es un río de la Europa Central que nace en Bohemia y pasa por las ciudades alemanas de Dresde y Magdeburgo, desembocando cerca de Hamburgo en el mar del Norte. Tiene una longitud de 1.165 km.

⁵⁸⁶ Naturalmente, se trata de Carlos V, que reinó desde 1516 hasta 1556. Un conocido retrato de Tiziano presenta al monarca a caballo, con el paisaje de fondo de la batalla de Mühlberg. Ver Ilustración 10.

⁵⁸⁷ El duque Mauricio de Sajonia, protestante, derrotado por el emperador en la batalla citada.

su enemigo. El contexto del episodio narrado debía aún formar parte de la memoria histórica de los contemporáneos de Calderón. El dramaturgo utiliza este material histórico para configurar una parte –no representada- de un espacio dramático –evocado- que debía ser reconocido de inmediato por los espectadores que asistían a la representación en el corral de comedias, como un patrimonio compartido y común.

El narrador de la historia prosigue el relato, y refiere la continuación del episodio, con una exaltación heroica de su propia actuación, junto a otros seis compatriotas [I: 321] que “se echaron, con las espadas / en las bocas” [I: 322-323]. Se trata, nuevamente, de la evocación de un suceso histórico⁵⁸⁸ que debió ser muy conocido en la época: el abordaje a unas barcas en el río Elba (Albis, en la obra) por parte de un grupo de soldados españoles. Las tropas de la Liga de Esmalcalda, opositoras al Emperador Carlos, estaban acampadas a orillas del río Elba, en las proximidades de la actual localidad de Mühlberg (actualmente en el Estado federado alemán de Brandeburgo). Habían destruido los puentes que comunicaban con la otra orilla y se consideraban protegidas por el caudaloso río, cuya barrera les parecía infranqueable. Pero el ejército imperial averiguó el emplazamiento del enemigo y en la madrugada del 24 de abril de 1547, aprovechando la oscuridad, un pequeño grupo de diez arcabuceros españoles⁵⁸⁹ (en la comedia son siete en la narración de don Gutierre: “[...] y echándome al agua, / tras mi otros seis españoles / se echaron, con las espadas / en las bocas [...]” [I: 320-323]) al mando del capitán Cristóbal de Mondragón, que cruzaron el río a nado con las espada entre los dientes y apresaron varias barcas, con las que luego pasarían de un lado al otro de las orillas del río a casi mil soldados de la infantería de los tercios, con lo que lograron crear una cabeza de puente segura.

Don Gutierre explica cómo regresó a su patria y se instaló en Valencia tras su paso por la milicia [I: 346] y cómo don Álvaro y don Vicente de Ansa -hermanos de don Jerónimo- buscaban vengar su muerte, cuestión por la cuál el caballero evitaba coincidir con ellos “*en Calle Mayor, ni en Plaza*” [I: 356]. El discurso de don Gutierre cambia de registro inopinadamente, recurriendo a una mención meta literaria⁵⁹⁰ para excusar tal transición inesperada; describe entonces su romance con una “*bien que pobre, ilustre dama*” [I: 364], mencionando de paso algunos tópicos de este género de comedias y una referencia espacial de la ciudad de Valencia:

“[...] *pude verla más humana,*

⁵⁸⁸ El episodio citado se inscribe dentro del contexto histórico de la reforma luterana. Los opositores de Carlos V formaron la Liga de Esmalcalda y desafiaron la autoridad imperial. Carlos y su hermano el archiduque Fernando (futuro emperador) se unieron para combatir contra la Liga. Las tropas de los Habsburgo estaban compuestas por 8.000 veteranos de los tercios españoles procedentes del Tercio de Hungría, con 2.800 infantes a las órdenes del maestro de campo Álvaro de Sande; el Tercio Viejo de Lombardía, con 3.000 hombres mandados por Rodrigo de Arce, y el Tercio Viejo de Nápoles, con poco más de 2.000 soldados, dirigido por Alonso Vivas, todos al mando del duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, 16.000 lansquenets alemanes, 10.000 italianos comandados por Octavio Farnesio y otros 10.000 belgas y flamencos capitaneados por el conde de Buren, Maximiliano de Egmont. En total, 44.000 soldados de infantería a los que hay que añadir otros 7.000 de caballería. La Liga contaba con una fuerza similar mandada por Juan Federico, el elector de Sajonia, y por Felipe el Magnánimo, el landgrave de Hesse.

⁵⁸⁹ Tras la batalla, Carlos V llamó ante su presencia a aquellos primeros arcabuceros españoles que consiguieron cruzar a nado el río y los recompensó con una vestimenta de terciopelo grana, guarnecida de plata, y cien ducados.

⁵⁹⁰ “[...] *aquí entra / aquella cita pasada / de amor, que siendo mi vida / novela, ya le hace falta; / que novela sin amor, / es como cuerpo sin alma*” [I: 357-362].

*dándome licencia, que
 algunas noches la hablara,
 por la nota de la calle,
 de una pequeña ventana,
 que de su cuarto a un jardín
 cae, desde una pieza baja.
 De estas, pues, acaso una,
 en el festejo empeñada
 de unas amigas, me dijo
 que a otro día le enviara
 el coche, para ir al Grao*⁵⁹¹: [...] [I: 376-387]

El parlamento de don Gutierre es interrumpido por los gritos de una mujer que pide auxilio *fuera* de escena (“*Dentro Hipólita*” [acot. I: 426+]). A falta de acotación textual que lo indique, el caballero expresa el escándalo causado para reforzar la situación dramática: “*¿Qué estruendo / hurta mi voz las palabras?*” [I: 429-430]. Fadrique completa la imagen simulada, informando sobre algo que ve *fuera de escena*, la caída de un balcón de la Quinta a la que se aludió antes: “*¿aquel corredor se viene / todo abajo, con dos damas?*” [I: 431-432]. La expresión de Fadrique indica la proximidad de los dos espacios dramáticos: el lugar que simboliza el tablado (un claro del bosque a las afueras de Valencia) y el espacio, no representado, del lugar donde se ha producido el accidente.

La urgencia de la situación, el peligro que presenta –en palabras de Gonzalo- que “[...] *pendiente el paredón, / segunda ruina amenaza*” [I: 436-437], provoca la inmediata salida de escena (hipótesis: puerta lateral derecha) de don Gutierre y Fadrique [acot. I: 439+]. La dramática situación es suavizada en escena con un comentario de Gonzalo que, fiel al tópico de la configuración del personaje del criado en este tipo de comedia, muestra la cobardía del sirviente [I: 441-446], que elude participar en el rescate de las dos mujeres, a pesar de que a una de ellas –“*mi querida Juana*” [II: 442]- parece tener especial querencia.

“*Sale don Gutierre con Hipólita en brazos, y Fadrique con Juana*” [acot. I: 446+] (hipótesis: puerta lateral derecha). La criada recrimina suavemente a Gonzalo su pavura ante la situación, y le indica –nueva configuración verbal del espacio no representado- que vaya a buscar agua de un arroyo cercano [I: 475] con que sacar de su desmayo a doña Hipólita. La criada le ofrece una bolsa turca para traer el líquido, motivo de un nuevo chiste de Gonzalo⁵⁹². “*Vase*” [acot. I: 481+] el sirviente (hipótesis: puerta lateral izquierda) y, al momento, “*sale Gonzalo con el agua*” [acot. I: 489+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

⁵⁹¹ Se trata de un barrio actual de Valencia, pero en el siglo XVII se encontraba fuera de los límites físicos de la ciudad, y configuraba una población independiente. El Grao fue creado tras la conquista de Valencia por Jaime I: el monarca concedió franquicias a aquellos que se instalaron en la zona, a fin de crear una población portuaria. Para ello, otorgó carta en 1247, nombrando a la nueva población *Vilanova Maris Valentiae* (Villanueva de la Mar de Valencia). Por aquella época se iniciaron también las obras de fortificación y de construcción de un puente de madera para facilitar la carga y descarga de los barcos. En el siglo XIV comenzó la construcción de las Reales Atarazanas y se creó un baluarte defensivo para proteger la ciudad de Valencia de desembarcos de piratas o ejércitos rivales en tiempos de guerra. Ver Ilustración 6. *Barrio del Grao* (1563). Detalle de la vista de Valencia de Anton van den Wyngaerde.

⁵⁹² “*Familiar, no veas que dejo / por la Turca la Cristiana*” [I: 480-481].

La dama desmayada recupera el sentido y resulta ser hermana de los Ansa, según su propia declaración [I: 513-514]. La dama insiste en conocer la identidad de sus salvadores para agradecerles la acción, pero don Gutierre –lógicamente- le da largas y le pide que tome un coche preparado y regrese a la casa:

*“Os engaña
el ir hacia lo mejor,
porque la suerte trocada,
sin decir quién soy, os pido
**que la carroza cobrada,
lo más presto que podáis,
déis la vuelta a vuestra casa,
tomad el coche, y adiós [...]**” [I: 527-535]*

Dos acotaciones textuales indican la presencia cercana (*fuera* del escenario) de los hermanos de la dama, don Álvaro y don Vicente [acot. I: 534+ y I:535+], confirmando la identidad de los caballeros la misma doña Hipólita, que los esperaba en la Quinta ese misma tarde [I: 537-538]. “*Vanse*” [acot. I: 553+] precipitadamente don Gutierre y Fadrique (hipótesis: puerta lateral izquierda) y, casi sin solución de continuidad, “*salen don Álvaro, y don Vicente*” [acot. I: 553+] (hipótesis: puerta lateral derecha).

El encuentro entre doña Hipólita y sus dos hermanos confirma el accidente sufrido por las dos mujeres tras la caída del balcón de la vivienda (“*saliendo a ese mirador, / a fin de esparcir mis ansias, / conmigo cayó*” [I: 560-562]), subrayando que, sin la intervención de sus salvadores, la resolución hubiese sido dramática:

*“De suerte que llevada
del golpe, fue menor, pero
**a no haber quién me sacara,
lo pendiente de la ruina,
que tras sí el balcón arranca,
me hubiera muerto**” [I: 564-569]*

Don Álvaro anuncia la llegada de la carroza [I: 578] e insta a su hermana a que suba en ella y se dirija a la casa. “*Vanse las dos* [doña Hipólita y Juana]” [acot. I: 586+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y se quedan solos en escena los dos hermanos varones. La conversación entre ambos deriva rápidamente (en una retorcida ironía del dramaturgo, ya que don Álvaro y don Vicente desconocen la identidad del salvador de doña Hipólita) hacia la venganza que traman contra don Gutierre por la muerte de don Jerónimo, su hermano.

Don Álvaro recuerda el incidente –explicado antes por don Gutierre desde otro punto de vista- pasado en el Grao a causa de una dama. La versión del de Ansa ofrece una nueva información sobre aquel suceso, sugiriendo que su enemigo está “*desterrado de Valencia, / por temor de nuestras armas*” [I: 640-641]. La explicación de don Álvaro refiere cómo don Gutierre fue a buscar a la desconocida dama motivo de la disputa para librarla del escándalo y de las iras de su padre. Don Vicente replica a su hermano y le cuenta cómo, la misma noche del incidente narrado, una persona le descubrió el lugar donde cada noche acudía don

Gutierre y cómo, yendo en pos de su enemigo, llegó a la casa indicada “*a tiempo que una criada / la puerta abría [a don Gutierre] a su seña*” [l: 665-666].

La animada plática es interrumpida bruscamente: una acotación aclara que “*disparan dentro*” [acot. l: 669+]; se escuchan diversas voces –desasosegadas- *fuera* de escena (“*Dentro unos*” [acot. l: 669+]). La expresión sorprendida de don Vicente narra *lo que ve*, aportando una breve información sobre la configuración del espacio no representado:

**“A lo que veo,
toda la justicia anda
corriendo unos bandoleros,
que *de este monte a la falda
estaban*”** [l: 564-569]

Don Álvaro sugiere a su hermano dirigirse hacia la Quinta para asegurarla [l: 675-684], ante la presencia de la justicia. Don Vicente acepta la propuesta, asegurando que proseguirá “*por el camino*” [l: 685] la explicación que inició poco antes. Las voces *fuera de escena* aclaran un poco más el espacio dramático no representando, sugiriendo la huida de los bandoleros a la montaña cercana para evadir la acción de la justicia:

Dentro: “*Al monte, al valle, a la selva*”
Dentro Fadrique: “*Fadrines, a la montaña*” [l: 687-688]

“*Vanse [don Álvaro y don Vicente]*” [acot. l: 688+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y “[...] *salen Hipólita, y Inés*” [acot. l: 688+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Se ha producido un cambio de cuadro: el espacio dramático representado ahora son los aposentos de doña Hipólita, ya en la Quinta que se encuentra cercana al espacio del bosque representado en el cuadro escénico inicial. La desazón inicial de la dama a causa de los acontecimientos pasados es interrumpida por el anuncio de Inés, una sirvienta, que informa a doña Hipólita que “*en esta cuadra*” [l: 707] hace más de una hora que la espera una mujer acompañada de un anciano.

“*Salen Lisardo, y Laura pobremente vestida*” [acot. l: 710] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La mujer debería ir tapada, a pesar de la falta de acotación que lo indique⁵⁹³. El viejo caballero es el padre de la dama que le acompaña y trae una carta de recomendación para doña Hipólita de su misma prima, en la que ésta le solicita que proteja y recoja bajo su servicio a la recién llegada, “*a quien la fortuna ha puesto en obligación de servir*” [l: 722+]. Tras decidir “*que en casa se quede*” [l: 741], doña Hipólita sale de escena [acot. l: 746+] (hipótesis: puerta lateral derecha), con la excusa de contestar la misiva de su prima. A pesar de que la acotación del texto estudiado parece referirse únicamente a la salida de doña Hipólita, parece evidente que debería acompañarla su criada Inés: la confianza con que hablan Lisardo y Laura a continuación es una muestra palpable; la confirmación de tal hipótesis es la acotación posterior, que refleja que Inés *regresa* al escenario tras la breve conversación entre padre e hija [acot. l: 786+].

⁵⁹³ Así parece deducirse algo más tarde, cuando don Álvaro se sorprende de la presencia de la dama a su llegada a la Quinta: “*¡Tapada aquí!*” [l: 816].

La salida de doña Hipólita e Inés es aprovechada por doña Laura para mostrar de forma palmaria su enorme consternación ("*Laura llora*" [acot. I: 747+]), recriminando a su padre arrojlarla de su misma casa [I: 755-757]. La conversación entre padre e hija [I: 746-786] confirma que Laura es en realidad la amante de don Gutierre Centellas [I: 777], y que fue el mismo episodio en el Grao –referido a medias en escenas diferentes; ora por don Gutierre, ora por don Álvaro- el que ha provocado que don Lisardo haya traído a su hija hasta la misma casa de los Ansa, con el propósito de que don Gutierre no se atreva a visitarla.

"*Sale Inés con un papel*" [acot. I: 786+] (hipótesis: puerta lateral derecha), la carta con que doña Hipólita contesta a su prima y se la ofrece a Lisardo [acot. I: 787+] para que la entregue él mismo a su destinataria. El viejo caballero abandona la escena [acot. I: 788+] (hipótesis: puerta lateral izquierda); doña Hipólita llama a la criada desde *fuera* del tablado [acot. I: 792+], y ésta "*vase*" [acot. I: 794+] (hipótesis: puerta lateral derecha).

Doña Laura se queda brevemente a solas; clama amargamente por su forzada reclusión en casa de los Ansa y recuerda a su amante Gutierre, lamentando "*que me den / la casa de tu enemigo, / que me defienda de ti*" [I: 799-801]. Inmediatamente "*sale don Álvaro*" [acot. I: 803+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Se sorprende de la presencia de una dama tapada en los aposentos de su hermana y doña Laura "*repara en don Álvaro*" [acot. I: 817+], reconociéndole de inmediato. El caballero se percata también de la identidad de la mujer y se produce una breve confusión, resuelta en seguida: doña Laura piensa que el caballero la ha seguido desde Valencia [I: 833] y don Álvaro responde que la casa en que se encuentra la dama es la suya [I: 884].

"*Sale Hipólita*" [acot. I: 891+] (hipótesis: puerta lateral derecha), y don Álvaro le explica que doña Laura se enojó "*porque eché al manto la mano*" [I: 911]. Doña Hipólita confirma a su nueva protegida que el caballero es su hermano [I: 915]. "*Sale Inés*" [acot. I: 941+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y anuncia que el virrey envía un soldado a llamar al caballero y don Álvaro marcha [acot. I: 945+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

Se podría deducir una pequeña incoherencia en el hecho de que doña Laura ya llevaba más de una hora esperando en la Quinta la llegada de doña Hipólita, como antes indicó la criada Inés [I: 705-708], y aún lleva el manto puesto. Es bien conocida la función de esta pieza de ropa en el teatro de corral, pues suele simbolizar que la actriz que lo lleva puesto se encuentra en un espacio dramático representado exterior, o acaba de dejarlo, o bien está a punto de salir a la calle. Un ejemplo de este mecanismo de configuración del espacio dramático representado es la conversación que mantienen las dos mujeres tras la salida de don Álvaro [acot. I: 945+]:

Hipólita: "*Ya con gusto de mi hermano,
para que en casa te quedes,
bien quitarte el manto puedes*"
Laura: "*Antes presumo, que en vano
será el quitarte*"
Hipólita: "*¿Por qué?*"
Laura: "*Porque con mi padre he de ir,*

*cuando venga, a despedir
otra casa que dejé
en habla, por si cruel
la poca fortuna mía
la dicha no conseguía
de servirte a ti” [I: 946-958]*

Las dos mujeres conversan un rato a solas [I: 946-1123], y Laura le muestra a doña Hipólita su pesar por el encierro a que su padre la obliga, a causa del amor que siente por don Gutierre. La dama se confía a su protectora y de su expresión se desliza un comentario meta literario sobre algunos elementos característicos de este género de comedias:

*“[...] no quiero
con los **lugares comunes**
de amor, malograr el tiempo;
pues **papel, noche y ventana**
son personajes primeros
de cualquier farsa de amor [...]” [I: 1014-1019]*

Doña Laura refiere largamente el día del enfrentamiento en el Grao entre don Gutierre y don Álvaro: se trata de la tercera versión de los hechos que conoce el espectador (y el lector) de la comedia, tras haber escuchado ya antes los relatos de ambos caballeros, por separado.

La explicación de Laura no ofrece información adicional sobre el encuentro frente al mar respecto a lo ya conocido, pero sí sobre el desarrollo posterior, que provocó su actual enclaustramiento en la Quinta. La dama, tras salir en coche del lugar “*pudo ir a casa corriendo*” [I: 1055], esperando que su amante regresara y pudiese entrar en la casa gracias a la señal acordada [I: 1062]. Pero en lugar de verle entrar en la vivienda solo, lo ve acceder a la misma defendiéndose con la espada de varios hombres que lo acometían [I: 1071-1074]:

*“[...] **tomar la puerta resuelvo
de una cuadra en que yo estaba,**
y arrojándome entre ellos,
dejándole a mis espaldas,
me adelanté a detenerlos;
mató la luz la criada,
crece a oscuras el incendio,
mi padre da voces, **baja
la poca gente que tengo,**
en cuyo intermedio, yo
a Gutierre a buscar vuelvo:
eres tú, señor, le digo,
sí, me responde muy quedo [...]
[...]
con que, en fin, como ladrona
de casa, **a la puerta llego
de la otra parte, abro, y salgo,**
y en casa de un hombre me entro,
que ya con luces al ruido,*

había su puerta abierto:
no digáis que estoy aquí,
dije, y cuando hallarme pienso
*con mi amante, **veo a mi padre,***
que al bajar de su aposento
con él me equivoqué [...] [I: 1075-1102]

La narración de Laura, como vemos, está colmada de alusiones de elementos espaciales que hacen referencia a la situación evocada: la seña en la ventana acordada con el amante, la cuadra donde se encontraba la dama, la luz que se cubre, la situación de los aposentos en el primer piso de la vivienda y, finalmente, la equivocación funesta de Laura, que confunde a su padre con su amante y que es el hecho que provoca su actual encierro en la casa de los Ansa.

Tras la extensa exposición de doña Laura, “cae desmayada, y salen don Vicente, Juana, y Inés con luces” [acot. I: 1123+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). En seguida, al reclamo de las voces de su hermana, “sale don Álvaro” [acot. I: 1123+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La dama ordena a las dos criadas que acompañen “adentro” a la dama inconsciente [I: 1135-1136], un adverbio que sin duda se refiere a un espacio contiguo no representado, simbolizado posiblemente por la puerta lateral derecha del tablado. “Llévanla entre las dos” [acot. I: 1136+]. Don Álvaro aconseja a doña Hipólita que entre también a atender a la dama desmayada y ésta lo obedece [acot. I: 1142+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Los dos hermanos, don Vicente y don Álvaro se quedan solos en escena y finaliza la primera jornada de la comedia.

2.11.2. *Primero soy yo. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se desenvuelve en tres espacios dramáticos representados, uno exterior y dos interiores: el primer [I: 1-317] y el último cuadro [II: 632-1015] se desarrollan en los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa en Valencia; el segundo cuadro [II: 318-361], muy breve, se desenvuelve en la calle del Mar de la misma ciudad, justo enfrente de la casa de don Gutierre; este espacio representado conforma una interesante transición (exterior-interior) hacia el lugar en que se representa el tercer cuadro de la jornada [II: 362-631], el interior de la casa del mismo caballero.

En el primer cuadro de la jornada *“salen Laura, y Hipólita”* [acot. II: 0+]; el espacio representado es interior: se trata de los aposentos de doña Hipólita, aunque en este caso la vivienda representada en escena es la casa familiar de los Ansa, en la misma ciudad de Valencia, y no la Quinta ya conocida en la jornada anterior; esto se deduce hacia la mitad del cuadro, gracias a una expresión de don Álvaro, en la que indica que esa misma noche deben dirigirse a la otra residencia, en las afueras de la ciudad [II: 198-202].

Las dos mujeres conversan a solas; su cordial plática sugiere en seguida una cierta amistad no exenta de confianzas: sin embargo, doña Hipólita reconoce la animadversión que siente contra don Gutierre, el amante de doña Laura [II: 11-16], a causa del contencioso que mantienen sus dos hermanos con dicho caballero; doña Hipólita, empero, siente una gran simpatía hacia su protegida, y alaba su ingenio y belleza [II: 27-28], prometiéndole protección contra el hipotético acoso de don Álvaro de Ansa, que pretende rivalizar con don Gutierre.

Doña Hipólita le revela a su nueva amiga la atracción nueva que siente por el caballero que le salvó la vida en el derrumbe del corredor de la Quinta, durante el primer acto de la obra:

*“Yo, Laura, debo la vida
a un hombre, que **en la deshecha
ruina de un balcón me halló,**
cuyas generosas prendas,
sin temer el amenaza
de lo que pendiente resta,
me sacaron, impidiendo
que en segundo estrago envuelta
me dejase mi desdicha
sepultada, antes que muerta”* [II: 91-100]

La clave del desarrollo dramático, claro está, radica en la inicial atracción que siente doña Hipólita por su salvador, ya que es don Gutierre quien salvó la vida a la dama en los primeros compases de la comedia, y que es precisamente ese caballero la misma persona que mantiene una relación amorosa con doña Laura; ésta escucha la confesión de su amiga, ignorando que el hombre al que se refiere doña Hipólita con tanto afecto es el mismo hombre que la pretende a ella. La consistencia de esta paradoja dramática se basa en el desconocimiento de doña Hipólita de la ciudad y de sus gentes, provocada por su reclusión conventual desde niña:

*“Como desde tan pequeña
con mi **prima en un Convento**
me crié, a nadie en Valencia
conozco, Laura [...]” [II: 122-125]*

“*Sale Juana*” [acot. II: 129+]. La hipótesis de representación que sugerimos es que la actriz que representa a la criada salga al escenario por la puerta lateral izquierda del tablado. Tal conjetura se sustenta en la presunción que planteamos para todas aquellas escenas en las que el espacio interior representa los aposentos de una vivienda; en tales casos siempre defendemos como posibilidad de representación más probable que la puerta lateral izquierda del tablado simboliza el paso más directo hacia las escaleras que conducen a la planta baja de la casa, mientras que la puerta lateral derecha encarna el acceso a otras dependencias contiguas a la del espacio representado en escena. De esta forma, la criada Juana, como se verá, viene a advertir a su ama de la visita de un sirviente, por lo que la utilización de la puerta lateral izquierda sería –en nuestra hipótesis- la más adecuada.

Tras la entrada de Juana, doña Laura muestra de nuevo su talante discreto ante doña Hipólita, a quién le sugiere que se quede a solas con la criada, para que aquella pueda hablarle reservadamente; doña Laura solicita irse “*allá dentro*” [II: 133], y su nueva amiga se lo concede. Obviamente, el adverbio utilizado por Laura con seguridad debería aludir a un espacio contiguo –y no visible- al representado en escena; siguiendo la hipótesis ya conocida, doña Laura debería abandonar el tablado por la puerta lateral derecha [acot. II: 138+].

A solas con doña Hipólita, Juana le declara a su señora que un criado está esperándola para hablar con ella; no es otro que Gonzalo, el sirviente de don Gutierre, con el que Juana parecía tener tanta familiaridad en la escena del rescate tras el derrumbamiento del corredor de la Quinta al inicio de la primera jornada⁵⁹⁴. La criada lo describe como un sirviente del caballero que salvó a la dama del derrumbamiento del balcón ya narrado.

El posible escepticismo del espectador de la comedia por la casualidad de que los dos criados se conozcan es zanjado por un comentario de Juana, que explica el origen de la relación entre los lacayos, ya que “*en otra casa antes de esta, / habíamos servido juntos*” [II: 147-148]. La explicación de la sirvienta abunda en algunos de los tópicos de este género de comedias:

*“Pues estando yo ahora acaso
en esa ventana puesta,
que de achaques de ventana
pocas mozas escarmientan;
le vi pasar, destosime,
miró, hícele una seña,
entendióla, aunque no es mudo,
y queda, en fin, **a la puerta:**
mira si quieres que algo
le diga” [II: 154-163]*

⁵⁹⁴ Como “*mi querida Juana*” [I: 442] se refería a ella Gonzalo en el episodio citado.

Doña Hipólita ordena a su criada “*que suba*” [II: 164] el recién llegado. Se trata de un indicio más de la configuración del espacio dramático, pues concuerda con la situación – habitual en las viviendas urbanas acomodadas del Madrid de la época- en el primer piso de la casa de los aposentos y las habitaciones de cumplimiento. “*Sale Gonzalo*” [acot. II: 168+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y con una expresión equívoca –y críptica⁵⁹⁵- pregunta por la dama de don Gutierre, pensando doña Hipólita que se refiere a ella.

Repentinamente, “*sale don Álvaro*” [acot. II: 187+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), con aire disgustado. Gonzalo teme que lo reconozca como el criado de su enemigo, pero el caballero no se percata. Más bien muestra cierta premura por abandonar la casa de Valencia en que se hallan, como se induce de la clara indicación que dirige a su hermana Hipólita:

*“Manda, que al punto **descuelguen**
esta casa; y cuanto en ella
hay se líe, y se componga
de suerte, hermana, **que pueda**
llevarle todo a la Quinta,
porque aquesta noche mesma
tengo de dormir allá,
pues **no toca en la vivienda**
la ruina de mirador” [II: 194-202]*

Este señalado traslado es justificado de forma ambigua por don Álvaro (“*cosas son de don Gutierre*” [II: 204]). El caballero distingue entonces la presencia de Gonzalo en la casa [II: 209] y requiere la razón de su presencia en los aposentos de su hermana; doña Hipólita argumenta que es el criado del hombre que la salvó de la ruina. Gonzalo, temeroso de ser descubierto por el enemigo de su amo, se inventa un nombre ficticio para el caballero al que sirve –“*don Iñigo de Ribera*” [II: 225]- y una razón también fingida para justificar su presencia en Valencia: “*por ciertas pendencias / de los celos de una dama, [...], desterrado de Castilla*⁵⁹⁶” [II: 227-230]. Aliviado por haberse librado de ser descubierto, Gonzalo marcha [acot. II: 236+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), y don Álvaro promete ir a agradecerle el gesto a su amo. Como desconoce su domicilio, envía a Juana a preguntarle [acot. II: 242+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

En ese mismo momento “[...] *sale Laura*” [acot. II: 242+] (hipótesis: puerta lateral derecha): la excusa de su salida es expresada –en aparte [acot. II: 243+]- por la propia dama para no parecer desagradecida con la persona que le ha dado cobijo. Don Álvaro justifica entonces la decisión de salir de la casa de Valencia y dirigirse a la Quinta: el virrey de Valencia ha decretado una tregua en el contencioso que mantienen los Ansa con don Gutierre, y el hermano de doña Hipólita prefiere refugiarse en la casa de campo que encontrarse con su enemigo en la ciudad [II: 250-273].

⁵⁹⁵ “*De quién desea / saber si cierta salud / que halló su Refugio enferma, / dejándola en la Pasión, / paró en la Convalecencia*” [II: 176-180].

⁵⁹⁶ El mismo bulo es repetido más tarde por don Álvaro [II: 590-591], cuando se dirige a la casa del salvador de su hermana, desconociendo que se trata de don Gutierre, su enemigo.

Don Álvaro abandona los aposentos [acot. II: 273+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y su hermana se congratula de conocer el nombre –falso- de su salvador. “*Sale Juana*” [acot. II: 294+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que regresa de interrogar a Gonzalo sobre el domicilio de su amo. La gestión de la fámula ofrece un dato de interés, ya que coincide con un lugar real de la Valencia de la época:

Juana: “*En la misma
calle de la Mar, señora*”
Hipólita: “*Prosigue, no te detengas,
ni te recates de Laura*”
Juana: “*Vive, en una casa nueva,
que hace esquina, como vamos
a salir a la Olivera*” [II: 295-301]

En el capítulo dedicado al análisis de *El maestro de danzar* –otra comedia de Calderón ambientada en la ciudad de Valencia- ya apuntamos que el dramaturgo visitó la villa en el año 1638. La comedia *Primero soy yo* parece estar escrita en esa época, conjetura que reforzaría la construcción del espacio dramático en la obra, basándose en un sitio real y conocido por el autor, que debería haber transitado por el lugar citado, la plaza de la Olivera, en una época bastante cercana a la de la redacción de la obra. Curiosamente, este lugar dejó de existir años más tarde, ya que en 1648 la zona donde se ubicaba la plaza fue objeto de una profunda reforma urbanística. La calle de la Mar, citada por Juana, se hallaba muy cercana a la plaza de la Olivera, donde actualmente se encuentra la calle de las Comedias en Valencia. Las características del trazado urbanístico de Valencia hacia el siglo XVII pueden estudiarse en el mapa trazado por el padre Tomás Vicente Tosca en el año 1705⁵⁹⁷.

Tras conocer el lugar donde habita su salvador, doña Hipólita se dispone a escribirle una carta de agradecimiento y ordena a Juana que se disponga a salir de la casa para llevarle la misiva, con una indicación que denota la inmediata salida de la fámula en dirección a la calle: “*ponte el manto, entretanto / que yo escribo cuatro letras*” [II: 305-306].

Acaba el cuadro escénico y se inicia el siguiente: “[...] *salen Gutierre, y Gonzalo*” [acot. II: 317+]. El espacio dramático representado ahora es exterior; se trata de la misma calle de la Mar, citada antes por Juana, justo enfrente de la casa del caballero, por lo que se colige de la conversación entre ambos:

Gutierre: “[...] *llama, Gonzalo, a esta puerta,
entremos a descansar,
si es que descansa el que piensa*”
Gonzalo: “*Sólo en que vivía aquí
dije verdad en aquella
pasada turbación*”. Gutierre: “*¿Cómo?*”
Gonzalo: “*Cómo salió a la escalera*”⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ Ver Ilustración 9. *Plano de Valencia* trazado por Tomás Vicente Tosca (1704).

⁵⁹⁸ Una prueba más de que Calderón configura el espacio en este género de comedias conforme a la realidad conocida por él, como es la situación de los aposentos y habitaciones de cumplimiento en el primer piso de la vivienda.

*Juana a preguntar adonde
vivías; y cómo ella
no importó que lo supiese,
**le di de esta casa señas,
donde viniste a apearte**
Gutierre: “Ya llamo, y ya
**nos han abierto la puerta,
sin ver quién la abre**” [II: 336-351]*

El dramaturgo introduce un elemento de tensión en la escena, porque Gonzalo advierte que hay un hombre cubierto con una pistola, tras la puerta de la vivienda [II: 355-358]. Es entonces cuando se produce una interesante transición de espacios, desde el exterior de la calle hasta el interior de la casa del caballero. Calderón construye con habilidad dicho artificio, sin necesidad de ruptura o cambio de posición alguna de los actores que ya se encontraban en escena. Don Gutierre “*va a entrar, y sale Fadrique*” [acot. II: 361+]: de esta forma tan económica resuelve el dramaturgo la transición fuera-dentro que se ha producido en escena.

A don Gutierre le sorprende de la presencia de su amigo Fadrique en ese lugar : “*en mi casa*” [II: 365], confirma el caballero, por si hubiese dudas en algún espectador –o lector-despistado. El bandolero le explica la razón de encontrarse allí; después de su último encuentro en el monte –dice- “*hubimos / de dividirnos*” [II: 369-370] a causa de la justicia, “*que ya / sitiada tenía la selva / con armada gente*” [II: 375-377]. Tras escapar de la guardia, Fadrique buscó la casa de don Gutierre, lugar donde se desarrolla el cuadro escénico.

A la forzada explicación de Fadrique contesta con generosidad don Gutierre, pero la conversación de los dos amigos se interrumpe porque “*llaman dentro*” [acot. II: 391+], incrementando la tensión en escena. Gonzalo advierte que se trata de una mujer tapada quien entra en la casa [II: 394-395]; entonces, “*sale Juana*” [acot. II: 391+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que le entrega la carta que doña Hipólita escribió para don Gutierre en una escena anterior [II: 306]. Fadrique reconoce a la criada como la mujer que él salvó en el derrumbamiento del corredor en la primera jornada [II: 416-417]. La mujer se descubre el manto ante Fadrique [acot. II: 414+].

Don Gutierre sale de la habitación para responder por escrito a la carta de doña Hipólita [acot. II: 459+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Se trata de un recurso dramático utilizado con cierta frecuencia en este género de comedias: uno de los personajes abandona el tablado (espacio dramático representado) y sale de escena por una de las puertas laterales (en nuestra hipótesis de representación, por la puerta lateral derecha) para dirigirse a un espacio contiguo (no representado) en el cuál escribe una carta, con la que regresa poco después para entregársela a un criado.

Gonzalo sospecha de la identidad de la tapada, pensando que puede ser su amante Juana; el sirviente se sirve de un sencillo truco para descubrir que realmente se trata de ella (la llama por su nombre [II: 462]). Entonces “*sale Gutierre*” [acot. II: 469+] (hipótesis: puerta lateral

derecha) y le entrega a la criada la carta que ha escrito para doña Hipólita, junto a un pequeño obsequio para la sirvienta -un bolsillo⁵⁹⁹- en pago del favor.

Agradecida por la dádiva, Juana le da ciertas indicaciones a don Gutierre para que pueda encontrarse a solas con su ama esa misma noche. Se trata de otro motivo típico en este género de comedias: la criada que sirve como celestina al caballero que pretende a su ama, a cambio de alguna prebenda, pequeña o grande. En esta ocasión, la paradoja que el espectador –y el lector- observa es que la fámula desconoce que el caballero a quién ofrece la cita con su señora es el principal enemigo de la familia a la que Juana sirve, los Ansa:

*“Si yo
a decirte me atreviera,
que **mis amos a la Quinta**
se van esta noche mesma,
y que Hipólita mi ama,
con las criadas se queda,
yo te lo dijera; pero
no me atrevo”* [II: 485-492]

La forma de llegar hasta el lugar de forma discreta es insinuada por Juana, que acuerda con el caballero una señal para reconocerle cuando se acerque a la casa:

Juana: *“Ahora bien, ve allá,
que podría ser”* Gutierre: *“¿La seña?”*
Juana: *“Sólo un golpe”* [II: 514-516]

Tras la marcha de la criada [acot. II: 528+], también abandona el escenario Fadrique [acot. II: 527+] y Gonzalo [acot. II: 532+], los tres por la puerta lateral izquierda del tablado (hipótesis escenográfica). Don Gutierre se queda brevemente a solas, pero enseguida regresa Fadrique [acot. II: 534+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que anuncia la llegada de un nuevo criado a la vivienda [II: 535-538]. La entrada de Gonzalo [acot. II: 539+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) desmiente el parecer de Fadrique, ya que el recién llegado es don Álvaro, el enemigo declarado de don Gutierre:

Gonzalo: *“[...] don Álvaro, que llega:
que en fe de que **en casa estás,**
y avisado, **hasta aquí se entra”***
Gutierre: *“Decidle vos, porque no
es justo, que a mi me vea,
que no estoy en casa”* Fadrique: *“Yo
lo haré”* Gonzalo: *“**Escóndete apriesa”*** [II: 551-557]

El lugar escogido por don Gutierre para esconderse plantea un conocido problema escenográfico, debido a la limitación estructural de los corrales de comedias. Dado que el tablado del corral únicamente disponía de tres aberturas (dos laterales y una central), y que en

⁵⁹⁹ “El bolso pequeño para traer dinero en plata, u oro, que regularmente es de cuero adobado, u de alguna tela, y se cierra y abre con cordones o muelle” [Diccionario de Autoridades].

la escena comentada las dos puertas de los extremos del escenario ya poseían una significación concreta para el espacio dramático representado (la puerta lateral izquierda, el acceso a la escalera de la vivienda que daría paso franco hasta la puerta de la calle; la puerta lateral derecha, una estancia contigua a los aposentos), la única opción posible sería que don Gutierre se escondiese tras la obertura central del escenario.

“Escóndese [don Gutierre], y sale don Álvaro” [acot. II: 557+]. A pesar de la falta de acotación en el texto estudiado que lo indique, don Gutierre debería encontrarse *“al paño”*, a tenor de una intervención suya durante la escena [II: 576-577]; esto es, sería visible para el espectador del corral, con el actor que representaba al caballero parcialmente tapado por la cortina que cubría la puerta central del tablado, indicando con ello una convención escenográfica que sugeriría al espectador que don Gutierre asistía a la conversación *sin ser visto* por el resto de personajes.

Fadrique se hace pasar por el dueño de la casa y recibe los parabienes de don Álvaro, agradecido por el salvamento de su hermana doña Hipólita en el derrumbamiento del corredor de la Quinta. La presencia de don Álvaro en la casa es bien breve, pero el dramaturgo aprovecha la escena para poner en boca del caballero –en aparte– su intención *“de poder hablar con Laura”* [II: 608] esa misma noche, *“pues sola Hipólita queda / con sus criadas en casa”* [II: 605-606]. Calderón ya prepara el terreno para un presumible encuentro entre don Álvaro y don Gutierre en los aposentos de doña Hipólita, informando al espectador (y al lector) previamente y situándolo en un horizonte de expectativas dramáticas dentro del previsible desarrollo de la trama.

Don Álvaro abandona la vivienda [acot. II: 611+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) “[...] y sale Gutierre de su escondrijo [acot. II: 611+] (hipótesis: puerta central), que agradece a su amigo Fadrique el haberlo suplantado ante don Álvaro y le invita a acompañarlo a la casa de doña Hipólita. El bandolero, deseoso de poder ver a su vez a Juana, se suma a la fiesta.

Se inicia el último cuadro de la jornada, que representa los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa en la ciudad de Valencia. Pocos versos antes, don Gutierre anunciaba la noche [II: 624-625] y, confirmando lo dicho, en este inicio del nuevo cuadro “[...] *salen Laura con luces, Hipólita, y Juana*” [acot. II: 631+]. La criada trae la carta que don Gutierre le escribió a la dama [II: 600+]. La conversación entre doña Hipólita y Juana refleja el papel de alcahueta que con cierta frecuencia desempeñan las criadas en este género de comedias, haciendo un papel de celestina entre los enamorados, incentivadas a veces por pequeños regalos o dádivas de los caballeros pretendientes. La conversación entre dama y criada revela la importancia de los elementos espaciales en la construcción de este motivo dramático:

Juana: “[...] *de que esta noche sabía
que estabas sola, y vendría
a ver si ocasión le das
de **hablarte por una reja***”

Hipólita: *“¿Eso había de hacer?”*

Juana: *“¿Pues qué?”*

Fuera mucho, una vez que

*sola el cuidado te deja
de tus hermanos* Hipólita: “¿Y fuera
bueno que la vecindad?”
Juana: “Aquesta dificultad
Se salva” Hipólita: “¿De qué manera?”
Juana: “**No hablando en reja, o balcón**”
Hipólita: “¿Y no fuera peor **en casa?**” [II: 664-677]

Una acotación textual informa de “*ruido dentro*” [acot. II: 706+], y Juana confirma que el sonido proviene de “*la reja*” [II: 707], dirigiéndose a abrir la puerta [acot. II: 711+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), tras algunas dudas de su ama, que se debate –aunque Calderón lo trata con tono irónico⁶⁰⁰- entre el deseo y el honor. Laura indica que “*ya la puerta abrió*” [II: 722] y el temor de doña Hipólita aumenta, hasta el punto de rogarle a su amiga que se quede en los aposentos mientras ella los abandona [II: 725-726], con la idea de regresar cuando oiga las voces del caballero, para así mantener un cierto recato, aunque éste sea fingido [II: 732-733].

Efectivamente, doña Hipólita “*vase*” [acot. II: 738+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y, a continuación, “*salen Juana, y Gutierre*” [acot. II: 738+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que se encuentran con Laura. Juana deja a solas a don Gutierre y doña Laura y aconseja al caballero que utilice un argumento para justificar su presencia en la vivienda:

*“Aquí la dejé,
entra; y para disculparme
dila que hallaste entreabierta,
llegando acaso, la puerta;
que yo voy a asegurarme de los demás [...]”* [II: 739-744]

El enredo es monumental, porque al quedarse a solas, los antiguos amantes se reconocen inmediatamente, y se suceden los reproches, acusándose mutuamente de engaño e infidelidad, por estar, una “*en casa de mi enemigo*” [II: 772], el otro, “*en el cuarto de su hermana*” [II: 773]. Don Gutierre, celoso, vuelve a esgrimir el incidente en el Grao [II: 797] con don Álvaro de Ansa. Para complicar aún más las cosas, “*sale Hipólita*” [acot. II: 803+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El efecto cómico es inmenso, y se produce en escena un múltiple juego de fingimientos: doña Hipólita finge que no esperaba la llegada del caballero, doña Laura finge no conocer al recién llegado y don Gutierre finge ser el caballero desterrado de Castilla que inventó su amigo Fadrique.

El precario equilibrio dramático se rompe con la delación de Laura hacia el caballero: la dama le confiesa a doña Hipólita la identidad real de don Gutierre Centellas [II: 885-886], y ésta le recrimina vivamente su impostura. En estas, “*sale Inés*” [acot. II: 893+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que anuncia un nuevo peligro:

⁶⁰⁰ Tras la salida de Juana, doña Hipólita insta a doña Laura que la siga para detener a la criada, pero sus gestos -agarra a la dama cuando ésta pretende obedecerla [acot. II: 714+]- denotan su lucha interior, aunque el autor reviste de cierta comicidad toda la escena.

***“En el cuarto de tu hermano
don Álvaro sentí gente;
llegué, y vi, que por la parte
de adentro la llave tuercen”*** [II: 896-899]

El espectador ya debía adivinar por una escena interior la más que probable presencia de don Álvaro en la casa, con la intención de ver a solas a doña Laura. Doña Hipólita confirma la sospecha, aclarando de paso que su hermano posee llave “*maestra*” [II: 901] de la casa, y aventurando ingenuamente que tal vez el caballero “*dejó olvidado*” [II: 903] durante la tarde. El dramaturgo plantea una situación límite, impidiendo que el espectador imagine que don Gutierre puede salir de este enredo, puesto que Inés declara que es imposible la huida, ya que el cuarto de don Álvaro “*cae al corredor*” [II: 906], esto es, a la única salida franca que podría utilizar el caballero, puesto que en el lugar dramático representado –los aposentos de doña Hipólita- no existe otro camino para acceder a la calle que dirigirse hasta la escalera –que debería encontrarse junto al corredor citado- a la que se llegaría por la puerta lateral izquierda del tablado (hipótesis escenográfica) para bajar los escalones hasta la puerta de salida de la vivienda.

Puestos así, doña Hipólita opta por salvarse a sí misma encerrándose en su cuarto [II: 918]; “*primero soy yo*” [II: 921], arguye la dama, poniendo así título a la comedia y abandonando a su suerte a doña Laura y don Gutierre. “*Éntrase Hipólita, cerrando la puerta*” [acot. II: 922+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y el dramaturgo, en boca de Inés, no puede evitar un comentario de carácter meta literario, concluyendo que don Gutierre debe esconderse, ya que es “*lugar común de este paso*” [II: 926].

Dicho y hecho, el caballero se lamenta irónicamente de la falta de ventana “*por donde echarme*” [II: 930]; pero el espectador del corral –y el lector coetáneo- debía estar acostumbrado a escenas parecidas en las que el protagonista de la obra salía de un enredo parecido saltando por una ventana –simbolizada seguramente por la abertura central del tablado- y quizás por ello, el dramaturgo se ve obligado a aclarar –mínimamente- este punto oscuro y hacer declarar a la criada Inés que la habitación en que se encuentran “*sí tiene [ventana], / pero con su reja, y todo [...]*” [II: 932]; este hecho, claro está, excluye la posibilidad de una salida *aérea* del protagonista.

Don Gutierre “*escóndese*” [acot. II: 930]; el lugar escogido no puede ser otro que la abertura central del tablado, a causa de las conocidas limitaciones estructurales del corral de comedias, lugar habitual de representación de estas obras. La escena que analizamos es análoga a la de otras situaciones en que las dos puertas laterales –utilizadas habitualmente para las entradas y salidas de los personajes- poseen ya una significación simbólica en el espacio dramático representado. En este caso, la puerta lateral derecha ya encarna el acceso a la habitación en que se ha encerrado doña Hipólita hace un momento, mientras que la izquierda es el acceso al corredor donde se encuentra la única salida hacia la escalera que conducirá hasta la planta baja de la vivienda.

Puestos así, Inés “*vase*” [acot. II: 933+]: la única posibilidad razonable es que utilice la puerta lateral derecha (hipótesis), ya que esta abertura simboliza la habitación en que se

encerró poco antes doña Hipólita. Doña Laura se queda a solas un instante, lamentando su suerte, pero de inmediato *“sale don Álvaro”* [acot. II: 936+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que le agradece a la dama la oportunidad que le brinda de verla a solas; a pesar del desconcierto de doña Laura, don Gutierre, escondido *“al paño”* [acot. II: 947+] se muestra airado por lo que cree un nuevo engaño de la mujer, que intenta escabullirse al cuarto (hipótesis: puerta lateral derecha), con la excusa de que doña Hipólita tal vez la echará de menos.

Es entonces cuando se produce uno de los momentos más interesantes de la segunda jornada de la comedia, en relación al análisis del espacio dramático y de representación, puesto que don Álvaro se ofrece a doña Laura para ser él quien compruebe si doña Hipólita continúa en el cuarto contiguo (*“detente, / que yo acecharé que hace”* [II: 956-957], proclama el caballero). Esta acción presupone un movimiento del actor que interpreta a don Álvaro hacia la puerta lateral derecha del tablado, que es la que presumiblemente simboliza los aposentos donde se encuentra encerrada doña Hipólita. Este movimiento de don Álvaro hacia el lado derecho del tablado permite que don Gutierre –escondido tras la obertura central del tablado, y probablemente *“al paño”*, a pesar de la ausencia de acotación textual- censure discretamente a doña Laura -que debería estar a su lado, o muy cercana a él- su presunto acercamiento sentimental a su enemigo.

Doña Laura zanja la breve manifestación del escondido don Gutierre alertando del regreso de don Álvaro hacia el lugar donde los dos se encuentran, un artificio de difícil representación a causa de las exiguas dimensiones del tablado de un corral de comedias. Don Gutierre, presumiblemente, debería volver a esconderse tras la cortina de la obertura central.

Don Álvaro informa que su hermana *“hacia la puerta viene”* [II: 963] y Laura le insta a que se vaya, pero el caballero insiste en refugiarse en el mismo lugar –*“este retrete”* [II: 972]- donde se encuentra desde hace un rato don Gutierre. La oposición de Laura escama a don Álvaro, que sospecha entonces de la presencia de otro hombre. La tensión dramática es resuelta drásticamente por don Gutierre, que *“mata la luz”* [acot. II: 976+] para poder escapar del lugar sin que le identifiquen. Esta acotación textual induce a pensar que el caballero debería salir con una palmatoria o candelero para recordar simbólicamente que la escena transcurría de noche y que el hecho de apagar la vela expresaría que la escena transcurriría a oscuras a partir de entonces; una indicación importante, teniendo en cuenta que las representaciones en los corrales, como es sabido, transcurrían a plena luz del día, con lo que los actores deberían apoyar tal convención escénica con un trabajo gestual que reforzase la situación que se quería aparentar sobre el tablado.

La escena se embarulla considerablemente. *“Salen Juana, y Fadrique”* [acot. II: 980+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El bandolero acude a la ayuda de su amigo, a oscuras encuentra *“una puerta”* [II: 989], que debería ser la que está situada en el centro del tablado; pero don Gutierre ya ha salido de su escondite, y decide huir de la habitación [acot. II: 992] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Álvaro oye el ruido causado por la salida de don Gutierre [II: 993] y se lamenta en no haber cerrado primero la puerta de acceso a los aposentos (la izquierda) que da vía libre a la escalera (y ésta a la calle); para remediarlo, decide

cerrar esa única entrada (*“la puerta del cuarto cierre / pues no hay por donde salir”* [II: 1000-1001]) y también abandona la escena [acot. II: 1001] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

El último cuadro de la jornada llega a su conclusión. *“Dentro Hipólita”* [acot. II: 1001+] se alarma por el ruido que escucha desde el lugar donde se encuentra. Doña Laura la reprende y se dirige hacia el cuarto contiguo donde se encuentra la otra dama [acot. II: 1008] (hipótesis: puerta lateral derecha). Finalmente, Fadrique, ya solo en escena, *“sin luz, y sin gente, / ni ruido”* [II: 1009-1010], lamenta su suerte, y recuerda su situación, en un *“cuarto cerrado, y a oscuras”* [II: 1012], con lo que concluye la segunda jornada de la comedia.

2.11.3. *Primero soy yo. Jornada III.*

La tercera jornada de la comedia está estructurada en siete cuadros escénicos, que se desarrollan en cuatro espacios dramáticos representados: el primer cuadro [III: 1-390] se desarrolla en los aposentos de doña Hipólita en su casa de Valencia; en el segundo [III: 391-583], el cuarto [III: 592-597] y el sexto cuadro [III: 623-715] se escenifica el interior de la casa de don Gutierre en la calle de la Mar; entreverados entre estos tres últimos cuadros, en un sutil desdoblamiento del espacio dramático representado en escena, en los cuadros tercero [III: 584-591] y quinto [III: 598-622] de la obra, encontramos la caracterización de la calle de la Mar, justo enfrente de la vivienda del caballero. Finalmente, el postrer cuadro de la comedia, el séptimo [III: 716-952], representa los aposentos de doña Hipólita en la Quinta de los Ansa.

En el primer cuadro de la jornada *“salen don Álvaro, y don Vicente”* [acot. III: 0+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). No hay ruptura en el tiempo dramático respecto a la acción que el espectador siguió en el final del segundo acto y el espacio dramático representado es el mismo que se simbolizó en aquel, los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa en la ciudad de Valencia. Es sabido que en los descansos entre jornadas se interpretaban pequeñas piezas o bailes y que el dramaturgo utilizaba habitualmente como recurso técnico el parlamento de algún personaje para recordar alguna acción del acto anterior, con el objeto de refrescar la memoria del espectador tras la obligada pausa; también se observa el mecanismo citado en este inicio de cuadro, como veremos.

Don Vicente de Ansa explica, nada más iniciarse la primera escena, el motivo de su presencia en la vivienda, que el dramaturgo se ve obligado a explicar para justificar tan inesperada aparición: ha ido en busca de su hermano porque éste no había llegado a la Quinta y estaba ya amaneciendo [III: 1-6]. Su hermano, medio pillado en falta, le explica –a medias- el motivo de su turbación: *“[...] el cuarto me parece / de mi hermana, que han abierto”* [III: 11-12]. De nuevo, aparece el motivo del honor para provocar la evolución dramática de la comedia.

Inmediatamente, aparecen *“[...] Hipólita, Laura, y Juana”* [acot. III: 13+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El espectador atento debía recordar que al final del acto anterior, las tres mujeres se habían dirigido a un cuarto contiguo al espacio representado, identificado por la puerta lateral derecha del tablado en nuestra hipótesis. Ya Hipólita se preguntaba –fuera de escena (*“dentro Hipólita”* [acot. II: 1001+])– por el motivo del ruido que se oía en el ámbito escénico representado: *“¿Qué ruido en mi cuarto es ese?”* [II: 1002]. Ahora, ya en el tercer acto, y confirmando que no hay solución de continuidad en el tiempo dramático entre el inicio de esta jornada y el final de la anterior, se hace la misma pregunta, ahora ya con la dama en el mismo espacio representado, y *no fuera* del mismo: *“Pues que gente / se oye ya en esta antesala, / salgo a ver lo que sucede”* [III: 14-16].

Doña Hipólita se excusa ante su hermano, y inicia una tímida relación de hechos que, como hemos apuntando, se sirve del recurso dramático de recordar al espectador algunos de los hechos de la anterior jornada. Con todo, la dama mezcla hábilmente la realidad con algún pequeño adorno, para protegerse ante la presumible cólera fraterna, a causa de la evidencia de un hombre escondido en los aposentos de la misma doña Hipólita:

“[...] quise, para recogerme,
 recoger la casa, cuando
al salir aquí, suspende
 mi paso tu voz, diciendo,
 si bien me acuerdo: ¿quién eres,
 traidor? Y en el mismo instante,
muerta la luz, te resuelves
a cerrar el cuarto, y irte;
 cuyo alboroto, me tiene
 en vela toda la noche,
 sin saber lo que te mueve
a quedarte en casa, a hacer
ruido, a cerrar, y volverte,
 para que al amanecer
 al primer paso te encuentre [...]”[III: 22-36]

Como suele pasar en este género de comedias, la conversación es interrumpida por un nuevo suceso inesperado; una acotación reza que “*sale Lisardo al paño*” [acot. III: 45+], indicando con ello la consabida convención escénica que permite al público (y al lector) entender que el caballero citado se encuentra *en el mismo espacio dramático* representado que el resto de personajes, pero *sin ser visto* –aún- por ellos. Naturalmente, siguiendo la conjetura de representación para los espacios interiores, es posible que el actor que interpretaba a Lisardo se encontrase tras la cortina de la puerta lateral izquierda del tablado, que simbolizaría el acceso al corredor y la escalera que conduciría a la planta baja de la vivienda y a la salida a la calle. La misma expresión de Lisardo (“*aquí retirado espere*” [III: 51]) confirma la situación de *voyeur* del personaje en el punto inicial de la escena.

Lisardo expresa –en claro aparte no escuchado por el resto de personajes- que ya han pasado “*dos días*” [III: 46] desde que dejó a su hija Laura bajo la protección de doña Hipólita. El humilde caballero asiste escondido a la conversación entre don Vicente y don Álvaro; éste recurre ante su hermano a una excusa para justificar su marcha de la Quinta hasta la casa familiar de Valencia, alegando que entró en la casa “*con maestra llave*” [III: 63]. Se trata de un motivo que podría interpretarse en clave simbólica, como en otras comedias de este género del autor, mostrando el dominio sobre el espacio compartido de la vivienda familiar por parte de uno de los hombres del clan -con frecuencia, el hermano de la dama- que ejerce una suerte de autoridad represora en la mujer para preservar el honor de la saga.

Don Álvaro le resume a su hermano algunos detalles del final de la segunda jornada, subrayando el momento en que descubrió “*un hombre en este retrete*” [III: 70]. La referencia alude, naturalmente al momento en que el caballero desconfió de la actitud de Laura [II: 974-975], cuando la dama intentaba ocultar su atención del cuarto contiguo, simbolizado en nuestra hipótesis de representación por la abertura central del tablado. Don Álvaro declara a su hermano no haber sido capaz de reconocer al intruso –don Gutierre- por haber salido éste “*matando la luz*” [III: 79]. Con la probable intención del autor de refrescar la memoria del

público del corral tras la consabida pausa entre actos, también explica su persecución tras él [III: 85] y cómo también cerró la puerta de la casa en el mismo episodio [III: 87].

Mientras tanto, aún al paño, Lisardo escucha la conversación y se expresa –en evidente aparte- en un par de ocasiones [III: 71 y III: 96], para mostrar su desconcierto por la historia que explica don Álvaro y la evidencia de un hombre en la casa a la que llevó a su hija Laura.

Don Álvaro, en un intento de convencer a su hermano de la veracidad de su historia, le enseña *“arrojado el bufete / en que tropezó [el intruso, esto es, don Gutierre] al salir”* [III: 107-108]. La referencia al bufete resulta atrayente para el estudio de la construcción del espacio dramático representado sobre el tablado, aunque no demuestra necesariamente la utilización de un mueble *real* en el escenario. Aunque podría sostenerse la existencia de este escritorio -tumbado sobre el tablado- para reforzar el desarrollo de la escena, debería entonces suponerse que el mueble se encontraría en el escenario desde el inicio del acto, dificultando –dadas las exiguas dimensiones del tablado de un corral de comedias- los movimientos de los actores en el cuadro; por el contrario, también se podría defender la presencia real del escritorio, si lo situásemos a un extremo del tablado, con el fin de evitar los problemas apuntados; en este caso, la coherencia escenográfica aconsejaría colocar el mueble en el lado más cercano a la puerta que representa la salida franca hacia la escalera, la que conduce a la salida de la vivienda (en nuestra hipótesis, la puerta lateral izquierda del tablado).

Don Álvaro prosigue la explicación a su hermano y simula la acción real que practicó unos momentos antes en el tiempo dramático de la comedia (esto es, al final del segundo acto; y recordemos que el espectador del corral debería haber presenciado alguna pieza breve entre jornada y jornada, por lo que el tiempo dramático y el de representación no serían coincidentes en esta ocasión), disponiéndose a abrir la puerta del espacio contiguo donde estaba escondido don Gutierre [II: 976] y que estaría simbolizada en escena por la obertura central del tablado. La acotación que acompaña al texto reviste cierto interés por la información que aporta al momento dramático y al análisis del espacio: *“llega haciendo la acción a la puerta [don Álvaro], y al abrir, ve a Fadrique, y vuelve a cerrar”* [acot. III: 111+].

El espectador recordaría perfectamente cómo don Gutierre había matado la luz cuando don Álvaro abrió la puerta donde se escondía [acot. II: 976+]; el caballero salió de la habitación contigua al espacio dramático representado (simbolizada, como sostenemos, por la abertura central del tablado), y abandonó la vivienda amparado por la oscuridad [acot. II: 992+]. Fadrique y Juana habían entrado un poco antes [acot. II: 980+], y el bandolero se había refugiado en el mismo lugar donde su amigo Gutierre se encontraba escondido [II: 985-986]. Don Álvaro salió en pos de don Gutierre [acot. II: 1001+] sin conocer la identidad del huido, no sin antes cerrar *“la puerta del cuarto”* [II: 1000] y dejando a Fadrique encerrado en el mismo, simbolizado por la obertura central del tablado.

Esta situación dramática tan acelerada y la construcción del espacio en que se sostenía debía ser difícil de seguir para el espectador del corral, más aún teniendo en cuenta la consabida pausa entre actos; es por ello tal vez que el dramaturgo *recuerda* por boca de don Álvaro los acontecimientos vividos en el tiempo dramático inmediatamente anterior; en el mismo sentido operaría la aparición fugaz de Fadrique en este inicio de la tercera jornada, en

el momento en que don Álvaro abre la puerta de la habitación contigua y *muestra* la presencia del intruso [acot. III: 111+]. La hipótesis de representación más probable es que el actor que interpreta a don Álvaro *descubriese* por completo la cortina que ocultaba la obertura central del escenario y *dejase ver* por unos instantes la figura completa del bandolero⁶⁰¹, con la intención de recordar al espectador el hilo dramático del final de la segunda jornada y la identificación del espacio dramático que representaba el espacio contiguo donde poco antes estaba oculto don Gutierre.

La reacción airada de los dos hermanos no se hace esperar: después de la sorpresa inicial, don Vicente sugiere que *“caiga la puerta / en tierra”* [III: 127-128]; el refuerzo de identificación del espacio sugerido (la habitación contigua al lugar representado en escena) se hace evidente con una nueva mención de don Álvaro al elemento que simboliza la cortina de la obertura central del tablado: *“que a tantos golpes rebelde / resista una puerta”* [III: 132-133].

Cuando la situación dramática se antoja insostenible, el astuto dramaturgo aún encaja una vuelta de tuerca más en el desarrollo del cuadro para imprimir nueva tensión al cuadro, demorando de paso la resolución de la escena con la misma finalidad: *“sale Lisardo”* [acot. III: 136+], ofendido por lo que considera un ultraje de su hija al honor de la familia (de nuevo, el tema recurrente) y pretendiendo vengar la afrenta con la muerte de doña Laura [III: 145-148]; doña Hipólita participa en este simbólico aquelarre, acusando a su protegida para poder salvarse a sí misma [III: 165-166], repitiendo nuevamente –con breve variante– el lema que da título a la comedia (*“también yo soy primero”* [III: 169]).

La astuta Laura ingenia un ardid para sobrevivir a la embestida común, argumentando al respetable que *“el hombre que yo, es verdad, / escondí en este retrete, / es mi esposo”* [III: 181-183]. Pero la dama también se confunde, puesto que cree que la persona encerrada en la habitación contigua es don Gutierre. Su hermano don Álvaro la insta a que Laura le pida al caballero confinado que salga [III: 234] y la dama accede (*“sal, señor, seguro tienes / el paso”* [III: 237-238]) y *“llega a la puerta de Fadrique”* [acot. III: 238+] (hipótesis: abertura central del tablado).

Para mayor desconcierto de todos los personajes (pero no del público o del lector atento), *“sale Fadrique”* [acot. III: 238+]. Doña Hipólita se sorprende [III: 246], y aún más Laura, que ha afirmado poco antes su promesa de matrimonio con el antiguo confinado. El bandolero, que ya había mostrado en el cuadro anterior cierto talento para la invención en el episodio en la casa de su amigo don Gutierre, vuelve a interpretar el papel del inexistente don Íñigo de Rivera, el caballero por el que don Álvaro le toma [III: 261].

El padre de Laura desconfía de esta identidad y Fadrique *“repara en Lisardo”* [acot. III: 285+]; el engaño se desvela rápidamente, puesto que el padre de Laura lo reconoce como *“Fadrique, un delincuente”* [III: 310] que acabó con la vida de su sobrino. La intención de los tres caballeros (Lisardo, Vicente y Álvaro) de acabar allí mismo con la vida del bandolero, es

⁶⁰¹ Esta conjetura se refuerza por la exclamación de Fadrique lamentando su suerte (*“Ya aquí no hay más, / que a todo trance venderme / bien vendido”* [III: 113-115]), que debería producirse en los instantes en que el actor es visible para todo el público y la cortina de la obertura central está abierta por don Álvaro.

zanjada de forma abrupta por Fadrique, que *“amenázalos con una pistola, y vase”* [acot. III: 346+]. Esta acción plantea un nuevo problema escenográfico, ya que doña Hipólita manifiesta que *“por el balcón se ha arrojado”* [III: 347]. Si tenemos en cuenta que las tres aberturas del escenario (puerta lateral izquierda, central y derecha) ya tienen un contenido de significación concreto simbolizando tres espacios diferentes (respectivamente: el acceso a la escalera y salida de la vivienda [izquierda], el camarín donde se escondió don Gutierre y estuvo encerrado Fadrique [centro] y los aposentos contiguos de doña Hipólita [derecha]), no nos quedará más remedio que afirmar que el balcón por el que se arroja el bandolero *debería encontrarse* en el mismo espacio dramático representado; así pues, únicamente existiría la opción de dar una *nueva significación* a una de las únicas tres aberturas del tablado para figurar la salida del personaje; una opción posible sería volver a utilizar como recurso la abertura central del escenario, dada la proximidad a ese lugar -en el contexto de la situación posicional- del actor que representaba al bandolero, así como la mayor dificultad de utilizar las puertas laterales por su mayor impacto en la significación de los lugares que representaban.

Tras la salida de Fadrique, don Álvaro y don Vicente intentan salir en su busca, pero doña Hipólita lo impide situándose frente a la *“puerta”* [III: 351] de salida, que debería ser la del lateral izquierdo del tablado, según la hipótesis mantenida hasta ahora. Ello supondría un movimiento de la actriz hacia ese lado, interponiéndose entre los dos actores y la puerta indicada. Don Álvaro ordena a su hermana que tome el coche y que se dirija *“con Juana, y Laura a la Quinta”* [III: 358], dado que ya sabe donde encontrar al impostor (supuestamente en la calle de la Mar de Valencia, donde ya lo visitó durante la segunda jornada).

“Vanse los dos” [acot. II: 363+] hermanos (hipótesis: puerta lateral izquierda) e, inmediatamente, también lo hace Lisardo [acot. II: 368], no sin antes rogar a doña Hipólita que guarde de ella. También *“quiere irse Laura”* [acot. III: 368+], pero doña Hipólita se lo impide, exigiéndola que se quede con ella y ordenando a Juana una diligencia [III: 378-385].

El final de la escena da paso un nuevo cuadro escénico: *“[...] salen Gutierre, y Gonzalo”* [acot. III: 390+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El espacio dramático representado ahora es la casa del caballero en la calle de la Mar. Los dos hombres conversan cuando *“sale Fadrique”* [acot. III: 414+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que llega ansioso tras su huida del balcón de la casa de los Ansa, y solicita ayuda a su amigo para escapar. Gutierre ordena al criado que ensille un caballo para el bandolero y los dos compañeros se quedan solos brevemente [acot. III: 428]. Fadrique resume al caballero cómo llegó hasta la casa de los Ansa:

***“En la calle me quedé.
donde me dejásteis, cuando
Juana, que la puerta había
dejado abierta, volvió
a buscarme, y me metió
dentro de casa”***[III: 429-435]

Regresa Gonzalo [acot. III: 441+], y Fadrique explica cómo escapó *“por un balcón”* [III: 471]; el criado anuncia -típico recurso de este género de comedia- la inminente entrada de otro personaje, don Álvaro en esta ocasión [III: 489-490]. Fadrique *“vase”* [acot. III: 493+]

(hipótesis: puerta lateral derecha) para evitar el encuentro con el caballero. Don Gutierre duda un momento [III: 494-498], pero no se decide a seguir a su amigo. Mientras tanto, aparecen “*al paño Álvaro, y Vicente*” [acot. III: 499+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Esta acotación textual revela un interesante recurso que traza el dramaturgo para *desdoblar* el espacio dramático representado sobre el tablado en dos lugares diferentes, ahorrando una transición más compleja que implicaría varios cambios de escena. Don Álvaro le indica a su hermano que le espere “*en ese portal de enfrente*” [III: 501] mientras él se dirige a la casa de don Gutierre: la presencia de los dos caballeros *al paño* sugiere la situación espacial de ambos *justo enfrente* de la vivienda a la que se dirigen ambos, en la calle de la Mar. Esta sutil disposición no llega a contaminar del todo el espacio dramático representado en el tablado —el interior de la casa de don Gutierre— pero sí anuncia una firme relación entre ambos lugares.

Don Vicente “*vase*” [acot. III: 504+] y don Álvaro *entra* plenamente en el espacio dramático representado, el interior de la vivienda, donde se encuentra con Gonzalo y le inquiere por el amo de la casa, ignorando que se trata del mismo don Gutierre, que también se encuentra en la sala, con la excusa de estar también esperándolo. La tensión de la escena aumenta a causa del encuentro entre los dos caballeros enemistados. Para zanjarla, don Gutierre decide marchar del lugar, indicando a su criado —en un claro aparte no indicado en el texto— que “*dando vuelta a la calle, / volveré*” [III: 540-541], mientras don Álvaro solicita a Gonzalo un papel y “*pónese a escribir*” [acot. III: 553+] una nota al supuesto ausente [III: 536-537]. La acción indicada por don Álvaro requeriría la presencia de un bufete sobre el tablado, aunque como ya hemos apuntado antes, quizás no resultaría necesaria para el desarrollo de la escena si se acepta una cierta convención escenográfica. En todo caso, mientras don Gutierre ha salido del espacio dramático representado (hipótesis: por la puerta lateral izquierda), don Álvaro se queda en escena escribiendo la carta [acot. III: 553+]. Gonzalo, con el objeto de evitar que el caballero descubra a Fadrique, “*vase*” [acot. III: 557+] (hipótesis: puerta lateral derecha) para cerrar “*aquella puerta*” [III: 557] (hipótesis: puerta lateral izquierda) que simboliza el espacio contiguo donde poco antes se escondió el bandolero [acot. III: 493+].

Tras la salida del criado, “*sale Juana con manto, y un papel*” [acot. III: 557+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Como es conocido, el hecho de que la criada vaya tapada indica claramente que acaba de llegar de la calle, cuestión que debería haber hecho pensar a un espectador atento sobre una pequeña incoherencia de la situación: el hecho de que no haya referencia alguna sobre el casi seguro encuentro que debería haberse producido con don Gutierre, que acababa de salir de la casa hacía unos momentos [III: 545].

Juana ve a don Álvaro “*escribiendo*” [III: 561] y le da el papel escrito por doña Hipólita, confundiéndolo con el dueño de la casa. La situación dramática revela que —para que la escena resultase verosímil— el caballero debería encontrarse en el lado derecho del tablado, *de espaldas* a la criada cuando aquella entró al escenario; esta conjetura refuerza la posibilidad de que se utilizase un escritorio o bufete para representar tal situación.

El desarrollo de la escena da ocasión a observar de nuevo una sutil transformación del espacio dramático representado, ya que don Álvaro obliga a la fámula *a salir* de la vivienda para poder leer con tranquilidad la misiva, en la que el caballero ha reconocido la letra de su

hermana [III: 573]. Durante unos instantes, hasta el momento en que desaparecen ambos del tablado [acot. III: 591+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), el espacio dramático representado en escena es de nuevo "*la calle*" [III: 590] que se encuentra justo enfrente de la casa de don Gutierre.

Tras este breve lapso y transmutación del espacio dramático representado sobre el tablado, la acción regresa al interior de la vivienda: "*sale Gonzalo*" [acot. III: 591+] (hipótesis: puerta lateral derecha), que observa sorprendido que don Álvaro "*se fue*" [III: 593] y que "*en la calle no hay ninguno*" [III: 597]. Nuevamente se observa el mecanismo empleado por el dramaturgo para desdoblarse dos espacios dramáticos sobre el mismo escenario: una acotación textual reza que se encuentran "*a la otra parte Álvaro, Vicente, y Juana*" [acot. III: 597+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Esta hipótesis de configuración se refuerza por el comentario de don Álvaro, que indica que "*el criado / parado a la puerta está*" [III: 610-611], expresión que induce a pensar que el espacio dramático representado se ha trasmutado nuevamente al exterior de la vivienda de don Gutierre, con Gonzalo (a la derecha del tablado) simulando que se encuentra en la puerta de la casa de su amo, por la parte exterior, y los dos caballeros y Juana (a la izquierda del tablado) medio escondidos a un extremo de la calle.

El recurso anotado reviste interés por la simplicidad para cambiar de una forma económica la representación de espacios. Los dos caballeros ordenan a Juana que le entregue la carta, con la intención de tenderle más tarde una emboscada a su destinatario y vuelven a salir de escena, dejando sola a la criada. Nuevamente, el espacio dramático se transforma de una manera sutil y, sin necesidad de cambio de cuadro o transición ninguna, volvemos a encontrarnos en el interior de la casa de don Gutierre, que se incorpora al tablado [acot. III: 622+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El artificio se completa con la expresión del caballero, que anuncia que "*Gonzalo está a la puerta*" [III: 627], mientras Juana –en una extraña simbiosis entre el espacio interior y el exterior– aún parece encontrarse *en la calle*, a tenor de su comentario: "*yo voy, ni viva, ni muerta*" [III: 628]. La presencia de "*Álvaro, y Vicente, al paño*" [acot. III: 636+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) parece operar en el mismo sentido apuntado.

Finalmente, la criada "*dale un papel*" [acot. III: 646+] y "*lee don Gutierre*" [acot. III: 653+]. La ambigüedad del espacio dramático representado –los aposentos de la casa de don Gutierre– y su relación con el exterior de la casa desvela nuevamente la convención escenográfica que encubre el mecanismo de construcción empleado por Calderón, puesto que don Vicente (seguramente al paño, a pesar de la falta de acotación) *observa* y explica cómo la criada ha dado "*el papel a don Gutierre*" [III: 657], extraño suceso si se tiene en cuenta que don Gutierre está *dentro* y don Vicente *fuera* de la casa. Se trata de una convención constructiva que permite el juego dramático y la relación entre los dos espacios (interior / exterior) representados en el cuadro.

La ausencia del subterfugio que hemos comentado impediría (o complicaría bastante) el desarrollo dramático posterior, ya que es necesario que los dos caballeros conozcan lo sucedido *en el interior de la casa* de don Gutierre para que la continuación del cuadro posea cierta coherencia narrativa. Juana regresa junto a los dos hermanos Ansa (nuevamente la

ambigüedad y el desdoblamiento de dos espacios diferentes en la misma escena) y se desvela el enredo mantenido durante largo rato, pues se descubre que don Gutierre y el falso don Lñigo son en realidad la misma persona, descubrimiento que provoca un nuevo plan de venganza contra el caballero que expone don Vicente:

*“Aqueso no es para aquí:
a Juana los dos llevemos,
y **en la gruta la encerremos
del jardín**, para que así
a nadie avise, que al ver
quién va del papel llamado,
saldremos de este cuidado”*[III: 687-693]

Después de manifestar el propósito de encerrar a la criada en la gruta de la Quinta, “*vanse los tres*” [acot. III: 694+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y don Gutierre se queda a solas (espacio dramático representado: el interior de su casa), leyendo la carta enviada por doña Hipólita, que sutilmente le invita a reunirse con ella en “*los jardines de la Quinta*” [III: 703+].

Se inicia el postrer cuadro de la comedia, y el espacio dramático representado se traslada a los aposentos de doña Hipólita en la Quinta: “[...] *sale Hipólita, y Laura detrás de ella*” [acot. III: 715+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Doña Hipólita se cree a solas en los aposentos, y musita un breve parlamento que tiene la función de recordar parte de la peripecia pasada y centrar en la atención del espectador el cambio de espacio dramático representado:

*“Juana no vuelve, sin duda
que su temor la ausentó;
mas con todo, por si dio,
el papel, **es bien que acuda,**
ya que **la noche cerrando
baja al jardín, por si viene
don Gutierre**, pues previene
mi ventura, que llegando
a él mis hermanos, apenas,
pues, **la puerta falsa abrieron,**
**cuando los dos se volvieron
a la ciudad;**
y pues llenas
las nubes ya de horror vió
el Sol, que a oscuras las deja,
vea de una en otra reja
si; ¿más quién está aquí?”*[III: 716-731]

El parlamento de la dama confirma el nuevo lugar representado sobre el tablado, la Quinta de los Ansa, citando de paso algunos elementos del nuevo espacio referencial: el jardín, la puerta falsa, la reja...Doña Hipólita se da cuenta de la presencia de Laura en sus aposentos, pero la conversación entre las dos damas es interrumpida por la voz de “*Juana dentro*” [acot.

III: 739+]: la acotación literal no es baladí, porque indica que la fámula se encuentra *fuera* del espacio dramático representado⁶⁰², pero *muy cercana* a los aposentos donde se encuentran las dos damas. La representación de la escena debería situar a Juana *fuera del escenario*, simulando que la criada se encuentra recluida por los Ansa en la gruta del jardín, tal y como refirieron un momento antes los dos caballeros [III: 689-690]. La expresión de Juana en alusión directa a don Álvaro –“*me encerró en aquesta rara / oscuridad*” [III: 761-762]- confirma tal suposición.

Laura “*vase*” [acot. III: 774+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) e, inmediatamente, suena una voz *fuera de escena* que una acotación literal del texto describe como “*dentro Gutierre*” [acot. III: 774+]. En esta situación se encuentra doña Hipólita sola en el espacio dramático representado sobre el tablado (los aposentos de la dama en la Quinta); mientras que *fuera de plano* se escuchan las voces cercanas de don Gutierre, Fadrique, Gonzalo y Juana. La fámula subraya el carácter de lugar subterráneo y tenebroso donde se encuentra confinada, expresando su miedo por “*una culebra*” [III: 777] cercana, y le suplica a su ama que abra “*la puerta*” [III: 779]. La deducción más evidente del contexto es que la gruta donde está encerrada Juana debe estar conectada con la habitación donde se encuentra doña Hipólita. Además, la presencia de don Gutierre y de Fadrique sugiere que los dos hombres han llegado a ese mismo lugar desde los “*conductos del agua*” que citaron en la primera jornada [I: 112] y de los que querían servirse para acceder entonces a la Quinta de los Ansa.

La suposición es confirmada por una acotación del texto: “*salen por la gruta Gutierre, Fadrique, Juana y Gonzalo*” [acot. III: 786+]. Don Gutierre refuerza verbalmente tal postulado, explicando a la dama que “*en esta gruta encubierto, / detrás de esta hiedra he estado*” [III: 793-794]. La hipótesis de escenificación más probable es que se utilizase la abertura central del tablado para simular el acceso a los aposentos de doña Hipólita desde la gruta indicada.

La acción se acelera en esta nueva situación. Fadrique y Gonzalo –a instancias de don Gutierre [III: 825-826] salen de los aposentos para comprobar que nadie los acecha a la entrada de la casa; tras su salida [acot. III: 830+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) se escuchan *fuera* las voces de don Álvaro [acot. III: 831+], Lisardo [acot. III: 833+] y Laura [acot. III: 834+] pidiendo auxilio [III: 835]. Don Gutierre pretende salir para auxiliarla, pero Juana anuncia la inminente entrada de la mujer. En efecto, “*sale Laura*” [acot. III: 846+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que explica que los Ansa “*a Gutierre esperaban / para darle muerte*” [III: 849-850].

Los personajes se van acumulando sobre el tablado, en un procedimiento común a varias de las comedias de este género del autor, y que presagia el inminente desenlace de la obra. “*Sale Lisardo retirándose de Álvaro, y Vicente*” [acot. III: 863+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Los dos hermanos habían confundido al padre de Laura por don Gutierre y ahora, deshecho el entuerto, entran en los aposentos de doña Hipólita. Como es frecuente en este tipo de obras, la resolución final se cerrará sin demasiados miramientos: doña Hipólita

⁶⁰² El dramaturgo se permite una broma de autoreferencia meta literaria, pues pone en boca de la criada un comentario irónico respecto a las voces que está escuchando desde su encierro: “*¿Quién pensara que yo hiciera / pasos de la Vida es sueño?*” [III: 744-745].

manifiesta la gratitud que debe a don Gutierre por haberle salvado la vida y le devuelve el favor ofreciéndole la mano de Laura, que estaba a su servicio (¿dónde queda la atracción amorosa entre doña Hipólita y el caballero, mostrada a lo largo de la comedia, primero sutilmente y con cierta evidencia más tarde? ¿dónde el apocamiento de la dama, expresado en diversas ocasiones, siendo ahora que el resto de personajes elogia sus supuestas cualidades - ingenio, piedad, entendimiento, valor [III: 927-930]- tras la decisión adoptada?).

Como no podía ser de otra forma, don Gutierre acepta el ofrecimiento de doña Hipólita y ofrece su mano a Laura [III: 939], devolviendo así el equilibrio precario al honor de los Ansa, que se sienten liberados de la ofensa pasada. Finalmente, “*salen Fadrique y Gonzalo*” [acot. III: 943+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que se unen a la fiesta final, para declarar el matrimonio entre Juana y el bandolero [III: 945-947]. Gonzalo concluye la comedia [III: 948-952] con las consabidas gracias y disculpas por los posibles yerros de la obra.

"Primero soy yo" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-110	110	4+	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, bandoleros	"la Quinta" [l: 1], "Italia" [l: 56], "desterrado de Valencia" [l: 71], "aqueste bosque" [l: 77]	Bosque a las afueras de Valencia
111-426	316	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"una mina" [l: 113], "Italia" [l: 192], "Alemania" [l: 198], "Albis" [l: 199], "una pequeña ventana" [l: 380], "Grao" [l: 387],	
427-440	14	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"aquel corredor" [l: 431]	
441-446	6	1	Gonzalo		
447-481	35	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"aqueste arroyo" [l: 475]	
482-489	8	4	Don Gutierre, Fadrique, doña Hipólita, Juana		
490-553	64	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"la carroza" [l: 531], "dentro don Álvaro" [acot. l: 535+]	
554-586	33	4	Doña Hipólita, Juana, don Álvaro, don Vicente	"ese mirador" [l: 560], "el balcón" [l: 568]	
587-688	102	2	Don Álvaro, don Vicente	"Grao" [l: 622], "desterrado de Valencia" [l: 640], "disparan dentro" [acot. l: 669+], "de este monte a la falda" [l: 674], "al monte, al valle, a la selva" [l: 687]	
689-710	22	2	Doña Hipólita, Inés	"en esta cuadra" [l: 707]	
711-746	36	4	Doña Hipólita, Inés, Lisardo, Laura	"en este convento" [l: 722+], "en casa se quede" [l: 741]	
747-786	40	2	Lisardo, doña Laura	"de tu casa / me arrojas" [l: 756-757]	
787-788	2	3	Lisardo, doña Laura, Inés	"Sale Inés con un papel" [acot. l: 786+]	
789-794	6	2	Doña Laura, Inés	"a esta / casa" [l: 790-791], "dentro Hipólita" [acot. l: 792+]	
795-803	9	1	Doña Laura		
804-891	88	2	Doña Laura, don Álvaro	"Tapada aquí" [l: 816], "en el Grao" [l: 835], "mi casa" [l: 859]	
892-941	50	3	Doña Laura, don Álvaro, doña Hipólita	"eché al manto la mano" [l: 911]	
942-945	4	4	Doña Laura, don Álvaro, doña Hipólita, Inés		
946-1123	178	2	Doña Laura, doña Hipólita	"bien quitarte el manto puedes" [l: 948], "papel, noche y ventana" [l: 1017], "la seña en la calle" [l: 1062], "una cuadra" [l: 1076]	
1124-1131	8	5	Doña Laura, doña Hipólita, don Vicente, Juana, Inés	"Traed luces" [l: 1124]	
1132-1136	5	6	Doña Laura, doña Hipólita, don Vicente, Juana, Inés, don Álvaro	"llevadla las dos dentro" [l: 1136]	
1137-1142	6	3	Doña Hipólita, don Vicente, don Álvaro		
1143-1155	13		Doña Hipólita, don Vicente		

"Primero soy yo" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-129	129	2	Doña Hipólita, doña Laura	"en la casa suya" [I: 21], "un balcón" [I: 93], "en un Convento" [I: 123], "Valencia" [I: 124]	Aposentos de doña Hipólita en la casa de Valencia
130-138	9	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"irme allá dentro" [I: 133]	
139-168	30	2	Doña Hipólita, Juana	"esa ventana" [I: 155], "di que suba" [I: 164]	
169-186	18	3	Doña Hipólita, Juana, Gonzalo		
187-236	50	4	Doña Hipólita, Juana, Gonzalo, don Álvaro	"a la Quinta" [I: 198], "en mi casa" [I: 206], "esa reja" [I: 211], "a Valencia / desterrado de Castilla" [I: 229-230]	
237-242	6	3	Doña Hipólita, Juana, don Álvaro		
243-273	31	3	Doña Hipólita, don Álvaro, doña Laura	"en Valencia" [I: 269]	
274-294	21	2		"a su casa" [I: 278]	
295-317	23	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"calle de la Mar" [I: 296], "a la Olivera" [I: 301], "ponte el manto" [I: 305], "el corredor" [I: 310]	
318-361	44	2	Don Gutierre, Gonzalo	"llama, Gonzalo, a esa puerta" [I: 336], "salió a la escalera" [I: 342], "nos han abierto la puerta" [I: 350], "en mi casa" [I: 360]	
362-459	98	3	Don Gutierre, Gonzalo, Fadrique	"en mi casa" [I: 365], "el montecillo" [I: 373], "la selva" [I: 378], "vuestra torre" [I: 381], "llaman dentro" [acot. I: 391+], "cubierta / una mujer hasta aquí" [I: 393-394]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
460-469	10	3	Gonzalo, Juana, Fadrique		
470-527	58	4	Gonzalo, Juana, Fadrique, don Gutierre	"la Quinta" [I: 487]	
528	1	3	Gonzalo, Juana, don Gutierre		
529-532	4	2	Gonzalo, don Gutierre		
533-534	2	1	Don Gutierre		
535-539	5	2	Don Gutierre, Fadrique	"en casa" [I: 535]	
540-557	18	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"a la puerta" [I: 543], "hasta aquí se entra" [I: 553], "escóndete aprieta" [I: 557], "escóndese, y sale don Álvaro" [acot. I: 557+]	
558-611	54	4	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, don Álvaro	"esta calle" [I: 558], "Valencia" [I: 590]	
612-631	20	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo		
632-711	80	3	Doña Laura, doña Hipólita, Juana	"Vanse, y salen Laura con luces, Hipólita, y Juana" [acot. I: 631+], "por una reja" [I: 667], "en reja o balcón" [I: 676], "ruido dentro" [acot. I: 706+]	Aposentos de doña Hipólita en la casa de Valencia
712-738	27	2	Doña Laura, doña Hipólita	"ya la puerta abrió" [I: 722], "quédate tu, Laura, aquí" [I: 725]	
739-746	8	3	Doña Laura, doña Hipólita, don Gutierre	"la puerta" [I: 742], "en la calle le espera" [I: 746]	
747-803	57	2	Doña Laura, don Gutierre	"el cuarto de su hermana" [I: 773], "el Grao" [I: 797]	
804-893	90	3	Doña Laura, don Gutierre, doña Hipólita	"entrar aquí" [I: 830], "hallé / la puerta abierta" [I: 859-860]	
894-922	29	4	Doña Laura, don Gutierre, doña Hipólita, Inés	"en el cuarto de tu hermano" [I: 896], "la llave tuercen" [I: 899], "en mi cuarto me cierre" [I: 918]	
923-933	11	3	Doña Laura, don Gutierre, Inés	"éntrase Hipólita, cerrando la puerta" [acot. I: 922+], "escóndese" [acot. I: 930+]	
934-935	2	2	Doña Laura, don Gutierre		
936-980	45	3	Doña Laura, don Gutierre, don Álvaro	"al paño Gutierre" [acot. I: 947+], "al cuarto vaya" [I: 954], "hacia la puerta viene" [I: 963], "este retrete" [I: 972], "mata la luz" [acot. I: 976+]	
981-992	12	5	Doña Laura, don Gutierre, don Álvaro, Juana, Fadrique	"el cuarto es este" [I: 985], "la puerta hallé" [I: 989]	
993-1001	9	4	Doña Laura, don Álvaro, Juana, Fadrique	"la puerta del cuarto cierre" [I: 1000]	
1002-1008	7	4	Doña Laura, Juana, Fadrique, doña Hipólita	"Dentro Hipólita" [acot. I: 1001+], "en mi cuarto" [I: 1002]	
1009-1015	7	1	Fadrique	"cuarto cerrado, y a oscuras" [I: 1012]	

"Primero soy yo" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-13	13	2	Don Álvaro, don Vicente	"la Quinta" [III: 2], "el cuarto me parece / de mi hermana" [III: 11-12]	Aposentos de doña Hipólita en su casa de Valencia
14-45	32	5	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana	"en tu casa" [III: 39], "sale Lisardo al paño" [acot. III: 45+]	
46-111	66	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"aquí retirado espere" [III: 51], "un hombre en este retrete" [III: 70], "el bufete" [III: 107], "llega haciendo la acción a la puerta, y al abrir, ve a Fadrique y vuelve a cerrar" [acot. III: 111+]	
112-136	25	7	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo, Fadrique	"aquí se está" [III: 70], "caiga la puerta" [III: 127]	
137-238	102	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"ese retrete" [III: 182], "vuestra casa" [III: 198], "sal señor" [III: 237], "llega a la puerta de Fadrique" [acot. III: 238+]	
239-346	98	7	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo, Fadrique	"Sale Fadrique" [acot. III: 243+], "repara en Lisardo" [acot. III: 284+]	
347-368	22	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"Por el balcón se ha arrojado" [acot. III: 347], "esta puerta" [III: 351]	
369-390	22	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"Quiere irse Laura" [acot. III: 368+], "a ponerme / el manto" [III: 370-371]	
391-414	24	2	Don Gutierre, Gonzalo	"en la calle" [III: 391]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
415-428	14	3	Don Gutierre, Gonzalo, Fadrique	"en la calle me quedé" [III: 429]	
429-442	14	2	Don Gutierre, Fadrique	"dentro de casa" [III: 434]	
443-493	51	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"por un balcón" [III: 471]	
494-499	6	2	Don Gutierre, Gonzalo	"al paño Álvaro y Vicente" [acot. III: 499+]	
500-504	5	4	Don Gutierre, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"ese portal de enfrente" [III: 501]	
505-545	31	3	Don Gutierre, Gonzalo, don Álvaro	"dando vuelta a la calle / volveré" [III: 540-541]	
546-557	12	2	Gonzalo, don Álvaro	"Pónese a escribir" [acot. III: 553+], "aquella puerta" [III: 557]	
558-583	26	2	Don Álvaro, Juana	"Sale Juana con manto, y un papel" [acot. III: 557+]	
584-591	8	2	Don Álvaro, Juana	"Calla, y ven" [III: 585], "por la calle" [III: 590]	
592-597	6	1	Gonzalo	"en la calle no hay ninguno" [III: 597]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
598-622	25	3	Don Álvaro, don Vicente, Juana	"a la otra parte Álvaro, Vicente, y Juana" [acot. III: 597+], "parado a la puerta está" [III: 611]	Calle de la Mar, justo enfrente de la casa de don Gutierre
623-636	14	3	Don Gutierre, Juana, Gonzalo	"Gonzalo está a la puerta" [III: 627]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
637-653	27	5	Don Gutierre, Juana, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"Álvaro y Vicente al paño" [acot. III: 636+], "déjala ir" [III: 653]	
654-694	41	5	Don Gutierre, Juana, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"en la gruta la encerramos" [III: 689]	
695-703	9	2	Don Gutierre, Gonzalo	"vanse los tres" [acot. III: 694+]	
704-715	12	1	Don Gutierre	"los jardines de la Quinta" [III: 703+]	
716-739	24	2	Doña Hipólita, doña Laura	"baja al jardín" [III: 721], "la puerta falsa" [III: 725], "reja" [III: 730]	Aposentos de doña Hipólita en la Quinta
740-774	35	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"Juana dentro" [acot. III: 739+], "me encerró" [III: 761]	
775-786	12	5	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"abras la puerta" [III: 779], "salen por la gruta Gutierre, Fadrique, Juana y Gonzalo" [acot. III: 786+]	
787-846	60	5	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"en esta gruta encubierto" [III: 793], "dentro Lisardo" [acot. III: 833+], "dentro Laura" [acot. III: 834+]	
847-863	16	6	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Laura	"la puerta abro" [III: 857]	
864-952	89	9	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Laura, don Álvaro, don Vicente, Lisardo	"esta Quinta" [III: 867], "mi casa" [III: 890]	

2.12. Dar tiempo al tiempo.

Siete espacios dramáticos diferentes son representados en esta comedia de Calderón: tres exteriores y cuatro interiores. Los espacios exteriores simbolizan diversas calles indeterminadas de Madrid: una de carácter genérico, una justo enfrente de la casa de doña Beatriz, y otra justo enfrente de la casa de don Juan. Los cuatro espacios interiores representados son los aposentos de doña Beatriz, los aposentos de doña Leonor, los de don Juan y los de don Diego.

La comedia está ambientada en Madrid, con una breve referencia a Sevilla que hace alusión al origen del viaje de don Juan y Chacón. Esta situación es reforzada por una convención escenográfica común a otras comedias: los vestidos de camino de los dos actores son indicados en una acotación escénica, circunstancia que debía resultar muy reconocible para el espectador del corral a causa de los trajes engalanados, las ropas de viaje y las botas altas.

Se aprecian algunos detalles costumbristas en la ambientación de la obra, como la mención a un astrólogo fingido y al mal estado de las calles a causa de las frecuentes zanjas por la construcción de fuentes de agua potable en el Madrid de la época. También la inveterada e insana costumbre de arrojar las aguas sucias por los balcones, situación que recrea el dramaturgo en una divertida escena inicial.

Vuelve a representarse la configuración típica de la estructura de una casa urbana acomodada de la época, con las habitaciones de cumplimiento y los aposentos situados en el primer piso de la vivienda. A pesar de que las menciones a muebles en este tipo de obra no suelen ser frecuentes, en un par de ocasiones se hace mención a un bufete, y a pesar de que su papel es circunstancial, refuerza también el señalamiento de espacio interior en que se desarrollan las escenas en que aparece.

También recurre el autor en esta comedia a los espacios contiguos al lugar dramático representado; en esta obra el recurso más frecuente de esta tipología es la utilización de la puerta central del tablado, en la que se esconden diversos personajes en algunos momentos de la comedia. La función de los mantos en las mujeres como símbolo de señalización de un espacio dramático exterior se expresa de una forma muy clara en una de las escenas de la tercera jornada, en la que doña Leonor comenta a su prima Beatriz la intención de salir a la calle y alude de forma explícita a los mantos que vestirán.

Otro elemento interesante es la sutil transición de espacios (exterior-interior) que el dramaturgo construye en la primera jornada de la obra, en la que el espacio dramático representado deja de ser la calle que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Beatriz para pasar a simbolizar los aposentos de la dama. También se puede encontrar un ejemplo de espacio itinerante en la misma jornada de la comedia, cuando don Pedro, don Diego y Ginés *pasean* por una calle de Madrid hasta llegar justo enfrente del lugar donde se encuentra la casa de doña Beatriz.

Finalmente cabe destacar la recurrencia habitual al recurso de *anticipar* verbalmente la entrada de personajes a escena y la mención a la llave de la casa de don Juan, que el caballero

utiliza para atrancar la puerta de sus aposentos y deja visiblemente *“en el suelo”* [III: 1038] para garantizar la discreción en su inminente duelo a espada con don Pedro.

2.12.1. *Dar tiempo al tiempo. Jornada I.*

La primera jornada de la comedia se estructura en tres espacios dramáticos representados –uno exterior (una calle indeterminada de Madrid) y los otros dos interiores (los aposentos de doña Beatriz y de doña Leonor). La acción se desarrolla en cinco cuadros dramáticos: el primer cuadro [I: 1-262] se desenvuelve en una calle indeterminada de Madrid, y representa un excelente ejemplo de espacio itinerante hacia el segundo cuadro de la jornada [I: 263-378], que sucede en una calle de la ciudad, situada justo enfrente de la casa de doña Beatriz. En el tercer cuadro [I: 379-491] se representan los aposentos de doña Beatriz. El cuarto cuadro de la jornada [I: 492-610] regresa a la calle que se encuentra justo enfrente del domicilio de la dama; finalmente, el quinto y último cuadro del primer acto se desenvuelve en los aposentos de doña Leonor [I: 611-1094].

En el primer cuadro de la jornada inicial “*salen don Juan y Chacón, vestidos de camino*” [acot. I: 0+]. El espacio dramático representado es exterior: la referencia al vestido *de camino* de los dos personajes es muy clara y se trata de una convención escenográfica muy común en la Comedia del Siglo de Oro. Como en otras ocasiones, esta indicación escénica debía resultar muy reconocible para el espectador, que interpretaba que los dos personajes, vestidos con ropas de viaje, se encontraban lejos de su casa, o bien a punto de partir. Los actores debían vestir trajes engalanados y con varios adornos, y calzar botas altas. La acotación inicial se refuerza en el parlamento de amo y criado, ya caracterizados desde la primera escena con un estatus social diferente, marcado en el vestuario (posiblemente) y en el registro verbal que utiliza cada uno de ellos.

Chacón, el criado, refuerza este signo no verbal de espacio exterior con su primera intervención, indicando que ambos –amo y sirviente- han pasado “*una jornada tan larga*” [I: 10], y la referencia explícita a que los dos iniciaron la jornada en Sevilla [I: 11]. La conversación entre don Juan y Chacón es la excusa para que el caballero exponga los motivos de su traslado a Madrid, lugar donde se encuentran y marco general de representación espacial de la comedia. Don Juan le comenta a su criado la razón del viaje a la capital del reino, que no es otro que “*una Dama en la Corte*” [I: 28]. También explica el motivo de la estancia en la ciudad andaluza (un “*pleito a que fui*” [I: 50]). Chacón aprovecha para echarle en cara el posible olvido de su dama, que no le ha escrito en tres meses [I: 47]. El criado aconseja a su amo que a esa hora de la noche no es aconsejable visitarla, “*no esté Leonor acostada, / y su padre recogido*” [I: 58-60]. La respuesta del caballero incide en uno de los tópicos del género, la proverbial comunicación entre amantes mediante símbolos convenidos: “*Con llegar a su ventana, / y hacer en ella la seña*” [I: 61-62].

El diálogo adquiere visos cómicos con otra referencia que debía provocar –por familiar- la sonrisa del espectador del corral: el mal estado de las calles del Madrid de la época a causa de las obras de saneamiento para instalar fuentes de agua potable. En efecto, a causa de la oscuridad, Chacón “*cae*” [acot. I: 69+] en la zanja y se ensucia completamente de lodo [I: 71-75]. Su amo confirma verbalmente la acción: “*a la luz de aquella tienda, / es de una fuente la zanja*” [I: 76-77]. La acotación textual también refuerza la situación escénica, pues indica que Chacón “*levántase como mojado, y con polvo*” [acot. I: 77+].

Calderón apura aún más la comicidad de la situación, pues pone en boca de don Juan la recomendación al criado de sacudirse el barro *“en el portal de esa casa”* [I: 81], pero *“al irse retirando a un lado, echan agua de arriba”* [acot. I: 84+]. A pesar del aviso de una voz fuera de plano escénico *–“agua va”* [I: 85]- no es este líquido lo que simulan arrojar en la acción dramática; antes parece que la escena refleja la rancia y poco higiénica costumbre de la época de lanzar aguas sucias y orines por las ventanas de las casas. El comentario de Chacón tras la desagradable experiencia *–“cosas de Madrid precisas”* [I: 90]- apunta a la habitualidad de esta malsana práctica. El Madrid del XVII no disponía de servicio de recogida de basuras ni alcantarillado para evacuar las aguas fecales. La mayoría de las casas disponían de un retrete al lado del corral (o junto al zaguán): un agujero en medio de una losa que cubría una fosa séptica o pozo negro, que los poceros debían vaciar cada cierto tiempo. Las deposiciones y desperdicios orgánicos y las aguas sucias eran arrojadas por los vecinos a la vía pública. Un bando municipal de 1639 advertía que las aguas debían vaciarse por las puertas y no por las ventanas, y ello a partir de las diez de la noche en invierno y de las once de la noche en verano. Sin embargo, nadie debía hacer caso de tal recomendación, a tenor de la desagradable experiencia de Chacón.

Tal vez en la representación en el corral, con objeto de mejorar la verosimilitud de lo narrado, algún actor o asistente de la compañía tirase agua desde el primer corredor del corral hasta el escenario, o al menos así parece deducirse de la acotación textual indicada anteriormente [acot. I: 84+], aunque no me parece que –en aras de la credibilidad de la escena- la compañía decidiese utilizar a tal fin otro líquido que no fuera agua.

El enfado de Chacón y su lamentable estado lo lleva a recordar que en una casa cercana tiene *“una capa / que a guardar dejé [...]”* [I: 104-105] a una criada llamada Juanilla [I: 117] con la que parece que mantuvo relaciones en el pasado; se trata de un claro indicio que descubre un espacio itinerante en escena, pues al instante el lacayo *“silva, y sale a la puerta una criada”* [acot. I: 119+]. La hipótesis que mantenemos para estas escenas exteriores en que se representa una puerta de acceso a una vivienda es que se reserve para esta la puerta lateral derecha del tablado. La criada indicada en la acotación no es Juana, pero sí es suyo el bebé que deja en manos de un sorprendido Chacón (*“dale un niño envuelto, y cierra aprisa”* [acot. I: 126+]).

El suceso es motivo de chanza por parte de Chacón, pues éste y su amo hace ya trece meses [I: 142] que faltan de la Corte. El criado propone dejar al *“trece mesino”* al cuidado de una comadre que vive cerca del lugar, *“aquí en la esquina”* [I: 158]. Tras la partida del sirviente (hipótesis: puerta lateral izquierda), don Juan se queda a solas, reflexionando brevemente sobre los sucesos que llegan a producirse en una capital tan populosa como Madrid:

***“Extrañas cosas suceden
en Madrid, y por extrañas,
no molestan tanto, como,
por lo que aquí me dilatan
llegar a adorar, Leonor
los umbrales de tu casa”*** [I: 174-179]

“*Vuelve Chacón*” [acot. I: 182+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), ya sin el bebé, pero al momento “*salen cuatro soldados*” [acot. I: 188+] que, con actitud prepotente, pretenden robar la capa a don Juan. Ante tal provocación, “*sacan las espadas, y riñen*” [acot. I: 204+]; la inferioridad numérica (dos contra cuatro) es rápidamente equilibrada, pues “*salen don Pedro, don Diego, y Ginés*” [acot. I: 206+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). “*Huyen los soldados [...]*” [acot. I: 213+] e, inopinadamente, también lo hacen don Juan [acot. I: 219+] y Chacón [acot. I: 224+] (hipótesis: puerta lateral izquierda ambos), después de agradecer de forma premiosa la ayuda prestada.

Don Pedro, don Diego y Ginés se quedan solos en el tablado. Don Pedro advierte la cercanía de la casa de don Diego, pero su amigo le indica que antes “*quisiera dar una vuelta / a la calle de una dama*” [I: 231-232]. Más tarde se desvelará que tal dama es doña Leonor, que precisamente es la amante de don Juan de Toledo, que acaba de salir de escena. Don Diego y su criado Ginés “*vanse*” [acot. I: 262+] y don Pedro muestra su alegría por poder visitar en su casa a solas a su amante doña Beatriz, hermana de don Diego, aprovechando la probable ausencia del caballero. De esta forma se inicia el motivo dramático que justificará el desarrollo de la comedia.

En tal punto se muestra un nuevo indicio de espacio itinerante sobre escena, pues don Pedro llega hasta la puerta de su dama, simbolizada probablemente por la puerta lateral derecha del tablado, como declara en voz alta:

“[...] *el mismo temor se atreve
a hacerme **la puerta franca**;
bien podré seguro, pues,
llamar*” [I: 276-279]

En el mismo instante “*salen don Juan, y Chacón*” [acot. I: 278+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El caballero manifiesta haber llegado “*a la calle de Leonor*” [I: 282], su amada. El embrollo urdido por el dramaturgo se basa en la confusión de don Juan a causa del traslado de domicilio de la dama un tiempo antes, sin que esta situación sea conocida por el caballero. De aquí la extrañeza de don Juan al ver “*un hombre, que / ahora la calle pasa*” [I: 291-292]. Chacón confirma que el presunto rival se acerca y se detiene delante de la puerta de la casa [I: 293-294]. La siguiente acotación textual corrobora que “*llama don Pedro a la puerta, y sale Inés*” [acot. I: 294+]. Sobre el tablado, pues, la situación espacial de los cuatro actores se estructuraría en dos grupos: a la parte derecha del escenario, don Pedro e Inés, justo delante de la puerta lateral que simbolizaría la puerta de acceso a la casa; a la izquierda del tablado, don Juan y Chacón, simulando estar en la misma calle, aunque algo más alejados de la vivienda.

Don Pedro “*éntrase cerrando la puerta*” [acot. I: 306+] (hipótesis: puerta lateral derecha), ante el estupor de don Juan, que ha observado la acción. Frente al desasosiego de su amo, Chacón defiende la honorabilidad de doña Leonor -la llama “*deidad soberana*” [I: 311]- pero don Juan insiste en quedarse en el lugar para batirse con el presunto rival.

En estas, “*salen don Diego, y Ginés*” [acot. I: 332+]; el caballero se lamenta de no haber podido haber visto a solas a doña Leonor por haber llegado inesperadamente el padre de la dama (don Luís). Obsérvese que la lógica escenográfica recomendaría que los recién llegados accedan al tablado por la puerta lateral izquierda. Dado que éste era el lugar ocupado poco antes por don Juan y Chacón, debería haberse producido un movimiento de éstos hacia la parte lateral derecha del escenario, justo delante de la puerta lateral que representa el acceso a la vivienda donde acaba de entrar don Pedro. Una acotación textual confirma esta suposición e indica que “*llama otra vez don Juan, y dicen dentro Beatriz y don Pedro, abriendo y volviendo a cerrar*” [acot. I: 341+].

La situación escenográfica es interesante, porque es ahora don Diego quién se extraña de ver a un hombre desconocido (don Juan) rondando ante la puerta de su casa, mientras que éste reta al otro caballero (don Pedro) que accedió poco antes a la vivienda. Así, don Diego se acerca hasta la posición de don Juan y “*llega sacando la espada*” [acot. I: 352+], retándole por la supuesta intrusión en el espacio familiar. Ambos “*riñen, y Ginés llama a la puerta*” [acot. I: 360+] pidiendo luces [I: 363]⁶⁰³ ante la sorpresa de Chacón, que desconoce aún que la casa frente a la que se encuentran es la misma donde sirve Ginés -la de doña Beatriz- y no la vivienda de doña Leonor, como cree su amo don Juan y él mismo.

Las voces *dentro* (es decir, *fuera* de escena) de Inés y doña Beatriz [acot. I: 366+ y acot. I: 368+] alertan sobre el alboroto *en la calle* –“*en la calle hay cuchilladas*” [I: 368]- y la conveniencia de sacar luces [I: 369]. Ante esta barahúnda, don Juan opta por huir del lugar junto a Chacón, para no declarar su identidad, siendo perseguido por don Diego [acot. I: 378+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

En este momento se produce una interesante transición espacial fuera-dentro en escena, y el espacio dramático representado deja de ser la calle que se encuentra justo enfrente de la casa de doña Beatriz para pasar a simbolizar los aposentos de la dama. El cambio se produce al instante, y la acotación textual indica la mutación, pues “[...] *salen por otra puerta Inés con luz, y Beatriz, deteniendo a don Pedro*” [acot. I: 378+]. El enredo dramático provocado por la identidad de los moradores de la vivienda aumenta aún más a causa de los celos de don Pedro, quién ahora también desconfía de doña Beatriz:

*“Esto es, que **el que con la seña**
a esta hora a tus rejas llama,
llegó a ocasión, que tu hermano
pudo verlo, y los dos sacan,
según el lance lo dice,
a tu puerta las espadas;
y pues eres tal, que tienes
uno en la calle, otro en casa,
la parte que a mi me toca
también saldré a sustentarla” [I: 276-279]*

⁶⁰³ Se trata de un indicio más del tiempo dramático en que se desarrolla la escena, ya bien entrada la noche.

La naturaleza de espacio dramático interior como marco de la escena es subrayada por los comentarios de doña Beatriz, que desaconseja a su amante *“en que ahora a la calle salgas, / estando en ella mi hermano”* [l: 398-399]. Como muestra de la representación dramática de una vivienda urbana, tan frecuente en Calderón en esta tipología de comedias, la criada Inés previene de la llegada de don Diego, hermano de la dama, afirmando *“que sube ya”* [l: 401], muestra palpable del intento de simbolización de la casa, con los aposentos y habitaciones de cumplimiento en el primer piso de la morada.

La presencia del amante en los aposentos de doña Beatriz resulta muy peligrosa ante la inminente llegada de don Diego, por lo que la dama instruye a don Pedro para que se retire *“a esta cuadra”* [l: 402], lugar que tal vez debería ser representado por la abertura central del tablado. Así pues, *“escóndese [don Pedro], y salen don Diego, y Ginés”* [acot. l: 406+]. Doña Beatriz le pregunta a su hermano el motivo de su desasosiego, pero el caballero se contiene hasta ordenar a los dos criados –Ginés e Inés– que salgan fuera (hipótesis: puerta lateral derecha). Don Diego *“quita la luz a Inés, pónela sobre un bufete, y vanse ella, y Ginés”* [acot. l: 423+].

Tras la salida de los dos lacayos, don Diego da rienda suelta a su ira, mientras don Pedro – desde su escondite– lamenta su suerte en un breve aparte [l: 424]. Ante las nada convincentes excusas de doña Beatriz, su hermano la amenaza, representando el conocido papel en esta tipología de comedias de garante del honor de la familia, depositado en la figura femenina que simboliza la dama⁶⁰⁴. Don Diego expresa su cólera ante los indicios que ha observado, que incluyen diversas referencias a elementos espaciales de la casa:

*“[...] porque si llego a decir
que he visto un hombre, **que llama
a tu reja, que he escuchado
el ruido de la ventana
por de dentro [...]**” [l: 276-279]*

La amenaza de don Diego se torna ominosa y real cuando éste, ciego de ira, *“empuña la daga”* [acot. l: 466+] y se abalanza sobre ella con intención de vengar el agravio. La situación en escena se complica y el dramaturgo añade una acotación al texto para aclarar el movimiento sobre el tablado: *“saca la daga don Diego, Beatriz huye, y sale don Pedro teniéndole del brazo, y matando la luz, riñen”* [acot. l: 473+]. Recordemos que una acotación anterior [acot. l: 423+] aclaraba que don Diego había recogido la luz de manos de Inés y la colocaba encima de un bufete, justo antes de ordenar a la criada y a Ginés que abandonasen los aposentos para poder quedarse a solas con su hermana.

La mención a un mueble no suele ser frecuente en las acotaciones teatrales de este género, y no suelen tener –la alacena de *La dama duende* constituye una curiosa excepción– un papel importante en la trama. Es sabido que en la representación de comedias en los corrales la escenografía solía ser extremadamente escueta y que los escasos objetos y muebles que

⁶⁰⁴ Así se constata un poco más adelante, cuando doña Beatriz le recrimina su acción: *“[...] que eres mi hermano repara, / don Diego, no mi marido”* [l: 468-469] y éste le contesta: *“Todo lo soy en mi casa”* [l: 470].

aparecían en ocasiones (unas sillas, alguna luz...) tenían una función sinecdótica que apuntaba a la definición del tipo de espacio representado sobre el tablado. En este caso, la presencia del bufete (y la luz sobre el mismo) parece tener una función más práctica, puesto que permitiría sin duda la libertad de movimientos del actor que interpretaba el personaje de don Diego, que en caso contrario hubiese visto coartadas sus acciones, toda vez que hubiese debido empuñar la daga con una mano y la luz con la otra. Por otra parte, la presencia del bufete permitiría también simular mejor la acción de don Pedro, que al salir de su escondite (abertura central del tablado, simulando una cuadro anexa) mataría la luz sin demasiadas complicaciones, una acción necesaria para la intención dramática del autor, con la intención de mantener aún el anonimato del caballero para continuar el desarrollo de la trama. No hay que olvidar que las representaciones en los corrales se realizaban a plena luz del día, con lo que la situación dramática representada en escena debía ser acompañada por un trabajo mímico de los actores que reflejase de alguna forma esa falta de luz en el espacio representado.

De esta forma, don Pedro sale de su escondite (hipótesis: abertura central); don Diego pelea con el caballero sin conocer su identidad; Beatriz huye y, presumiblemente, abandona la vivienda [acot. I: 480+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Pedro se zafa de su oponente y sigue a la dama [acot. I: 484+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), en el mismo momento que “[...] *salen Ginés y Inés con luz*” [acot. I: 484+]. La escena finaliza con el rápido intercambio verbal entre los tres personajes que han quedado sobre el tablado, don Diego y los dos criados, Ginés e Inés:

Don Diego: **“¿Dónde te escondes, traidor?”**
 Inés: **“¿Con quién riñes?”** Ginés: **“En la sala
 no hay nadie, señor”** Don Diego: **“Tras mi
 ven Ginés: tu esa luz mata,
 que el empeño de la calle,
 se nos ha metido en casa”** [Vanse]
 Inés: **“El diablo que pare en ella”** [Vase] [I: 485-491]

Se inicia un nuevo cuadro: *“salen Chacón y don Juan”* [acot. I: 491+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) El espacio dramático representado ahora es una calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz. Chacón advierte a su amo de la salida de la casa (que aún cree que es la morada de doña Leonor) de una mujer. La referencia a la ausencia de luz en el nuevo espacio dramático (y por tanto, un indicio de continuidad de la acción respecto a la escena anterior) es muy sutil, y alude al sentido del oído:

*“[...] que una dama,
 que a lo que se deja ver,
 seda cruje, y oro arrastra
 sale de en cas de Leonor”* [I: 496-499]

“Sale Beatriz huyendo” [acot. I: 504+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y pide auxilio a los dos hombres *“hasta llegar a la casa / de una amiga”* [I: 510-511], que no será otra que doña Leonor, con lo que el dramaturgo retuerce un poco más la trama, preparando ya el conflicto posterior, puesto que don Juan persiste en su error de apreciación. Un indicio más de la continuidad de tiempo respecto a la escena anterior es el anuncio de don Juan a la dama -

"[...] *un hombre de vuestra casa / sale*" [l: 526-527]- recordando la salida de don Pedro en pos de la dama que se había indicado anteriormente [acot. l: 484+].

Pero la dama duda que sea su amante, y el temor de que se trate de su hermano la frena [l: 527-529]. En estas, Chacón propone esconderse en "*aqueste portal*" [l: 532], representado por la abertura central del tablado, lugar donde se ocultan los tres ante la salida de don Pedro, primero y de don Diego, inmediatamente después. La acotación textual aclara debidamente el sentido de la escena: "*Retíranse [doña Beatriz, don Juan y Chacón] al medio del teatro, poniéndola a sus espaldas, y sale don Pedro, luego don Diego, y uno se va por una parte, y otro por otra*" [acot. l: 534+].

Tras la marcha de ambos caballeros, y el alivio de doña Beatriz por el hecho de "*que los dos se dividan*" [l: 548], don Juan, bruscamente, la insta a que le siga. Rudeza justificada algo más tarde, pues don Juan –nuevamente la falta de luz como excusa- ha confundido a la dama con su propia amante, doña Leonor⁶⁰⁵, y en vista de las apariencias, cree que le ha traicionado con otro caballero. El final del cuadro dramático trae otra sorpresa, pues "*llevándosela [don Juan] como por fuerza sale la Ronda, pónese Beatriz detrás, y ellos [don Juan y Chacón] como ocultándola*" [acot. l: 565+]. La Justicia requiere la identidad del insólito trío, y ante las inadecuadas chanzas de Chacón, optan por detenerlos y trasladarlos a la cárcel y "*sacan las espadas*" [acot. l: 592+]. Ante el nuevo lance, y a instancias de don Juan, que cubre su huida, la dama abandona el lugar [acot. l: 600+], seguida por Chacón [acot. l: 604+].

Se inicia un nuevo cuadro escénico, el postrero de la jornada, "[...] *y sale don Luís, viejo, por una puerta, y Leonor con una luz, y pónela sobre un bufete*" [acot. l: 610+]. Ahora la acción dramática se ha trasladado a los aposentos de doña Leonor. De nuevo la presencia del mueble mantiene un papel parecido al que ya se comentó en una escena anterior, indicando claramente la naturaleza de espacio dramático interior.

Don Luís, padre de doña Leonor, pregunta a la dama el motivo de no haberse recogido ya a sus aposentos, siendo una hora tan avanzada [l: 611-612]. Ella se excusa y mantienen una breve conversación hasta que "*llaman dentro*" [acot. l: 652+]. Don Luís "*abre la puerta, y sale Beatriz alborotada*" [acot. l: 657+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Doña Beatriz pide refugio en casa de su prima; la dama huida le confiesa a su tío su desventura y le confiesa su amor por don Pedro, justificando su huida a causa de la ira de su hermano don Diego. Relata un prolijo resumen de los hechos y solicita a don Luís cobijo, empecinada en que "*de aquí he de volver casada / a mi casa, o a un convento*" [l: 756-757]. Su tío se muestra quejoso y agradecido al mismo tiempo por la elección de su casa como "*sagrado*" [l: 769] y se compromete a hablar con don Diego para calmar la situación y llegar a un arreglo amistoso para que acepte casarla con su amante.

Doña Beatriz, más tranquila, se dirige a los aposentos de su prima [acot. l: 819+] (hipótesis: puerta lateral derecha); don Luís se queda brevemente a solas con su hija doña Leonor y la previene críticamente por la situación sucedida a doña Beatriz. El viejo caballero

⁶⁰⁵ La excusa esgrimida más tarde por el caballero ante la misma doña Leonor no parece muy verosímil, a pesar de la ausencia de luz en el presente lance: "*su talle, / su aflicción, y su congoja, / que eras tú me persuadió*" [l: 1042-1044].

“vase abriendo la puerta [hipótesis: puerta lateral izquierda] y dejándola abierta” [acot. I: 835+]; la acotación literal es intencionada, porque algo más tarde, mientras doña Leonor reflexiona a solas sobre lo sucedido, *“salen a la puerta don Juan, y Chacón”* [acot. I: 865+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El caballero pregunta a su criado si es la misma casa donde dejó a la dama huida (doña Beatriz) poco antes.

El enredo es monumental: don Juan *“va entrando”* [acot. I: 869+] y entonces *“vuelve Leonor, y vele”* [acot. I: 873+]. El malentendido del caballero se hace patente, pues aún cree que la dama a la que acompañó poco antes es la misma doña Leonor que ahora está ante él. Los reproches de don Juan se suceden con Chacón como testigo, hasta que se aclara el malentendido, y la dama replica que se mudó de la casa donde vivía, dejándosela a una amiga suya [I: 957-961]. Entonces se cambian las tornas y es doña Leonor quién le amonesta por la falta de confianza hacia su persona a causa de la confusión de identidades.

La discusión entre los dos amantes se subraya con diversos movimientos de ambos sobre el tablado, reflejados en sendas acotaciones textuales: *“yéndose, y él tras ella”* [acot. I: 1056+]; *“detiéndela”* [acot. I: 1063+]; *“pónesela delante”* [acot. I: 1082+]. La primera jornada llega a su fin, concluyendo con un significativo movimiento simétrico (y opuesto) de don Juan y doña Leonor, que acaban *“yéndose cada uno por su puerta”* [acot. I: 1088+].

2.12.2. *Dar tiempo al tiempo. Jornada II.*

La segunda jornada de la comedia se estructura en torno a tres espacios dramáticos representados, uno exterior y dos interiores: el primer cuadro [I: 1-334] se desarrolla en una calle indeterminada de Madrid; el segundo cuadro [II: 335-596] tiene como marco espacial los aposentos de don Diego en la casa de doña Beatriz; finalmente, el tercer cuadro de la jornada [II: 597-974] se desenvuelve en los aposentos de doña Leonor.

En el primer cuadro de la jornada *“salen don Pedro por una puerta, y don Diego por otra”* [acot. II: 0+]. El espacio representado es exterior, una calle indeterminada de Madrid. Cada uno de los dos caballeros –situados en los extremos opuestos del tablado, como apunta la acotación inicial- inicia un breve monólogo en el que cada uno lamenta la desaparición de doña Beatriz (don Pedro en su condición de amante; don Diego, como hermano de la dama). Tras este inicio de soliloquios enfrentados, ambos notan la presencia del otro [II: 26-28] (hipótesis: encuentro en el centro del tablado), excusándose ambos y encubriendo don Diego la ausencia de doña Beatriz: el caballero simula que su hermana está gravemente enferma en casa y que ha salido en busca de un doctor [II: 39-47]. Don Pedro deduce que su amigo está buscándola para matarla, y por ello arguye la falsa dolencia de la dama, con objeto de encubrir posteriormente su muerte [II: 58-61].

En estas, *“salen don Juan, y Chacón”* [acot. II: 67+] (hipótesis: puerta lateral izquierda); el caballero reconoce a don Pedro y don Diego y se acerca a ellos, mientras éstos disimulan su inquietud en dos apartes [II: 78-79 y II: 80-81]. Don Diego aprovecha el encuentro para despedirse rápidamente y sale de escena [acot. II: 93+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), no sin antes provocar nuevas dudas en don Juan, que deduce que su oponente *“vive en casa de Leonor”* [II: 95].

Ya a solas, don Pedro le confiesa a don Juan que *“Beatriz su hermana [de don Diego] es la dama”* [II: 118] de la que está enamorado en secreto, y realiza un breve resumen de la peripecia de la jornada anterior [II: 99-141], explicándole a su amigo el temor de que don Diego acabe con la vida de doña Beatriz. Don Juan entiende finalmente que es doña Beatriz la dama que él mismo dejó la noche anterior en casa de doña Leonor. Sin embargo –en aparteduda en explicarle este hecho a don Pedro [II: 162-179], aunque lo tranquiliza asegurándole a su amigo que está sana y salva. *“Quiere irse [don Juan], y detiènele [don Pedro]”* [acot. II: 203+], requiriéndole por el paradero de la dama.

Chacón se queda brevemente a solas sobre el tablado. *“Vanse don Juan y don Pedro [hipótesis: puerta lateral izquierda], y sale Ginés muy triste [hipótesis: puerta lateral derecha]”* [acot. II: 259+]. Los dos criados charlan un rato, desvelando el desarrollo de una trama secundaria de la comedia: Ginés está desconsolado por la pérdida del bebé que tuvo con Juana [II: 276-279]. Chacón se sorprende enormemente, pues se trata de la misma criatura que en el inicio de la jornada anterior dejó al cuidado de una conocida, pero ante la expresión amenazadora de Ginés hacia el presunto raptor –*“Vive Dios que si supiera / quién es, mil muertes le diera”* [II: 299-300]- se resiste a explicarle la verdad; mas, para tranquilizarlo, se

inventa la historia de un presunto astrólogo⁶⁰⁶ que le dirá el paradero de la criatura [II: 318-326]. Ginés acepta de inmediato y le ofrece una alhaja en pago del servicio del inexistente astrólogo.

Se inicia un nuevo cuadro: “*vanse* [Chacón y Ginés] [hipótesis: puerta lateral izquierda] y *sale don Diego* [hipótesis: puerta lateral derecha]” [acot. II: 334+]. El espacio representado es ahora la habitación de don Diego en la casa de doña Beatriz. El caballero muestra a solas su vergüenza por el incidente con su hermana, pero enseguida entra Ginés en escena [II: 338] [hipótesis: puerta lateral izquierda], que le indica que ha introducido a la criada Juana “*en casa de Leonor*” [II: 343] para que le sirva como espía. Don Diego aún disimula ante el criado y finge “*que está / mala Beatriz*” [II: 365-366].

Don Diego comenta que “*llaman a la puerta*” [II: 370] y Ginés anuncia que se trata del padre de Leonor [II: 375]. De inmediato “*sale don Luís*” [acot. II: 383+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El recibimiento de don Diego ofrece alguna información sobre el espacio dramático representado:

“ [...] **Unas sillas llega,**
Ginés aquí: *perdonadme*
que os reciba en esta pieza,
que por ser este su cuarto,
y estar mi hermana indispuesta,
no os suplico entréis adentro” [II: 390-395]

Don Luís sospecha rápidamente de la actitud de don Diego (el viejo caballero dejó a buen recaudo en su casa a doña Beatriz en la jornada anterior) y éste despide a Ginés para poder hablar sin testigos [II: 398] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Luís le indica que doña Beatriz se encuentra en su casa [II: 431-432] y excusa a la dama, reiterando el tópico que la dama expresó en la jornada anterior⁶⁰⁷: “[...] *que sólo le deis licencia, / para elegir de un Convento / por sepultura una celda*” [II: 499-501].

Tras una extensa respuesta en que agradece grandemente el resguardo de su honor y fama, don Diego le pide al viejo caballero que devuelva a su hermana a la casa familiar, con objeto de que nadie la encuentre en falta. También requiere el nombre del pretendiente de su hermana, aunque don Luís no sabe darle razón.

Se inicia el último cuadro de la segunda jornada. “*Salen Leonor, Beatriz y Juana*” [acot. II: 596+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Los espacios representados ahora en escena son los

⁶⁰⁶ Existen numerosas referencias a este concepto en la Comedia del Siglo de Oro. Calderón utiliza el recurso como mecanismo puramente cómico, aunque la Contrarreforma ya había iniciado un intenso debate sobre la licitud de la Astrología. En su comedia *El Astrólogo fingido* desarrolla mucho más ampliamente este motivo. Ya en el catálogo de 1583, la Inquisición en España prohibió la publicación de libros que realizasen predicciones basadas en la posición de los astros. Este contexto histórico se refleja en un comentario de la comedia *El Astrólogo fingido*, cuando doña Violante solicita al personaje de don Diego –falso astrólogo– que le muestre a su amante ausente, y aquel intenta excusarse: “*No sé qué hacer, señora; / no es razón que os engañe / quién serviros desea: / y aquello no es tan fácil / como a vos os parece, / ni Astrólogos lo hacen; / porque representar / a la vista la imagen / de un hombre que está ausente, / es Magia, y castigarle / podrán a quién lo hiciere, / si alguno hay que lo alcance: / porque esa es una ciencia, / que ya no sabe nadie*” [II: 850-863].

⁶⁰⁷ “[...] *de aquí he de volver casada / a mi casa, o a un Convento*” [I: 756-757].

apuestos de doña Leonor; la dama consuela a su amiga Beatriz del temor a la venganza de su hermano don Diego.

Doña Beatriz le pide a su amiga –un tópico común en esta suerte de comedias- papel para escribir una carta [II: 651-652]. Doña Leonor le cede su escribanía y la acompaña hasta sus aposentos. “*Vanse las dos* [doña Beatriz y doña Leonor: 667+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Juana se queda sola un instante, aunque en seguida “*sale don Juan, y Chacón, como recatándole, hablando desde la puerta, don Juan se queda en ella, y Chacón llega a Juana*” [acot. II: 674+]. Esta acotación textual indica la posición de los actores sobre el tablado en este inicio de escena: tras la salida de doña Beatriz y doña Leonor hacia sus aposentos [hipótesis: puerta lateral derecha], con Juana a solas, inmediatamente accederían al cuadro don Juan y Chacón [hipótesis: puerta lateral izquierda], simulando llegar desde la calle. Don Juan se quedaría en la parte lateral izquierda del escenario y Chacón –“*Allí está sola una criada*” [II: 677]- se acercaría hasta Juana, que se encontraría en el lado opuesto.

La escena es divertida y supone una inocente parodia de la que protagonizaron don Juan y doña Leonor al final de la primera jornada: si entonces los dos amantes mantenían la tensión dramática con un juego de oposición verbal fundado en los celos, ahora es Juana quién intenta engatusar a Chacón, y éste le responde desdeñoso. Cuando la fámula le responde que se encuentra en su casa, cambian las tornas –como en la escena que protagonizaron sus amos- y es Chacón quién la persigue y Juana quién le rechaza.

El contrapunto cómico se detiene porque “*sale Leonor*” [acot. I: 719+] (hipótesis: puerta lateral derecha), que le entrega a Juana la carta [acot. II: 722+] que ha escrito Beatriz, para que la criada se haga cargo de la entrega. Pero este es el momento en que don Juan abandona su lugar en un extremo y se dirige hacia la dama; “*quiere tomarle [el papel] y ella le retira*” [acot. II: 727+]. Las apariencias hacen creer a don Juan que la carta ha sido escrita por doña Leonor, y el fantasma de los celos vuelve a aparecer. Se produce entonces un enfrentamiento por conocer el contenido de la misiva, y Leonor zanja la disputa entregándole la carta [acot. II: 756], pero advirtiéndole que ella no es la autora y que se ofenderá si el caballero la lee. Tras un largo discurso [II: 757-803] sustentado en una estructura de cuatro conceptos (cristal-prisión-tabla-fuego), don Juan lee el papel y comprueba que no lo ha escrito Leonor, aunque tal constatación le cuesta el enojo de la dama.

Oportunamente, “*sale don Luís*” [acot. II: 812+], que ve a la vez a don Juan y el papel escrito, y monta en cólera ante la situación. Doña Leonor, para salvarse, se inventa el cuento de que la carta la ha escrito Beatriz para don Juan, que está presente. Don Juan le sigue el juego para salvar a su amante y miente, diciendo que ama a Beatriz [II: 863-865]. Don Luís se traga la historia y decide ir a comunicarle la resolución a don Diego [II: 894-897].

“*Vase*” [acot. II: 907+] don Luís (hipótesis: puerta lateral izquierda) y doña Leonor justifica su arriesgada invención con el dicho que da título a la comedia, “*dar tiempo al tiempo*” [II: 925]. Insta a su amante a que huya de la casa para salvarse antes de que regrese su padre. Pero don Juan anticipa (un recurso clásico de Calderón en este género de comedias) la entrada de un nuevo personaje en escena, que le impide la salida:

*“Adiós, mas hay otro encuentro
para no poder salir,
que **está a la puerta don Diego,**
en la calle, y es indicio,
verme salir de acá dentro” [II: 943-947]*

Doña Leonor propone una solución ya conocida, y a tal ofrecimiento –“*pues retírate a esta cuadra*” [II: 948]- “*escóndense los dos [don Juan y Chacón]*” [acot. II: 950+]. Estando ya marcadas de significación las dos puertas laterales del tablado, la solución escenográfica más lógica es que el espacio donde se esconden los dos hombres sea la abertura central del escenario.

Doña Leonor “*vase*” [acot. II: 963+] y Juana declama los once últimos versos de la jornada, en una expresión de marcado carácter meta literario que incita a los espectadores a presenciar la resolución de la comedia y que resume brevemente la situación de los personajes en este final de acto:

*“ ¡Brava trama se va urdiendo!
Allí está en gran puridad
con Beatriz volando el viejo,
don Juan escondido aquí,
a nuestra puerta don Diego,
Leonor en obligación
de decir segundo enredo,
Chacón celoso, culpada
yo; ¿ven ustedes todo esto?
Pues en qué para verán,
sólo con dar tiempo al tiempo” [II: 964-974]*

2.12.3. *Dar tiempo al tiempo. Jornada III.*

La tercera jornada de la comedia se resuelve en tres cuadros escénicos, que se desarrollan en sendos espacios dramáticos representados: el primer cuadro [III: 1-460] ocurre en los aposentos de doña Leonor. En el segundo cuadro [III: 461-920] el lugar representado es exterior, una calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan. Finalmente, el último cuadro de la comedia [III: 921-1316] representa los aposentos de don Juan.

En el primer cuadro de la jornada *“salen Chacón, y don Juan a la puerta”* [acot. III: 0+]. No existe ruptura en la continuidad del tiempo dramático respecto a la acción que el espectador presencié al final de la segunda jornada. Hay que tener en cuenta el hecho de que las representaciones en los corrales intercalaban piezas breves o bailes en los descansos entre actos, por lo que el dramaturgo se veía obligado a introducir pequeñas pistas en los diálogos de los personajes para refrescar la memoria del espectador, tras la consabida pausa.

En el final de la segunda jornada, don Juan y Chacón, ante la presencia de don Diego en la calle [II: 945-946] y a instancias de doña Leonor, se habían escondido en una cuadra anexa [II: 948 y acot. II: 950+], cuyo acceso sería representado probablemente por la abertura central del tablado. En el inicio del tercer acto, Chacón advierte a su amo -desde esa misma posición- que *“ya don Luís, y Beatriz vienen / hacia esta parte”* [III: 1-2]. Las amonestaciones de don Juan a su criado -*“Habla quedo”* [III: 2]; *“Oye atento”* [III: 4]- subrayan la clandestinidad y disimulo con que actúan, y sugieren la presencia de ambos en el lugar donde se encuentran ocultos.

“Salen don Luís, y Beatriz” [acot. III: 4+] (hipótesis: puerta lateral izquierda); el viejo caballero comenta a la dama el resultado de las gestiones realizadas con su hermano don Diego. Doña Beatriz le agradece la mediación y se muestra encantada con tal acuerdo, puesto que su hermano ha accedido a casarla con su amante (don Pedro), pero se origina un nuevo enredo, porque don Luís cree -a causa del embuste que su hija Leonor se inventó para salvarse- que el futuro esposo de Beatriz es don Juan, a quién encontró en su casa poco antes.

“Salen Leonor, y Juana” [acot. III: 32+] (hipótesis: puerta lateral derecha), y don Luís le pregunta a su hija *“donde está aquel caballero / que quedó aquí”* [III: 31-32]. La dama se inventa un nuevo embuste, arguyendo que el señor marchó para descubrir la identidad del hombre *“que llamaba / a la reja, estando él dentro / de su casa [...]”* [III: 44-46]. En un claro aparte -no señalado en la edición del texto analizado- don Juan y Chacón se muestran sorprendidos del engaño de la dama [III: 58-61].

A don Luís⁶⁰⁸ le desagrada tal resolución, y le preocupa *“que don Diego / en la calle está esperando / la respuesta”* [III: 65-67]. En un ritmo más propio de final de comedia, el dramaturgo va acumulando personajes sobre escena, y doña Beatriz anuncia -recurso frecuente del género- la inmediata entrada en escena de don Diego: *“[...] mas, ¡ay Cielos! / mi hermano entra en esta sala: / de sólo mirarle tiemblo”* [III: 83-85].

⁶⁰⁸ En el texto de la edición analizada, el parlamento está atribuido a don Juan, pero -por el contexto de la escena- se trata de un claro error tipográfico.

“Vase” [acot. III: 93+] (hipótesis: puerta lateral derecha) doña Beatriz, presumiblemente hacia los aposentos de doña Leonor para ocultarse de su hermano y “salen don Diego, y Ginés” [acot. III: 93+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). A don Diego aún le da tiempo de “ver huyendo a Beatriz” [III: 106] al espacio anexo a la sala donde se desarrolla la acción. Al caballero le escama la actitud de don Luís [III: 105], que atribuye la huida de la dama a “temor, vergüenza, y respeto” [III: 114].

La confusión en escena aumenta, porque don Luís declara –tal y como se inventó su hija antes- que es don Juan de Toledo el pretendiente de su hermana Beatriz. Don Diego se alegra enormemente (pues creía al caballero un rival para su relación con Leonor) y don Juan –en el centro, aún escondido- muestra su estupefacción en aparte [III: 134-135].

“Vase” [acot. III: 165+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) don Luís, con la excusa de ir a buscar al afortunado pretendiente para informarle del acuerdo con don Diego, y éste aprovecha el breve momento –él cree que a solas- con doña Leonor para declararse de nuevo a la dama. La dama, sabedora de que don Juan se encuentra escondido y oyéndolo todo, niega la mayor, pero don Diego insiste y le muestra su amor encendido [III: 188-196], para sorpresa del caballero oculto, que muestra su estupor en un nuevo aparte [III: 182].

“Vase [don Diego] [(hipótesis: puerta lateral izquierda)] y sale Chacón, y don Juan [(hipótesis: abertura central del tablado)]” [acot. III: 196+]. Chacón califica el contenido de la conversación entre los dos amantes –“[...] de celos, y de más celos!” [III: 198]- y sale de los aposentos [acot. III: 208+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), precedido de Juana [acot. III: 204+] (hipótesis: puerta lateral derecha).

Don Juan y doña Leonor se quedan solos: se produce una extensa discusión entre los dos amantes; el caballero le reprocha su supuesta infidelidad y, de paso, recuerda al espectador la situación espacial de los otros personajes:

*“Leonor, tu padre está fuera,
y es fuerza que venga presto,
don Diego vendrá con él,
y Beatriz está aquí dentro [...]”* [III: 276-279]

En estas, “sale Beatriz” [acot. III: 306+] (hipótesis: puerta lateral derecha) de los aposentos donde se encontraba y don Juan “vase” [acot. III: 309+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) en dirección a la calle. Las dos mujeres apenas tienen tiempo de explicar el último incidente, porque “sale don Luís alborotado” [acot. III: 317+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), porque se ha encontrado a don Juan, que le ha indicado que “ahora / se vuelve atrás” [III: 340-341] en su presunto matrimonio con doña Beatriz. Ésta, claro está, no entiende nada, porque no conoce al tal don Juan; la dama le aclara que su amante “se llama don Pedro / Enríquez” [III: 359-360], y que es éste el caballero a quién ella escribió la carta.

Muy oportunamente, “sale Juana” [acot. III: 371+] (hipótesis: puerta lateral derecha), y Beatriz la interroga inmediatamente sobre la identidad del caballero a quien entregó la carta. Viéndose así doña Leonor inculpada por la invención que tramó para salvarse, improvisa ahora una nueva historia, acusando a su prima de mentirosa y asegurando que es en realidad

don Juan el pretendiente de doña Beatriz. Don Luís zanja la discusión afirmando que será don Juan quien despose a Beatriz, y “vase” [acot. III: 427+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

Tras la marcha del viejo caballero, Leonor le confiesa a su prima haber mentido para salvarse, pero se le ocurre una nueva idea para arreglar el enredo “de los celos de don Juan, / y el engaño de don Pedro” [III: 455-456]. Le propone a Beatriz salir de casa, en un claro ejemplo de utilización de los mantos como símbolo de señalización de un espacio dramático exterior:

Doña Leonor: “*Conmigo
ven, sabrás todo el suceso,
mientras tomamos los mantos.”
Doña Beatriz: “*¿Los mantos?*” Doña Leonor: “*Sí.*”
Doña Beatriz: “*¿Y a qué efecto?*”
Doña Leonor: “*A efecto, pues, que mi padre
nos da lugar para esto,
de ir yo contigo, Beatriz.” [III: 434-441]**

“Vanse” [acot. III: 456+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) las dos damas, en dirección a la calle, y da fin el cuadro escénico. Se inicia el siguiente, en el que se representa una calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan. “Sale don Pedro” [acot. III: 460+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El caballero lamenta su escasa fortuna, tras su escaso éxito en la búsqueda de su amante, doña Beatriz⁶⁰⁹. Tras un largo monólogo en la calle, advierte la llegada de don Luís y de don Diego hasta la casa de don Pedro:

“[...] *uno y otro platicando,
ver, que **entrambos juntos van
hacia la casa de don Juan,
a cuya puerta mirando,
parece que están dudando**
sobre si es ella, o no es ella [...]*” [III: 491-496]

“Salen don Diego, y don Luís” [acot. III: 500+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La disposición más probable en este caso es que la puerta lateral derecha del tablado represente la entrada a la vivienda de don Juan. Esta opción presenta un problema escenográfico en relación a la situación de los personajes, ya que don Pedro salió antes por la puerta lateral izquierda del tablado, la misma que ahora han utilizado don Diego y don Luís, por lo que el actor que interpreta a don Pedro debería apartarse hasta la parte derecha anterior del tablado, para permitir que los otros dos caballeros se acerquen –sin verle– hasta la puerta lateral izquierda del escenario, que tiene la significación ya indicada.

La situación escenográfica de los tres caballeros sobre el tablado resulta interesante: don Pedro se mantiene en la parte izquierda del tablado, mientras que don Diego y don Luís se hallan justo enfrente de la puerta lateral derecha del escenario, que representa la vivienda de don Juan; don Diego así lo asevera en su intervención: “*Ésta es de don Juan la casa*” [III: 501].

⁶⁰⁹ La expresión del caballero muestra sus desvelos actuales y resume brevemente la situación dramática: “*Don Juan todo presunciones, / don Diego todo ilusiones, / don Luís todo diligencias, / Beatriz toda (¡ay de mi!) ausencias, / y yo todo confusiones*” [III: 476-480].

Tras un breve diálogo con don Luís, éste se adelanta y accede a la vivienda: *“Retiraos, que yo entraré”* [III: 509] (hipótesis: puerta lateral derecha). La acción es tan clara que el texto no consigna ninguna acotación explícita. Don Pedro observa que don Diego se ha quedado solo frente a la puerta –*“solo don Diego ha quedado”* [III: 511]- y decide acercarse a él. Disimulando, don Pedro pregunta si doña Beatriz se encuentra ya bien, y don Diego –también fingiendo, puesto que aún no ha visto a su hermana- responde que la dama *“ha ido / mejorando a toda priesa”* [III: 520-521] (del fingido mal que inventó el caballero para encubrir la fuga de casa de su hermana).

La conversación entre los dos caballeros se alarga, y genera una nueva confusión, porque don Diego le comenta a su amigo que don Juan de Toledo se desposará con su hermana doña Beatriz. Don Pedro, amante secreto de la dama, *“vase”* [acot. III: 590+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), no sin antes lamentarse de celos en un evidente aparte [III: 566-590], que –a fin de mantener una cierta coherencia escenográfica- debería producirse en el tablado a cierta distancia de don Diego, probablemente hacia la parte izquierda del tablado, junto a la puerta lateral, y justo antes de abandonar el escenario.

Ya a solas –y junto a la puerta lateral derecha del tablado que simboliza la entrada a la casa de don Juan- don Diego se extraña de la tardanza de don Luís, que entró en la misma vivienda un poco antes [III: 510]. En ese mismo momento *“sale don Juan”* [acot. III: 597+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), mas no del interior de la vivienda -como se deduce de sus palabras- sino de la misma calle que es representada por la puerta lateral opuesta a la que se encuentra don Diego:

*“Si puedo en mi casa
entrar, sin que alguien me vea,
yo me ocultaré de todos,
porque tiempo el tiempo tenga
para vencer los engaños,
ya que los celos no venza”* [III: 598-603]

Pero el encuentro con don Diego [III: 604] hace inútil la prevención de don Juan: éste se lamenta, aquel se alegra. Don Diego le recibe con mil parabienes y se congratula del encuentro –*“sobran los terceros”* [III: 619], le comenta- ofreciéndole con gusto la mano de su hermana Beatriz. La ironía de la escena llega al clímax cuando don Diego, apelando a su amistad, le solicita ayuda para *“facilitar / las bodas con Leonor bella, / hija de don Luís”* [III: 631-633], a quién pretende desposar. Impaciente y enardecido porque le pidan ayuda para desposar con quien es su misma amante, don Juan explota y está a punto de referirle la verdad a don Diego. Pero, como tantas veces en este género de comedias, el intento del caballero se detiene por una interrupción imprevista, en este caso la salida de don Luís [acot. III: 657+] (hipótesis: puerta lateral derecha) de la casa de don Juan, que abandona sin haber podido hablar con el caballero.

Ante la presencia del padre de doña Leonor, don Juan opta por callarse y sale precipitadamente del lugar [acot. III: 682+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La situación

deja perplejo y enojado a don Diego; don Luís trata de calmarlo y le indica que él irá a buscar nuevamente al caballero [III: 701] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

Don Diego se queda a solas un momento, pero al instante *“salen Ginés, y Juana”* [acot. III: 704+] (hipótesis: puerta lateral izquierda): el criado trae la nueva de que a Juana *“ya de casa [de Leonor] la echan”* [III: 708]⁶¹⁰. Juana descubre entonces la verdad a don Diego: que doña Leonor está enamorada de don Juan de Toledo [III: 714-715]. El caballero inicialmente no da crédito a la historia, pues aún cree que don Juan se desposará con su hermana Beatriz, pero Juana resume brevemente la historia [III: 725-738] (y aclara, de paso, el argumento a los posibles despistados en el corral) y añade que el amante de doña Beatriz es don Pedro Enríquez [III: 739-740].

Juana también explica *“que aquesta tarde / las dos [doña Beatriz y doña Leonor] disfrazadas, y encubiertas / han salido”* [III: 748-750]. La criada se refiere a la salida de las dos damas que el espectador observó al final del primer cuadro de esta misma jornada [III: 456+]. Juana sospecha que las dos damas se dirigen hacia la casa de don Juan o de don Pedro, pero no está segura. Esto hace dudar a don Diego sobre el lugar al que debe dirigirse para encontrarlas:

*“[...] si en casa de don Juan
quiero esperar, temer es fuerza,
que en cas de don Pedro vaya,
y de una en otra se pierdan;
pues dejar de remitillo
a tan cercana experiencia,
no es posible”* [III: 758-764]

Mientras don Diego está vacilando sobre la resolución que tomará, *“sale don Luís”* [acot. III: 764+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) (Calderón consigue que el pobre caballero se pase la mitad de la obra de correveidile, entrando y saliendo de escena). Don Luís comenta que no ha podido encontrar a don Juan [III: 765]; don Diego *“vase”* [acot. III: 788+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y don Luís, tras un momento de vacilación, decide seguirlo [acot. III: 792+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

Los dos criados (Juana y Ginés) se quedan solos, pero el ritmo dramático no remansa, porque Ginés anuncia *“que viene Chacón allí”* [III: 795], ante la actitud prevenida y recelosa de Juana, que teme ver reunidos ante ella a su antiguo amante (Chacón) y al actual (Ginés). La criada intenta convencer a Ginés para marchar del lugar antes que llegue Chacón, pero aquel desea quedarse para conocer las supuestas gestiones que éste le prometió en la jornada anterior con el fingido astrólogo para aclarar el paradero del bebé [II: 318-326].

“Sale Chacón con un papelito leyendo” [acot. III: 805+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El criado reflexiona sobre la carta que le ha entregado *“una tapada”* [III: 806] (desconoce su

⁶¹⁰ El mismo Ginés había anunciado en la jornada anterior a su amo que había introducido a Juana como criada en la casa de doña Leonor con el objetivo de servir de tercera a los intereses de don Diego: *“Ya tengo / a Juana en casa de Leonor, / donde tus partes hará”* [III: 342-344].

identidad) y lamenta no saber leer [III: 808] para poder enterarse de su contenido. Ginés le interroga sobre el paradero del bebé –“*mi perdida prenda*” [III: 813]- y le ruega a Juana que se acerque –“*Tente, espera, / que quiero que lo oiga Juana*” [III: 816-817]- de lo que se infiere que ésta debería encontrarse algo más alejada (y cubierta con manto), hacia la parte derecha del tablado.

Chacón inicia el relato de sus supuestas gestiones con el inventado astrólogo [III: 824-846]; en su fantaseada historia explica cómo el adivino vio interrumpida su predicción con la llegada de un alguacil, que quiso llevarle a la cárcel. Chacón, en un nuevo intento de aprovecharse de la ingenuidad de Ginés, le indica que el astrólogo debe depositar cien reales de plata [III: 842] para evitar la prisión, fianza que el criado se apresta a entregarle a su embaucador amigo.

En ese momento, una acotación indica la presencia de “*don Diego a la puerta*” [acot. III: 856+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El caballero llama a Ginés de forma reservada para indicarle un encargo a realizar: “*tu te has de estar / en esta calle, y si entran / dos mujeres [...]*” [III: 862-863]. La petición de don Diego queda inconclusa, porque el caballero requiere a su sirviente que salgan ambos a un sitio apartado –“*pero ven, / que allá lo diré*” [III: 864-865]-, y los dos abandonan del tablado [acot. III: 866+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Se trata de un recurso dramático que permite a Calderón dejar un momento a solas a Juana y Chacón.

Chacón discute con Juana, que intenta marchar [III: 867], e intenta crear celos en la criada inventándose –jél, que hace poco confesaba que no sabía leer [III: 808]!- que la carta que lleva es de una mujer que lo invita esa misma noche a verla y a cenar en su casa [III: 885-889]. Juana insiste en ver el papel, y en ese mismo instante “*sale Ginés*” [acot. III: 894+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

La discusión entre los tres sirvientes es zanjada por la determinación de Ginés, que toma la carta y la lee [acot. III: 905+]. La misiva descubre la falsedad de Chacón, pues una tal Marimuñoz de las Heras le recuerda en el escrito al criado que si no recoge a la criatura que le dejó la otra noche (el bebé “*trecemesino*”, en cínica expresión del sirviente) la llevará al hospicio. El contenido de la carta indigna a Ginés; “*dale de cintarazos*” [acot. III: 909+] con su espada a Chacón, para castigarlo por la afrenta, en un claro ejemplo de la estratificación de clases sociales que también refleja la Comedia del Siglo de Oro, respecto a cierta representación de los usos y costumbres de la época. El castigo infligido por Ginés a su colega no tiene las mismas consecuencias que una posible afrenta de honor sucedida a sus amos: el criado se limita aquí a golpear a Chacón con el plano de su espada. Ginés y Juana “*vanse*” [acot. III: 920+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) del lugar, insultando a Chacón por su ruindad.

El pobre pícaro se queda solo, pero en seguida advierte la presencia de tres mujeres. En ese momento se advierte una sutil transición espacial que determina el cambio hacia el último cuadro de la comedia. En efecto, Chacón se encuentra aún *fuera*, es decir, en una calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan. El criado observa –y anuncia en voz alta, un mecanismo repetido por el dramaturgo en este tipo de obras- la llegada de tres mujeres al lugar:

*“Mas ¿que es aquello? Tres damas
tapadas en casa entran,
y al cuarto suben, veré
quién son.” [III: 924-927]*

La última oración del sirviente –“*al cuarto suben, veré / quién son*” [III: 926-027]- es el indicador más evidente de esta transición espacial hacia el último cuadro de la comedia, subrayada por una acotación textual en la versión analizada, que indica la llegada de tres mujeres: “*Salen Leonor, Beatriz, y una criada*” [acot. III: 927+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Esta salida se produce en un espacio dramático exterior, la misma calle en la que se encuentra el criado. La breve conversación entre doña Leonor y doña Beatriz muestra el destino de las damas: doña Leonor indica a su amiga que vaya a buscar a don Pedro, mientras que ella se queda en la casa de don Juan, esperando el regreso de su prima [III: 935-936]. Doña Beatriz acepta la sugerencia de su amiga y una acotación textual aclara que “*vanse*” [acot. III: 942+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) las dos.

Se trata del indicio más evidente del cambio de cuadro, puesto que en la escena inmediatamente posterior, Chacón se dirige a doña Leonor (obsérvese que el actor no ha salido del espacio de representación y que, por tanto, la transición de cuadro se ha desarrollado de una forma sencilla y económica desde un punto de vista de construcción dramática) y el contexto muestra que el nuevo espacio representado –la dama interroga al criado si su amo “*está en casa*” [III: 949]- son ya los aposentos de don Juan, donde transcurrirá la acción hasta la conclusión de la obra.

La prevención de Chacón de evitar dejar a la dama tapada sola en los aposentos –“*en esta / cuadro*” [III: 953-954], en expresión de doña Leonor- da lugar a una broma del criado sobre las presuntas intenciones de la recién llegada⁶¹¹. Dama y criado dialogan brevemente; doña Leonor se descubre [III: 985], y la mujer insiste en su demanda (ir a buscar a su amo) a Chacón, pero la llegada de otro caballero la obliga a esconderse:

*“Bien está, busca a don Juan,
y dile; ¿pero quién entra?
Porque no me vean, haré
de esta cortina defensa” [III: 993-996]*

La dama se esconde –presumiblemente tras la cortina de la abertura central del tablado- e inmediatamente “*sale don Pedro*” [acot. III: 996+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que interroga a Chacón por su amo; al no encontrarlo en casa, decide “*dejarle escrito un papel*” [III: 1104]. En tal actividad se encuentra el caballero cuando “*sale don Juan*” [acot. III: 1009+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que se sorprende de encontrar a don Pedro en su casa. El diálogo entre ambos se torna amenazador y presagia duelo; don Juan ordena a su criado que abandone los aposentos y a callar sobre el episodio [III: 1025-1027], un indicio de la inminencia del combate. El criado se resiste algo, pero su amo “*échale a empellones*” [acot. III: 1035+]

⁶¹¹ “*Porque / hay tapada, que se lleva / las sábanas por enaguas, / el coberto por pollera, / en una manga un colchón, / y un cofre en la falquitrera*” [III: 955-960].

(hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Pedro suscribe la acción, y la refuerza, indicando a don Juan que eche *“la llave a la puerta”* [III: 1037]; éste realiza la acción y deja la llave *“en el suelo”* [III: 1038], con objeto de garantizar aún más la discreción de la ineludible riña, mientras doña Leonor –en aparte y escondida tras la cortina- se lamenta de la acción.

“Sacan las espadas [don Juan y don Pedro], riñen, y sale Leonor” [acot. III: 1067+] (hipótesis: obertura central). La dama interrumpe el duelo de los caballeros. Mientras tanto, *“Chacón dentro”* [acot. III: 1104+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) reclama a su amo que abra la puerta [III: 1104-1106].

Finalmente, don Juan accede a la petición del criado. *“Abre, y sale Chacón”* [acot. III: 1107+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), alertando la llegada de una nueva visita: *“don Luís / sube ya por la escalera”* [III: 1108-1109], una nueva muestra del esfuerzo de Calderón en la representación dramática de la estructura de una vivienda urbana típica de la época, con los aposentos situados en el primer piso de la casa. La inminente llegada del viejo caballero desorienta a los presentes. Don Juan propone a doña Leonor que se esconda (presumiblemente en el mismo lugar donde se ocultó anteriormente, en la obertura central del tablado) y ésta recomienda a don Pedro que haga lo propio *“por no dar / sospechas”* [III: 1124-1125].

“Escóndense los dos [doña Leonor y don Pedro] (hipótesis: abertura central), y sale don Luís” [acot. III: 1129+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El viejo caballero inicia un ambiguo discurso en que clama por su *“propio honor”* [III: 1137] y doña Leonor –escondida y en aparte [III: 1141-1142]- sospecha que su padre sabe perfectamente que se encuentra escondida en la misma habitación. El proceso que se adivina de acumulación de personajes sobre el tablado (cinco en este momento: tres –don Luís, don Juan y Chacón- visibles y dos –doña Leonor y don Pedro- escondidos) augura el inminente desenlace de la comedia.

Los dos caballeros –don Luís y don Juan- intercambian impresiones, pero su conversación es interrumpida por *“ruido dentro”* [acot. III: 1205+], con voces de Ginés y don Diego [acot. III: 1205+, acot. III: 1206+ y acot. III: 1208+]. En un ritmo de escena frenético, *“sale Beatriz”* [acot. III: 1204+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), sorprendida en la calle por su hermano don Diego, según su propia expresión [III: 1216-1217]. La dama se asombra de ver *“a don Luís / adonde a Leonor dejé”* [III: 1207-1208]. Don Juan le aconseja que se retire a *“aquesta cuadra”* [III: 1220], probablemente en referencia al mismo espacio central donde ahora se encuentran doña Leonor y don Pedro. El ritmo escénico es máximo, pues doña Beatriz y don Pedro, al paño [acot. III: 1224+ y acot. III: 1225+] se muestran confusos ante el alboroto en escena.

El proceso de acumulación de personajes sobre el tablado se culmina con la entrada del último invitado: *“sale don Diego [hipótesis: puerta lateral izquierda], deteniéndole Ginés, Juana, y Chacón”* [acot. III: 1228+]. Don Diego se abalanza sobre don Juan. La situación escénica es tan compleja que el texto incluye una acotación textual que aclara las condiciones en que se desarrolla la acción: *“Riñen los dos [don Juan y don Diego], y don Luís se pone en medio; Beatriz, y Leonor detienen a don Pedro”* [acot. III: 1240+].

Don Pedro debería ser detenido por las dos damas justo *en el paño*, de forma que la acción fuese visible para los espectadores del tablado. Como es habitual en el género, la resolución de la trama se produce de forma apresurada, con el fin de devolver el equilibrio dramático justo al final de la última jornada de la comedia: don Luís ofrece la mano de doña Beatriz a don Juan, y éste la acepta [III: 1248-1251]. Pero don Juan, equivocadamente, en lugar de a doña Beatriz, *“saca a Leonor tapada de la mano”* [acot. III: 1204+] (hipótesis: abertura central). El descubrimiento solivianta a don Luís, que amenaza a su hija Leonor por la presunta afrenta a su honor, pero *“pónese en medio don Diego”* [acot. III: 1288+] y *“sale don Pedro con Beatriz de la mano”* [acot. III: 1296+] (hipótesis: abertura central), que se compromete a esposarse con la dama [III: 1297-1301].

Restablecido así el equilibrio, desposados doña Beatriz y don Pedro por una parte, y don Juan y doña Leonor por la otra, ésta presenta sus respetos *“a su padre”* [acot. III: 1307+], y aquella *“a su hermano”* [acot. III: 1308+]. La comedia acaba con la típica alusión al título de la obra [III: 1313] y con las consabidas disculpas por los posibles defectos de la misma, en boca del personaje de Chacón.

"Dar tiempo al tiempo" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-119	119	2	Don Juan, Chacón	"vestidos de camino" [acot. l: 0+], "Sígueme y calla" [l: 2], "Sevilla" [l: 11], "la zanja" [l: 77], "el portal de esa casa" [l: 81], "echan agua de arriba" [acot. l: 84+], "Madrid" [l: 90]	Calle indeterminada de Madrid (espacio itinerante)
120-126	7	3	Don Juan, Chacón, una criada	"sale a la puerta una criada" [acot. l: 119+]	
127-173	46	2	Don Juan, Chacón	"cierra aprisa" [acot. l: 126+], "aquí en la esquina" [l: 158], "de Córdoba, o de Granada" [l: 173]	
174-182	9	1	Don Juan	"Madrid" [l: 175], "por la reja" [l: 181]	
183-188	6	2	Don Juan, Chacón		
189-206	18	6	Don Juan, Chacón, 4 soldados	"la calle" [l: 198]	
207-213	7	9	Don Juan, Chacón, 4 soldados, don Pedro, don Diego, Ginés		
214-219	6	5	Don Juan, Chacón, don Pedro, don Diego, Ginés	"van huyendo" [l: 214]	
220-224	5	4	Chacón, don Pedro, don Diego, Ginés		
225-262	38	3	Don Pedro, don Diego, Ginés	"Pues estáis de vuestra casa / tan cerca" [l: 228-229], "la calle" [l: 237]	
263-278	16	1	Don Pedro, don Diego, Ginés	"la puerta franca" [l: 277]	Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
279-294	6	3	Don Pedro, don Juan, Chacón	"la calle de Leonor" [l:282], "un hombre, que / ahora la calle pasa" [l: 291-292]	
295-306	12	4	Don Pedro, don Juan, Chacón, Inés	Llama don Pedro a la puerta, y sale Inés" [acot. l: 294+], "entra" [l: 303]	
307-332	26	2	Don Juan, Chacón	"Entranse cerrando la puerta" [acot. l: 306+]	
333-378	46	4	Don Juan, Chacón, don Diego, Inés	"Llama otra vez don Juan, y dicen dentro Beatriz y don Pedro, abriendo y volviendo a cerrar" [acot. l: 341+]	
379-406	28	3	Doña Beatriz, Inés, don Pedro	"a tus rejas llama" [l: 388], "esa cuadro" [l: 402]	Aposentos de doña Beatriz
407-423	17	5	Doña Beatriz, Inés, don Pedro, don Diego, Ginés	"Escóndese" [acot. l: 406+]	
424-480	57	3	Doña Beatriz, don Pedro, don Diego	"Quita la luz a Inés, pónela sobre un bufete, y vanse ella, y Inés" [acot. l: 423+], "matando la luz" [acot. l: 473+]	
481-484	4	2	Don Pedro, don Diego		
485-491	7	3	Don Diego, Ginés, Inés	"en la sala / no hay nadie" [l: 486-487]	
492-504	13	2	Chacón, don Juan		Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
505-534	30	3	Chacón, don Juan, Beatriz	"aqueste portal" [l: 532]	
535-539	5	5	Don Pedro, don Diego, Chacón, don Juan, Beatriz	"Retíranse al medio del teatro" [acot. l: 534+]	
540-546	7	4	Don Diego, Chacón, don Juan, Beatriz	"el hombre baja a / la calle" [l: 540-541], "tras ellos voy" [l: 544]	
547-565	19	3	Chacón, don Juan, Beatriz	"Ven conmigo" [l: 565]	
566-600	35	5+	Chacón, don Juan, Beatriz, alguaciles	"pónese Beatriz detrás, y ellos como ocultándola" [acot. l: 565+], "cárcel" [l: 583]	
601-604	4	4+	Chacón, don Juan, alguaciles		
605-608	4	3+	Don Juan, alguaciles		
609-610	2	2+	Alguaciles	"Vamos tras él" [l: 609]	
611-657	47	2	Don Luis, doña Leonor	"sale don Luis, viejo, por una puerta, y Leonor con una luz, y pónela sobre un bufete" [acot. l: 610+], "llaman dentro" [acot. l: 652+], "la puerta" [l: 656]	Aposentos de doña Leonor
658-819	62	3	Don Luis, doña Leonor, doña Beatriz	"a la vuestra [casa] me he venido" [l: 742], "a mi cuarto" [l: 818]	
820-835	16	2	Don Luis, doña Leonor		
836-865	30	1	Doña Leonor	"Vase abriendo la puerta, y dejándola abierta" [acot. l: 835+]	
866-1094	29	3	Doña Leonor, don Juan, Chacón	"va entrando" [acot. l: 869+], "yo vivo aquí" [l: 975], "yéndose, y él tras ella" [acot. l: 1056+], "pónesela delante" [l: 1082], "yéndose cada uno por su puerta" [acot. l: 1088+]	

"Dar tiempo al tiempo" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-67	67	2	Don Pedro, don Diego	"Salen don Pedro por una puerta, y don Diego por otra" [acot. II: 0+], "a su reja" [II: 8]	Calle indeterminada de Madrid
68-93	26	4	Don Pedro, don Diego, don Juan, Chacón		
94-259	166	3	Don Pedro, don Juan, Chacón	"en la casa de Leonor" [II: 175], "quiere irse, y detiéndole" [acot. II: 203+], "a la reja llamó" [II: 227]	
260-334	75	2	Chacón, Ginés		
335-337	3	1	Don Diego		Aposentos de don Diego en la casa de doña Beatriz
338-383	46	2	Don Diego, Ginés	"¿de dónde vienes?" [II: 339], "llaman a la puerta" [II: 370]	
384-398	15	3	Don Diego, Ginés, don Luis	"unas sillas llega" [II: 390], "por ser este su cuarto" [II: 393], "salte, Ginés, allá fuera" [I: 398]	
399-591	93	2	Don Diego, don Luis	"en mi casa" [II: 435]	
592-596	5	1	Don Diego		
597-667	70	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"a mi reja llamó" [II: 623], "mi escribanía" [II: 665]	Aposentos de doña Leonor
668-674	7	1	Juana		
675-719	45	3	Juana, Chacón, don Juan	"hablando desde la puerta" [acot. II: 674+], "allí está sola una criada" [II: 677], "ésta es mi casa" [II: 701]	
720-812	93	4	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor	"quiere tomarle [el papel] y ella le retira" [acot. II: 727+]	
813-907	95	5	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor, don Luis	"vos en mi casa" [II: 817]	
908-963	56	4	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor	"está a la puerta don Diego" [II: 945], "retírate a esta cuadra" [II: 948], "escóndense los dos" [acot. II: 950+]	
964-974	11	3	Juana, Chacón, don Juan	"Don Juan escondido aquí, / a nuestra puerta don Diego" [II: 967-968]	

"Dar tiempo al tiempo" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-4	4	2	Chacón, don Juan	" <i>hacia esta parte</i> " [acot. III: 2]	Aposentos de doña Leonor
5-32	28	4	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz	" <i>de mi casa</i> " [III: 11]	
33-93	61	6	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, Juana	" <i>a la reja</i> " [III: 45], " <i>mi hermano entra en esta sala</i> " [III: 84]	
94-165	72	7	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, Juana, don Diego	" <i>venid tras mí</i> " [III: 159]	
166-196	31	6	Chacón, don Juan, doña Beatriz, doña Leonor, Juana, don Diego		
197-204	8	4	Chacón, don Juan, doña Leonor, Juana		
205-208	4	3	Chacón, don Juan, doña Leonor		
209-306	98	2	Don Juan, doña Leonor	" <i>tu padre está fuera</i> " [III: 276], " <i>Beatriz está aquí dentro</i> " [III: 279]	
307-309	3	3	Don Juan, doña Leonor, doña Beatriz		
310-317	8	2	Doña Leonor, doña Beatriz		
318-371	54	3	Doña Leonor, doña Beatriz, don Luis	" <i>en la calle</i> " [III: 322]	
372-427	56	4	Doña Leonor, doña Beatriz, don Luis, Juana	" <i>a la reja</i> " [III: 409]	
428-456	29	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	" <i>mientras tomamos los mantos</i> " [III: 436]	
457-460	4	1	Juana		
461-500	40	1	Don Pedro	" <i>en casa de don Juan, / a cuya puerta mirando</i> " [II: 493-494]	Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan
501-510	10	3	Don Pedro, don Diego, don Luis	" <i>Esta es de don Juan la casa</i> " [III: 501], " <i>retiraos, que yo entraré</i> " [III: 509]	
511-590	80	2	Don Pedro, don Diego	" <i>Solo don Diego ha quedado</i> " [III: 511]	
591-597	7	1	Don Diego		
598-657	60	2	Don Diego, don Juan	" <i>en mi casa</i> " [III: 598]	
658-682	25	3	Don Diego, don Juan, don Luis		
683-704	22	2	Don Diego, don Luis	" <i>Yo voy tras vos</i> " [III: 683]	
705-764	60	3	Don Diego, Ginés, Juana	" <i>disfrazadas, y encubiertas / han salido</i> " [III: 749-750]	
765-788	24	4	Don Diego, Ginés, Juana, don Luis		
789-792	4	3	Ginés, Juana, don Luis		
793-805	13	2	Ginés, Juana	" <i>viene Chacón allí</i> " [III: 795]	
806-858	53	3	Ginés, Juana, Chacón		
859-866	8	4	Ginés, Juana, Chacón, don Diego	" <i>Don Diego a la puerta</i> " [acot. III: 858+], " <i>aquí espera</i> " [III: 866]	
867-894	28	2	Juana, Chacón		
895-920	26	3	Juana, Chacón, Ginés		
921-927	7	1	Chacón	" <i>en casa entran, / y al cuarto suben</i> " [III: 925-926]	Aposentos de don Juan
928-942	15	4	Chacón, doña Leonor, doña Beatriz, una criada	" <i>se queda / aquí Leonor</i> " [III: 938-939]	
943-996	54	2	Chacón, doña Leonor	" <i>en esta / cuadra</i> " [III: 953-954], " <i>de esta cortina</i> " [III: 996]	
997-1009	13	3	Chacón, doña Leonor, don Pedro		
1010-1035	26	4	Chacón, doña Leonor, don Pedro, don Juan	" <i>en mi casa</i> " [III: 1012], " <i>Chacón, vete de aquí</i> " [III: 1025]	
1036-1107	72	3	Doña Leonor, don Pedro, don Juan	" <i>Échale a empellones</i> " [acot. III: 1035+], " <i>echad la llave a la puerta</i> " [III: 1037], " <i>abre esta puerta</i> " [III: 1105]	
1108-1129	22	4	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón	" <i>sube ya por la escalera</i> " [III: 1109]	
1130-1204	75	5	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis	" <i>Escóndense los dos</i> " [acot. III: 1129+], " <i>ruido dentro</i> " [acot. III: 1199]	
1205-1228	24	6	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis, doña Beatriz	" <i>Retiraos a aquesta cuadra</i> " [III: 1220], " <i>Beatriz al paño</i> " [acot. III: 1225+]	
1229-1316	88	8	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis, doña Beatriz, don Diego, Ginés	" <i>pónese en medio don Diego</i> " [acot. III: 1288+]	

3. ALGUNAS OBSERVACIONES EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN LAS COMEDIAS ANALIZADAS.

3.1. La verosimilitud y la conciencia del artificio literario. El honor y los lances a espada.

Una de las características del subgénero de comedias de capa y espada es la construcción de un juego lúdico que demuestre la capacidad del dramaturgo para crear tramas enrevesadas e ingeniosas⁶¹². Calderón es muy consciente de las dificultades que presenta la verosimilitud de la acción en este tipo de obras. Por ello, se esfuerza en mantener ciertas pautas de conexión con la realidad circundante, un rasgo común de este tipo de comedias: utiliza marcas de proximidad al espectador, de diversa índole, que constituyen una de las características fundamentales de las comedias de capa y espada: algunos de los trazos más evidentes son que los personajes tienen nombres comunes y viven en ciudades de la España contemporánea a Calderón. Por ejemplo, en una escena de la segunda jornada de *El maestro de danzar*, comedia ambientada en Valencia, el personaje de doña Beatriz pregunta a la criada Juana si sabe cuál es la calle donde vive don Félix: la pregunta no es casual, ya que parece dirigida a subrayar el contexto espacial *real* donde se desarrolla la trama; el espectador atento –que ha seguido con interés la evolución del argumento de la obra durante el primer acto- ya sabe que doña Beatriz proviene de Madrid y que hace poco tiempo que reside en la ciudad de Valencia; la escena refuerza la verosimilitud de la situación, ante el fuerte contraste que supone la sucesión de peripecias extraordinarias en la trama de la comedia.

Este difícil equilibrio entre la búsqueda continua de acciones asombrosas que sorprendan al espectador y la credibilidad de la comedia en el desarrollo de la acción dramática (necesaria para mantener el nexo de unión entre el espectador y el contexto de una trama que se sucede en un espacio dramático reconocible y contemporáneo a la representación teatral) representa un gran esfuerzo en la construcción de la comedia⁶¹³. Esta tensión estructural entre el asombro del espectador del corral ante el desarrollo dramático de la obra y la credibilidad y verosimilitud de la trama está muy presente en la reflexión del dramaturgo, que en ocasiones desliza en algunos pasajes de sus comedias determinados comentarios –que coloca en boca de sus personajes- que ponen de manifiesto su conciencia de creación de un artefacto literario que posee unas características determinadas.

Estas alusiones al propio oficio del escritor y a la materia teatral son frecuentes en las comedias de Calderón, y aparecen con cierta frecuencia. Por ejemplo, en la tercera jornada de *Cuál es mayor perfección*, la criada Inés está maquinando con doña Leonor la forma en que el amante de la dama, don Luís, acceda a la vivienda de ésta y pueda verla a solas, aparentando

⁶¹² Arellano resume de forma convincente este rasgo típico de las comedias de capa y espada: “[...] *Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener –suspender- eutrapélicamente al auditorio: ‘Todo es enredos, amor’, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género. Términos como ‘ardid’, ‘quimera’, ‘traza’, ‘enredo’, ‘engaño’, ‘confusión’ y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras*” [Arellano, en Rico (ed.) 1992: 171].

⁶¹³ Rull apunta alguno de los elementos que evidencian esta complejidad estructural: “[...] *La comedia calderoniana trata temas perfectamente graves y llenos de tensiones serias, pero utiliza la ‘catástasis’ como medio de aflojar o alejar la preocupación. Sólo que esta última se queda como sustrato intelectual, ‘ejemplo’ de un orden distinto al puramente trágico, que ejerce una función ideológica o psicológica de valor evidente, aunque sólo sensible de manera indirecta*” [1990: 576].

que nadie ha autorizado su entrada. Un comentario meta literario de Leonor –“*No es nuevo / el lance*” [III: 369-370]- parece una clara alusión al oficio del dramaturgo. En la misma comedia, algo más adelante, se produce un lance en que la misma Inés intenta ganar tiempo, indicando a don Félix que marche, que ella ya le traerá a su cuarto lo que solicita [III: 497-498]. La argucia no sirve de mucho (las convenciones de la comedia obligan a mantener la tensión dramática) y la criada hace un último intento, no sin antes aludir irónicamente –en evidente aparte- a la misma naturaleza del género con un nuevo comentario meta literario: “*¿Para esto nos perdonó / el lance de la cortina? / La llave se me ha perdido*” [III: 503-505].

En *No hay burlas con el amor*, el cínico don Alonso reconviene a su amigo don Juan sobre los inconvenientes del amor; el dramaturgo pone en boca del caballero una nueva expresión meta literaria: “*Pesía tal, / de los milagros de amor / la Comedia me habéis hecho [...]*” [I: 81-83]. Las referencias meta literarias no acaban aquí, pues algo más tarde doña Beatriz hace su primera aparición en escena: su forma de expresarse, enrevesada y culterana, está sembrada de latinismos que a los demás personajes les resultan incomprensibles. Tal dama es comparada por don Juan con el personaje protagonista de una comedia de Lope de Vega, “*Los melindres de Belisa*” [I: 237-239]. El argumento de esta comedia del Fénix –escrita entre 1606 y 1608- trata sobre una joven que –para no casarse- encuentra defectos a todos los pretendientes que le presenta su madre y su hermano. El juego literario continúa en la segunda jornada: el espacio representado entonces es la habitación de doña Beatriz. La criada Inés se percata de la presencia de Moscatel en los aposentos (“*¿Para qué entras tú acá?*” [II: 669]), y doña Beatriz también observa que don Alonso ha accedido a la habitación. Don Alonso, voluntarioso en su fingido flirteo, inicia una intensa producción de conceptos corteses para seducir a la dama; con el objeto de convencerla, la engaña haciéndole creer que la carta que apareció al final de la primera jornada [I: 914-920] la ha escrito para ella, cuando en realidad don Juan fue el autor y doña Leonor su destinataria. Doña Beatriz, ingenua, acepta los cumplidos, pero el tono ameno de la conversación se interrumpe cuando Moscatel alerta “*que viene gente*” [II: 782] hacia el lugar donde se encuentran. Inés también se percata y ruega a doña Beatriz que no les permita abandonar los aposentos “*porque al paso están hablando / Leonor, don Juan, y también / tu padre*” [II: 784-786]. La tensión dramática aumenta en escena, en consonancia con la descripción que hace doña Beatriz de la estructura de la habitación y de las dependencias contiguas:

**“[...] para el cuarto de mi padre
el paso esta cuadra es,
no podéis salir de aquí,
ni allá dentro entrar podéis;
y así, antes que aquí entren,
fuerza el esconderos es” [II: 794-799]**

La artificiosidad del mecanismo empleado es tan nítida que, en un gesto de complicidad hacia el espectador, el dramaturgo pone en boca de don Alonso un comentario auto paródico que hace referencia al mismo autor y a la naturaleza de esta tipología de comedias:

**“¿Es comedia de don Pedro
Calderón, donde ha de haber**

*por fuerza amante escondido,
o rebozada mujer?” [II: 800-803]*

Un recurso muy parecido se observa en la comedia *Primero soy yo*; en la conclusión de la comedia la acción se desarrolla en la Quinta de los Ansa y se citan algunos elementos del nuevo espacio referencial: el jardín, la puerta falsa, la reja... Doña Hipólita se da cuenta de la presencia de Laura en sus aposentos, pero la conversación entre las dos damas es interrumpida por la voz de *“Juana dentro”* [acot. III: 739+]: la acotación literal no es baladí, porque indica que la fámula se encuentra *fuera* del espacio dramático representado, pero *muy cercana* a los aposentos donde se encuentran las dos damas. El dramaturgo se permite una broma de autoreferencia meta literaria, pues pone en boca de la criada un comentario irónico respecto a las voces que está escuchando desde su encierro: *“¿Quién pensara que yo hiciera / pasos de la Vida es sueño?”* [III: 744-745].

En la misma comedia, hacia el final de la primera jornada, Laura le muestra a doña Hipólita su pesar por el encierro a que su padre la obliga, a causa del amor que siente por don Gutierre. La dama se confía a su protectora y de su expresión se desliza un comentario meta literario sobre algunos elementos característicos de este género de comedias:

*“[...] no quiero
con los **lugares comunes**
de amor, malograr el tiempo;
pues **papel, noche y ventana**
son personajes primeros
de cualquier farsa de amor [...]” [I: 1014-1019]*

En parecido sentido opera otra escena de la segunda jornada: la criada Inés anuncia a doña Hipólita y don Gutierre que el hermano de la dama, don Álvaro, ha llegado inesperadamente a la casa. Doña Hipólita confirma la sospecha, aclarando de paso que su hermano posee llave *“maestra”* [II: 901] de la casa, y aventurando ingenuamente que tal vez el caballero *“dejó olvidado”* [II: 903] durante la tarde. El dramaturgo plantea una situación límite, impidiendo que el espectador imagine que don Gutierre puede salir de este enredo, puesto que Inés declara que es imposible la huida, ya que el cuarto de don Álvaro *“cae al corredor”* [II: 906], esto es, a la única salida franca que podría utilizar el caballero, puesto que en el lugar dramático representado –los aposentos de doña Hipólita– no existe otro camino para acceder a la calle que dirigirse hasta la escalera –que debería encontrarse junto al corredor citado– a la que se llegaría por la puerta lateral izquierda del tablado (hipótesis escenográfica) para bajar los escalones hasta la puerta de salida de la vivienda.

Puestos así, doña Hipólita opta por salvarse a sí misma encerrándose en su cuarto [II: 918]; *“primero soy yo”* [II: 921], arguye la dama, poniendo así título a la comedia y abandonando a su suerte a doña Laura y don Gutierre. *“Éntrase Hipólita, cerrando la puerta”* [acot. II: 922+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y el dramaturgo, en boca de Inés, no puede evitar un comentario de marcado carácter meta literario, concluyendo que don Gutierre debe esconderse, ya que es *“lugar común de este paso”* [II: 926]. Dicho y hecho, el caballero se lamenta irónicamente de la falta de ventana *“por donde echarme”* [II: 930]; pero el espectador

del corral –y el lector coetáneo- debía estar acostumbrado a escenas parecidas, en las que el protagonista de la obra salía de un enredo parecido saltando por una ventana –simbolizada seguramente por la abertura central del tablado- y quizás por ello, el dramaturgo se ve obligado a aclarar –mínimamente- este punto oscuro y hacer declarar a la criada Inés que la habitación en que se encuentran “*sí tiene [ventana], / pero con su reja, y todo [...]*” [II: 932]; este hecho, claro está, excluye la posibilidad de una salida aérea del protagonista.

En la primera jornada de *El hombre pobre todo es trazas*, don Diego ironiza con Rodrigo acerca de la narración de los hechos que está a punto de exponerle. Se trata de una clara referencia a las convenciones del lenguaje teatral:

“¿No has visto en una comedia
verse dos, y en dos razones
hacerse mil relaciones
de su gusto o su tragedia?
Pues imitemos aquí
su estilo, que en esta parte
tengo mucho que contarte” [I: 38-44].

En la misma comedia, y ya en la jornada final, varias mujeres se esconden en lo que aparenta ser un campo del paseo del Prado, detrás de San Jerónimo⁶¹⁴. La escena está llena de referencias meta literarias hacia el espectador de la obra. Por ejemplo, la alusión de doña Beatriz a las “*rotas tapias*”, tras las que se esconderán las damas no alude, con seguridad, a ningún elemento de atrezzo del corral de comedias, sino a una de las puertas laterales del escenario, tras las que debían esconderse las actrices para simular estar en el lugar –aún sin ser visibles para el espectador- y asistir al posterior diálogo de los caballeros de los que se esconden:

DOÑA BEATRIZ: “*Lo mejor es escondernos*
detrás destas rotas tapias.

Vanse las damas. [acot.]

INÉS: *Estéril Poeta es éste,*
pues en un campo le falta
murta, jazmín o arrayán
para esconder unas damas.

ISABEL: *No ves, que **estamos detrás***
de S. Gerónimo, y basta,
que finja tapias, y aún esas,
plegue al cielo que las haya.

Vanse las criadas y salen los hombres. [acot.] [III: 759-769]

⁶¹⁴ Ver Ilustración 15. Monasterio de San Jerónimo el Real (marcado con el número romano II). Detalle de la Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656].

Tras la salida de las dos damas, las dos criadas exponen irónicamente la poca habilidad del autor (*“estéril poeta es éste”* [III: 762]) para representar o expresar dramáticamente la existencia de un campo en el tablado. Inés critica en la breve conversación con Isabel la escasez de plantas reales en el escenario (*“murta, jazmín o arrayán”* [III: 763]) para esconder a las actrices sin necesidad de salir de escena por una de las puertas laterales. La habitual escasez de elementos escénicos en los corrales de comedias para sugerir espacios reales es aquí motivo de broma y el espectador coetáneo de la obra debía reconocer inmediatamente el guiño literario del dramaturgo.

En *Los empeños de un acaso*, Hernando expone ante su amo una larga relación de sucesos [III: 251-331], en la que presenta largamente los hechos acaecidos desde que don Juan le ordenó que se dirigiese a casa durante la segunda jornada [II: 428-435]. El dramaturgo pone en boca del criado algún comentario meta literario en relación al papel de los amantes en este tipo de obras:

*“[...] y al ver que nada el discurrir remedia,
como amante celoso de comedia,
que cuando varios soliloquios pasa,
no reposa en la calle, ni en su casa”* [III: 272-275].

Otro ejemplo de la plena conciencia de Calderón del artificio de su oficio y de las características del género de capa y espada es el inicio de la comedia *El astrólogo fingido*: esta obra se inicia con la narración de los dos años de cortejo de don Juan -un noble caballero con escasos recursos económicos- a doña María. La larga resistencia inicial de la dama ante el cortejo de don Juan se desplomará tras dos años de asedio, después del anuncio del caballero de su inminente partida a Flandes. A pesar de las convenciones del género de capa y espada, el amor de la dama por un hombre de tan escasa hacienda debía parecer tan endeble al público del corral de comedias, que Calderón se ve obligado a la ironía, poniendo en boca de Beatriz un comentario de carácter meta literario que parece aludir a la artificiosidad de la trama:

*“Querer al de menos fama,
hacienda y nobleza, **dama
de Comedias me parecen,**
que toda mi vida vi
en ellas aborrecido
el rico, y favorecido
el pobre, donde advertí
su notable impropiedad.
Pues **las Comedias son
una viva imitación
que retrata la verdad**
de lo mismo que sucede
a un pobre, verle estimar,
¿cómo se puede imitar,
si ya suceder no puede?”* [I: 97-111]

Al final de la primera jornada de esta misma comedia, una nueva referencia meta literaria –en boca del criado Morón a los espectadores del corral- parece aludir al desarrollo futuro de la acción dramática, apelando al interés y a la curiosidad del público: “[...] *ha de nacer deste amor, / señor, un notable cuento*” [I: 901-902].

También es objeto de broma en Calderón la teoría canónica de la unidad de tiempo en la comedia y la difícil relación con la acumulación progresiva de lances y situaciones dramáticas. Se trata, nuevamente, de la oposición entre verosimilitud y juego escénico y a ello alude Calderón en otra de sus obras, *El maestro de danzar*, al final de la segunda jornada. Parece una sutil ironía dirigida al espectador del corral, que también ha presenciado durante las últimas escenas un continuo trasiego de actores por las puertas laterales del tablado. Don Diego indica al fingido maestro de música que debe salir de los aposentos de doña Leonor, pero don Enrique se confunde e intenta salir por la puerta derecha, esto es, por la que representa el acceso a la sala anexa, donde se esconden doña Beatriz y don Félix. La comicidad de la situación es acentuada por el comentario de Chacón (“*ha perdido el tiento / de la sala con las vueltas*” [II: 1239-1240]). Don Diego se ofrece a acompañar a don Enrique y enseñarle la salida de la casa e Inés finaliza la jornada con un breve parlamento en el que resume al espectador la situación escénica de los personajes y anima al espectador a seguir las peripecias de la comedia en la última jornada:

*“Vayan todos con el cuento,
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor; señores,
¿en qué ha de parar aquesto?
y más en veinte y cuatro horas,
que da la trova de tiempo”* [II: 1260]

En fin, hay más ejemplos de este tipo en Calderón, y su reiteración demuestra que el dramaturgo es muy consciente del juego escénico y de los recursos técnicos que utiliza para adaptarse a las características de este tipo de comedias. Como último ejemplo de esta cuestión, en *También hay duelo en las damas*, don Félix se queda solo en escena en un momento de la segunda jornada. El artificio narrativo de la comedia –un elemento sustantivo del género, que busca sobre todo la sorpresa del espectador- ya es evidente a estas alturas de la obra, y quizás por ello el dramaturgo pone en boca del caballero un comentario que sugiere sutilmente al enredo argumental de este tipo de comedias:

*“¿Habrà, cielos,
hombre, a quién en una noche
asalten tantos sucesos,
todos infelices, todos
trágicos, todos adversos?”* [II: 51-55].

Uno de los temas frecuentes en la comedia nueva es el honor. El tratamiento de esta cuestión en las comedias de capa y espada es, sin embargo, diferente al de las obras con intención trágica. Por ejemplo, en *El maestro de danzar*, el personaje de don Diego expone un extenso aserto [III: 149-198], en que desarrolla el concepto del honor, eximiendo de responsabilidad a su amigo don Juan por ciertos sucesos acaecidos y aconsejándole que su hermana Beatriz vuelva a casa y contraiga matrimonio con el hombre que ella eligió. Don Juan reconoce la virtud del consejo, pero alega graves argumentos en contra [III: 199-212]. La respuesta del joven caballero es un claro ejemplo de cómo funciona el mecanismo del tema del honor como impulsor de las tramas dramáticas en las comedias de capa y espada. En las obras de este subgénero –que tienen un propósito principal de entretenimiento y diversión– y a diferencia de las tragedias, la sangre nunca llega al río.

El concepto del honor tiene una relación simbólica con la construcción del espacio en las comedias: se trata de una cuestión que no se aborda de forma pública, y cuando no hay más remedio, se expone y trata con el objetivo de limpiar la afrenta y reponer la virtud perdida. El honor es presentado como un valor privado, que debe conservarse y guardarse con ahínco⁶¹⁵. Así, las damas son con frecuencia encerradas en la casa del padre o del hermano, pues en su virtud se salvaguarda el honor y buen nombre de la familia. Todas las conversaciones sobre el tema del honor –especialmente cuando éste puede ser cuestionado socialmente– se producen dentro de un gran hermetismo, en un clima de absoluta confidencialidad. Así se refleja en muchas comedias, como en *También hay duelo en las damas*, cuando don Fernando desea hablar a solas con su amigo don Pedro (un mecanismo del dramaturgo dirigido al espectador, con la evidente intención de incrementar la atención del corral ante la posible confidencia del personaje recién llegado). Don Pedro muestra su nerviosismo, pues cree que don Fernando viene a acusarle de cierto lance que sucedió en su casa. Se produce una indicación al criado Tristán para que “*allá fuera se salga*” [I: 1145]. Don Pedro ordena al criado que marche (“*Llega unas sillas, Tristán, / y espera allá fuera*” [I: 1146-1147]), en una prescripción que sugiere que la conversación entre los dos caballeros se producirá mientras ellos están sentados y el criado se sitúa *fuera* del espacio representado, para evitar que escuche la confesión de su amo. La acción de don Fernando *cerrando* la puerta [I: 1156] actúa en el mismo sentido que hemos apuntado: provocar la atención del espectador del corral ante lo que parece ser una confidencia del viejo caballero. Las alusiones de don Fernando al concepto del honor⁶¹⁶ no hacen más que reforzar esta sensación de hermetismo, quebrado por la presencia oculta –sólo conocida por el personaje de don Pedro y el espectador– de otro caballero, don Félix, escondido en la habitación contigua, pero testigo de la escena.

⁶¹⁵ De forma muy parecida se expresan los personajes protagonistas femeninos en las comedias de capa y espada, aludiendo a la necesidad de guardar la honra y no verse escarnecida a la pública opinión. Como ejemplo de ello, el aserto de doña María a su criada Beatriz para argumentar su aparente rechazo al cortejo de don Diego, en el primer acto de *El astrólogo fingido*: “[...] porque temí / la opinión de mi opinión, / que un hombre con solo hablar / es más que fácil deshonra, / bastante a quitar la honra, / que muchos no pueden dar. / [...] Yo temerosa de ver / público mi deshonra, puse silencio en mi amor, / mas fue silencio en mujer [...]” [I: 70-83]

⁶¹⁶ “[...] Señor don Pedro, materias / del honor, en quién más trata / mantenerlas como noble, / son materias tan sagradas, / que ni se dicen, ni sienten, / sin la costa de que haga, / o novedad al oírlas / o vergüenza al pronunciarlas [...]” [I: 1160-1167].

Los duelos a espada están íntimamente relacionados con la resolución de todas aquellas cuestiones vinculadas al concepto del honor: representan la respuesta más inmediata, física y directa al conflicto planteado, una solución drástica, pero socialmente aceptada y predecible. Se trata de un código específico que pertenece exclusivamente a la clase social dominante. Esta evidencia resulta fundamental para entender la comicidad de determinadas escenas, en las que algún criado ha sido tomado equivocadamente por caballero, y retado a duelo. Por ejemplo, en la segunda jornada de *El hombre pobre todo es trazas*, don Félix se topa con el criado Rodrigo, a quien confunde pensando que se trata del nuevo amor de doña Beatriz. Don Félix reta al presunto caballero nada más verle:

“[...] Con vos
tengo que hablar, caballero,
una palabra no más,
y para aquesto, **de trás**
de San Jerónimo espero.” [II: 889-893]

La convención del género provoca que el recurso al duelo por el amor de la dama adquiera un tono cómico, pues Rodrigo no desea batirse con don Félix e inventa todo tipo de excusas para evitar la lucha. Es prueba del origen social de Rodrigo –que don Félix no advierte- la respuesta que ofrece ante la propuesta del caballero de batirse “a estocadas” [II: 981], en la que el criado expresa sus expectativas acerca de cómo debería ser castigado alguien de su humilde condición, en villana pero incruenta forma: “A estocadas? / son favores y regalos, / porque yo pensé que a palos, / a coces, y a bofetadas.” [II: 981-984]. Esta escena muestra la concepción del duelo a espadas como un instrumento exclusivo y elitista de la clase social dominante. El ejemplo que hemos citado se confirma en la resolución de la misma comedia, al final de la tercera jornada: Rodrigo empuña la espada con temor cuando advierte la llegada de don Félix (que le había prohibido acercarse a la casa de doña Beatriz cuando creía que el criado era un caballero que la pretendía), pero éste ya ha averiguado su condición humilde y se niega al duelo (“Ya no hablo hidalgo con vos, / ni ya esa palabra os pido” [III: 690-691]). Es en cambio a don Diego –caballero, y por tanto, su igual- a quien reta en un lugar más discreto: “A vos señor, / en el campo hablaros quiero” [III: 693-694].

Otro ejemplo de la diferente utilización de las armas en función de la clase social a la que pertenecen los personajes se encuentra en la tercera jornada de *Dar tiempo al tiempo*: una escena plantea una discusión entre tres sirvientes, Chacón, Ginés y Juana. El punto de inicio del altercado es una carta leída por Ginés [acot. III: 905+]. La misiva descubre la falsedad de Chacón, pues una tal Marimuñoz de las Heras le recuerda en el escrito al criado que si no recoge a la criatura –fruto de la relación entre Ginés y Juana- que le dejó la otra noche (el bebé “trecesimo”, en cínica expresión del sirviente) la llevará al hospicio. El contenido de la carta indigna a Ginés; “dale de cintarazos” [acot. III: 909+] con su espada a Chacón, para castigarlo por la afrenta, en un claro ejemplo de la estratificación de clases sociales que también refleja la Comedia del Siglo de Oro, respecto a cierta representación de los usos y costumbres de la época. El castigo infligido por Ginés a su colega no tiene las mismas consecuencias que una posible afrenta de honor sucedida a sus amos: el criado se limita aquí a golpear a Chacón con

el plano de su espada. Ginés y Juana “vanse” [acot. III: 920+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) del lugar, insultando a Chacón por su ruindad.

Los empeños de un acaso ofrece un nuevo ejemplo del trato diverso que otorgan los caballeros a los sirvientes en relación al uso de las armas y la no observancia de los usos habituales en los lances de honor entre personas pertenecientes a diferente clase social. En la primera jornada, don Félix lee una carta que va dirigida a doña Leonor y se inflama de celos. El caballero interroga a dos criados, Inés y Hernando. Inés calla, pero se produce una confusión, ya que Hernando declara que sirve a don Juan de Silva, y don Félix interpreta equivocadamente que se trata del autor de la carta a su amada. Amenaza don Félix a don Juan por medio del criado “*que si atraviesa / esta calle en ningún tiempo, / le matará a cuchilladas*” [I: 765-767] y, cegado por los celos, hiere a Hernando (“*Dale con la daga*” [acot. I: 770+]). Se trata de una situación extraña en este tipo de comedia, en la que casi nunca se llega a la sangre en la expresión de las amenazas. El hecho de que la víctima sea un criado del presunto trasgresor sugiere una interpretación simbólica, en que el sirviente es una especie de propiedad del señor, y por tanto, una forma indirecta de causarle daño. El criado, malherido (“*me ha dado de corte, y recio*” [I: 779]) sale de escena [acot. I: 784+] (puerta lateral izquierda), no sin antes reclamar un barbero que le cure y solicitar “*una silla / del Refugio*⁶¹⁷” que lo transporte, dos referencias que debían resultar familiares al espectador del corral. Lisardo, el criado de don Félix, lo sigue a continuación, para comprobar si la herida es de consideración [acot. I: 787+].

El combate entre caballeros enfrentados tiene una resolución escénica que afecta directamente al tratamiento del espacio: por una parte, este enfrentamiento real sugiere una representación escénica que simboliza el enfrentamiento moral causado por alguna circunstancia (una disputa, la venganza por la muerte de algún familiar, el cuestionamiento del honor, etc.); por otra, los actores que interpretan a los personajes de la comedia deben *oponerse* físicamente en el tablado, manteniendo una situación espacial concreta de oposición corporal, que debería traducirse en unos movimientos específicos sobre el escenario. Ya sabemos que este género de comedias mantiene una convención dramática que impide que los duelos que disputan los caballeros en los diversos lances de la trama acaben de forma trágica⁶¹⁸. Esta convención dramática obliga al dramaturgo a inventar todo un despliegue de soluciones diversas para evitar aquello que en la vida real parecería ineludible.

Se trata de un motivo frecuente en este tipo de comedias: las convenciones del género impiden que la sangre llegue al río y, con frecuencia, algún pequeño incidente dificulta que el duelo llegue a su fin. El oponente que se queda en una situación de superioridad nunca desea

⁶¹⁷ “Se llaman en algunas ciudades unas Hermandades dedicadas al servicio y socorro de los pobres. Hayla en Madrid muy célebre, asistida y gobernada por la primera Nobleza. Lat. Refugium” [Diccionario de Autoridades].

⁶¹⁸ Rull advierte del vínculo íntimo entre la adscripción al género *comedia* y algunos elementos dramáticos de este tipo de obras: “[...] la comedia calderoniana tiene posiblemente dos lecturas: una literal, sometida al género comedia, y por ello mismo relevante y prevalente, que proporciona a las obras individuales una estructura o arquitectura convencional, en la que el carácter de intrascendencia desvía los elementos dramáticos de su origen y significación en sí mismos; y otra profunda (indirecta o metafórica), en la que los episodios graves son como ‘avisos’ de una configuración trascendente del mundo aparental en el que se desarrolla el ciclo cómico” [1990: 576].

aprovecharse de su ventaja, apelando al respeto al adversario. Los duelos entre caballeros siempre atienden a un cierto código de honor y operan en función de determinadas reglas; el arma utilizada es la espada. A este respecto, Covarrubias declara que es *“la común arma de que se usa, y los hombres la traen de ordinario ceñida, para defensa y para ornato y demostración de que los son; y a los que no están tenidos en esta reputación, les dicen que traen ruelas. Es símbolo de la justicia y de la potestad [...] Hiere el español ordinariamente de punta, como otras naciones de tajo o de revés; y así la espada cumplida y de marca se inventó para esto [...]”*

En el desenlace de la comedia *No hay burlas con el amor*, la tensión dramática aumenta rápidamente: don Pedro advierte la presencia de dos hombres escondidos en una alacena de su misma casa (*“¿Quién está aquí dentro?”* [III: 914]), que salen inmediatamente de la misma, invocando al instante una grave ofensa de honor al viejo caballero⁶¹⁹. La situación de los actores sobre escena es aclarada por una breve nota en el texto: *“Riñen [don Pedro y don Alonso], y don Juan en medio”* [acot. III: 928+]. Doña Leonor y doña Beatriz se lamentan por el inminente desenlace trágico [III: 929], pero como siempre en este género de comedia, la sangre no llega al río; tras un breve intento de don Juan por imponer cierta calma, inopinadamente –evidencia ya de la inmediata conclusión de la obra– *“salen don Luís, y don Diego”* [acot. III: 937+]. La sorprendente intrusión es justificada por el dramaturgo a causa del ruido de espadas *dentro* de la casa, que hace irrumpir a los dos caballeros en defensa de don Pedro; de hecho, *antes* de acceder al escenario, don Luís expresa explícitamente el motivo –*“cuchilladas hay en casa / de don Pedro”* [III: 938-939]– y tal intervención se describe claramente como realizada *fuera* del espacio dramático representado, con una acotación textual muy notoria: *“Dentro don Luís”* [acot. III: 937+]. La comedia concluye con la precipitación acostumbrada en este género de obras: don Juan reconoce la falta de fundamento de sus celos y se reconcilia con doña Leonor, con quién se compromete en enlace [III: 965-966]; don Alonso hace lo propio con doña Beatriz [III: 966-967]; Moscatel, a pesar de sus cínicos comentarios ante la escena, sigue los pasos de su amo y toma la mano de Inés [III: 979-982]. Don Alonso ejecuta el final de la obra con una postrera cita meta literaria en la que el actor pide el consabido perdón por las posibles faltas, buscando el favor del público.

En la tercera jornada de *Los empeños de un acaso*, don Diego ha estado esperando un buen rato a don Félix en un descampado detrás de San Bernardino, donde habían quedado citados para batirse en el acto anterior [II: 592]. Ante tal panorama, y sin esperar explicación alguna, *“va a sacar la espada”* [acot. III: 97+], pero es detenido por don Félix, que le pone en antecedentes y le asegura *“que aunque os parece / que estas son paces, no son, / sino treguas solamente”* [III: 99-101], poniéndole brevemente al día de los últimos acontecimientos, y marchando de inmediato [acot. III: 117], sin lugar a réplica. Don Diego queda perplejo ante la partida de don Félix e intenta seguirlo [III: 120-121] para cumplir de una vez el duelo postergado, pero es detenido por don Juan [III: 121-122], que le da sobradas razones de los motivos que tiene el amante de doña Leonor. Don Juan inicia entonces una extensa explicación de hechos ya representados [III: 128-154 y III: 167-191]: cómo quedaron juntos para batirse y

⁶¹⁹ “[...] este hombre ofende mi honor, / y a mí me importa matarle” [III: 923-924].

“un criado le siguió / hasta el campo” [III: 133-134] para explicarle la situación de doña Leonor; cómo don Juan se ofreció a ayudarlo y como postergó el duelo acordado hasta poner fuera de peligro a la dama.

En la tercera jornada de *La dama duende*, el tema del honor agraviado se plantea en seguida entre don Luís y don Manuel, pero las convenciones de la comedia impiden un final dramático y se produce una situación cómica, producto de las dificultades que encuentran los dos para iniciar inmediatamente el duelo. Primero son las precauciones de los dos hombres, que intentan evitar cualquier intrusión inoportuna: dejan entre los dos una luz para que ninguno resulte beneficiado [III: 551-552], don Manuel cierra la puerta de los aposentos [III: 555] y don Luís ajusta la alacena con un bufete para que nadie pueda entrar [III: 559-561]. Pero don Luís encuentra a su criado Cosme al lado del bufete y el duelo se posterga nuevamente, pues los dos caballeros acuerdan que el criado se encierre en la alcoba contigua [III: 583-585] para que no perjudique la disputa. Cuando finalmente parece que va a empezar el duelo, la espada de don Luís queda sin protección y se desguarnea [acot. III: 595-596] y don Manuel, caballeroso, le permite ir a por otra.

Idéntico recurso es utilizado por Calderón en *Mañanas de abril, y mayo*: en la última jornada, otro caballero -llamado también don Luís- reconoce inmediatamente a don Juan [III: 534-536] como el hombre que se batió con su primo y lo mató y decide resolver allí mismo las disputas pendientes con él. El inminente duelo entre don Luís y don Juan se refleja verbalmente en la expresión del primero (“[...] *le saludo con la espada, / voz de honor más elocuente; / sacad la vuestra [...]*” [III: 544-546]). Don Juan acepta el envite, pero se lamenta por su mala suerte, pues el incidente le impide seguir a una dama tapada. El episodio entre don Luís y don Juan se interrumpe –de forma muy conveniente para el desarrollo de la escena- a causa de la espada de don Luís, que se desguarnea. Don Juan se muestra caballeroso con su oponente y le ofrece esperarlo en el lugar mientras don Luís va en busca de otra espada [III: 572-573]. Éste acepta el ofrecimiento de don Juan, que le ruega que regrese con rapidez y se apresta a esperarle en un lugar cercano.

El duelo se posterga nuevamente. El final de la comedia se precipita, y el cierre dramático de las diversas situaciones desarrolladas parece algo brusco, resultado quizás del ritmo sincopado de las últimas escenas de este cuadro. En una indudable recopilación narrativa, doña Clara y doña Ana resumen los sucesos más relevantes de la comedia [III: 821-834]. Tras esta aclaración narrativa, entra don Luís a escena [III: acot. 838+]; la tragedia parece inminente, pero las palabras del caballero recién llegado parecen anunciar la interrupción definitiva del combate con don Juan: “*Esperad, teneos, / que este duelo ha de vencer / la hidalguía, y no el acero*” [III: 846-848]. La necesidad de cerrar también este nudo narrativo pendiente –la lucha postergada entre los dos caballeros- provoca una justificación inverosímil por parte de don Luís⁶²⁰, que renuncia a batirse con don Juan por haberle perdonado éste la vida cuando se le desguarneció la espada en el inicio del duelo. Las convenciones del género

⁶²⁰ “*Que si deudor de una vida / erais mío, noble, y cuerdo, / me la disteis, contra vos/ derecho ninguno tengo. / Y si entonces no lo hice, / fue porque allí no teniendo / espada, no presumierais / que os daba el perdón de miedo, / y así os la entrego, don Juan, / cuando en la cinta la tengo*” [III: 861-870].

impiden de nuevo que la sangre llegue al río. Don Juan, recuperado ya su honor, acepta las excusas y la amistad de don Luís [III: 871-876] y doña Ana anuncia –una nueva convención dramática- el inminente casamiento de los criados Arceo y Lucía.

Pero no siempre los duelos acaban de forma incruenta. En el primer acto de *La dama duende* se produce una situación inicial en la que un caballero, don Manuel, sale en defensa de su criado Cosme, que ha sufrido un empujón por parte de don Luís. Don Manuel protege a su criado y desenvaina la espada para batirse. Don Manuel es herido levemente en la mano [I: 232-233], pero la lucha se detiene, tras comprobar que don Manuel es el amigo que esperaban. En esta ocasión, la leve herida del caballero es una excusa argumental que sirve al desarrollo dramático de la comedia.

Otra variante de interés, extraña por su singularidad –se trata de un duelo entre mujeres, que además son criadas y que se enfrentan con armas desparejas- es el lance que se produce en la segunda jornada de *También hay duelo en las damas* (título de la comedia que juega con la doble acepción del sustantivo *duelo*): un criado, Simoncillo, mantiene relaciones al tiempo con dos criadas, Isabel e Inés. En una escena determinada, Simón está cortejando a Inés, a quién regala una sortija [II: 787]; la escena es interrumpida por Isabel, que irrumpe sorpresivamente en la habitación. La escena es cómica, pero el desarrollo narrativo parece conducir a un esquema trágico, pues los celos de Isabel conducen –en una situación dramática claramente paródica⁶²¹- al duelo en las damas a que alude el título de la comedia, con las dos criadas amenazándose mutuamente, Isabel con una chinela -un tipo de calzado- e Inés con un cuchillo. Como es costumbre en el género, la sangre no llega al río, y una oportuna interrupción de don Félix, que llama a Simón desde *fuera* del espacio escénico [II: acot. 833+], detiene el lance. Simoncillo propone a las dos mujeres que se oculten en una cuadra anexa y las criadas acuerdan suspender momentáneamente la riña.

Comentaremos finalmente una forma de utilización de este recurso de la que se sirve el dramaturgo, utilizando hábilmente el espacio que se encuentra *fuera* del tablado, con el objetivo de aumentar la tensión del cuadro. Se trata, pues, de un duelo que se produce en un espacio dramático contiguo al escenario, y que *no es visible* para el público. En la primera jornada de *También hay duelo en las damas*, Violante reflexiona fugazmente sobre su amor por don Félix [I: 221-232], pero su soliloquio es interrumpido por un ruido de espadas que sucede *fuera* del tablado. La dama fortalece la acotación escénica [I: acot. 232+] con su estremecimiento por el suceso (“*Cuchilladas en la calle*” [I: 238]). Las voces *externas* al espacio dramático representado se suceden rápidamente [I: acot. 241+], deduciéndose una fuerte discusión entre varios personajes: don Alonso, doña Leonor y don Juan. Este último anuncia inusitadamente su entrada en el tablado (“*He de entrar*” [I: 243]); la criada Isabel informa del suceso a doña Violante:

*“Que apenas
salió [Simón], cuando antes que cierre*

⁶²¹ Es de suponer que el duelo entre las dos mujeres debía provocar la hilaridad del espectador del corral por lo sorprendente de la situación y la analogía con otros esquemas más propios de obras dramáticas. La baja condición de las protagonistas del lance hace que los medios utilizados para este presunto duelo –un cuchillo y un calzado- también tengan una naturaleza singular.

*la puerta, escuché en la calle
voces, y espadas, y al verme
con luz matándola un hombre,
en nuestro portal se mete
con otro bulto en los brazos,
que no distingo, de suerte,
que atropellándome, pero
él, señora, hasta aquí viene” [I: 246-255]*

En fin, el número de circunstancias presentadas en este tipo de comedias es bien variada: espadas desguarnecidas oportunamente -ocasión tal que, siguiendo el código caballeresco, no es aprovechada por el contrincante- para los fines y convenciones genéricos de estas obras; pertinentes huidas para evitar el duelo directo por parte de algún caballero, a fin de no ser reconocido o de salvaguardar el honor de alguna dama; eso sí, dejando intacto –y explicitándolo en algún parlamento del mismo huido- el propio concepto de honra con lucidos argumentos, a fin de no ser tachado de cobarde. Este tipo de huida supone una *representación física* de la tensión generada por la situación dramática, que se traduce en varios movimientos concretos sobre el escenario de los actores que interpretan la escena. El mecanismo de la lucha y la fuga suponen, pues, una manifestación externa del conflicto latente, que se hace visible en los movimientos escénicos de los intérpretes, que suelen abandonar el tablado por alguna de las puertas laterales del escenario.

3.2. Mantos y vestidos: una estrategia de denotación del espacio dramático.

El vestuario de los actores es un conjunto esencial de signos no verbales en la representación de las comedias del Siglo de Oro. Existían ciertas convenciones que hacían reconocibles inmediatamente para los espectadores del corral los diferentes arquetipos y personajes de la obra: criados, damas, señores, sirvientas, etc. También eran de dominio común las frecuentes acotaciones que indican que los personajes van vestidos *de camino*. En la representación de la comedia nueva, el vestuario teatral tiene diversas funciones: entre ellas, la de señalar la condición social de cada personaje, el lugar o el tiempo de la representación mediante unas convenciones precisas⁶²².

En el primer cuadro de la jornada inicial de la comedia *Dar tiempo al tiempo* “salen don Juan y Chacón, vestidos de camino” [acot. I: 0+]. El espacio dramático representado es exterior: la referencia al vestido *de camino* de los dos personajes es muy clara y se trata de una convención escenográfica muy común en la Comedia del Siglo de Oro. Esta indicación escénica debía resultar muy reconocible para el espectador, que seguramente interpretaría que los dos personajes, vestidos con ropas de viaje, se encontraban lejos de su casa, o bien a punto de partir. Los actores debían vestir trajes engalanados y con varios adornos, y calzar botas altas. La acotación inicial se refuerza en el parlamento de amo y criado, ya caracterizados desde la primera escena con un estatus social diferente, marcado posiblemente en el vestuario y en el registro verbal que utiliza cada uno de ellos. Chacón, el criado, refuerza este signo no verbal de espacio exterior con su primera intervención, indicando que ambos –amo y sirviente- han pasado “una jornada tan larga” [I: 10], y la referencia explícita a que los dos iniciaron la jornada en Sevilla [I: 11]. La conversación entre don Juan y Chacón es la excusa para que el caballero exponga los motivos de su traslado a Madrid, lugar donde se encuentran y marco general de representación espacial de la comedia. Don Juan le comenta a su criado la razón del viaje a la capital del reino, que no es otro que “una Dama en la Corte” [I: 28]. También explica el motivo de la estancia en la ciudad andaluza (un “pleito a que fui” [I: 50]). Chacón aprovecha para echarle en cara el posible olvido de su dama, que no le ha escrito en tres meses [I: 47]. El criado indica a su amo que a esa hora de la noche no es aconsejable visitarla, “no esté Leonor acostada, / y su padre recogido” [I: 58-60]. La respuesta del caballero incide en uno de los tópicos del género, la proverbial comunicación entre amantes mediante símbolos convenidos: “Con llegar a su ventana, / y hacer en ella la seña” [I: 61-62].

La acotación inicial de *La dama duende* observa el mismo mecanismo y ofrece una valiosa información sobre el espacio dramático en que se encuentran los dos personajes que aparecen en escena, por la forma en que van vestidos: “Salen don Manuel y Cosme de camino” [I: 0+]. Esta breve indicación escénica debía resultar evidente para el espectador durante la representación de la obra, ya que se expresaba implícitamente que los dos personajes, vestidos con ropas de viaje, se encontraban lejos de su casa, o bien a punto de partir.

⁶²² “Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria. Así, los personajes aparecen a menudo de camino (lo cual suponía que llevaban, como se especifica en “La serrana de Tormes”, de Lope, fol. X3V, además de un traje especial, botas de camino, tan prominentes en los tablados shakespearianos” [Ruano, 2000: 90-91]

Seguramente, para marcar claramente esta situación, los actores que interpretaban a los personajes de la obra debían vestir trajes engalanados y con varios adornos, y calzar botas altas. Esta breve acotación inicial se refuerza en el parlamento de amo y criado, ya caracterizados desde la primera escena con un estatus social diferente, marcado en el vestuario y el registro verbal que utilizan cada uno de ellos.

De una forma parecida opera la escena inicial de *El hombre pobre todo es trazas*. La comedia se inaugura con el encuentro entre don Diego y su criado, Rodrigo. Los dos personajes se encuentran en la calle, en un lugar cercano a la posada donde se aloja el caballero. La primera acotación de la comedia ya prescribe un motivo que debía ser evidente para el espectador coetáneo: Rodrigo va vestido “*de color*” [acot. I: 0+], hecho que denotaba que el personaje se encontraba de viaje, como confirma el mismo criado unos pocos versos más tarde:

*“Tú seas tan bien hallado
como bien buscado has sido,
que **ha tres horas que llegué**
y tres mil que ando buscando
esta posada” [I: 3-7]*

Calderón también utiliza el mismo recurso en *El maestro de danzar*. La primera jornada de la comedia se inicia en un espacio exterior. Dos personajes, don Enrique y Chacón, van vestidos “*de camino*” [I: acot. 0+], indicando simbólicamente al espectador que acaban de llegar de viaje a la ciudad de Valencia desde Madrid. Ambos mantienen el mismo vestuario durante toda la primera jornada. Es este el argumento que esgrimirá al final del primer acto el caballero, cuando se refugia en una casa acompañando a una dama a quién ha salvado de un lance, y se justifica ante don Diego, el propietario de la vivienda. La única condición que don Diego impone es que don Enrique no vuelva a la casa, demanda a la que éste accede, asegurando no saber quién es la dama y justificando su condición de recién llegado a la ciudad en la ropa que viste: “[...] *forastero soy, el traje / salga por mi a la fianza / de que yo no la conozco*” [I: 895-897].

En la última escena del primer cuadro de *El astrólogo fingido*, en la casa de doña María, Morón habla a solas con Beatriz [III: acot. 123+]. El criado se disculpa por haber explicado a don Diego los encuentros clandestinos entre doña María y don Juan. Beatriz le resume a Morón la fábula inventada por don Juan ante don Leonardo, que justificaba de esta forma un falso viaje desde Zaragoza a Madrid:

*“Has de saber, que **ha venido**
hoy de camino, y por dar
a entrar en casa lugar,
unas cartas ha fingido.
Una joya que le dio
doña María a don Juan,
hoy a preguntarle van
a don Diego, quién la hurtó,
avísale, porque diga*

al preguntárselo quién.” [III: 132-141]

En efecto, el actor que representaba a don Juan debía vestir “*de camino*” [III: 133] en la escena en que se presentó en casa de doña María [III: 1-83], para dar mayor verosimilitud a su falso regreso desde Zaragoza. Sin embargo, la acotación inicial de la tercera jornada no especifica esta cuestión, aunque don Juan alude claramente a su viaje fingido en el parlamento que mantiene con don Leonardo [III: 43 y III: 65-67], y por tanto debía vestir de esa guisa durante toda la escena. Se trata de un mecanismo ampliamente utilizado en la comedia del Siglo de Oro, que tenía como misión principal informar al público sobre el lugar de la acción. La costumbre de viajar con trajes caros y vistosos fue una práctica común que aparece reflejada en muchas otras referencias literarias coetáneas⁶²³.

En otras ocasiones, el vestido del caballero denota su próxima marcha a alguna campaña militar, como sucede en el primer cuadro de la jornada inicial de *El astrólogo fingido*. En la primera escena asistimos a la conversación entre doña María y su criada Beatriz. La acotación inicial no describe el vestuario de las actrices; tampoco indica que las dos mujeres vistan manto, por lo que el espectador del corral debía fácilmente deducir que la escena se desarrollaba en un espacio interior. El diálogo inicial entre doña María y Beatriz versa sobre la estampa de un caballero, don Juan; la criada describe largamente el vestido que llevaba el galán durante la mañana:

*“Llevaba un **vestido airoso,**
sin guarnición ni bordado,
y con lo bien sazonado
no hizo falta lo costoso.
Muchas **plumas,** que llevadas
del viento, me parecía
que volar, don Juan quería,
botas, y espuelas calzadas.
Con esto, y con su buen talle,
sin quitar de **tu ventana**
la vista, aquesta mañana
dos veces pasó la calle.” [I: 5-16]*

Hay un par de indicaciones de interés en estos primeros versos: por una parte, la insinuación del interés del caballero por la dama, dado que durante la mañana éste pasó en dos ocasiones ante su casa, según confesión de la criada Beatriz; la segunda consideración tiene relación con la descripción del vestido del caballero, pues las plumas, las botas y las espuelas calzadas⁶²⁴ denotan una preparación o viaje del personaje, actividad distinta a la del

⁶²³ Por ejemplo, en una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes se narra así el encuentro en el campo de unas gitanas con un caballero: “*Sucedió, pues, que la mañana de un día que volvían a Madrid a coger la garrama con las demás gitanillas, en un valle pequeño, que está obra de quinientos pasos antes de que se llegue a la villa, vieron un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino. La espada y daga que traía eran, como suele decirse, una ascua de oro; sombrero con rico cintillo y con plumas de diversos colores adornado. Repararon las gitanas en viéndole, y pusiéronsele a mirar muy de espacio, admiradas de que a tales horas un tan hermoso mancebo estuviese en tal lugar, a pie y solo*” (*La gitanilla*) [García López (ed.), 2005: 52].

⁶²⁴ Covarrubias documenta una expresión comúnmente utilizada: “*‘estar con las espuelas calzadas’, vale estar de camino*”. Aclara este autor que “*las espuelas se ponen en el carcañal para picar la bestia de silla que no se descuide, y para hacerla correr cuando*

quehacer cotidiano en la corte. Prueba de ello es la expresión de otro caballero -don Diego- en el último cuadro de la primera jornada, cuando advierte que su rival no ha marchado a Flandes y se ha quedado escondido en Madrid con el objeto de cortejar a doña María:

*“Que aquel don Juan de Medrano
no fue a Flandes, como dieron
muestras plumas, y colores,
hoy se ha quedado encubierto
en casa de vuestro amigo
don Carlos [...]” [I: 848-853]*

Adviértase la habilidad del dramaturgo en sugerir los escasos medios económicos⁶²⁵ de los que dispone don Juan, que va vestido “*sin guarnición ni bordado*” [I: 6], aunque con gran apostura, pues “*no hizo falta lo costoso*” [I: 8], como bien indica Beatriz en su parlamento inicial. La suposición de la marcha del caballero -fundada en la descripción del vestuario- se confirmará no mucho después, con la primera aparición en escena don Juan y la confesión ante doña María de su inmediata partida. Tras el anuncio de la marcha de don Juan, doña María le revela al caballero su amor y justifica su resistencia apelando al tema del honor⁶²⁶. La dama le pide a don Juan que suspenda su partida [I: 310-311], y éste vuelve a referirse a las espuelas y plumas que viste –representación simbólica de su viaje a Flandes- con un nuevo sentido:

*“Las espuelas, y las plumas
dejo, que fueron diré,
las espuelas para ir,
las plumas para volver.” [I: 336-340]*

Don Juan renuncia a su viaje a Flandes y anuncia a doña María que fingirá la partida pero que secretamente se quedará en Madrid, en casa de un amigo; más tarde aparentará alguna enfermedad o pleito con la que justificar la repentina vuelta a la ciudad [I: 344-350].

El vestido es también utilizado en la comedia como una forma de embromar a incautos. Así sucede en la jornada tercera de *El astrólogo fingido*, en un episodio de clara influencia cervantina. El caballero don Diego ha tomado una falsa fama de astrólogo, y el escudero Otañez le solicita algo que parece imposible:

*“Yo he vivido
mucho tiempo muy reglado,
con cuya cuenta he podido,*

sea menester [...] y para todo trance es bueno llevar el que va a caballo espuelas, aunque no las haya de arrimar, salvo a necesidad. Y por eso dice el romance viejo: ‘mal hobiese el caballero / que sin espuelas cabalga’. ”

⁶²⁵ Esta situación es reconocida por don Juan cuando le anuncia a doña María su partida a Flandes, pues afirma que busca en la guerra “*algún lugar que acredite / la sangre que me acompaña*” [I: 229-230]. Es decir, que a su linaje antiguo no le adorna una gran riqueza.

⁶²⁶ “*De mi silencio la causa / ha sido don Juan, temer; / perdóname este temor / si es que te ofendí con él, / que tengo honor, que soy noble, / y que ya la opinión es / tan difícil de ganar, / cuanto fácil de perder [...]” [I: 284-291].*

*para pasar mi vejez,
juntar algún dinerillo,
quisiera irme a la montaña:
y por temer los peligros,
que un hombre, y mas con dinero,
suceden en los caminos;
y por ahorrarme la costa,
humildemente os suplico,
**que me enviéis a mi tierra
por encanto,** pues yo he oído,
que llegaré, si queréis,
en un instante muy chico.” [III: 493-507]*

Don Diego, harto ya de las demandas a causa de su supuesta ciencia, deja en manos de Morón al crédulo escudero, que ve una oportunidad para embromarlo. A pesar de la desconfianza de Otañez [III: 517-518] hacia el criado, Morón le convence con arteras palabras:

*“Ea, pues, seamos amigos:
y lo que ahora habéis de hacer,
**es ponerlos de camino,
botas y espuelas;** si acaso
tenéis algún **papahigo**⁶²⁷,
llevadle, que es menester
caminar con grande abrigo,
porque **en las tierras de Aspa**⁶²⁸
hace temerario frío; [...]” [III: 527-535]*

El crédulo escudero queda convencido con los preparativos del viaje que le sugiere Morón (botas, espuelas, papahigo...) y el criado lo cita esa misma noche en el jardín de la casa.

El vestido, los trajes y los mantos también pueden tener una función de simulación u ocultamiento de los personajes. En ocasiones, aparece un engaño que sirve al desarrollo de la trama dramática y que actúa también como *teatro dentro del teatro*. Así es al final de la primera jornada de *Mañanas de abril y mayo*, en que el parecido vestido de dos damas sirve para llevar a la confusión a un caballero. El enredo resulta considerable: don Hipólito se encuentra a doña Clara en el Parque, pero no la reconoce porque va tapada; doña Clara sí lo identifica, por ello se muestra tapada. No le habla para evitar ser identificada; huye y se refugia en casa de doña Ana, vecina de don Pedro; doña Clara se esconde en unos aposentos de la casa de la dama, pero antes le deja su sombrero; cuando don Hipólito irrumpe en la casa, identifica erróneamente a doña Ana como a la mujer que siguió en el Parque. Cuando don Hipólito sale de escena, doña Clara mantiene ante doña Ana el engaño de que el caballero que acaba de marchar es su celoso marido. En un aparte, doña Clara refuerza verbalmente ante el

⁶²⁷ “Es una como mascarilla que cubre el rostro, de que usan los que van camino para defensa del aire y del frío, quasi papahigo, fixus papo, porque se aprieta al cuello” [Covarrubias].

⁶²⁸ Se refiere a los Pirineos, también llamados “Montes de Aspa” [Covarrubias]. El escudero ha aludido anteriormente a su tierra [III: 504] como “la montaña” [III: 498].

público del corral la actitud de don Hipólito en la escena anterior y la difícil verosimilitud de la acción dramática:

*“Creyó, en fin, que era yo, iraro suceso!
la dama que siguió, que aunque **para eso
sirvió el sombrero**⁶²⁹, y el **estar con manto,**
y el **ser los trajes parecidos** tanto,
que como en los conceptos repetidos,
se encuentran también dos en los vestidos” [I: 782-787]*

Esta impostura es utilizada como recurso en numerosas ocasiones; por ejemplo, en *Casa con dos puertas mala es de guardar*: doña Marcela le explica a doña Laura que ha enviado a una criada con un papel para invitar a Lisardo a casa de la misma Laura, simulando que es el domicilio de Marcela, para así evitar ser descubierta por su hermano don Félix:

*“[...] **tu casa tiene dos cuartos,
y del uno cae la puerta
a otra calle**, a Silvia dije
que le trujese por ella,
de suerte que entrando, Laura,
por donde saber no pueda,
en fin, como forastero,
si es casa tuya, ¿qué arriesgas?” [II: 171-178]*

A pesar de la incomodidad de Laura, que recrimina a su amiga que no le haya solicitado permiso antes, y que teme sea descubierto el engaño [II: 179-181] y que don Félix descubra que está ayudando a su hermana [II: 198-203], el ardid se inicia de inmediato porque ya se encuentra Lisardo a la puerta de la casa. Para poder engañarlo y hacerle creer que es su casa, Marcela se quita el manto que llevaba desde el inicio del acto [II: 212-213] para que el caballero no sospeche que se encuentra de paso. Tras salir Laura de la habitación, entra Lisardo acompañado por la criada Silvia, que inicia la impostura:

*“**Esta es la casa, señor,**
de aquella dama encubierta,
que ya descubierta veis.” [II: 221-223]*

La utilización de los mantos como forma de señalar el espacio dramático en el que se mueven los personajes femeninos es, sin duda, el recurso más utilizado en estas comedias de Calderón. Damas y criadas visten mantos cuando salen a la calle, o cuando van de visita a otra casa. Se trata de una convención que el espectador del corral reconocía sin ningún tipo de dificultad. Así se muestra en todas las comedias, como fórmula genérica y reconocible: por ejemplo, en el cuadro inicial de *La dama duende*, el parlamento entre don Manuel y Cosme es

⁶²⁹ De forma ingeniosa, doña Clara dejó a doña Ana su propio sombrero [I: 714], para contribuir a la confusión de don Hipólito, que toma a la dueña de la casa por la mujer que perseguía en el parque. No es un gesto espontáneo o casual: la intencionalidad de la acción se confirma al final de la segunda jornada, cuando doña Clara le muestra a don Hipólito la forma en que le engañó: “[...] *les haré creer que soy / otra dama, aunque al estrado / me entré de una mesurada, / como esta mañana, cuando / le hizo creer, que era otra, / sólo un sombrero blanco*” [II: 838-843].

interrumpido por la entrada en escena de dos nuevos personajes, doña Ángela e Isabel. La escena ofrece información sobre los nuevos personajes en una acotación textual: “*Salen doña Ángela y Isabel, en corto tapadas*” [I: 99+], es decir, con un vestido que deja al descubierto los zapatos y con la cabeza cubierta por un manto. Sin descubrirse el rostro, la dama solicita al caballero que la ampare para impedir que una persona que la persigue conozca su identidad. Doña Ángela y su criada salen de escena y don Manuel expresa su convicción de que el perseguidor se trata del marido de la dama, iniciándose así el primer equívoco de la comedia. En la misma obra, casi al final del tercer acto, doña Ángela viste con manto y sin chapines [acot. III: 638], signo que debía servir al espectador para entender que la dama pretendía salir de casa, como ya había anunciado a su amiga Beatriz momentos antes [III: 480]. Don Juan deja a su hermana Ángela sola y marcha de los aposentos de su amigo don Manuel, desconociendo que éste ya se encuentra en el interior de la casa y que su prevención de colocar un criado a la puerta para evitar que entre va a resultar inútil [III: 647-650].

En la tercera jornada de *Dar tiempo al tiempo* se observa nuevamente el mismo recurso. Doña Leonor le propone a su prima Beatriz salir de casa, en un claro ejemplo de utilización de los mantos como símbolo de señalización de un espacio dramático exterior:

Doña Leonor: “*Conmigo
ven, sabrás todo el suceso,
mientras tomamos los mantos.*”
Doña Beatriz: “*¿Los mantos?*” Doña Leonor: “*Sí.*”
Doña Beatriz: “*¿Y a qué efecto?*”
Doña Leonor: “*A efecto, pues, que mi padre
nos da lugar para esto,
de ir yo contigo, Beatriz.*” [III: 434-441]

“*Vanse*” [acot. III: 456+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) las dos damas, en dirección a la calle, y da fin el cuadro escénico. Algo más tarde, la criada Juana explica “*que aquesta tarde / las dos [doña Beatriz y doña Leonor] disfrazadas, y encubiertas / han salido*” [III: 748-750]. La criada se refiere a la salida de las dos damas que el espectador observó al final del primer cuadro de esta misma jornada [III: 456+]. Juana sospecha que las dos damas se dirigen hacia la casa de don Juan o de don Pedro, pero no está segura.

El primer cuadro de la segunda jornada de *El hombre pobre todo es trazas* narra el encuentro entre doña Clara e Isabel (que se encuentran en el escenario al inicio del acto) y Beatriz e Inés (que han acudido a la casa a visitarlas). De nuevo es el vestuario la marca espacial más explícita, ya que la acotación inicial indica que las dos últimas van vestidas con mantos [II: acot. 0+], signo indicativo de que Beatriz e Inés acaban de llegar de la calle. La especificación del lugar, a falta de acotaciones más explícitas del autor o de objetos escenográficos denotativos, viene dada por el parlamento inicial de doña Clara, que determina claramente el espacio dramático representado con una pregunta retórica dirigida a doña Beatriz:

“*¿Posible es que llegó el día
en que tan dichosa fuese,
oh Beatriz, que mereciese*

*esta humilde casa mía
tanto honor? Vuélveme a dar
los brazos. [...]" [II: 1-6]*

Esta escena inicial presenta un claro ejemplo de la forma en que el vestido de los actores podía denotar una referencia espacial. Aparte de la acotación inicial comentada antes, el mecanismo utilizado por Calderón se refuerza aún más cuando doña Clara ordena a Isabel que le quite el manto a doña Beatriz [II: 11-12], y ésta le responde con evasivas ("*No vengo yo / con tanto espacio, y sosiego*" [II: 12-13]).

En la misma comedia, ya en la tercera jornada, "*sale Inés con manto*" [III: acot. 496+]. La actriz que representa a la criada de doña Beatriz ha bajado del primer corredor, donde se encontraba en la escena anterior. El manto que viste ahora –y que no llevaba cuando se encontraba en el balcón junto a su señora- es signo evidente de que se propone salir a la calle en pos de don Diego. Algo más tarde, y ya en la casa de doña Beatriz, Inés anuncia la hora [III: 577-578] y en ese momento entra don Diego en los aposentos de doña Beatriz [III: acot. 578+]. El caballero se presenta con "*el vestido / en algo disfrazado*" [III: 583-584] con el objeto de engañar a doña Beatriz y convencerla de que don Diego y don Dionís (un personaje inventado por quién se hace pasar para cortejar a dos damas a la vez) son dos personas diferentes. El cuadro se cierra con la marcha del caballero y la llegada de Isabel, la criada de doña Clara, que invita a doña Beatriz a un lugar de paseo:

*"Mi señora
dice, que si quieres ir
hacia el prado, a divertir
tus pensamientos, que agora
ella vendrá por aquí
en el coche"* [III: 659-664]

Nuevamente se utiliza el manto para expresar escénicamente la salida de los personajes a un espacio dramático exterior (Doña Beatriz: "*Dame Inés el manto, / que salimos de este encanto*" [III: 668-669]).

La ausencia de manto en las mujeres opera en un sentido opuesto, ya que la falta del mismo en el tocado de las damas suele denotar su presencia en un espacio dramático interior. Por ejemplo, en la primera escena de la comedia *Cuál es mayor perfección* asistimos a la conversación entre doña Leonor y don Félix en la casa de ambos, de la que es silencioso testigo la criada Inés. Doña Leonor y don Félix son hermanos [I: 23, I: 88, I: 374]. La acotación inicial no describe el vestuario de los actores ni tampoco indica el uso de manto en las dos mujeres, por lo que el espectador del corral debía fácilmente deducir que la escena se desarrollaba en un espacio interior, suposición que se confirma a lo largo del cuadro, corroborando por diversos indicios que los espacios representados en estas primeras escenas son los aposentos de la casa de doña Leonor [I: 15-16, I: 380]. Este mismo recurso de denotación del espacio dramático representado es utilizado en diversas ocasiones en la misma comedia; en la segunda jornada de la obra, doña Beatriz se queda brevemente a solas, lamentando su suerte en un corto monólogo [II: 157-180]. En seguida entra la criada Juana [acot. II: 180+], que anuncia la visita

de “*una tapada*” [II: 181]. No es otra que doña Leonor, como anuncia la acotación escénica [acot. II: 188+], aunque no es reconocida por Juana, que es enviada fuera por la petición que le concede Beatriz a la recién llegada. El manto es un signo de denotación espacial muy reconocible y supone una convención aceptada comúnmente en el corral de comedias; aquí cumple una doble función: por una parte, oculta la identidad de la dama ante la criada, manteniendo en vilo al espectador durante un instante⁶³⁰; por otra, da a entender su inmediata llegada desde un espacio exterior, la calle. Algo más tarde, don Antonio improvisa una enrevesada y falsa historia en la que justifica su presencia en la casa por la búsqueda de una criada que participó en un hurto [II: 463-492]. Doña Beatriz llama a Isabel [II: 494]; la criada accede al tablado [acot. II: 494] y su ama le ordena que acompañe a los dos caballeros para aclarar el asunto del falso hurto. La prescripción de doña Beatriz a Isabel (“*Ponte el manto, que con estos / señores es fuerza que vayas*” [II: 498-499]) es un nuevo signo escénico que indica la inmediata salida del personaje a un espacio exterior, reforzada verbalmente por una nueva admonición a la criada en parecido sentido (“[...] *ve y ponte el manto [...]*” [II: 500]). Otrosí, al finalizar el segundo acto, “*sale Leonor, y Inés, quitándose los mantos*” [acot. II: 1149+]. Se encuentran ya *en el interior* de la casa de don Félix y doña Leonor. La dama urge a su criada para que la ayude a quitarse el manto [II: 1150], un nuevo signo que refuerza la naturaleza de espacio interior del nuevo cuadro escénico.

En la comedia *No hay burlas con el amor* hay un ejemplo de espacio itinerante en la segunda jornada. Las referencias de la criada Inés a su compadre Moscatel (“*Vamos, Moscatel [...]*” [II: 131]) y del sirviente (“*Vamos, Inés*” [II: 132]) son clara prueba, así como la advertencia final de la fámula, enojada con Moscatel (“*No me sigas, no me veas*” [II: 181]). “*Vase Moscatel*” [acot. II: 185+], y el dramaturgo pone en boca de Inés una nueva referencia espacial que confirma que el espacio dramático representado es exterior, una calle de Madrid que se encuentra *justo enfrente* de la casa de doña Leonor:

***“Aquesta es mi casa, el manto
me he de quitar a la puerta,
que para esto solamente
creo, que en las faldas nuestras
usamos los guardainfantes:
ahora, aunque mi ama la necia
me haya echado un rato menos,
no sabrá que he estado fuera:
nadie de ustedes lo diga,
que los cargo la conciencia”*** [II: 186-195]

La apelación final de Inés al público -de claro carácter meta literario- clausura el cuadro y la acción se traslada a un espacio interior, los aposentos de doña Leonor.

En la primera jornada de *Primero soy yo* una acotación textual indica que “*sale Hipólita*” [acot. I: 891+] (hipótesis: puerta lateral derecha); don Álvaro le explica que doña Laura se

⁶³⁰ Para mantener la coherencia escénica, Leonor tampoco es reconocida por su amiga Beatriz hasta que aquella se descubre, estando ya a solas las dos damas [II: 198-203].

enojó *“porque eché al manto la mano”* [I: 911]. Doña Hipólita confirma a su nueva protegida que el caballero es su hermano [I: 915]. *“Sale Inés”* [acot. I: 941+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y anuncia que el virrey envía un soldado a llamar al caballero y don Álvaro marcha [acot. I: 945+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Se podría deducir una pequeña incoherencia en el hecho de que doña Laura ya llevaba más de una hora esperando en la Quinta la llegada de doña Hipólita, como antes indicó la criada Inés [I: 705-708], y aún lleva el manto puesto. Es bien conocida la función de esta pieza de ropa en el teatro de corral, pues suele simbolizar que la actriz que lo lleva puesto se encuentra en un espacio dramático representado exterior, o acaba de dejarlo, o bien está a punto de salir a la calle. Un ejemplo de este mecanismo de configuración del espacio dramático representado es la conversación que mantienen las dos mujeres tras la salida de don Álvaro [acot. I: 945+]:

Hipólita: *“Ya con gusto de mi hermano,
para que en casa te quedes,
bien quitarte el manto puedes”*

Laura: *“Antes presumo, que en vano
será el quitarte”*

Hipólita: *“¿Por qué?”*

Laura: *“Porque con mi padre he de ir,
cuando venga, a despedir
otra casa que dejé
en habla, por si cruel
la poca fortuna mía
la dicha no conseguía
de servirte a ti”* [I: 946-958]

El manto es, pues, una forma de denotar el espacio dramático en las comedias y también un mecanismo para desarrollar tramas dramáticas secundarias en la obra, que generan situaciones diversas provocadas por el juego del ocultamiento de la identidad. En la primera jornada de *Mañanas de abril y mayo*, una escena ambientada en el Parque del Prado reúne en el mismo espacio dramático a un grupo de dos damas y dos caballeros. Con las dos parejas en lados opuestos del escenario (don Luís y su amigo por una parte y doña Clara e Inés por la opuesta) como bien advierte don Hipólito –*“pues estamos / en el campo dos a dos”* [I: 463-464]- la criada advierte la presencia de los dos caballeros y tranquiliza a su ama, asegurándole que no la reconocerán:

*“Si tapadas
estamos, y en este traje,
que es en el que todas andan,
¿cómo te han de conocer?”* [I: 470-473]

Este juego de ocultamiento llega al paroxismo en la segunda jornada de la comedia, en una escena que se desarrolla en el interior de una casa: aparece don Luís [II: acot. 743+] anunciando que la dama que espera don Hipólito ya ha llegado en la silla *“que tomó en San Sebastián”* [II: 750]. Ante la sorpresa del caballero, que piensa que la dama del Parque era doña Ana, *“salen doña Clara e Inés”* [II: acot. 767+]. La dama recién llegada –*“mujer dos veces tapada”* [II: 774], en expresión del asombrado don Hipólito- se descubre [II: 783]. Parece

evidente que a su entrada en la casa va oculta con un manto, tal y como se deduce de la expresión de don Hipólito y de la misma dama. Además, hasta su primera intervención habla tan sólo por señas [II: acot. 781+], para evitar ser reconocida inicialmente por el caballero.

En *Los empeños de un acaso* se observa un nuevo ejemplo de utilización del manto como instrumento de ocultación, a la vez que denota el espacio dramático representado: la criada Juana le pregunta a su ama la razón de ir tapada en busca de don Juan en el Parque, un mecanismo que Calderón utiliza en diversas comedias de este género. La conversación entre las dos mujeres es una estrategia del dramaturgo para poner en antecedentes al espectador del corral sobre algunos de los hechos que se representan en escena. Juana razona, a su modo, sobre uno de los motivos típicos de las comedias de enredo, la dama que oculta su identidad bajo un manto para no ser reconocida por el caballero que la corteja:

*“No he sido tan necia yo,
que el fin no alcance; mas no
los medios porque ha venido;
pues **el buscarle tapada,
y encubrirte de este modo,**
aunque me lo dice todo,
me deja sin saber nada”* [I: 910-916].

En una escena anterior de la misma comedia se observa un subterfugio similar, en un espacio exterior donde se encuentran doña Elvira y don Juan; el caballero ha decidido arriesgarse y conocer la identidad de la dama, a pesar de la amenaza velada de no volver a verla. La dama le replica que *“para hablaros / busqué este disfraz que tengo”* [I: 426-427], aludiendo a su vestido y al manto que la cubre. Parecido comentario se encuentra en el primer cuadro de la segunda jornada, en que *“salen doña Elvira, y Juana criada con mantos”* [acot. II: 0+]; se trata de la inmediata continuación del final del acto anterior, en que la dama ordenaba a su criada que le preparase el manto, signo inequívoco de que estaba a punto de salir a la calle. Ahora, las dos mujeres portan ya el manto, signo escénico de que se encuentran en un espacio exterior, una calle de Madrid justo enfrente de la casa de don Félix, como se deduce del diálogo entre las dos mujeres. Además de significar que las dos mujeres se encuentran en un espacio exterior, el manto es una forma de ocultación, como sugiere Inés en su réplica a doña Elvira: *“¿Pues qué es lo que remediar / con este disfraz intentas?”* [II: 5-6].

Este mecanismo teatral, en el que el manto posee una doble función escénica -como símbolo del espacio dramático representado y como propulsor de algunas tramas secundarias- se observa con claridad en la segunda jornada de *También hay duelo en las damas*; la criada Inés le explica a Simoncillo el objeto de su paseo:

*“Que aún **este manto es prestado,**
y así vine con intento
si el viejo no estaba en casa,
de ver si podía **entrar dentro**
a sacar mi hatillo”* [II: 553-557]

Este manto tiene una función importante en el desarrollo de una escena posterior. La excusa escénica para este nuevo episodio es la necesidad de Inés de recoger algunas cosas que dejó olvidadas en la casa de don Fernando. Inés será confundida con una dama cuando la descubran y debe huir de la casa, tapada con el manto. Ya en el último cuadro de la segunda jornada, en la casa de doña Violante, la criada alude –en aparte- al “*disfraz que llevaba*” [II: 1125], en clara referencia al episodio sucedido en la casa de don Félix. Justifica su salida del cuarto donde se escondió en la casa del caballero “*porque allí me estuviera todo el día, / a riesgo que me vieran [...]*” [II: 1128-1129]. Doña Leonor saluda a la criada, pero una nueva llamada a la puerta de la casa [II: 1139-1140] obliga a la dama a esconderse de nuevo en el cuarto anexo y a Isabel a ir a abrir. Antes de volver a su encierro, doña Leonor escucha de Isabel una recomendación en relación al manto que lleva la criada:

*“Pues toma, **aqueste manto** es bien lleva,
porque si mi señor [don Alonso] es, no le vea,
y **que mi ama ha salido fuera crea**” [II: 1142-1144]*

Este breve comentario refleja la importancia de esta pieza del vestuario femenino para la representación del espacio dramático exterior en la comedia del Siglo de Oro. El motivo del manto tiene una gran importancia en el desarrollo de este cuadro dramático. Al final de la segunda jornada, doña Violante descubre finalmente la importancia del manto en esta escena, anunciada al principio del cuadro [II: 1142-1144] por su criada Isabel. La inteligente dama improvisa una excusa ante su padre:

*“**Tapada aquí con el manto**
(¡oh quiera amor que me entienda
Leonor, y que se lo ponga,
pues **en la mano le lleva!**)
una dama entró, señor,
diciéndome: Yo soy muerta,
a ampararse de mí; y yo,
claro está, a su riesgo atenta,
la cerré en este aposento,
cuando **don Félix tras ella**
entró, diciendo, que había
de matarla; yo resuelta
a estorbar una desdicha
dentro de mi casa mesma;
y más con la obligación
de quién se ha amparado della,
le pedí, que se tuviese;
él, con la cólera ciega,
he de entrar dijo; no habéis
de entrar, respondí soberbia,
que es lo mismo que tú oíste,
y para que aquesto veas,
que es así, **salid, señora**” [II: 1239-1261]*

Efectivamente, la dama le sigue el juego a doña Violante y sale *“Leonor con manto”* [II: 1266], como si hubiese accedido a la casa hace pocos instantes. Enseguida vuelve a salir del tablado, en dirección a la calle [II: acot. 1268+]. Don Alonso se traga la patraña ingeniada por su hija y –paradójicamente y, por tanto, con un objetivo de comicidad evidente para el espectador de la comedia- deja a solas a los dos amantes, don Félix y doña Violante, mientras encarece a su hija que impida la salida al caballero hasta que él deje a salvo a la dama que acaba de salir [II: 1275-1282]. Finalmente, y al comienzo del tercer acto, la criada Isabel se queda a solas en escena, razonando brevemente sobre las circunstancias anteriores en una divertida enumeración de detalles. Con todo, lo más remarcable de su soliloquio es la referencia al manto, que insinúa la importancia de esta pieza de ropa como elemento de marcación espacial en la representación de las obras en los corrales de comedias:

*“Esto tiene para mí
mil y tantas conveniencias;
ponerme el manto es la una,
que no hay moza que no tenga
pacto implícito de manto;
las dos, **para salir fuera [...]**” [III: 165-170]*

De forma parecida -aunque con una frecuencia mucho menor- operan los embozos y las capas de los caballeros en esta tipología de comedias. La última jornada de la comedia *Cuál es mayor perfección* se inicia en una calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz. Diferentes signos escénicos y textuales avalan la concreción de este espacio dramático representado: en primer lugar, la acotación que inaugura el tercer acto de la obra reza que *“sale don Antonio embozado, como recatándose, y don Félix tras él, y Roque”* [acot. III: 0+]. Efectivamente, el embozo⁶³¹ del caballero muestra claramente el sigilo y la intención del personaje de esconder su identidad; otrosí, señala que la situación escénica se desarrolla en un espacio representado exterior. Una nueva pista sobre el espacio dramático representado ofrece en su parlamento inicial don Antonio, que se refiere a *“esta reja”* [III: 6] y a *“aquesta calle”* [III: 45], dos referencias que aluden indudablemente a elementos relacionados con la casa frente a la simbólicamente se encuentran los tres personajes. Este enigma preliminar se desvela definitivamente al final del primer cuadro, cuando una nueva acotación textual confirma que sale *“Beatriz a la reja”* [acot. III: 229+]. Don Antonio oculta inicialmente su identidad ante la presencia de Roque y de don Félix [III: 1-2], pero de inmediato se descubre ante su amigo [III: 21], justificando en su defensa que está protegiéndolo de cierto peligro que le acecha junto a la casa de la dama.

En la escena inicial de *Los empeños de un acaso* una acotación señala que *“salen don Félix, y don Diego acuchillándose”* [acot. I: 0+]. La disputa entre ambos [I: 1-11] parece tener su origen en un posible lance de amor a causa de los celos [I: 7] por alguna dama. Poco después, *“sale don Alonso medio desnudo, y Leonor deteniéndole, y Inés con luz”* [acot. I: 25+]. Se trata del amo de la casa, junto a su hija y una criada; la descripción textual de la acotación en que se

⁶³¹ El Diccionario de Autoridades lo define como *“la cosa con que uno se cubre y encubre el rostro: como la falda de la capa, una banda, u otro cualquier velo o mascarilla para tapar la cara”*.

describe la escasez de vestido del viejo caballero parece indicar que éste se encontraba ya durmiendo por ser noche avanzada⁶³²: la presencia de la criada *con luz* refuerza esta suposición. Ante la salida de don Alonso parece detenerse el duelo entre los dos caballeros y don Diego, en aparte [acot. I: 27+] manifiesta su intención de ocultarse, abandonando la escena de inmediato y embozado [acot. I: 31+], para esconder su identidad. Don Alonso reconoce a don Félix (y Leonor –en aparte [I: 35-36]- manifiesta inquietud por la nueva situación), y éste expresa su intención de seguir al caballero embozado [I: 37-38]: refiere una falsa historia [I: 53-88] sobre el origen de la disputa, un lance de juego en que ha debido batirse contra tres adversarios. Tras la narración inventada, don Félix *“quiere irse, y detiéndele don Alonso”* [acot. I: 88]. El viejo caballero argumenta que el hecho se ha producido justo delante de su casa⁶³³ y que debe acompañarlo para equilibrar la supuesta inferioridad numérica ante sus contrincantes. Doña Leonor tercia en la discusión y suplica a don Félix que su padre le siga hasta casa [I: 109-111]. Don Alonso concluye la disputa obligando al caballero a aceptar el ofrecimiento; a tal fin, reitera que va *“medio vestido”* [I: 123] y se dirige *“a tomar un ferreruelo”* [I: 125] –una especie de capa- para vestirse, y se dirige al interior de la vivienda [acot. I: 127+].

⁶³² Llama la atención –por contraste- que ni su hija Leonor ni la criada Inés estén en la misma situación, aunque bien podría tratarse de una convención dramática que apele a un cierto decoro escénico; o tal vez una argucia técnica que permite al dramaturgo una escena a solas entre don Félix y Leonor cuando don Alonso entra un momento a vestirse a la casa para poder acompañar al joven caballero.

⁶³³ La imagen de la vivienda como un recinto que debe ser respetado aparece en la réplica de don Alonso: “[...] *que habiendo mi casa sido / de vuestro riesgo sagrado [...]*” [I: 97-98].

3.3. Una marca de proximidad espacial en las comedias de capa y espada: las referencias a Madrid y otras ciudades contemporáneas al espectador del corral de comedias.

Una de las características de las comedias de capa y espada es la marca de cercanía al espectador del teatro de corral del siglo XVII: esta pauta estilística se basa en la utilización de espacios dramáticos reconocibles por parte del público que asistía a la representación. Los personajes de estas obras viven en ciudades de la España contemporánea a Calderón: Madrid, Sevilla, Valladolid, Valencia, Ocaña, etc. En las doce comedias que analizamos, nueve tienen como espacio dramático representado la ciudad de Madrid (*La dama duende*, *El hombre pobre todo es trazas*, *El astrólogo fingido*, *Mañanas de abril y mayo*, *También hay duelo en las damas*, *Cuál es mayor perfección*, *No hay burlas con el amor*, *Los empeños de un acaso* y *Dar tiempo al tiempo*), una se desarrolla en la ciudad de Ocaña (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*) y dos en Valencia (*El maestro de danzar* y *Primero soy yo*). Se trata de tres ciudades muy conocidas (y reconocibles) para un espectador de la comedia en el siglo XVII. Para el público que asistía a la representación de estas obras en los corrales del Príncipe y de la Cruz, sin duda también debían resultarle muy familiares las menciones a determinados lugares de la capital del Reino, que con frecuencia aparecen en este tipo de comedias.

Madrid no es la única capital (aunque sí la que se representa con mayor frecuencia, y con un mayor número de referencias especiales) que aparece en las comedias de capa y espada. Otros lugares o ciudades son citados en estas obras; aunque no siempre son representados en escena, surgen como un marco referencial reconocible y familiar para el espectador del corral. En *La dama duende* se cita la ciudad de El Escorial en varias ocasiones; este lugar también tiene un papel secundario en la trama: don Manuel ordena a Cosme que haga las maletas [II: 611] ya que deben partir para el viaje al Escorial que anuncio al principio del acto II [324-325], pues necesita realizar gestiones para el cargo de gobierno que reclamará en la Corte.

En *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, comedia ambientada en Ocaña, se alude también a Aranjuez, una ciudad que se encuentra a poca distancia de aquella. Al final de la primera jornada, en una conversación que mantiene con Félix, Lisardo informa al público del motivo de la estancia en casa de su amigo, que se encuentra en Ocaña:

*“Llegué en efeto a Aranjuez,
donde vos me visitastis
en una posada, y viendo
tan incómodo hospedaje,
como tienen en los bosques
escuderos y pleiteantes,
que me viniese con vós
a Ocaña me aconsejastis,
pues los días de la audiencia,
dos leguas era tan fácil
andarlas por la mañana,
y volverlas a la tarde.” [I: 581-592]*

Lisardo debe presentar unos memoriales en Aranjuez, para presentarle al rey una petición con motivo de sus servicios en la campaña de Flandes. Lisardo y Félix, que se conocieron

estudiando en Salamanca, mantienen una larga conversación, que los criados aprovechan para salir de escena con una alusión irónica y de carácter meta literario⁶³⁴. Félix explica a su amigo Lisardo, en una larga exposición en romance [I: 239-486] sus amores con una mujer que encontró en los jardines de la Isla en Aranjuez⁶³⁵ [I: 291]. En lo que parece ser una situación paralela a la que ha vivido Lisardo, Félix comenta su atracción por la dama, y cómo la siguió hasta la casa donde vivía en Ocaña.

Sevilla es mencionada brevemente al inicio de la comedia *Dar tiempo al tiempo*. En la primera intervención del criado Chacón, indicando que él y su amo don Juan han pasado “*una jornada tan larga*” [I: 10], y la referencia explícita a que los dos iniciaron el viaje en Sevilla [I: 11]. La conversación entre don Juan y Chacón es la excusa para que el caballero exponga los motivos de su traslado a Madrid, lugar donde se encuentran y marco general de representación espacial de la comedia. Don Juan le comenta a su criado la razón del viaje a la capital del reino, que no es otro que “*una Dama en la Corte*” [I: 28]. También explica el motivo de la estancia en la ciudad andaluza (un “*pleito a que fui*” [I: 50]).

Granada es mencionada en *El hombre pobre todo es trazas*: en el inicio de la primera jornada, un largo parlamento del criado Rodrigo [I: 47-90] sirve para informar al público de la historia de su amo don Diego: éste es natural de Granada, dónde malherió de una cuchillada a otro caballero (don Juan) por causa de una dama. Don Diego huyó a Madrid, y Rodrigo se quedó en Granada. Ahora, el criado ha llegado a Madrid con noticias del padre de su amo y de la mejora del caballero que dejó malherido.

Salamanca es señalada en varias obras, casi siempre en relación a su famosa universidad y al tiempo que pasaron en ella algunos de los personajes de las comedias. En la segunda jornada de *También hay duelo en las damas* la conversación entre dos caballeros amigos –don Félix y don Juan– alude al inicio de su amistad, cuando se conocieron como estudiantes en Salamanca⁶³⁶ [II: 187-190]. Don Juan refiere su vida como soldado, enfrentada a la actividad de su amigo en la Corte. El diálogo es una justificación al hecho de que no se hayan visto en Madrid en tanto tiempo “*en las conversaciones, / ni en los públicos paseos / de Calle Mayor*⁶³⁷, y *Prado*”⁶³⁸ [II: 214-216]: don Félix aduce su salida de la ciudad hace seis meses a causa de la persecución de la justicia [II: 220-222], justamente el período de tiempo en que don Juan llegó a Madrid para hacerse cargo de algunos asuntos [I: 223-226]. La mención a Salamanca es un motivo utilizado por Calderón en otras comedias, como en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en que don Félix recuerda a don Lisardo el origen de su antigua amistad:

“Bien os acordáis de aquellas

⁶³⁴ Calabazas: “*En tanto que ellos se pegan / dos grandísimos romances, / ¿tendréis, Herrera, algo que / se atreva a desayunarse?*” [I: 231-234].

⁶³⁵ Ver Ilustración 1. *Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo*, de Miguel Ángel Houasse (siglo XVIII).

⁶³⁶ “[...] *desde el tiempo, / que en Salamanca estudiantes, / amigos tan verdaderos / fuimos [...]*” [II: 187-190].

⁶³⁷ Ver Ilustración 2 (Topografía de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 13) e ilustración 3 (Calle Mayor. Detalle de la Hoja número 13).

⁶³⁸ Se trata de una de las escasas referencias explícitas en esta comedia a lugares concretos del Madrid de la época. En este caso, “*También hay duelo en las damas*” es una excepción respecto a muchas otras comedias de Calderón ambientadas en la capital del Reino, en las que son mucho más numerosas las citas de diversos sitios de la urbe.

*felicísimas edades
nuestras, cuando los dos fuimos
en Salamanca estudiantes” [I: 239-242].*

La ciudad de Zaragoza es nombrada es citada varias veces en *El astrólogo fingido*. En una escena de la segunda jornada la acción se desarrolla en una calle indeterminada de Madrid, frente a la casa de doña Violante. Allí se encuentra don Carlos, que ha recibido el encargo de don Juan de entregar unas cartas a doña Violante, simulando que el caballero se encuentra ya en Zaragoza, camino de Flandes:

*“Estas cartas que él escribe
desde casa, he de fingir,
que acabo de recibir
de Zaragoza [...]” [II: 498-501]*

Más tarde, en la tercera jornada de la misma comedia, el actor que representaba a don Juan debía vestir *de camino* [III: 133] en la escena en que se presentó en casa de doña María [III: 1-83], para dar mayor verosimilitud a su falso regreso desde Zaragoza.

Valencia es la ciudad donde está ambientada la comedia *El maestro de danzar*. Calderón visitó esta ciudad en el año 1638 y de la que, sin duda, recordaría uno de los espacios que aparecen en la primera jornada, la plaza de la Olivera. A pesar de que las pruebas no son concluyentes, es posible que el dramaturgo escribiese esta obra con posterioridad a 1650, época en que se dedicaba ya de forma casi exclusiva al teatro de la Corte (los dos versos finales, dedicados al rey, parecen confirmar el año aproximado de redacción de *“El maestro de danzar”*). No deja de ser curioso que en el año en que el dramaturgo gestó la comedia, la plaza de la Olivera ya no existiera, pues en 1648 la zona donde se ubicaba había sido objeto de una profunda reforma urbanística. En el primer acto de la comedia, Chacón inicia una extensa recopilación de hechos [I: 12-166], una estrategia dramática habitual en este género de comedias, que sirve para poner al corriente de la narración al público que asiste a la comedia: el criado explica cómo él y su amo se encontraban en Madrid, donde don Enrique conoció a *“una dama, sobrina / de un anciano caballero”* [I: 38-39]. La dama es doña Leonor, protagonista de la obra, que vivía frente a la casa de don Enrique en Madrid, pero que se ha mudado a Valencia, a causa del retorno de su padre, *“que en Indias en un gobierno / estaba”* [I: 49-50].

Chacón prosigue la historia explicando que el padre de doña Leonor volvió de Indias [I: 116-117] y que *“a Valencia, patria suya / se vino a vivir, trayendo / su hija consigo”* [I: 122-124]. El criado concluye la historia relatando que ha acompañado a don Enrique hasta Valencia, siguiendo a su dama *“con muchísimo amor, / y poquísimo dinero”*[I: 136-137]. El caballero no tiene conocidos ni amigos en la ciudad, y desconoce por completo sus calles:

*“Aquí se añade sobre ello,
que apenas te has apeado,
en ese mesón primero,
y dejado las maletas
en mal seguro aposento,*

*cuando **sin saber las calles,**
de noche, a oscuras, y a tiento,
vas buscando **la del mar,**
donde te avisó en el pliego
último, **que era su casa.**" [I: 149-158]*

El parlamento de Chacón acaba con esta referencia espacial, que sitúa la casa de doña Leonor en una calle de la ciudad de Valencia, cercana al mar [I: 156-158]. La circunstancia de búsqueda del lugar durante la noche es reforzada por don Enrique, que comenta a su criado que "*hacia esta parte dijeron, / que era de la mar la calle*" [I: 197-198].

Algo más tarde, Chacón y su amo don Enrique acompañan a una dama desamparada, doña Beatriz, que busca en la oscuridad de la noche refugio en la casa de una amiga. Doña Beatriz duda de la dirección buscada a causa de la oscuridad de la noche y de los nervios pasados en el lance anterior:

*"El tiento
de **la casa,** que buscando
voy, con el susto, y el miedo
perdí, o con el **poco curso,**
que yo de las calles tengo.
Ponedme vos, ya (*¡ay de mi!*)
que generoso, y atento
me acompañáis, **en la plaza**
de la Olivera, con ello
podré cobrarme, **y llegar**
adonde voy." [I: 387-397]*

La casa que busca doña Beatriz se halla en la plaza de la Olivera. Esta plaza existió realmente y estaba situada donde se encuentra actualmente la calle de las Comedias en Valencia. Es muy posible que Calderón conociese personalmente la plaza de la Olivera con anterioridad a la redacción de la obra, pues visitó la ciudad en el año 1638 e incluso estrenó allí una comedia en la misma época⁶³⁹. Hacia la mitad del siglo XVII la zona que se cita en la comedia de Calderón sufrió una profunda transformación y en 1648 la plaza de la Olivera dejó de existir, para dar paso a una reforma urbanística de la ciudad, fruto de la cual es la actual calle de las Comedias de Valencia⁶⁴⁰.

En el mismo lugar donde se localizaba la plaza de la Olivera de Valencia cuando Calderón visitó la ciudad, se encuentra actualmente la calle de las Comedias. El nombre de la vía

⁶³⁹ "Habíase tratado antes de esto que alguno de los valencianos ingenios se dispusiera a escribir una comedia de la historia de la conquista de Valencia [...] Pero no fue posible que esto tuviera efecto por haberse acordado tarde [...] con lo que se hubo de elegir la comedia que se intitula "El gusto y disgusto no son más que imaginación", porque ésta trata parte de la historia del Rey don Pedro, que fue padre del Rey don Jaime, y es una de las que han ayudado a extender por España la noticia del único ingenio de don Pedro Calderón, que pocos meses antes había estado en Valencia y dejado en ella muchos aficionados a la nobleza de su proceder y muchos envidiosos de su milagroso caudal [...]" [Ortí, Marco Antonio. *Siglo quatro de la conquista de Valencia*. Valencia, 1640, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, de E. Cotarelo y Mori, Madrid, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924, página 197]. Citado por Sliwa, 2008: 88.

⁶⁴⁰ Olmedo, 2003: 167-168.

responde a la existencia de un corral que se hallaba en la desaparecida plaza, que estuvo abierto hasta el año 1646⁶⁴¹ y que, probablemente, el mismo Calderón conoció durante su paso por Valencia. En ese mismo corral de comedias, Lope de Vega estrenó diversas obras durante su estancia en la ciudad, a causa de la pena de destierro de Madrid que sufrió durante dos largos años, hacia 1584. El desconocimiento de la ciudad de don Enrique y Chacón en la comedia es reconocido ante doña Beatriz por el propio caballero:

*“Tan forastero, señora,
os sigo, que los **primeros
pasos que en Valencia doy**
son los del servicio vuestro.
Y tanto, que aunque yo quiera,
en fe de ser Caballero,
de quién pudiérais fiaros,
por esta noche ofreceros
**mi posada, a ella tampoco
no sabré**”*[I: 402-411]

Otra comedia ambientada en Valencia es *Primero soy yo*. En la primera jornada de la obra, don Gutierre explica cómo regresó a su patria y se instaló en Valencia tras su paso por la milicia [I: 346] y cómo don Álvaro y don Vicente de Ansa -hermanos de don Jerónimo- buscaban vengar su muerte, cuestión por la cuál el caballero evitaba coincidir con ellos “*en Calle Mayor, ni en Plaza*” [I: 356]. Don Gutierre describe entonces su romance con una “*bien que pobre, ilustre dama*” [I: 364], mencionando de paso algunos tópicos de este género de comedias y una referencia espacial de la ciudad de Valencia:

*“[...] pude verla más humana,
dándome licencia, que
algunas noches la hablara,
**por la nota de la calle,
de una pequeña ventana,
que de su cuarto a un jardín
cae, desde una pieza baja.**
De estas, pues, acaso una,
en el festejo empeñada
de unas amigas, me dijo
que a otro día **le enviara
el coche, para ir al Grao:** [...]”* [I: 376-387]

El Grao es un barrio actual de Valencia, pero en el siglo XVII se encontraba fuera de los límites físicos de la ciudad, y configuraba una población independiente. El Grao fue creado tras la conquista de Valencia por Jaime I: el monarca concedió franquicias a aquellos que se instalaron en la zona, a fin de crear una población portuaria. Para ello, otorgó carta en 1247, nombrando a la nueva población Vilanova Maris Valentiae (Villanueva de la Mar de Valencia).

⁶⁴¹ “Fue comprado y derribado, construyéndose en su solar el convento e iglesia de San Felipe Neri, o de la Congregación, actualmente parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri” [ibid.]

Por aquella época se iniciaron también las obras de fortificación y de construcción de un puente de madera para facilitar la carga y descarga de los barcos. En el siglo XIV comenzó la construcción de las Reales Atarazanas y se creó un baluarte defensivo para proteger la ciudad de Valencia de desembarcos de piratas o ejércitos rivales en tiempos de guerra. Existe un apunte dibujado por el pintor flamenco Anton van den Wyngaerde⁶⁴² en que se muestra una perspectiva de este barrio o núcleo urbano en 1563⁶⁴³.

La calle del Mar⁶⁴⁴ y la plaza de la Olivera, citadas en la comedia *El maestro de danzar*, son también aludidas en la obra *Primero soy yo*. En la segunda jornada, un comentario de la criada Juana ofrece un dato de interés sobre el domicilio de uno de los personajes, ya que coincide con la localización histórica de los lugares citados en la ciudad de Valencia contemporánea a Calderón:

Juana: “En la misma

calle de la Mar, señora”

Hipólita: “Prosigue, no te detengas,
ni te recates de Laura”

Juana: “Vive, en una casa nueva,
**que hace esquina, como vamos
a salir a la Olivera”** [II: 295-301]

Ya hemos anotado que el dramaturgo visitó probablemente la ciudad de Valencia en el año 1638. Las comedias *Primero soy yo* y *El maestro de danzar* parecen estar escritas en esa época, conjetura que reforzaría la construcción de los espacios dramáticos en estas dos obras, basándose en una zona real y conocida por el autor, que debería haber transitado por el lugar citado, la plaza de la Olivera, en una época bastante cercana a la de la redacción de la obra. Las características del trazado urbanístico de Valencia hacia el siglo XVII pueden estudiarse en los mapas trazados por Antonio Mancelli en 1608⁶⁴⁵ y por el padre Tomás Vicente Tosca en 1705⁶⁴⁶.

También *las Indias* -territorios de ultramar que provocaban un intenso intercambio comercial en la España del XVII- son citadas en alguna comedia, como en *Mañanas de abril y mayo*, cuando Chacón explica que el padre de doña Leonor volvió de Indias [I: 116-117] y que volvió a la Península para instalarse en Valencia con su hija [I: 122-124]. O en la misma obra, al final de la primera jornada, cuando doña Lucía se excusa ante una situación comprometida argumentando que el abrazo dado a Arceo es debido a la alegría causada por unas cartas traídas por el criado y que pertenecen a “un hermano / que está en las Indias” [I: 614-615].

Las referencias a las Indias y a Sevilla –como puerto de referencia del comercio colonial del siglo XVII- aluden a la intensa explotación de recursos de las tierras americanas en los siglos

⁶⁴² Ver Ilustración 5. *Vista de Valencia desde el norte* (1563). Dibujo de Anton van den Wyngaerde.

⁶⁴³ Ver Ilustración 6. *Barrio del Grao* (1563). Detalle de la vista de Valencia de Anton van den Wyngaerde.

⁶⁴⁴ Ver Ilustración 7. *Plano actual del centro de la ciudad de Valencia y detalle de la calle del Mar*. Google Maps.

⁶⁴⁵ Ver Ilustración 8. *Plano axonométrico de Valencia* trazado por Antonio Mancelli (1608).

⁶⁴⁶ Ver Ilustración 9. *Plano de Valencia* trazado por Tomás Vicente Tosca (1704).

XVI y XVII⁶⁴⁷, un hecho que debía resultar notablemente familiar al espectador coetáneo de la obra. El dramaturgo también se sirve de esta excusa argumental en *Cuál es mayor perfección* para describir la situación de doña Beatriz, cuyo padre murió en las Indias y que está alojada en casa de su tío, soportando el carácter vanidoso e irascible de doña Ángela, su prima:

*“¿Qué puedo
hacer, si al quedar sin padre,
que **en Indias** en un gobierno
murió, hasta venir su hacienda
que por instantes espero,
pues **ya ha llegado a Sevilla**,
otro retiro no tengo,
que **la casa de mi tío**,
en cuya prisión padezco
aquella antigua sentencia
de ligar el vivo al muerto?” [I: 508-518]*

Algo más tarde, la misma comedia hace referencia nuevamente a este motivo. Don Alonso se dirige a doña Beatriz para leerle una carta [II: 91+] en la que le notifican que la hacienda de las Indias que su sobrina estaba esperando ha desaparecido. Las referencias al comercio con América -las *Índias*- es un recurso frecuente en las comedias de Calderón; en este caso, doña Beatriz esperaba heredar la hacienda que su padre debió obtener tras largos años de trabajo, como anunciaba ya en la primera jornada de la comedia.

Otra mención geográfica frecuente en las comedias es la referencia a Flandes, topónimo que debía ser muy común y reconocido en la época a causa de las costosas campañas militares que sufragaba la monarquía. En *El hombre pobre todo es trazas*, don Diego Osorio se ha presentado en Madrid con el nombre de don Dionís Vela, “*un soldado / que en el Flamenco País / sirvió al Rey*” [I: 173-175]. El planteamiento inicial de la obra ya prefigura lo que será el desarrollo de la trama de la comedia: la confusión provocada por el caballero que se hace pasar por dos hombres distintos (don Diego Osorio, su nombre real; y don Dionís Vela, el impostado) para cortejar a dos damas. En la segunda jornada de la comedia, doña Beatriz describe a don Dionís como un “*hijo del Norte*” [II: 168] que “*desde Flandes ha venido*” [II: 163], en clara alusión a la condición fingida del caballero como un soldado profesional que ha regresado de alguna campaña del norte de Europa. La referencia a Flandes resultaba muy

⁶⁴⁷ “En el siglo XVI, la economía del mundo hispánico era una economía integrada. España invirtió recursos humanos, dinero y un esfuerzo prolongado en la colonización de América y en el desarrollo de sus recursos. Así, pues, los cargamentos anuales de tesoros americanos eran los beneficios de una inversión –la mayor inversión realizada por país alguno en el siglo XVI- y no la recompensa de un parásito. La inyección de cantidades crecientes de plata en la península compensó en cierta forma las carencias de la economía interna. Esos ingresos estimularon a algunos sectores como la construcción naval y, en un principio, a la agricultura, permitieron equilibrar la balanza de pagos, aliviaron la carga tributaria y se sumaron a las contribuciones del campesinado castellano para mantener los ejércitos y las flotas de la nación y para sostener su esfuerzo de guerra en el norte de Europa.” [Lynch, 2008: 47-48]

familiar para los contemporáneos de Calderón, como lo prueba el uso común de diversos refranes alusivos a este topónimo y documentados por Cejador⁶⁴⁸.

Durante el reinado de Felipe III se habían mantenido las campañas militares en el norte de Europa, a pesar de las crecientes dificultades financieras. Hacia 1602, la expansión cíclica en el comercio de las Indias proporcionó unos considerables beneficios económicos y permitió al gobierno aumentar la partida dedicada a las campañas en los Países Bajos. A pesar de la debacle militar que se produciría en las décadas siguientes, en el año 1626 España había restablecido buena parte de la capacidad estratégica en Europa, cuestión a la que alude en tono triunfal el mismo Felipe IV en un mensaje dirigido al Consejo de Castilla: *“El pasado año de 1625 hemos tenido a nuestro cargo casi 300.000 hombres de a pie y de a caballo, y en armas a unos 500.000 milicianos, mientras las fortalezas de España se ponían en estado de defensa [...]. Este mismo año de 1626 hemos tenido dos ejércitos reales en Flandes y uno en el Palatinado, y todo el poder de Francia, Inglaterra, Venecia, Saboya, Suecia, Dinamarca, Holanda, Brandeburgo, Sajonia y Weimar no ha podido salvar Breda de nuestras victoriosas armas”*⁶⁴⁹.

En *El astrólogo fingido*, don Juan declara a doña María su intención de partir inmediatamente, tras dos años de infructuoso cortejo:

*“[...] mañana a Flandes me parto
a servir al gran Felipe
que el cielo mil años guarde,
donde mi valor imite
de mis nobles ascendientes
tantas victorias insignes [I: 208-213]*

En la misma jornada, Morón y Beatriz mantienen una conversación y la criada concluye con una confidencia sobre la relación que doña María mantiene con don Juan de Medrano:

*“Aqueste agora ha fingido,
que a Flandes a ser soldado,
y es mentira, que ha quedado
en una casa escondido
de un don Carlos de Toledo [...]” [I: 710-715]*

Otra referencia espacial que alude a maniobras militares se encuentra en la comedia *Primero soy yo*; una prolija intervención de don Gutierre justifica la vieja relación de amistad con el bandolero Fadrique en una antigua camaradería de soldados, cuando coincidieron en la misma compañía en diversas campañas de Italia y Alemania. También refiere el caballero el origen de la enemistad con la familia de los Ansa:

⁶⁴⁸Por ejemplo, *“no hay más Flandes”*, en referencia al encarecimiento o admiración que provoca una cosa buena o hermosa, o *“ver pintado vivo a Flandes”*, aludiendo a la visión de algún objeto admirable a causa de su belleza.

⁶⁴⁹Lynch, 2008: 221.

*“[...] en fin, en busca (¡ay de mí!)
de don Jerónimo de Ansa,
primero enemigo mío,
ya lo sabes, **pasé a Italia,**
donde ya en una Compañía
siendo los dos camaradas,
me debiste la fineza
que yo olvido, y que tu guardas:
no hallando aquí a mi enemigo,
tras él pasando a Alemania,
llegué al Albis⁶⁵⁰, a ocasión
que la majestad cesárea
de Carlos⁶⁵¹, de cuyo Sol
es primera luz del alba;
**tenía su ejército contra
el de Sajonia**⁶⁵² **en campaña.**
En tercio de don Fadrique
de Toledo senté plaza [...]” [I: 206]*

La referencia histórica no es menor, porque cuestiona una de las características habituales de este género de obras, que es la contemporaneidad de la época representada en escena respecto a la del espectador que asistía a la función en el corral. Se trata, pues, de una curiosa variación respecto a otras comedias de capa y espada. De hecho, los sucesos mencionados a continuación (la batalla de Mühlberg) sucedieron en el año 1547, casi cien años antes de la redacción de esta comedia, aunque la narración evocada aquí por el protagonista debía estar aún muy viva en el imaginario colectivo.

Continúa don Gutierre su relato con una prolija relación –muy del gusto de la época- del relato de la batalla; el protagonista de la comedia describe cómo acabó con la vida de su enemigo, don Jerónimo de Ansa. La larga narración del episodio [I: 207-346] evoca vívamente la intensidad de la guerra, y expone con gran riqueza de detalles los pormenores del lance: las baterías del enemigo, el valor y la temeridad del narrador, las tropas de caballería avanzando, el bridón, la pica y finalmente la herida de muerte que don Gutierre le inflige –con una lanza- a su enemigo. El contexto del episodio narrado debía aún formar parte de la memoria histórica de los contemporáneos de Calderón. El dramaturgo utiliza este material histórico para configurar una parte –no representada- de un espacio dramático –evocado- que debía ser reconocido de inmediato por los espectadores que asistían a la representación en el corral de comedias, como un patrimonio compartido y común.

El narrador de la historia prosigue el relato, y refiere la continuación del episodio, con una exaltación heroica de su propia actuación, junto a otros seis compatriotas [I: 321] que “se

⁶⁵⁰ Se trata del actual Elba, conocido antiguamente como *Albis*; es un río de la Europa Central que nace en Bohemia y pasa por las ciudades alemanas de Dresde y Magdeburgo, desembocando cerca de Hamburgo en el mar del Norte. Tiene una longitud de 1.165 km.

⁶⁵¹ Naturalmente, se trata de Carlos V, que reinó desde 1516 hasta 1556. Un conocido retrato de Tiziano presenta al monarca a caballo, con el paisaje de fondo de la batalla de Mühlberg. Ver Ilustración 10.

⁶⁵² El duque Mauricio de Sajonia, protestante, derrotado por el emperador en la batalla citada.

echaron, con las espadas / en las bocas” [l: 322-323]. Se trata, nuevamente, de la evocación de un suceso histórico⁶⁵³ que debió ser muy conocido en la época: el abordaje a unas barcas en el río Elba (Albis, en la obra) por parte de un grupo de soldados españoles. Las tropas de la Liga de Esmalcalda, opositoras al Emperador Carlos, estaban acampadas a orillas del río Elba, en las proximidades de la actual localidad de Mühlberg (actualmente en el Estado federado alemán de Brandeburgo). Habían destruido los puentes que comunicaban con la otra orilla y se consideraban protegidas por el caudaloso río, cuya barrera les parecía infranqueable. Pero el ejército imperial averiguó el emplazamiento del enemigo y en la madrugada del 24 de abril de 1547, aprovechando la oscuridad, un pequeño grupo de diez arcabuceros españoles⁶⁵⁴ (en la comedia son siete en la narración de don Gutierre: “[...] y echándome al agua, / tras mi otros seis españoles / se echaron, con las espadas / en las bocas [...]”[l: 320-323]) al mando del capitán Cristóbal de Mondragón, que cruzaron el río a nado con las espadas entre los dientes y apresaron varias barcas, con las que luego pasarían de un lado al otro de las orillas del río a casi mil soldados de la infantería de los tercios, con lo que lograron crear una cabeza de puente segura.

Siendo Madrid la ciudad donde Calderón residió durante la mayor parte de su vida, y donde desarrolló la parte más importante de su actividad como dramaturgo (primero escribiendo comedias para los corrales y más tarde como poeta de la Corte) parece lógico que aparezcan con cierta frecuencia alusiones diversas a ciertas calles, plazuelas y lugares de la capital que reconocerían de inmediato los espectadores que asistían a las representaciones en los corrales del Príncipe y de la Cruz. Las comedias de capa y espada del dramaturgo están salpicadas de abundantes referencias espaciales a diversos barrios, calles o plazuelas del Madrid del XVII.

En la primavera de 1561 el rey Felipe II decidió abandonar Toledo y establecer en Madrid la corte. El núcleo urbano de Toledo, con sus estrechas callejuelas y la escasa superficie disponible para el alojamiento de funcionarios y cortesanos provocó el cambio. Madrid, situada en el centro de la península y a medio camino de los principales palacios reales, fue el lugar elegido por el monarca como la capital de su reino. Esta decisión supuso una gran repercusión para la ciudad, ya que –a excepción del paréntesis de 1601 a 1601 en que la corte se trasladó a Valladolid- este asentamiento se convertiría en definitivo. Aunque la mayoría de estados europeos ya contaban desde hacía tiempo con una capital política y administrativa con una numerosa población (Londres, París, Lisboa, etc.) Madrid era en 1561 una pequeña villa castellana con tan sólo 9.000 habitantes. A partir de su conversión en sede de la

⁶⁵³ El episodio citado se inscribe dentro del contexto histórico de la reforma luterana. Los opositores de Carlos V formaron la Liga de Esmalcalda y desafiaron la autoridad imperial. Carlos y su hermano el archiduque Fernando (futuro emperador) se unieron para combatir contra la Liga. Las tropas de los Habsburgo estaban compuestas por 8.000 veteranos de los tercios españoles procedentes del Tercio de Hungría, con 2.800 infantes a las órdenes del maestro de campo Álvaro de Sande; el Tercio Viejo de Lombardía, con 3.000 hombres mandados por Rodrigo de Arce, y el Tercio Viejo de Nápoles, con poco más de 2.000 soldados, dirigido por Alonso Vivas, todos al mando del duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, 16.000 lansquenets alemanes, 10.000 italianos comandados por Octavio Farnesio y otros 10.000 belgas y flamencos capitaneados por el conde de Buren, Maximiliano de Egmont. En total, 44.000 soldados de infantería a los que hay que añadir otros 7.000 de caballería. La Liga contaba con una fuerza similar mandada por Juan Federico, el elector de Sajonia, y por Felipe el Magnánimo, el landgrave de Hesse.

⁶⁵⁴ Tras la batalla, Carlos V llamó ante su presencia a aquellos primeros arcabuceros españoles que consiguieron cruzar a nado el río y los recompensó con una vestimenta de terciopelo grana, guarnecida de plata, y cien ducados.

administración y corte, a finales de ese mismo año ya había duplicado el número de habitantes; hacia 1570 Madrid contaba con 34.000 personas y a principios del siglo XVII la población inicial se había multiplicado por ocho.

Los planos más conocidos del Madrid del siglo XVII son los trazados por Gómez de Mora en 1622 y especialmente, la *Topographia de la villa de Madrid* de Pedro Texeira, del año 1656. En este último se puede advertir claramente el trazado urbano de la capital del reino, y el crecimiento demográfico experimentado desde el establecimiento de la corte en 1561. Como ya sabemos, uno de los elementos comunes del género de la comedia de capa y espada es la proximidad espacial (las otras marcas coincidentes son la onomástica y la temporal). La cercanía del espectador del corral a lugares que debían de ser conocidos es un elemento que sirve de contrapunto a la trama compleja, enrevesada, y a veces inverosímil, con que se presentan los argumentos de este tipo de comedias. Para el espectador del corral del Príncipe o del corral de la Cruz (sitos en las calles del mismo nombre) le resultaría muy familiar la referencia a la calle mayor, la iglesia –el desmesurado crecimiento de la antigua villa⁶⁵⁵ había hecho proliferar por doquier estos edificios religiosos- o el Prado. En el plano trazado por Texeira en 1656 se aprecia que el crecimiento de la ciudad aún no había afectado al Prado Alto ni a las avenidas del Prado de San Jerónimo o del Prado de Atocha, que coincide básicamente con el paseo del mismo nombre de la ciudad actual. Se trataba de lugares de encuentro y paseo, a los que sin duda hacen referencia los personajes de la comedia.

En la primera jornada de *También hay duelo en las damas*, doña Violante recita un largo parlamento [I: 90-139]; se trata de un recurso dramático del autor para informar al espectador (y al lector) de la comedia de algunos antecedentes de la historia que se está narrando: Félix, el amante de la dama, vivía enfrente de su propia casa [I: 98 y I: 103]; doña Violante explica a Isabel que don Félix se encuentra escondido, “*porque en la casa de juego / dio a un caballero la muerte*” [I: 119-120]. El lugar donde se oculta don Félix es un convento fuera de la ciudad [I: 122-123]. En otras comedias de Calderón –por ejemplo, en *El maestro de danzar*- también se citan, brevemente, estos espacios públicos de juego que debían de ser muy conocidos en el Madrid de la época. Covarrubias desarrolla ampliamente el concepto, refiriéndose a algunos usos y costumbres de sus contemporáneos y añadiendo, como acostumbra, algún juicio de carácter moral sobre la misma idea⁶⁵⁶.

En *El hombre pobre todo es trazas* –una de las comedias donde mejor se aprecia la marca de proximidad espacial- se citan numerosos lugares de la capital. En la primera jornada, don Diego responde a doña Clara con una relación de conceptos amorosos en los que vincula el

⁶⁵⁵ Por ejemplo, la Plaza Mayor de Madrid –muy cercana a la calle Mayor- representó el gran proyecto urbanístico de Felipe III, que quiso crear un gran espacio para todo tipo de reuniones públicas (representaciones de autos sacramentales, corridas de toros, autos de fe, festividades cívicas, etc.)

⁶⁵⁶ “Es el juego un entretenimiento o pasatiempo necesario a los hombres que trabajan con el entendimiento para recrearse y poder volver a trabajar con nuevos bríos las cosas de veras. Este se toma ordinariamente después de comer o cenar, con buena conversación de cosas que nos alegren y nos hagan reír con moderación y templanza, sin perjuicio de nadie [...]; y aunque las leyes prohíben las casas de juego y tasan la cantidad que se ha de jugar para recreación, no todas veces se puede ejecutar. Él es un ruín vicio que trae tras sí otros ciento; cada día se reprehenden en los púlpitos, y tratados hay escritos dello. Y no quiero salir de mi propósito; sólo advierto que en ninguna cosa tanto descubre el hombre su talento como en el juego [...].”

lugar y el momento donde se encontrará la dama durante toda la jornada; por la mañana en la Iglesia, por la tarde en la carrera y por la noche en el prado:

*“Ya sé que tengo de ser
Argos la noche, y el día,
por la mañana estaré
en la **Iglesia**, que acudís,
por la tarde, si salís,
en la **carrera**⁶⁵⁷ os veré,
al anochecer iré
al **prado**, al coche arrimado,
luego en la **calle** embozado;
ved si advierte bien mi amor,
horas de **calle mayor**,
calle, reja, coche y prado” [I: 477-488]*

En la segunda jornada de la comedia, don Diego se queda a solas con doña Beatriz y le asegura que no le ha mentido [II: acot. 362+]. La dama lo acusa de engañarla a ella y a doña Clara con una doble identidad fingida. Ante el interrogatorio de doña Beatriz, el caballero le explica que se hospeda en la calle del Príncipe⁶⁵⁸ y que no ha visitado jamás a ninguna mujer que viva junto al convento de las Descalzas⁶⁵⁹. La escena finaliza con la sensación de engaño y decepción de doña Beatriz y la ignorancia de doña Clara, que no es informada por su amiga del lance.

En la misma jornada de *El hombre pobre todo es trazas*, don Félix se topa con Rodrigo, a quien confunde pensando que se trata del nuevo amor de doña Beatriz, el “galán de a dos” [II: 886], en feliz expresión del criado. Don Félix reta al presunto caballero nada más verle:

*“[...] Con vos
tengo que hablar, caballero,
una palabra no más,
y para aquesto, **detrás**
de San Jerónimo espero.” [II: 889-893]*

En la segunda jornada de la misma comedia se produce una situación equívoca en que el criado Rodrigo es tomado por caballero por don Félix, que lo reta. Rodrigo no desea batirse e

⁶⁵⁷ El significado del término es aclarado por Covarrubias: “*El lugar donde corren los caballos [...] En algunas partes de España, vale caminos, y así decimos caminos y carreras*”

⁶⁵⁸ La calle del Príncipe es una calle transversal que nace en San Gerónimo y finaliza en la calle de las Huertas. En 1583 se construyó en esa misma calle el corral del Príncipe, donde se representaron numerosas comedias de Calderón. Se trata de una zona muy conocida y céntrica del Madrid de la época. Ver Ilustración 11 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 14) e ilustración 12 (alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14).

⁶⁵⁹ Parece una clara referencia a la situación de la casa de doña Beatriz, cercana al convento de las Descalzas Reales. Este edificio era un monasterio que fue construido como palacio para el tesorero de Carlos I. Más tarde, la hermana de Felipe II lo transformó en convento y residencia de mujeres de la Casa Real. Su ubicación era muy cercana a la Puerta del Sol de Madrid, plaza de origen medieval y paso obligado entre el Prado, el alcázar Real y la plaza Mayor. Ver Ilustración 13 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 8) e ilustración 14 (convento de las Descalzas Reales. Detalle de la Hoja número 8).

inventa todo tipo de excusas para evitar la lucha. La alusión de don Félix al espacio de duelo – “*detrás / de san Jerónimo*” [II: 892-893]- reviste cierto interés: se trata de un espacio dramático no representado, pero sí referido explícitamente por el caballero, un lugar discreto para dirimir la presunta disputa de amor. No olvidemos que este último cuadro se desarrolla en la calle, junto a la casa de doña Beatriz, y que ésta se encuentra muy cercana al convento de las Descalzas⁶⁶⁰, un lugar de paso frecuente y por tanto, menos discreto que la zona de la Iglesia de San Jerónimo⁶⁶¹, espacio propuesto por don Félix para el hipotético duelo con Rodrigo.

En la segunda jornada de *El astrólogo fingido*, en una escena situada en la casa de don Diego, don Antonio informa a su amigo de la difusión que ha hecho por toda la ciudad de su falsa condición de astrólogo:

“[...] en **Madrid** no he topado
hombre ninguno a quién no haya contado
mil cosas, sea justo, o no sea justo:
Por Dios, don Diego, que el mentir es gusto.
Al punto que de vos me aparté, luego
fui a **la casa de juego**,
dijelo a dos mirones,
que es lo mismo llamaros a pregones.
Salí de allí, y entreme en **los corrales**
de las Comedias, donde
la más oculta cosa no se esconde;
pasé adelante, a **aquellas cuatro esquinas**
de la calle del Lobo, y la del Prado⁶⁶²,
a quién por nombre ha dado
una discreta dama, **Mentidero**
de varones ilustres [...]” [II: 720-735]

El parlamento de don Antonio está sembrado de numerosas referencias espaciales que aluden a lugares reales del Madrid del XVII: la casa de juego⁶⁶³, los corrales de Comedias⁶⁶⁴, el

⁶⁶⁰ Ver Ilustración 13 (*Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]. Hoja número 8) e ilustración 14 (convento de las Descalzas Reales. Detalle de la Hoja número 8).

⁶⁶¹ La Iglesia de San Jerónimo se encuentra en lo alto del Prado Viejo y pertenecía al antiguo monasterio de San Jerónimo el Real, que fue fundado en 1464 por Enrique IV junto al camino de El Pardo, y trasladado a Madrid hacia 1503 bajo la tutela de los Reyes Católicos. Se trata de uno de los lugares emblemáticos del Madrid de la época, pues su iglesia fue escenario de la jura de los príncipes de Asturias durante varias generaciones. A principios del siglo XVII la zona adyacente a los laterales del Paseo del Prado estaba estructurada en pequeñas parcelas pertenecientes a numerosos propietarios, pero a partir de la construcción del palacio del Buen Retiro estos terrenos fueron comprados por diversos nobles, deseosos de instalarse cerca del rey. Este proceso de adquisición de tierras finalizó con la concentración del terreno en un número muy reducido de propietarios. Ver Ilustración 15. Monasterio de San Jerónimo el Real (marcado con el número romano II). Detalle de la Hoja número 12 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656].

⁶⁶² Ver Ilustración 12. Alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656].

⁶⁶³ Covarrubias censura la presencia de este tipo de establecimientos en las ciudades: “[...] aunque las leyes prohíben las casas de juego y tasan la cantidad que se ha de jugar para recreación, no todas veces se puede ejecutar. Él es un ruin vicio que trae tras sí otros ciento; cada día se reprehenden en los púlpitos, y tratados hay escritos dello”.

Mentidero⁶⁶⁵, etc. El caballero también menciona su paso por “los trucos”⁶⁶⁶, donde afirma haberse encontrado a un hombre que había sido testigo de los prodigios realizados por el astrólogo [I: 742-746].

En la primera escena de *Cuál es mayor perfección* los hermanos Leonor y Félix conversan amistosamente y ponen en antecedentes al espectador (y al lector) de la comedia. Don Félix informa a doña Leonor que conoce a las dos mujeres que la dama está esperando; afirma que el día del Ángel⁶⁶⁷ [I: 27] tuvo un percance en la Puente Segoviana⁶⁶⁸ y lo relata: el caballero iba acompañado de dos amigos (don Luis de Mendoza y don Antonio de Ayala) [I: 38-40]; los tres viajaban en el coche que le prestó doña Leonor a don Félix [I: 30] y tienen un percance cuando atraviesan el campo denominado La Tela [I: 65]. Sin duda el lugar citado en la comedia es el antiguo campo de justas que aparece en la hoja 12 del plano de Texeira; el camino que cruza en diagonal el descampado que aparece en el mapa es el sitio donde se produce el accidente narrado por don Félix⁶⁶⁹. Si tenemos en cuenta la jornada en que se desarrolla tal percance, el día del Ángel [I: 27], es decir, hacia el mes de octubre, se entiende que el dramaturgo haya sido cuidadoso con la verosimilitud del relato del caballero, pues las posibles lluvias de la época habrían provocado el mal estado de los caminos y embarrado el firme, aumentando así

⁶⁶⁴ Se refiere al Corral de la Cruz y del Corral del Príncipe, teatros construidos a finales del Siglo XVI en Madrid, situados en las calles que les dan nombre.

⁶⁶⁵ Aunque Covarrubias no recoge esta acepción, el Diccionario de la R.A.E. [2001] define “*mentidero*” como el “*sitio o lugar donde se junta la gente ociosa para conversar*”. Se trataba de lugares de encuentro donde la gente intercambiaba noticias y rumores diversos. Algunos de estos mentideros fueron frecuentados por la gente de teatro, como el de Representantes, que se encontraba en un ensanchamiento de la calle del León, perpendicular a la calle de Cantarranas (ver Ilustración 12: alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]). Otro mentidero muy conocido fue el de las Losas de Palacio, situado en la parte delantera del Real Alcázar; también el de las Gradas de San Felipe, que se encontraba en las escaleras de la Iglesia de San Felipe, en la Puerta del Sol.

⁶⁶⁶ Se trata de una metonimia que designa el lugar donde se jugaba al “*truco*”, una especie de juego introducido en España y de origen italiano: “[...] *es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezo. Está cercada de unos listones, y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caer las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras; si se salió la bola por alguna de las ventanillas lo pierde todo*” [Covarrubias, voz “*truco*”].

⁶⁶⁷ La festividad se vuelve a citar más adelante, como referencia temporal del día en que se produjo este encuentro [I: 394]. Creo que debe referirse a la festividad religiosa de los Ángeles Custodios, proclamada en 1608 por el Papa Pablo V, y cuya celebración se realiza actualmente el día 2 de octubre. En el año 1624 se publicó en Madrid la primera edición del libro “*El Bernardo de Carpio o la victoria de Roncesvalles*”, escrita por el Obispo de San Juan de Puerto Rico, don Bernardo de Balbuena (Valdepeñas 1568 – San Juan de Puerto Rico 1627). Se trata de un poema heroico muy extenso estructurado en veinticuatro libros, unos cuarenta mil versos en octavas reales. El poema trata de Bernardo de Carpio y la victoria de Roncesvalles. En el Libro Cuarto del tomo Primero se desarrolla el mito de la ayuda prestada por el Ángel Custodio de España en tiempos de Carlomagno. Es muy probable que Calderón conociese esta obra, un ejemplo de lírica barroca culta de la época.

⁶⁶⁸ Ver Ilustraciones 16 (Hoja número 12 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira [1656]), 17 (Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12), 18 (Puente Segoviana. Detalle de la vista de Madrid de Anton van den Wyngaerde) y 19 (Panorámica de Madrid. La Puente Segoviana y el Alcázar). Se trata de un monumento renacentista obra del arquitecto Juan de Herrera, situado en el cruce de la calle de Segovia (de donde toma el nombre) con el río Manzanares. Históricamente es uno de los principales accesos a la ciudad y un lugar que debió ser muy conocido para los contemporáneos del dramaturgo. “[...] *Se ve como el antepuente –hoy desaparecido- era más largo que el propio puente de Segovia, obra ambos de Juan de Herrera. Junto a la puerta estaban la huerta de la Puente y las fuentes de la Puente Segoviana. El antepuente separaba La Tela –antiguo campo de torneos- de las huertas. Se observa en La Tela un camino que lo cruza en diagonal. Es muy probable que se tratase del antiguo camino que conduciría al anterior puente de Segovia, construido más arriba. Al norte de La Tela se hallaba el Parque, mandado construir por Felipe II en sustitución de las huertas que allí había con el fin de prolongar la Casa de Campo hasta el mismo Alcázar*” [Gea, 2007: 71]

⁶⁶⁹ Ver Ilustración 17. Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

la posibilidad de concurrencia de un accidente entre carruajes. La anécdota es un recurso socorrido en las comedias de capa y espada de Calderón para justificar un lance del drama o la llegada inesperada de algún personaje al lugar donde se desarrolla la acción dramática. Así pasa exactamente en la narración de don Félix, que explica que quedan “*los dos coches enredados / con la prisa de los otros*” [I: 66-67]. El segundo carruaje pertenece a dos damas, y tal vehículo queda “*donde en los bajos de un hoyo*” [I: 73], con “*un eje de la rueda roto*” [I: 75].

En la misma comedia se encuentra una nueva referencia a un espacio real del Madrid de la época; doña Leonor y doña Beatriz se intercambian confidencias y aquella añade una breve alusión a la puerta de Guadalajara:

“[...] *quise, habiendo esta mañana
ido a sacar a la puerta,
Beatriz, de Guadalajara
un vestidillo, dejando
a la vuelta una criada,
con quién salí [...]*” [II: 222-227]

La puerta de Guadalajara⁶⁷⁰ a la que hace referencia Leonor fue construida en la primera mitad del siglo XII; se trataba de la puerta principal que daba acceso al segundo recinto amurallado y estaba situada sobre la actual calle Mayor, a la altura de la plaza del Comandante de las Morenas. Comunicaba al exterior con el camino que por Alcalá iba a Guadalajara, del que acabó tomando el nombre. Según la tradición fue derribada en 1580, a causa de un incendio sufrido durante los festejos realizados por la Villa con motivo de una victoria militar de Felipe II durante la sucesión a la Corona de Portugal.

En *El maestro de danzar* aparecen referencias al camino de Pardo⁶⁷¹ [I: 84] y la fuente de Reina⁶⁷² [I: 84-85]; en *Mañanas de abril y mayo*, el personaje de don Pedro defiende la virtud de su vecina doña Ana, argumentando su inocencia en el encierro voluntario en su casa y en la ausencia a los lugares frecuentados por otras damas:

“[...] *de doña Ana lo que puedo
deciros, es, que ni el rostro
la he visto, desde el suceso
de esa noche, ni en ventana,
ni en Iglesia, ni en paseo
de Prado, y Calle mayor,
que es mucho para mí, siendo
como soy, vecino suyo*” [I: 252-259]

⁶⁷⁰ Ver Ilustración 20. Puerta de Guadalajara. Detalle de la Hoja número 13 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

⁶⁷¹ Se trata de la actual avenida de Valladolid. El Pardo era “*el bosque y casa de recreación de los reyes, cerca de Madrid*” [Covarrubias].

⁶⁷² No he conseguido identificar esta fuente en la relación que consta en el plano de Texeira del año 1656. El topógrafo registra en la hoja 16 de su trabajo hasta 34 nombres de fuentes en su mapa de la ciudad, cada una de ellas identificada con un número en el plano; sin embargo, esta “*f fuente de Reina*” no consta en dicha relación, aunque bien podría conocerse por otro nombre, costumbre frecuente en el Madrid del siglo XVII.

Una escena posterior de esta comedia se desarrolla en un espacio itinerante en el que Inés y doña Clara aluden a varias calles de Madrid:

Inés: “Y tienes mucha razón,
con lo cual hemos llegado
a la calle que fue Prado⁶⁷³
en virtud del azadón

Doña Clara: “Pues bajemos por aquí
a la de Álamos⁶⁷⁴, que es
arrendajo del Pagés” [I: 380-386]

El Paseo del Prado tiene un importante papel en el desarrollo de la trama de *Mañanas de abril y mayo*, como un lugar de encuentro entre los personajes que genera diversas situaciones dramáticas en la obra. Se trata, por tanto, de un espacio que tiene una función más importante que la de mera ambientación local de la comedia. La función del lugar y su uso en la época es descrito con cierto detalle: en la primera jornada de la obra don Luis y don Hipólito se encuentran en el Paseo y entretienen su conversación con comentarios diversos sobre la inveterada costumbre de encontrarse damas y caballeros en ese lugar para sus asuntos amorosos. El tono del diálogo adquiere un matiz costumbrista, que se inicia bajo la atenta mirada de don Luis y de don Hipólito hacia todo aquello que pasa ante sus ojos: “Desde aquí podemos ver / la gente que va bajando [...]” [I: 404-405]. Tras comentar de forma crítica las actitudes de otros personajes que encuentran en el Parque, el diálogo se centra en el personaje de doña Clara de Valle, a la que se describe negativamente a causa de sus costumbres licenciosas.

Don Hipólito lamenta la tendencia de la dama a exhibirse continuamente en coche por el Parque, lo que le ocasiona un gasto excesivo⁶⁷⁵ que le impide pagar el alquiler de su propia casa. El caballero lo explica de forma irónica:

⁶⁷³ Se trata claramente del Paseo del Prado, que coincide con el trazado actual de la avenida, frecuente lugar de encuentro de damas y caballeros durante el siglo XVII. Ver Ilustración 11. Hoja número 14 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

⁶⁷⁴ Así como la calle o Paseo del Prado resulta fácilmente identificable, tanto en la actualidad como en el plano de Texeira de 1656, no he conseguido identificar esta calle de los Álamos, que parecería cercana al Paseo del Prado. No debería extrañarnos que se tratase de otra calle, conocida hoy con nombre diferente: “Madrid no tuvo nombres oficiales de sus calles hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que el Ayuntamiento interviene en esta nomenclatura, la cambia y la altera y, desde entonces, comienza a darse a sí mismo la facultad de rotular sus calles nuevas o viejas [...] hasta entonces, las calles se nombraban por las gentes, más o menos a su capricho y basándose en algún elemento definitorio: la presencia de iglesia, convento o capilla, la situación de algún palacio o casas o dependencias de personas conocidas, la propia forma extraña de la calle, la existencia de imágenes, capillitas u hornacinas esquineras [...] La consecuencia era doble: de una parte existían dos o más nombres para una misma calle, de otra parte existían dos o más calles que llevaban el mismo nombre” [Del Corral, 2005: 75-76]. Hay que tener en cuenta también que todo el paseo contaba con numerosas fuentes y grandes hileras de álamos, con lo que podría referirse a alguna de las numerosas calles que derivaban en el bulevar.

⁶⁷⁵ “En cuanto llegaba la primavera, y con ella el buen tiempo, daban comienzo las romerías del apretado calendario festero de la Villa y con ellas la necesidad de coche para asistir a tales regocijos. Para los galanes que habían de suministrar coches a sus cortejos, era ésta una esclavitud y socaliñeo constante, ocasión de disgusto para las escurridas bolsas que no podían permitirse tales lujos y tales gastos. Como es natural, los alquiladores de coches hacían su agosto en tales ocasiones, cobrando lo que querían, ante una demanda desmesurada que buscaba cuatro ruedas sobre las que montar la remilgada presencia de la damita y el bulto desmesurado de su guardainfante, obligatorio según la moda de la época” [Del Corral, 2005: 86]. La costumbre de exhibirse en coche es el principal tema de conversación entre los dos caballeros, y es criticada de forma divertida, tomando como ejemplo a

*“Es verdad, y cierto día
cumpliendo el plazo, el casero
vino a pedirle el dinero
de la casa en que vivía.
Y ella dijo: ¡hay tal traición!
¿Esta desvergüenza pasa?
Aunque yo alquilo la casa,
no vivo sino el balcón”* [l: 440-447]

En la comedia *Dar tiempo al tiempo* se incluye cierto apunte costumbrista sobre el mal estado de las calles de la ciudad a causa de las obras de saneamiento para instalar fuentes de agua potable. Don Juan y su criado Chacón conversan en la calle durante la noche, pero el sirviente “cae” [acot. l: 69+] en una zanja y se ensucia completamente de lodo [l: 71-75]. Su amo don Juan confirma verbalmente la acción: “a la luz de aquella tienda, / es de una fuente la zanja” [l: 76-77]. La acotación textual también refuerza la situación escénica, pues indica que Chacón “levántase como mojado, y con polvo” [acot. l: 77+]. Calderón apura aún más la comicidad de la situación, pues pone en boca de don Juan la recomendación al criado de sacudirse el barro “en el portal de esa casa” [l: 81], pero “al irse retirando a un lado, echan agua de arriba” [acot. l: 84+]. A pesar del aviso de una voz fuera de plano escénico –“agua va” [l: 85]- no es este líquido lo que simulan arrojar en la acción dramática; antes parece que la escena refleja la rancia y poco higiénica costumbre de la época de lanzar aguas sucias y orines por las ventanas de las casas. El comentario de Chacón tras la desagradable experiencia –“cosas de Madrid precisas” [l: 90]- apunta a la habitualidad de esta malsana práctica. El Madrid del siglo XVII no disponía de servicio de recogida de basuras ni alcantarillado para evacuar las aguas fecales. La mayoría de las casas disponían de un retrete al lado del corral o junto al zaguán: un agujero en medio de una losa que cubría una fosa séptica o pozo negro, que los poceros debían vaciar cada cierto tiempo. Las deposiciones y desperdicios orgánicos y las aguas sucias eran arrojadas por los vecinos a la vía pública. Un bando municipal de 1639 advertía que las aguas debían vaciarse por las puertas y no por las ventanas, y ello a partir de las diez de la noche en invierno y de las once de la noche en verano. Sin embargo, nadie debía hacer caso de tal recomendación, a tenor de la desagradable experiencia de Chacón.

En la comedia *Los empeños de un acaso* se citan diversos lugares históricos de la ciudad de Madrid. Hacia el final de la primera jornada, don Juan se extiende en dilatados y delicados conceptos cortesés, refiriéndose de forma poética al manto que cubría la identidad de doña Elvira. De pronto, el lírico registro del caballero parece detenerse un momento para bajar a referencias espaciales concretas de la ciudad:

*“Hasta Madrid la seguí;
pero al punto que llegamos
a tocar de Leganitos”*⁶⁷⁶

otra dama: “Porque en mi vida la vi / sino en coche; por aquesta/ fue por quien se ha presumido, / que le dijo a su marido: / con lo que la casa cuesta / de alquiler echemos coche/ [...] / si el coche tuviera, / sin casa vivir podía, / en el coche todo el día, / y de noche en la cochera” [l: 423-435].

⁶⁷⁶ Se puede apreciar la disposición de este topónimo en la Hoja número 8 del plano de Teixeira (ver Ilustración 21). En el lugar indicado en el mapa, junto al puente de Leganitos se encontraba la fuente del mismo nombre (citada por Cervantes en el *Quijote*

*la calle, que antes fue campo,
me dijo: señor don Juan,
merced me haced de quedaros,
que como no me sigáis,
ni vos ni vuestro criado,
ni queráis saber quien soy,
cada día vendré a hablaros” [I: 1079-1088]*

En la segunda jornada de la misma comedia, don Juan reta a don Félix a duelo en algún lugar discreto como aquel le prometió antes, para resarcirse de la ofensa causada en la persona del criado Hernando y reestablecer así el orden perdido:

*“Y para ver si cumplís
aquella grande promesa
de sustentarlo **en el campo**,
vengo a pedirlos que sea
detrás de los Recoletos⁶⁷⁷,
que aunque no reñir pudiera,
sino, sin reñir, tomar
satisfacción de esta ofensa,
siempre yo hago lo mejor” [II: 396-404]*

Se trata de un lugar apartado del centro de Madrid en el siglo XVII y, por tanto, propicio para encuentros discretos o duelos. El convento de Recoletos puede identificarse en la Hoja 9 del plano de Texeira (1656)⁶⁷⁸, junto al Prado de los Recoletos Agustinos, al que daba nombre, y está marcado por el cartógrafo con el número XIII en esa misma Hoja⁶⁷⁹, y también en el listado de topónimos de la Hoja XVI de la misma colección. El duelo es aceptado enseguida por don Félix, y ambos caballeros acuerdan batirse sin el testimonio de criados [II: 416-422]. Así, Hernando y Lisardo, testigos mudos de la conversación, se ven obligados a acatar tal instrucción. Ya a solas don Félix y don Juan, todo apunta a que se dirigirán al lugar acordado para la disputa a espadas⁶⁸⁰; sin embargo, de improviso “*sale don Diego*” [acot. II: 450+]. El caso es que se produce una curiosa escena entre los tres caballeros. Don Diego y don Juan pugnan por ser los primeros en batirse con don Félix, alegando ambos ser la parte más damnificada: don Diego por ser quien se batió ya en duelo con don Félix frente a la casa de

[Rico (ed.), vol. I, 2004: 887]) que disponía del agua más apreciada de Madrid en la época. “*En origen, cuando se construyó la cerca en 1629-30, ésta venía desde la puerta de San Joaquín en línea recta por la denominada calle del Pardo hasta el antepecho occidental del puente de Leganitos y bajaba hasta enlazar con el puente del Parque, dejando en el interior de la ciudad el arroyo de Leganitos*” [Gea, 2007: 148].

⁶⁷⁷ “*El convento de agustinos recoletos descalzos fue fundado en 1592 por Eufrasia de Guzmán, princesa de Asculi. Para su fundación, doña Eufrasia regaló una casa y un jardín y una torre que anteriormente fueron del Secretario Gaitán, conocido el paraje como ‘la torrecilla de Gaitán’. El convento amplió los terrenos con la adquisición de la huerta del conde de Oñate y de otras circundantes en años posteriores, entre ellas la huerta de don Francisco Sardineta Díaz y Mendoza, Caballero de la Orden de Santiago y regidor de la villa*” [Gea, 2007: 196].

⁶⁷⁸ Ver Ilustración número 22.

⁶⁷⁹ Ver Ilustración 23. Convento de los Recoletos. Detalle de la Hoja número 9 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

⁶⁸⁰ “*Ya estoy solo, / guiad ahora donde os parezca*” [II: 449-450].

doña Leonor (escena inicial de la primera jornada); don Juan por ser el amo de Hernando, el criado herido por el colérico don Félix.

Las razones alegadas por los dos duelistas confunde a don Félix: ora, da la razón a don Juan; ora a don Diego. La escena es francamente entretenida y don Félix, como el asno de Buridán, no acaba de decidirse por ninguno de los dos⁶⁸¹. La discusión es atajada por don Juan quien, cansado de dialogar sin resultado alguno, “vase” [acot. II: 582] (puerta lateral izquierda), no sin antes citar a don Félix en un lugar concreto para su contienda:

“[...] vos me tenéis ofendido,
teniendo un duelo aceptado,
y habiendo un duelo aplazado,
aceptar no habéis podido
otro, yo llegué primero;
y para obligaros más,
vuelvo a decir, **que detrás
de San Agustín**⁶⁸² espero:
si no saliereis vos,
satisfecho quedaré
con decir, que os esperé,
y no salisteis: adiós” [II: 571-582]

Tras la salida de don Juan, tampoco don Diego atiende a razones y marcha [acot. II: 598+] (puerta lateral izquierda), señalando antes a don Félix un nuevo punto de encuentro para zanjar su propia disputa, en un discurso paralelo al ya escuchado:

“[...] Vos sois discreto y gallardo,
detrás de San Bernardino⁶⁸³,
**apartado del camino
de las Cruces**⁶⁸⁴, os aguardo:
consultad ahora vos
quién es primero enemigo,
un tercero, o yo, que os digo,
que amo a vuestra dama: adiós” [II: 591-598]

⁶⁸¹ “Pues conformaos los dos / en duelo tan importuno, / que siendo yo sólo uno, / no puedo reñir con dos” [II: 563-566].

⁶⁸² Se trata del mismo convento de agustinos recoletos descalzos, citado ahora tan sólo por el patronímico.

⁶⁸³ “El camino de San Bernardino (10) comenzaba en la puerta de San Joaquín, situada en la calle de la Princesa, en su confluencia con la de Quintana. Recibía este nombre por conducir al convento de San Bernardino (no figura en el plano), situado en el lugar donde hoy se levanta la Residencia de Profesores, en la calle de Isaac Peral. El camino se corresponde con la actual calle de la Princesa. En el interior de la ciudad recibía el nombre de camino del Pardo. Las tres cruces pertenecían al antiguo Calvario” [Gea, 2007: 103].

⁶⁸⁴ “El Vía Crucis o Calvario había sido instituido por San Francisco de Asís. Partía del convento de San Francisco (donde hoy se levanta la basílica de San Francisco el Grande) y terminaba en la calle del Calvario. Las estaciones estaban marcadas en un principio con cruces de madera, que posteriormente fueron sustituidas por otras de piedra de colmenar. Cuando la villa creció por estos contornos, el Vía Crucis fue trasladado en 1613 al antiguo camino de San Bernardino. En el plano [Texeira, Hoja 2] sólo se observan las cinco últimas cruces: dentro de la ciudad se distinguen dos y fuera tres. Para evitar escándalos y profanaciones, el Concejo dictó en 1622 una disposición por la cual las mujeres recorrían el Vía Crucis un viernes y los hombres otro viernes. En 1641 se prohibió la circulación de coches y caballos por el citado camino, para lo cuál, todos los años por Cuaresma se levantaba en el camino palenques impidiendo así la circulación” [Gea, 2007: 112].

El camino de San Bernardino, próximo al camino de las Cruces es el lugar en el que don Diego cita a don Félix para batirse. Puede observarse su ubicación en la Hoja 2 del plano de Texeira de 1656⁶⁸⁵ y comprobar que está muy apartado del convento de recoletos agustinos, en el que también ha estado citado el mismo caballero por don Juan. Las dos referencias debían ser muy conocidas por el espectador del corral del Madrid de la época quien, por tanto, entendería la imposibilidad de que el caballero retado pudiese estar en dos sitios tan alejados al mismo tiempo.

Madrid es la ciudad que aparece con más frecuencia en las comedias de capa y espada que hemos analizado. Hemos anotado diversas reseñas en las que aparecen lugares, calles y paseos que debían de ser muy reconocibles para los madrileños contemporáneos del dramaturgo. Todas estas citas demuestran la importancia de Madrid como lugar de referencia básico en muchas de las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Pero la lectura atenta de las obras desvela también que también la capital es descrita –aparte de la simple mención o utilización como escenario de muchas obras- con una cierta caracterización ideológica expresada en boca de los personajes de las comedias.

Las referencias a Madrid como el centro del reino, una ciudad importante y de gran densidad de población -y por tanto, llena de oportunidades y magnífica para quien necesita ocultarse- aparecen con cierta frecuencia. En la primera jornada de *El hombre pobre todo es trazas* Rodrigo parece aludir humorísticamente al crecimiento desmesurado de Madrid desde que en 1561 se instaló la corte en la ciudad. Aún en el año 1627, en que se representó por vez primera esta comedia, la capital continuaba en pleno proceso de expansión urbana. Este fenómeno debía ser muy familiar para el espectador de los corrales de comedias madrileños, que reconocería inmediatamente el tono humorístico del criado Rodrigo, quejoso ante su amo por no haberle informado éste del nombre de la calle donde se encuentra la posada:

*“Lindo talle:
en Madrid, no es cosa llana,
señor, que de hoy a mañana
suele perderse una calle;
porque según cada día
se hacen nuevas, imagino,
que desconoce un vecino
hoy adonde ayer vivía” [I: 9-16]*

La descripción de Madrid por parte de amo y criado no puede ser más elocuente. Rodrigo refiere a don Diego la seguridad que la ciudad supone para alguien que desea esconderse:

*“Viniste a la Corte, donde
seguro, señor, estás
de que te busquen, pues más
esta confusión esconde*

⁶⁸⁵ Ver Ilustración 25. Camino de San Bernardino y camino de las Cruces. Detalle de la Hoja número 2 de la *Topographia de la villa de Madrid* descrita por don Pedro Texeira (1656).

*a un delincuente, que el miedo
de embajador reservado,
del respeto del sagrado.” [I: 70-77]*

Esta referencia a una urbe populosa es reforzada y enriquecida por don Diego, que alude a la ciudad como una representación del mundo entero:

**“[...] la gran villa de Madrid:
esta nueva Babilonia,
donde verás confundir
en variedades, y lenguas
el ingenio más sutil.
Esta esfera soberana,
Trono, Dosel y Cenit
de un Sol español, que viva
eternos siglos feliz:
después que ciego admiré,
después que admirado vi
todo el mundo en breve mapa [...]” [I: 94-105]**

A pesar de la evidente intención elogiosa hacia la monarquía y su imperio que se desprende del discurso, la referencia inicial a “*esta nueva Babilonia*” adquiere un sentido admonitorio que parece aludir a la personalidad del mismo don Diego, a su cuestionable moral y al doble papel que representará en la comedia ante las dos damas. Para reforzar el concepto que el personaje de don Diego tiene de Madrid, percibida como un escenario perfecto para sus correrías, obsérvese la comparación de la capital del reino con Babilonia: “[...] *donde verás confundir / en variedades, y lenguas / el ingenio más sutil*”.

Sin duda, don Diego está pensando en sí mismo cuando advierte que el desorden y confusión de la urbe representan un espacio perfecto para sus propias aventuras. Covarrubias describe la utilización de *Babilonia* como un concepto usual: “[...] *Al lugar de gran población y de mucho trato, adonde concurren diversas naciones, decimos, por encarecer el tráfico grande que hay y la confusión, que es una Babilonia, especialmente si con esto concurren vicios y pecados que no se castigan, y por eso aconseja Jeremías, cap. 2: ‘Fugite de medio Babylonis’*”. Los “*vicios y pecados*” que cita Covarrubias son caracteres que representan claramente al personaje de don Diego desde la primera jornada de la comedia: mentiroso, jugador y con un comportamiento ético dudoso, busca la confusión y bullicio de la capital del reino tras el oscuro episodio de Granada. En Madrid se manifiesta como una persona extrovertida, liberal en extremo y amante del juego: “[...] *perdí el dinero y gané / amigos [...]*” [I: 183-184]- dice, refiriéndose a su actividad cotidiana en la corte.

Este concepto de Madrid como una urbe bulliciosa y variada, escenario perfecto para las “*trazas*” de don Diego / don Dionís, es repetido en diversas ocasiones a lo largo de la comedia. Por ejemplo, el mismo Rodrigo, admirado ante el ingenio de su amo, expresará su sorpresa algo más tarde:

“Yo no pienso que he venido

*a la Corte celebrada,
sino a una selva encantada,
donde sueño todo ha sido” [I: 326-329]*

La misma imagen se repite en la comedia *Cuál es mayor perfección*. Doña Ángela y doña Beatriz dialogan brevemente; ésta le pide mayor discreción a su prima, a lo que responde doña Ángela con una excusa pueril, pero que refleja la imagen del Madrid de la época, una urbe populosa, cuyas dimensiones eran el marco espacial de numerosos nacimientos y defunciones:

*“Pues yo ¿qué cuento?
¿He dicho yo algo de que
no esté todo Madrid lleno?
Pues **adonde mueren tantos,**
qué importan dos más o menos?” [I: 561-565]*

En el primer cuadro de la jornada *No hay burlas con el amor* una acotación textual indica que *“salen don Juan, don Alonso y Moscatel”* [acot. II: 0+]; el espacio representado es claramente exterior, como confirma en la siguiente escena la entrada de *“Inés tapada”* [acot. II: 21+]. Los tres hombres comentan al inicio del acto sucesos acaecidos en la casa de don Pedro durante la jornada anterior. La conversación se interrumpe por la llegada de Inés, que busca a don Juan [II: 22] para entregarle una carta [II: 31]. La expresión de la criada alude de forma sutil a la dificultad del encuentro a causa de las dimensiones de la ciudad:

*“Para haberte hallado
he dado a Madrid mil vueltas” [II: 25-26]*

En la comedia *Dar tiempo al tiempo* don Juan desarrolla un breve soliloquio, reflexionando brevemente sobre los sucesos que llegan a producirse en una capital tan populosa como Madrid:

*“**Extrañas cosas suceden
en Madrid, y por extrañas,
no molestan tanto, como,**
por lo que aquí me dilatan
llegar a adorar, Leonor
los umbrales de tu casa” [I: 174-179]*

La misma imagen se repite en *Los empeños de un acaso*: don Félix se enfrenta a don Juan y parece insinuar la gran dimensión del Madrid del XVII, una ciudad desarrollada en la que resulta difícil conocer a buena parte de sus habitantes, aún residiendo en el mismo barrio:

*“**Esa es culpa de la Corte;**
mas si yo, señor, supiera
que me buscábais, presumo,
que hubiera hallado la vuestra” [II: 384-387]*

La dimensión física de Madrid, y su gran variedad de gentes es otro motivo frecuente en las comedias de Calderón. La imagen de la ciudad como una gran urbe –teatro del mundo– es frecuente en estas obras de ambiente madrileño. En *El astrólogo fingido* don Diego le pide a su

amigo don Antonio que pregone la mentira de su condición de astrólogo por toda la ciudad, para así hacerla más creíble ante doña María y su padre. La petición es aceptada de buen grado y Morón se añade de buena gana al proyecto:

*“Sí, que **en barrios divididos,**
como los demandaderos,
seremos dos pregoneros;
y yo iré dando alaridos,
como un Médico [...]” [II: 466-470]*

Tras el acuerdo de dar “*cuenta de medio Madrid*” [II: 489], en el siguiente cuadro de la comedia, don Antonio se encuentra con don Carlos delante de la casa de doña Violante, y le explica la historia ficticia que han inventado, ante la credulidad de su oyente:

*“¡Qué cosas **Madrid** encierra!
¡que los mismos que tratamos
aquí no nos conocamos!
¡cuánto la inocencia yerra!” [II: 582-585]*

En *La dama duende*, la primera intervención de don Manuel indica al espectador el lugar donde se desarrollará la ficción, y se expresa la importancia de la capital como lugar de residencia de los reyes (y centro de celebración de acontecimientos diversos) y como el lugar donde se deben despachar los diversos asuntos de gobierno:

*“Por un hora no llegamos
a tiempo de ver las fiestas
**con que Madrid generosa
hoy el bautismo celebra
del primero Baltasar”** [I: 1-5]*

Siguiendo una de las convenciones de las comedias de capa y espada, la acción es coetánea al espectador de la época. La referencia apuntada hace alusión a los festejos en la ciudad de Madrid con motivo del bautismo del príncipe Baltasar Carlos, celebrado el 4 de noviembre de 1629. Don Manuel se lamenta por haber llegado tarde a la capital, y tras un parlamento de su criado Cosme, el caballero explica que ha llegado desde Burgos [I: 89] a Madrid, invitado por su amigo, don Juan de Toledo, antiguo compañero de estudios y camarada en la guerra, a quien salvó la vida en la campaña de Piamonte. Comenta también don Manuel que viene de paso a la Corte porque el gobierno ha premiado sus servicios [I: 83-86].

La ciudad es, pues, un lugar de oportunidades para el recién llegado. En la comedia *También hay duelo en las damas*, don Félix –despechado y celoso tras su última cita con doña Violante– ordena a Simón que ensille su caballo, pues desea abandonar Madrid inmediatamente [I: 1039-1042]. La respuesta del criado encierra una de las pocas referencias en esta comedia a la capital del reino, descrita de forma indirecta como una ciudad llena de atractivos para el viajero ocasional:

“Con ese intento

*vedrás a ser el primero,
que a **Madrid** haya venido,
y no se haya detenido
más que pensó” [I: 1042-1046]*

También en *El maestro de danzar* la ciudad de Madrid es presentada como una urbe populosa y acogedora. El criado Chacón lo comenta de esta manera a don Enrique:

*“En **Madrid**, patria de todos,
pues en su **mundo pequeño**
son hijos de igual cariño
naturales, y extranjeros [...]” [I: 12-15]*

Esta descripción de Madrid como una ciudad grande y bulliciosa es tratada de parecida forma en diversas comedias del autor. La configuración ideológica de la villa como capital del reino, extensa y populosa, tiene una relación íntima con la caracterización de las comedias de capa y espada, en un doble sentido: por una parte, como una de las marcas de cercanía de este subgénero y, por otra, como reflejo de los enrevesados argumentos que presentan las tramas dramáticas.

3.4. La configuración de la vivienda como espacio dramático representado en las comedias de capa y espada.

Un número importante de cuadros escénicos de las comedias de capa y espada de Calderón se desarrollan en espacios dramáticos interiores, casi siempre en aposentos o zonas comunes de lo que debía ser un modelo reconocible para el espectador: una casa típica del siglo XVII. Este tipo de espacios dramáticos representados tiene una importancia que va más allá de la simple ambientación escenográfica, como veremos; en otro capítulo de este trabajo analizamos la utilización de las puertas laterales del tablado como forma de connotación de lugares contiguos al espacio dramático representado sobre el tablado.

La vivienda es un espacio dramático representado con frecuencia en las comedias de capa y espada de Calderón. Su estudio reviste un gran interés para el análisis del espacio interior en las comedias del dramaturgo. La estructura de la casa es frecuentemente aludida en sus obras: se citan o sugieren los cuartos contiguos (tan importantes en muchas de las tramas de este tipo de comedias), las escaleras de la vivienda (no representadas habitualmente en escena, pero sí aludidas en muchas ocasiones como escenario verbal, y con cierta importancia para las entradas y salidas de la casa de los diversos personajes de la obra), los patios y jardines, etc. También se nombran otros elementos propios de la vivienda, que tienen una función importante en diversas tramas dramáticas de las comedias: rejas, puertas, ventanas, balcones, terrados...

La posada aparece también como un espacio citado en alguna ocasión, aunque su relevancia es muy secundaria respecto a la trama, y que tiene más bien un carácter utilitario puntual en la obra, ya que este elemento sólo sirve de hospedaje ocasional a algunos caballeros –nunca mujeres– de ciertas comedias, siendo aludido como escenario verbal la gran mayoría de ocasiones, y muy raramente representado sobre el tablado. La posada es, pues, una variante secundaria del espacio dramático interior principal utilizado en este género, que es la vivienda. Aún así, la posada sirve en ocasiones de punto de encuentro inicial de la trama, como en *La dama duende*, en que don Manuel viene de paso a la Corte porque el gobierno ha premiado sus servicios [I: 83-86]. Se encuentra en la calle junto a su criado Cosme, intentando encontrar la casa de su amigo Juan, y justificando ante el público del tablado la falta de montura y equipaje:

*“ [...] no quise andar preguntando
a caballo dónde era,
y así **dejé en la posada**
las mulas y las maletas” [I: 91-94]*

En *El hombre pobre todo es trazas*, el recurso utilizado es muy parecido. La obra se inicia con el encuentro entre don Diego y su criado, Rodrigo. Los dos personajes se encuentran en la calle, en un lugar cercano a la posada donde se aloja don Diego. Rodrigo ha encontrado finalmente la posada donde se aloja su amo:

*“Tú seas tan bien hallado
como bien buscado has sido,
que ha tres horas que llegué*

y tres mil que ando buscando
esta posada" [l: 3-7]

También encontramos en el inicio de *El maestro de danzar* un mecanismo similar. Don Enrique y Chacón acaban de llegar a Valencia desde Madrid y se han alojado -¿cómo no?- en otra posada. El caballero no tiene conocidos ni amigos en la ciudad, y desconoce por completo sus calles. Chacón expresa así esta situación:

*"Aquí se añade sobre ello,
que apenas te has apeado,
en **ese mesón primero,**
y dejado las maletas
en mal seguro aposento,
cuando sin saber las calles,
de noche, a oscuras, y a tienta,
vas buscando la del mar,
donde te avisó en el pliego
último, que era su casa."* [l: 149-158]

Pero las referencias más habituales en este tipo de comedia son las casas o viviendas, algunas de cuyas dependencias son sólo un escenario verbal -no representado- y otras son mostradas sobre el tablado como espacio dramático representado. Uno de los ejemplos en los que esta cuestión se observa de forma más clara es en un cuadro de la primera jornada de *También hay duelo en las damas*. Doña Violante ordena a Isabel que acompañe al criado Simón hasta la calle; la escena se desarrolla de noche y el espacio dramático representado es interior. *"Vanse los dos [Simón e Isabel]"* [l: acot. 220+] y Violante reflexiona fugazmente sobre su amor por don Félix [l: 221-232], pero su soliloquio es interrumpido por un ruido de espadas que sucede *fuera* del espacio dramático representado. La dama fortalece la acotación escénica [l: acot. 232+] con su estremecimiento por el suceso (*"Cuchilladas en la calle"* [l: 238]). Las voces *externas* al espacio dramático representado se suceden rápidamente [l: acot. 241+], deduciéndose una fuerte discusión entre varios personajes: don Alonso, doña Leonor y don Juan. Este último anuncia inusitadamente su entrada en el tablado (*"He de entrar"* [l: 243]); *"sale Isabel"* [l: acot. 243+] e informa del suceso a doña Violante:

*"Que apenas
salió [Simón], **cuando antes que cierre
la puerta, escuché en la calle**
voces, y espadas, y al verme
con luz matándola un hombre,
en nuestro portal se mete
con otro bulto en los brazos,
que no distingo, de suerte,
que atropellándome, pero
él, señora, **hasta aquí viene"** [l: 246-255]*

El caballero recién llegado “*pónela* [a doña Leonor] *sobre unas almohadas*⁶⁸⁶” [I: acot. 275+]. El caballero solicita refugio⁶⁸⁷ para la dama desmayada⁶⁸⁸ que ha socorrido [I: 271-275] y abandona de inmediato la sala con la excusa de socorrer a un amigo [I: 274], sin atender a los ruegos de doña Violante, aunque prometiendo que regresará a buscar a doña Leonor [I: 278-280]. Doña Violante indica a Isabel que baje “*a cerrar la puerta*” [I: 283], una nueva referencia espacial, pues indica –como era habitual en las casas de la época- que los aposentos privados se encontraban en el primer piso de la vivienda, y no en la planta baja.

En la misma comedia, algo más tarde, don Félix, encerrado en unos aposentos, está celoso porque cree que los golpes que oye son causados por otro amante de doña Violante. El caballero desea salir de los aposentos, pero la dama duda, ya que piensa que puede encontrarse en la calle con don Juan, su hermano. El diálogo entre los amantes ofrece pautas de interés para la determinación del espacio dramático representado:

Doña Violante: “**No has de irte**”
Don Félix: “**Cuando la puerta me cierras,
me echaré por el balcón
de aquella cuadra de enfrente,
que ya sé, que está sin reja**”
Doña Violante: “*Tampoco es bien que aquí entres*”
Don Félix: “**Pues que dos puertas me cierras,
¿cuándo una ventana debes
abrir?**” Doña Violante: “**¿Yo abrir la ventana?**”
Don Félix: “*Claro está, que no parece
bien en ninguna ocasión
ser las damas descortesas.
Y pues salir no me dejas,
ni entrar donde yo quisiere,
responde, que vive Dios,
que aunque a tu padre despierte,
de voces; por eso escoge
lo que mejor te estuviere,
que salga por esta puerta,
por este balcón me eche,
o que oiga lo que te dice*” [I: 640-660]

Doña Violante no desea que su amante don Félix descubra que su hermana doña Leonor se encuentra en la habitación contigua ni tampoco que salga el caballero a la calle y se tropiece

⁶⁸⁶ La acotación induce a pensar que el espacio dramático representado en esta escena es un aposento conocido en la época como *estrado*, “*el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben las visitas*” [Covarrubias]. En el caso de haber sido una alcoba, la acotación hubiese recogido el espacio de forma más precisa. Hay que tener en cuenta, sin embargo, la escasa escenografía disponible en este tipo de comedias representadas en los corrales.

⁶⁸⁷ Como es frecuente en otras comedias del autor, la casa donde se solicita cobijo es descrita como lugar “*sagrado*” (aquí lo hace don Juan [I: 261], y algo más tarde, la propia doña Violante [I: 301]) quizás por la analogía que se produce en la época con los delincuentes que se refugian en iglesias y templos, lugares que se configuran conceptualmente bajo la o tutela divina, y por tanto, fuera de la justicia humana.

⁶⁸⁸ Otro lugar común en argumentos de comedias de capa y espada. Por ejemplo, doña Beatriz también se desmaya tras su huida, al llegar a la casa de doña Leonor, en la primera jornada de “*El maestro de danzar*” [I: acot. 659+].

con don Juan. La única posibilidad viable para doña Violante es que se quede oculto en los aposentos donde se desarrolla la acción y escuche la conversación con su primo, opción finalmente escogida, tras una breve reflexión de la dama. El elemento decisivo de la escena es la aparición de un nuevo elemento espacial no representado antes, la ventana de los aposentos. Dadas las limitaciones del tablado del corral de comedias, sólo parece posible la utilización de la puerta central del tablado. Así parece intuirse en el texto, pues la acotación especifica que doña Violante *“abre la reja, y está parado don Juan”* [I: acot. 674+]. La conversación entre don Juan y doña Violante se desarrolla con don Félix como testigo silencioso (y por tanto, hacia un lado del tablado, seguramente). ¿Cómo debía producirse la simulación escenográfica de que el hueco central era una ventana? Tal vez de una forma más sencilla de lo que pensamos: con un simple movimiento de los actores, por ejemplo, el actor que interpretaba a don Juan, quieto en el marco de la puerta (*“parado”*) y con doña Violante acercándose a él, pero sin llegar a tocarlo.

En otra comedia de Calderón, *El maestro de danzar*, el tercer y último cuadro de la comedia [I: 577-937] se desarrolla en la casa de doña Leonor. El cuadro se inicia con *“Leonor, y Inés con luz”* [I: acot. 576+]. La determinación del nuevo espacio dramático representado se confirma con el comentario de Inés a su ama, a quién alerta de una posible intrusión en la casa:

*“Hacia la parte se oyó
de la escalera, que estando,
hasta venir, entreabierta,
mi amo, del zaguán la puerta,
alguien se habrá”* [I: 621-625]

La sospecha es confirmada por otra criada, Juana, que aparece en escena para informar del acceso de una mujer en la casa:

*“Ruido sentí en la escalera,
el oído a ella apliqué,
y el tierno llanto escuché
de una mujer: ver quién era
quise; tomé la luz, y abrí,
y en el descanso primero
rendida a un desmayo fiero
una hermosa dama vi [...]”* [I: 632-639]

Doña Leonor solicita a las dos criadas que la acompañen hasta su cuarto [I: 647-651], donde la traen, desmayada [I: acot. 659+]. La dama no es otra que doña Beatriz, que ha llegado hasta la casa de doña Leonor tras su huida anterior del altercado entre los dos alguaciles y don Enrique y Chacón [I: acot. 500+]. Las mujeres rocían con agua a la dama desmayada [I: acot. 665+] y la despiertan. Cuando doña Beatriz está a punto de explicar su historia, una nueva y sorprendente irrupción es anunciada por Isabel, una de las criadas, que grita sorprendida por una entrada de dos hombres a los que cree ladrones:

“Una ansia cruel.

Hoy puse (la turbación
no me deja hablar) señora,
ropa al sol **en el terrado**⁶⁸⁹,
y habiéndoseme olvidado
quitarla, por ella agora
iba, y apenas abrí
la buhardilla, cuando al vella,
con luz, **dos hombres por ella**
se entraron, y aún hasta aquí
vienen" [I: 632-639]

En *Mañanas de abril y mayo* el espacio dramático representado también tiene una incidencia fundamental en la trama. El tercer acto de la obra comienza justo en el mismo momento dramático en que finalizó la segunda jornada. No hay ruptura temporal entre los dos períodos narrativos. En la última escena de la jornada anterior, doña Ana anunciaba que don Juan había huido de los aposentos donde se había refugiado, saliendo por la ventana hasta los tejados de la casa [II: 870-874]. La primera acotación de la tercera jornada informa que "*sale don Juan, como a escuras*" [III: acot. 0+]. El tiempo dramático de la escena se ubica durante la noche; la breve recopilación narrativa del personaje de don Juan resume el final de la anterior jornada, con la finalidad de refrescar la memoria al espectador del corral después de un intermedio en el que se habría representado alguna pieza breve:

*"Del aposento en que estaba
por testigo de mis males,
imposibles de sufrirlos,
ya posibles de vengarme;
celoso, y desesperado,
salir pretendo a la calle
a esperar a aquel galán tan feliz [...]"* [III: 5-12]

El parlamento inicial de don Juan ofrece detalles de interés para la determinación del espacio dramático del primer cuadro de esta jornada:

*"Echeme por la ventana,
porque allí no me estorbasen
la venganza de mis celos,
presumiendo, que era fácil,
ganando desde el tejado
de la puerta los umbrales,
y saltando de él a un patio,
donde la ventana sale,
perdí el tino, y di a otra casa;
pero parece que abren*

⁶⁸⁹ "El sobrado en la casa; está descubierto; por otro nombre dicho azutea, porque el suelo es terrizo" [Covarrubias]. La artificiosidad del lance parece evidente, pues es ya noche cerrada en el tiempo escénico y nada grave se perdería por dejar la ropa extendida hasta la mañana siguiente; esta justificación forzada obedece a la necesidad del género de mantener continuamente la sorpresa en el desarrollo de la comedia. En este caso, parece una opción sencilla para justificar la irrupción de los dos hombres en la casa de doña Leonor.

*una puerta, y entra gente,
y con las luces que traen
percibo mejor las señas:
¡ay suceso semejante!*
Vive Dios, **que ésta es la casa
de doña Ana**" [III: 15-30]

Finalmente se descubre uno de los principales mecanismos dramáticos de esta comedia: la vecindad de las casas de doña Ana y de don Pedro no es una simple anécdota en la obra, sino que se convierte en un recurso espacial que fuerza el desarrollo narrativo en esta última jornada. Don Juan ha salido, a oscuras, de los aposentos de la casa de don Pedro, donde se escondía; huyendo por la ventana de su habitación y confundido a causa de la falta de luz, ha llegado hasta el jardín interior de una vivienda; la entrada de gente con luces al mismo lugar donde él se encuentra le hace comprender que se trata del patio de la casa de doña Ana.

El espacio dramático representado en esta escena de *Mañanas de abril y mayo* refleja una situación en la que dos casas vecinas (la de don Pedro y la de doña Ana) están separadas por paredes medianeras. Cada una de las casas dispone de un pequeño patio o jardín interior, situado en la parte delantera de cada vivienda, al que se accede directamente desde la calle. Este patio interior es un espacio intermedio entre la calle y las dependencias interiores de cada uno de los dos hogares, y se debe pasar obligatoriamente por el mismo para poder acceder a la vivienda. Del texto se deduce también que algunas de las dependencias de la casa (como los aposentos donde se escondía don Juan) dan directamente al patio interior, y no a la calle. De esa forma resulta comprensible el aturdimiento de don Juan, que al huir –de noche y sin luz– por la ventana de la habitación en dirección a la calle se confunde y caiga en el patio de la casa vecina, donde vive doña Ana.

En *El astrólogo fingido* volvemos a encontrar la directa relación entre la descripción de la estructura de las dependencias de una casa y su importancia en el desarrollo de la trama dramática. En la primera jornada, Beatriz le explica a Morón numerosos detalles⁶⁹⁰ sobre el método que ha ideado su ama para concertar sus citas con don Juan:

*"Este al fin de noche pasa,
y si en la ventana está
un lienzo blanco, que es ya
nuestra seña, se entra en casa,
bajo yo, y por una puerta
que piensa que está clavada⁶⁹¹
el viejo, le doy entrada,*

⁶⁹⁰ El criado queda muy sorprendido de las numerosas circunstancias que incluye la narración de Beatriz: "[...] *puerta cerrada, / pañuelo, Beatriz, zaguán, / jardín, ventana y don Juan [...]*" [I: 746-748].

⁶⁹¹ El recurso a la puerta clavada es muy parecido al que emplea Calderón en *La dama duende*, en que una alacena que parece clavada es la que permite el paso a doña Ángela a los aposentos de don Manuel: "*Por cerrar y encubrir / la puerta que se tenía, / y que a este jardín salía, / y para volverla a abrir, / hizo tu hermano poner / portátil una alacena, / esta, aunque de vidrios llena, / se puede muy bien mover. / Yo lo sé bien porque cuando / la alacena aderecé / la escalera la arrimé, / y ella se fue desclavando / poco a poco, de manera, / que todo junto cayó / y dimos en tierra yo, / alacena y escalera, / de suerte, que en falso agora / la tal alacena está, / y apartándose podrá / cualquiera pasar, señora*" [*La dama duende*, I: 585-603].

*a tales horas abierta.
Llega al jardín, donde tiene
una reja el aposento
de mi señora, y contento
toda la noche entretiene
con mil finezas, después
vuelve a salir muy quedito,
y solo deste delito
somos cómplices los tres.” [I: 718-733]*

La explicación de Beatriz a Morón ofrece varios pormenores del espacio dramático que representa la casa de doña María: el pañuelo blanco en la ventana indicaba a don Juan el paso franco a la casa por alguna puerta auxiliar de la casa⁶⁹²; ésta debía comunicar con una especie de patio o jardín, que a su vez lindaba con los aposentos de la dama. Allí, y separados por una reja (doña María en su aposento y don Juan en el jardín) los dos amantes entretendrían juntos la noche.

Además de la descripción implícita de la estructura de una típica casa del XVII que se deduce de la representación de las obras, el desarrollo dramático de algunas situaciones de las comedias de capa y espada emplea de forma diversa ciertos elementos de la vivienda: puertas, ventanas, terrados, balcones y rejas pueden tener una funcionalidad determinada en la configuración de la escena, que va más allá de la simple descripción o mención del espacio. Estos elementos estructurales que conforman la vivienda provocan la activación de algunos mecanismos escénicos que permiten el avance de la trama dramática. El íntimo vínculo existente entre estos elementos físicos y la naturaleza de las comedias de capa y espada –con sus galanteos, citas amorosas y encuentros diversos entre los amantes– se advierte en un comentario que aparece en *También hay duelo en las damas*, en el que don Juan refiere algunos motivos comunes que relacionan el espacio dramático y la relación entre amantes en este género de comedias:

*“Empecé su galanteo
con buena fortuna, y mala,
y paseando los comunes
lugares, papel, criada,
reja, y noche, girasol
de puertas, y de ventanas [...]” [III: 655-660]*

⁶⁹² Por la indeterminación del comentario de Beatriz (“una puerta / que piensa que está clavada / el viejo [...] [I: 722-724]”) deducimos que no se trata de la puerta principal, sino de alguna otra que quizás conduce a otra calle, y que el padre de doña María piensa que está inutilizada. Esta hipótesis se refuerza con la narración posterior de Morón a don Diego, que describe el acceso: “una pequeña puerta / de un patio que sale a un huerto, / entra hasta una reja baja / que allí cae, del aposento / de doña María de Ayala [...]” [I: 781-785]. El último indicio es determinante: al final del cuadro, don Diego –que se encuentra en el mismo espacio dramático que representa la calle, junto a esta puerta secundaria de la casa de doña María– ordena a Morón que siga a la dama para que confirme que se dirige a misa. El criado regresa algo más tarde confirmando la noticia, hecho que corrobora que doña María ha salido *por la puerta principal* de la casa, mientras que Morón y su amo se encuentran *en una puerta lateral* de la misma casa. Este mecanismo dramático es similar al descrito en la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en la que doña Marcela le explica a su amiga doña Ángela un ardid semejante: “[...] tu casa tiene dos cuartos, / y del uno cae la puerta / a otra calle, a Silvia dije / que le trujese por ella, / de suerte que entrando, Laura, / por donde saber no pueda, / en fin, como forastero, / si es casa tuya, ¿qué arriesgas?” [*Casa con dos puertas mala es de guardar*, II: 171-178].

Las puertas son, seguramente, los elementos físicos de la estructura de la vivienda más utilizados en escena. En otro capítulo de este trabajo analizamos de qué forma se configuran las puertas laterales del escenario para denotar la significación de un espacio dramático contiguo. Por ejemplo, en la segunda jornada de *El maestro de danzar*, la criada Inés se da cuenta de que don Enrique –amante de doña Leonor- entró en la casa, pero no tuvo la prudencia de cerrar la puerta y ahora es don Diego –otro pretendiente de la dama- quien entra en el cuarto de doña Leonor, sin que nadie lo haya advertido previamente:

Inés: “¡Ay desdichada de mi!
Cuando entraste Enrique en casa,
¿cerraste la puerta?” Enrique: “No”
Inés: “Pues contigo descuidada,
pensando, que nadie fuera
tan necio, **que la dejara
abierta**, no cuidé de ella,
con que **dentro de la sala
ya señor está**, y te ha visto.
El demonio imaginara
hallar tocando al galán” [II: 575-585]

Tras la sorpresa inicial de don Diego, doña Leonor improvisa una convincente excusa, presentando a don Enrique como un maestro de música que viene a enseñarle, y a Chacón como su ayudante [II: 593-618].

En otras ocasiones, la puerta es un mecanismo que simboliza la reclusión de un espacio y facilita la creación de un ambiente íntimo propicio al misterio o la confidencia. Así es en el inicio de la comedia *Mañanas de abril y mayo*, en que un caballero embozado accede al interior de una vivienda, acompañado de cierto aire secreto. El criado Arceo se ayuda de la luz artificial de una vela –es, por tanto, un símbolo del tiempo narrativo de la escena, que acaece durante la noche- y se encuentra en la casa de su amo a un presunto caballero, que oculta su identidad bajo una capa o embozo. A la llegada de don Pedro, el amo de la casa, el caballero embozado accede a descubrirse si Arceo sale “*allá fuera*” [I: 70]. El actor que interpreta a Arceo sale de escena [I: acot. 76+] por una de las puertas laterales del tablado, y la determinación de espacio interior se subraya con un breve intercambio verbal entre los dos caballeros:

Don Pedro: “Ya estoy solo, y solo espero,
que me digáis qué queréis?”
Don Juan: “Cerrad la puerta”
Don Pedro: “Suspenso
me tenéis, ya está cerrada” [I: 77-81]

El caballero embozado se revela como don Juan, un viejo amigo de don Pedro, el propietario de la casa. La conversación entre ambos desvela la razón de que el visitante oculte su identidad, pues éste tuvo que huir de Madrid tras matar a otro caballero, con quien se topó cuando cortejaba a doña Ana de Lara, vecina precisamente de su amigo don Pedro.

En el mismo sentido opera otra escena de la segunda jornada de la misma comedia. El criado Arceo informa a don Pedro y a don Juan de la llegada de don Hipólito a la casa [II: 350]. Don Pedro le pide a don Juan que se esconda en sus aposentos mientras dure la visita [II: 361]. Don Hipólito entra en escena [II: acot. 362+] y hace algunos rodeos antes de hablarle de su propósito. Cuando don Pedro advierte que el tema a tratar no es otro que la relación con doña Ana, se produce el siguiente movimiento escénico:

Don Pedro: *“Esperad un instante, hablad ahora”*

[Cierra]

Don Hipólito: *“¿Por qué cerráis?”*

Don Pedro: *“No quiero que **esa puerta**,
cuando fuera me voy, se quede abierta,*

con eso he asegurado

aquí de los cuidados un cuidado,

celos, y riesgo le han buscado, celos;

esto fue el riesgo ya que no los celos.” [II: 380-387]

La acotación II: 380+ indica que el actor que interpreta a don Pedro debe hacer algún gesto que simbolice el movimiento de cerrar la puerta que da al aposento donde se esconde don Juan, esto es, el lateral izquierdo del tablado. El gesto indica la clausura del espacio donde se oculta su amigo, y la imposibilidad de éste para escuchar la conversación. Don Hipólito pide la casa a su amigo para reunirse con una dama. Don Hipólito abandona la casa [II: acot. 404+] y don Pedro se queda confundido y dudando entre la fidelidad que siente por sus dos amigos, don Hipólito, que ha marchado, y don Juan, que está encerrado en sus aposentos. Don Pedro realiza otro gesto escénico –*“triste llevo / a abrir las puertas”* [II: 407-408]- que indica al espectador del corral que don Juan vuelve a entrar a escena.

Las ventanas son otro elemento característico en las comedias de capa y espada. Sabemos que es frecuente en la Comedia del Siglo de Oro la representación de la fachada de una casa utilizando como referencia simbólica la puerta del vestuario del tablado y la ventana del primer corredor. Esta situación espacial se puede observar en el parlamento de doña Beatriz en la tercera jornada de *El hombre pobre todo es trazas*:

“Inés, no me han sufrido

mis celos, que temores me previenen,

*dejar de **haber salido***

***a la ventana**, a ver si acaso viene*

don Dionís, y don Diego,

que al templo así del desengaño llevo” [III: 333-338]

En la comedia *El maestro de danzar*, el criado Chacón el criado Chacón expone la típica relación de sucesos –que en este tipo de obras se encuentran con frecuencia al inicio de la primera jornada, con el objetivo de informar al espectador de algún dato relevante de la trama- y explica la señal acordada entre los dos amantes (su amo don Enrique y doña Leonor) para iniciar los encuentros furtivos [I: 90-111]: don Enrique tocaba un instrumento –no con demasiada habilidad, según su criado- para no alertar al tío de doña Leonor:

“En fin, a la seña, en viendo,

*que el tío dormía, y que tú
esperabas, entre abierto
el marco de su ventana
ceceábais, lo que el silencio
de la noche permitió;
¿qué diérades, majaderos,
decía yo, porque esta calle
fuera barrio de Toledo,
adonde no peligrara
el temor del hablar recio.” [I: 101-111]*

El recurso a la ventana que se interpone entre los dos amantes y es, a la vez, el punto de reunión de sus citas, es un recurso frecuente en las comedias de capa y espada. Los encuentros tienen lugar de noche, para evitar dar pábulo a murmuraciones de vecinos y curiosos, motivo por el cuál los dos enamorados intentan evitar a toda costa el ruido y bajan su voz. La referencia del criado al deseo de los jóvenes de que la casa de la dama se ubicase en el barrio de Toledo⁶⁹³ parece evidente, ya que esa zona se encontraba en un extremo de la ciudad y mucho menos poblada que el centro de la villa, y por tanto, más conveniente para mantener la discreción de las entrevistas furtivas entre don Enrique y doña Leonor.

En la conclusión de la primera jornada de *Cuál es mayor perfección*, don Félix sale del tablado tras un largo soliloquio [I: 1086-1123]. Cuando don Félix marcha, doña Leonor, presa de los celos, ordena a Inés que acompañe a don Luís a la calle; la instrucción a la criada sugiere un nuevo elemento espacial:

*“Entreabre esa ventana,
Inés, y en viendo que deja
mi hermano **la calle**, este hombre
en ella pon” [I: 1124-1127]*

La ventana a la que se refiere doña Leonor no tiene ninguna función escenográfica, ya que la escena finaliza sin que haya indicio alguno de movimiento de los actores en el tablado. El enfado de la dama se realiza con una nueva orden a Inés:

*“[...] Inés,
¿qué aguardas? **La puerta cierra**,
da con ese hombre en la calle,
y en tu vida a abrirle vuelvas” [I: 1163-1166]*

A pesar de las reiteradas excusas de don Luís –que niega la mayor- la jornada concluye con la recriminación de doña Leonor a su amante, a quién acusa con vehemencia de mantener otra relación con otra dama que, además, es necia.

⁶⁹³ El barrio de Toledo se registra en la hoja 18 del plano de Texeira de 1656. Se trata de uno de los llamados “barrios bajos” de Madrid, a causa de su situación geográfica en la villa. La actual Ronda de Toledo se formó a partir del camino existente que se encontraba paralelo a la parte exterior de la cerca. En ese lugar prácticamente no existían casas de nobles, a causa de su lejanía con el Alcázar; quizás esta evidencia explica el comentario de Chacón.

La ventana también es un práctico sistema de huida utilizado por algunos caballeros en apuros. Así sucede en *Mañanas de abril y mayo*: aunque el final de la segunda jornada apunta hacia un cierto cierre de la trama dramática principal y las historias secundarias (reconciliación entre don Juan y doña Ana, don Hipólito burlado por el ingenio de doña Clara, etc.), las convenciones del género obligan a una tercera jornada que renueve el interés y la sorpresa del espectador del corral⁶⁹⁴. El enlace con el inicio del tercer acto se dispone con un nuevo giro argumental en este último cuadro de la segunda jornada; doña Ana regresa de los aposentos, donde don Juan estaba escondido, con una nueva información que prelude la apertura de la última jornada de la comedia:

*“Como cuando
yo entré, sólo vi un hombre
que atrevido, y temerario
se echaba por la ventana,
que hay, señor, a estos tejados”* [II: 870-874]

El caballero rampante no es otro que don Juan, el amante despechado, que con esta acción atlética cierra la segunda jornada de la comedia e inaugura la postrera.

Un recurso idéntico se observa en *También hay duelo en las damas*. El desconcierto creado en el final de la primera jornada es colosal: “*Simón dentro*” [I: acot. 1343+] escucha las cuchilladas de los aposentos [I: 1344-1345] y el criado Tristán entra en escena⁶⁹⁵, acompañado de más gente (“*salen todos*” [I: acot. 1352+]), con la intención de prender a don Félix⁶⁹⁶. Éste decide huir, no por miedo a la prisión, sino para vengar la traición a su hermana que no ha podido cumplir ahora [I: 1392-1395]. Se trata del último detalle escenográfico de interés del primer acto de la comedia, ya que, resultando imposible la huida por el acceso al resto de la vivienda por donde ha entrado la gente (puerta lateral izquierda) o por la habitación contigua donde se había escondido antes el caballero⁶⁹⁷ (puerta lateral derecha), decide salir “*por esta ventana*” [I: 1385]. La solución escenográfica escogida es idéntica a la que se empleó en los aposentos de doña Violante en el cuadro anterior: la única puerta libre del tablado libre de significación en este espacio dramático es la puerta central, por la que se escapa don Félix [I: acot. 1380+] simulando que se trata de una ventana. Don Pedro sale a su vez [I: acot. 1389+] del tablado, en medio de una gran confusión. Cierra la jornada don Fernando, que muestra su estupor por la situación vivida, “*cuando don Félix se arroja, / y de aquí don Pedro falta*” [I: 1394-1395].

⁶⁹⁴ El mismo autor no puede resistirse a hacer un comentario meta literario que evidencia su consciencia literaria de las convenciones de este género de comedia. El apunte lo pone en boca de Arceo, un criado, que cuando observa la expresión de don Hipólito ante la salida de doña Clara, exclama: “*Y si el galán, y la dama / están ya desengañados, / aquí acaba la comedia*” [II: 864-866]. El mismo Arceo se desdice cuando doña Ana vuelve a escena para explicar que don Juan ha saltado desde la ventana, en una clara expresión dirigida a la expectación del público que asiste a la representación: “*Pues no acaba la comedia*” [II: 875].

⁶⁹⁵ El criado había abandonado el tablado justo antes de iniciarse la entrevista entre don Pedro y don Fernando, anunciando la acción que ahora presenciamos: “[...] *yo avisaré a quién le impida, / aunque me acusen de baja / la acción, que en mí no hay más duelo, / que estorbar una desgracia*” [I: 1151-1154].

⁶⁹⁶ Recordamos que don Félix estaba perseguido por la justicia a causa de la muerte de un hombre en la casa de juego [I: 119-120].

⁶⁹⁷ Detalle por el cuál podemos conjeturar que este cuarto anexo es ciego y no posee ventana ni ninguna otra puerta de salida.

Especial significación tienen las rejas como punto de reunión de los amantes o lugar de recogida de cartas o misivas en las comedias de capa y espada de Calderón. En la segunda jornada de *El maestro de danzar*, la criada Inés aparece con un papel [II: acot. 208+] e informa a doña Leonor de algunos hechos:

*“Mandaste, que con cuidado
fuese, y viniese a la reja,
por si pasaba Chacón;
pasó, y echome por ella este papel”* [II: 215-219]

Esta “reja” es un elemento dramático no representado en esta jornada de la comedia⁶⁹⁸, y se trata de un recurso muy frecuente en las obras de capa y espada. Las convenciones dramáticas permiten que el espectador identifique este *locus* como un espacio de encuentro o comunicación entre la dama y su caballero, bien sea de forma personal (con los amantes reunidos en la ventana o reja de la casa de la dama) o como medio de comunicación entre ambos (normalmente, un pañuelo que informa sobre la posibilidad de acceso al interior de la casa o bien, como en este caso, una carta o papel del amante).

La significación simbólica de la “reja” –ya esté representada en escena o aludida en el texto– sugiere una cierta analogía con la dicotomía de separación/encuentro de los dos amantes, que se observa en muchas de las comedias del género. También es un símbolo de la frontera entre el espacio exterior público (la calle) y el espacio interior privado (la casa y los aposentos de la dama). En este sentido, resulta muy significativa la definición de Covarrubias, que describe la “reja” como “*la ventana de hierro, latine clatrum, a rigore, por la fuerza que tiene para defender la entrada por ella, si no es que se haya dicho de red, quasi retia*”. Son las rejas, por tanto, un elemento de separación y defensa simbólica de la virtud, y actúan como un resguardo o barrera que protege la castidad y el honor de la dama. Como ya sabemos, el registro básico del género de las comedias de capa y espada se fundamenta en una continua búsqueda para deshacer esa barrera (física y simbólica) entre los dos amantes.

El último cuadro de la segunda jornada de la comedia *Primero soy yo* representa los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa en la ciudad de Valencia. Pocos versos antes, don Gutierre anunciaba la noche [II: 624-625] y, confirmando lo dicho, en este inicio del nuevo cuadro “[...] *salen Laura con luces, Hipólita, y Juana*” [acot. II: 631+]. La criada trae una carta que don Gutierre le escribió a la dama [II: 600+]. La conversación entre doña Hipólita y Juana refleja el papel de alcahueta que con cierta frecuencia desempeñan las criadas en este género de comedias, haciendo un papel de celestina entre los enamorados, incentivadas a veces por pequeños regalos o dádivas de los caballeros pretendientes. La conversación entre dama y criada revela la importancia de los elementos espaciales en la construcción de este motivo dramático:

Juana: “[...] *de que esta noche sabía*

⁶⁹⁸ También son muy numerosos los ejemplos en que la escena requiere para su desarrollo de una “reja” o “ventana” representada en el tablado. Ruano explica pormenorizadamente algunas de las situaciones más frecuentes de representación de estos elementos en el teatro del siglo de Oro [2000: 145-155].

*que estabas sola, y vendría
a ver si ocasión le das
de **hablarte por una reja**"*
Hipólita: "¿Eso había de hacer?"
Juana: "¿Pues qué?
Fuera mucho, una vez que
sola el cuidado te deja
de tus hermanos" Hipólita: "¿Y fuera
bueno que **la vecindad?**"
Juana: "Aquesta dificultad
Se salva" Hipólita: "¿De qué manera?"
Juana: "**No hablando en reja, o balcón**"
Hipólita: "¿Y no fuera peor **en casa?**" [II: 664-677]

Una acotación textual informa de "ruido dentro" [acot. II: 706+], y Juana confirma que el sonido proviene de "la reja" [II: 707], dirigiéndose a abrir la puerta [acot. II: 711+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), tras algunas dudas de su ama, que se debate –aunque Calderón lo trata con tono irónico⁶⁹⁹– entre el deseo y el honor. Laura indica que "ya la puerta abrió" [II: 722] y el temor de doña Hipólita aumenta, hasta el punto de rogarle a su amiga que se quede en los aposentos mientras ella los abandona [II: 725-726], con la idea de regresar cuando oiga las voces del caballero, para así mantener un cierto recato, aunque éste sea fingido [II: 732-733].

En una escena de *Los empeños de un acaso*, don Diego aporta una breve información ofrecida por una criada, Inés, sobre la disposición de la vivienda de su ama, doña Leonor:

"[...] me ofreció darla un papel,
diciendo que **su aposento
tiene una reja que cae
al portal**, y en el silencio
de la noche le llevase,
que en ella una seña haciendo,
saldría a tomarle [...]" [I: 550-556]

Las rejas sirven también como medio de comunicación entre los amantes, mediante la utilización de un pañuelo atado al soporte. Este lienzo indica una seña que significa que el paso está expedito o bien advierte de la imposibilidad del encuentro. En el primer acto de *El astrólogo fingido*, don Juan renuncia a su viaje a Flandes y anuncia a doña María que fingirá la partida pero que secretamente se quedará en Madrid, en casa de un amigo; la respuesta de la dama pone de manifiesto los medios para acordar los encuentros clandestinos entre los amantes en la misma casa de la dama, sin ser advertidos por el vecindario:

"[...] a hablarme esta noche ven
y sin pararte en la calle

⁶⁹⁹ Tras la salida de Juana, doña Hipólita insta a doña Laura que la siga para detener a la criada, pero sus gestos –agarrar a la dama cuando ésta pretende obedecerla [acot. II: 714+]– denotan su lucha interior, aunque el autor reviste de cierta comicidad toda la escena.

*entra en el portal, que en él
Beatriz estará advertida,
Don Juan, de lo que has de hacer,
no reparen los vecinos
de verte en la calle, que es
un mal intencionado,
de toda la vida juez [...]*
En la reja estará un lienzo
esta la seña ha de ser.” [I: 352-366]

Las indicaciones de doña María revisten un cierto interés para entender la representación del espacio dramático que corresponde a la casa de la dama. También en *El astrólogo fingido*, ya en la segunda jornada de la comedia, se advierte –como en el ejemplo mostrado anteriormente en *El maestro de danzar*– la función de las rejas como medio de los amantes para comunicarse por medio de cartas o mensajes. Don Diego ordena a Morón la entrega de la carta en la casa de don Juan, con indicaciones muy precisas:

*“Por la reja de la calle
este papel has de echalle.
porque si él le llega a ver,
viendo público el secreto,
por fuerza a su casa irá
aquesta noche, y tendrá
nuestra burla lindo efecto” [II: 956-962]*

El artificio de la escena es tan grande, que el dramaturgo introduce por boca de Morón un comentario meta literario que alude al mismo juego teatral de la comedia: *“¿Piensas que comedia es, / que en ella de cualquier modo / que se piense, sale todo?” [II: 963-965]*. Pero el mecanismo dramático ya está en marcha, y en el siguiente cuadro nos encontramos en la casa de don Carlos, donde don Juan está escondido. Don Carlos le explica brevemente el encuentro con doña Violante, pero en seguida deja a su amigo. Don Juan, ya a solas, alude explícitamente a la llegada de la noche [1010-1015], que ha esperado impaciente para volver a reunirse en secreto con doña María. La acotación siguiente –*“Échanle un papel” [II: acot. 1015+]* tiene cierta importancia escénica, pues enlaza con una escena del cuadro anterior, aquella en que don Diego ordenó el cometido a Morón de lanzar la carta escrita por doña Violante en la casa de don Carlos.

El procedimiento escénico utilizado a tal efecto debía ser arrojar el papel⁷⁰⁰ al escenario por una de las puertas laterales del tablado, una vez que el personaje de don Carlos había abandonado la escena. La mejor solución debía ser lanzar la carta *por la misma puerta lateral del escenario* por la que don Carlos salió, pues así resultaría más verosímil la sospecha de don Juan hacia su amigo por creer que éste le habría delatado:

⁷⁰⁰ A pesar de que la acción dramática parece muy clara, el actor que interpreta a don Juan subraya en su parlamento esta acción, seguramente porque el dramaturgo desea reforzar en el espectador el vínculo con la escena anterior en que don Diego encomendaba a su criado el lanzamiento de la carta al interior de la casa: *“¿Mas qué es esto? ¿no es papel / el que está en el suelo? Sí; / ¿quién pudo traerle aquí? / Veré lo que dice en él.” [II: 1016-1019]*.

“[...] sin duda Carlos contó
que estaba en su casa yo.
¡Ay suerte más infelice!
*¡Que Carlos me ha descubierto!
si bien claro me ha mostrado,
que está muy enamorado
de Violante, esto es lo cierto,
y aún él me trajo el papel:
¿Qué pena a mi pena iguala
porque **dentro desta sala
nadie ha entrado sino es él?**” [II: 1025-1035]*

La reja también es un sistema utilizado por los caballeros para alertar a su dama sin necesidad de dirigirse a la puerta principal de la vivienda –medio más imprudente y expuesto- y arriesgarse a ser vistos por el resto de los ocupantes de la casa (normalmente, padres o hermanos de la dama, garantes de su virtud y de la honra de la familia, depositada en la mujer). En la primera jornada de *También hay duelo en las damas*, doña Leonor está conversando con doña Violante cuando “*llaman dentro a la reja*” [I: acot. 479+]: doña Leonor teme que se trate de su hermano don Félix [I: 485]. De la expresión de la dama se deduce que conoce la relación entre su hermano don Félix y doña Violante (“[...] *que como la seña acuerde, / que hacer mi hermano solía / a tu reja [...]*” [I: 484-486]).

De nuevo en la comedia *También hay duelo en las damas*, doña Violante y doña Leonor se quedan a solas, lamentándose ésta de su adversa suerte y consolándola su amiga. El detalle más relevante de la escena es la afirmación de doña Leonor de que acaba de ver a don Félix en la casa:

“Yo le vi
**desde aquesta reja, a tiempo,
que tu de espaldas hablabas
con tu primo**” [II: 740-743]

Hay que hacer dos consideraciones de interés respecto al comentario de doña Leonor: la primera de ellas es la que atañe a la representación escenográfica de la reja, que seguramente debía simularse –como hemos apuntado antes- con la puerta central del tablado. La segunda reflexión afecta a la representación de los actores en la escena inmediatamente anterior; dado que ninguna acotación del texto especifica la presencia de don Félix en aquella escena, argüimos que ésta se produce *fuera de plano escénico*. A pesar de ello, la situación debería ser representada de alguna forma por los actores que se encontraban en el tablado. La indicación de doña Leonor ya explica cuál debía ser la posición de doña Violante en la escena anterior (“[...] *a tiempo, / que tu [Violante] de espaldas hablabas / con tu primo*” [II: 741-743]). Por otra parte, los movimientos de doña Leonor en la escena citada deberían reflejar que alguna cosa estaba ocurriendo en la reja: esta actuación –tan necesaria en la representación de los actores para dar coherencia dramática a la situación, no resulta nada evidente para un lector del texto, ya que la edición que analizamos no recoge ningún tipo de acotación y sólo resulta indudable a posteriori, a la vista del comentario de doña Leonor que hemos citado.

En la comedia *No hay burlas con el amor*, don Juan relata un suceso que le acaeció la noche anterior, cuando estaba rondando la casa de doña Leonor para cortejarla. La narración del caballero confirma algunos de los tópicos del género (embozo, seña, ventana, balcón, etc.) y ofrece detalles sobre la construcción del espacio en este tipo de comedias:

*“Anoche, pues, en su calle
entré embozado, y secreto;
y haciendo al balcón la seña,
donde hablar con Leonor suelo,
la ventana abrió Leonor,
y yo a la ocasión atento,
llegué a hablarla, pero apenas
la voz explicó el concepto,
que estudiado, y no sabido,
no me cabía en el pecho,
cuando tras ella Beatriz
salió, y con notable estruendo
la quitó de la ventana [...]” [I: 273-285]*

Como hemos visto, la breve relación narrada por don Juan muestra elementos típicos de este género de comedias –calle, balcón y ventana- que refuerzan la construcción del lugar representado en escena. A veces –como en la ocasión presente- estos elementos son tan sólo citados por algún personaje, mientras que otras ese mismo signo espacial tiene una expresión representativa sobre el tablado.

El balcón de la vivienda es otro de los elementos que se utilizan en la construcción del espacio dramático de las comedias de capa y espada. Se trata, en este caso, de un tipo de estructura que suele representarse mediante las aberturas del corredor que se encuentra en el primer piso de la zona del tablado de los corrales de comedia. En *El hombre pobre todo es trazas*, don Diego se dirige a doña Beatriz y explicita en su parlamento a la dama el espacio dramático en que se desarrollará el resto de la jornada, una calle junto a la casa de su amante:

*“Quien tan bien acompañada
hasta su casa llegó,
no pensará que ha tardado, pero quién aquí esperó
toda la tarde, adorando
los hierros de ese balcón,
no podrá pensar que ha sido
menos que un siglo.” [II: 611-618]*

La referencia a “*los hierros de ese balcón*” [II: 616] no carece de interés, pues se trata de un ejemplo paradigmático de expresión de un espacio dramático representado en la obra que hace referencia a elementos arquitectónicos que podían encontrarse en el espacio real del

corral de comedias⁷⁰¹. En este cuadro no existe una utilización escénica (es decir, que los actores no utilizan el primer corredor existente en el corral como espacio de representación) y su función principal parece ser únicamente aludir al espacio dramático donde se desarrolla la escena.

En la segunda jornada de *También hay duelo en las damas* se produce un encuentro muy interesante entre Inés y Simón, que incorpora este elemento espacial al cuadro: el criado discute con Inés e intenta convencerla de que no tiene motivos de celos. “*Hablan los dos, y sale Isabel al balcón*” [II: acot. 529+]. La criada de doña Violante se encuentra allí por indicación de su señora, que quiere asegurarse que don Alonso, el padre de la dama, no entre en la casa mientras se encuentra en ella don Juan, que ha ido a encontrarse con doña Leonor. El juego escénico debería mostrar a Isabel en el balcón del primer corredor del teatro, simulando que se trataba del balcón de la vivienda que da a la calle donde se encuentran Inés y Simón. Isabel observa –sin ser vista– la conversación entre los dos criados.

El astrólogo fingido presenta una interesante cuestión: una acotación indica que “*salen Violante y Quiteria*” [I: acot. 547+] cuando el personaje de don Carlos aún se mantiene en escena. Aunque no existe ninguna aclaración explícita que confirme la hipótesis, las actrices que interpretan a las dos mujeres deberían encontrarse en el balcón del primer corredor del corral, representando el espacio dramático que corresponde al balcón del primer piso de la casa de la dama. Esta suposición se basa en los siguientes indicios: don Carlos y don Juan han mantenido su breve conversación de noche y en la calle, justo enfrente de la casa de doña Violante [I: 504-534]; cuando don Carlos queda solo, permanece en el mismo lugar dramático [I: 536-547]; inmediatamente aparecen doña Violante y su criada [I: acot. 547+] y mantienen una breve conversación con el caballero, en la que parece que éste pide el consentimiento de la dama para entrar en su casa:

Don Carlos: “[...] *menos que con un recado de don Juan, no me atreviera a haber llegado hasta aquí antes de pedir licencia.*

Doña Violante: “*Vos la tenéis para entrar, señor don Carlos sin ella en esta casa [...]*” [I: 548-554]

Es decir, que doña Violante y Quiteria *no se encuentran en el mismo plano* escénico que don Carlos, y deberían estar en el balcón del primer corredor del teatro, como hemos propuesto; de otro modo no se comprende la situación escénica, pues no ha habido ruptura desde la escena anterior⁷⁰². La conjetura parece confirmarse con la petición que doña Violante realiza a don Carlos tras el parlamento del caballero:

⁷⁰¹ Ruano resume claramente la utilización de ventanas y balcones [2000: 145-155] en el decorado de los teatros comerciales del Siglo de Oro y advierte que “*la combinación ventana en el primer corredor y puerta en el ‘vestuario’ para significar la fachada de una casa es muy común en la Comedia*” [op. cit., p. 149].

⁷⁰² Adviértase que no sólo no existe ninguna pausa, sino que la salida de doña Violante y Quiteria se señala con una acotación que interrumpe gráficamente el aserto de don Carlos. Esta alteración se aprecia de forma muy clara en la edición de 1637, ya que los

Don Carlos: “[...] *mas creed que en esta audiencia
quedo yo para serviros,
que en mí la amistad es deuda;
y mirad qué me mandáis.*”

Doña Violante: **Que os dejéis ver, porque tenga
con quién hablar de don Juan.**

Don Carlos: *Yo agradezco la licencia,
y por serviros **la acepto** [...]
acot.: **Vase.**” [I: 598-610]*

Del análisis de la escena se deduce que a causa de la ausencia de luz diurna⁷⁰³ en la acción dramática [I: acot. 503+] y de la posición elevada de las dos mujeres respecto al caballero, ni doña Violante ni Quiteria pueden apreciar con claridad la figura de don Carlos. Es por ello que la dama le solicita *que se deje ver* y el caballero acepta: así, el actor que interpreta a don Carlos sale del tablado [I: acot. 610+] simulando que accede a la casa de doña Violante, mientras que la dama y su criada se quedan por un momento en escena (en el balcón del primer corredor) e intercambian un breve diálogo [I: 611- 626] con el que finaliza el cuadro [I: acot. 626+].

El balcón es descrito de forma simbólica en *El maestro de danzar*, siendo comparado con un coche de caballos a causa de la semejanza de la función que desempeñan ambos elementos (servir de sitio de encuentro a los amantes). El criado Chacón describe el amor entre doña Leonor y don Enrique y explica cómo la relación entre ambos se produce por unos cauces poco habituales, de forma casi clandestina, sin visitas formales a la casa de la dama ni paseos por el Parque:

*“Ya, ni amigos, ni visitas,
conversaciones, ni juegos
cursabas, siendo **un balcón**
acomodado tercero,
donde **en coche de ladrillo,**
puesto al estribo de hierro,
tenías para todo el año [...]*” [I: 74-80]

La comparación del balcón de la dama con algunos de los paseos de Madrid donde se dan cita los jóvenes, parece evidente. El presunto recato de la dama obliga a que don Enrique la visite en su casa, convirtiéndose el balcón⁷⁰⁴ de la misma a ojos del criado en un *“coche de ladrillo”* [I: 78] con un *“estribo de hierro”* [I: 79]. La casa de doña Leonor sustituye en el

endecasílabos anteriores a la acotación [I: 504-547] obligaban a mantener una sola columna en la página, y tras aquella se retorna al verso octosílabo —más usual— y a la composición tipográfica en doble columna, mayoritariamente empleada en la edición comentada.

⁷⁰³ No debemos olvidar que las comedias se representaban en los corrales a plena luz del día y que, por tanto, era necesaria la presencia de determinados elementos escénicos (verbales, como los comentarios descriptivos de los personajes de la obra, o no verbales, como la presencia de teas o velas para significar el tiempo escénico representado) que aludiesen a un desarrollo nocturno de la acción dramática.

⁷⁰⁴ En este mismo sentido, la imagen del balcón aparece en otras comedias de Calderón, como en el siguiente ejemplo de *“Mañanas de abril, y mayo”*: *“Este es el balcón, por donde, / en tornasoles envuelta, / sale el Alba a todas horas, / de jazmines, y azucenas / coronada, pues el día / en sus umbrales despierta”* [II: 227-236].

imaginario del criado a la naturaleza ordenada del Parque, con sus estanques, ríos, prados, fuentes y paseos.

Otros elementos espaciales utilizados en estas comedias son los patios, jardines o terrados de las casas. En *El maestro de danzar*, comedia ambientada en Valencia, don Enrique solicita refugio a don Félix, y éste le ofrece a los dos fugados una posibilidad de huida sin que él se vea perjudicado por la acción de la justicia. Esta solución tendrá una gran importancia en el desarrollo del último cuadro de la primera jornada, pues don Félix les propone que escapen a través de los terrados de las casas vecinas⁷⁰⁵:

*“[...] Y ya que esta casa ha sido
casual amparo vuestro,
lo que pueda haré por vos,
no lo que quisiera, puesto,
que de haberos visto entrar
alguno, impedir no puedo,
siendo resistencia, el que
la allanen, que es contra fuero
por noble que sea, en tal caso
defenderla; y así **ofrezco
sólo dar paso a otras casas;**
que aunque seáis forastero
no ignoraréis, que **se van
unos a otros sucediendo
los terrados de Valencia.**
Subid, pues, mientras yo cierro
la puerta, y corred fortuna,
donde quiera el hado vuestro.” [I: 553-570]*

El segundo cuadro de la primera jornada acaba con la salida de los tres personajes en la situación escénica que hemos comentado. En el segundo acto de la misma comedia, un diálogo entre doña Leonor y su criada Juana ofrece nuevos datos sobre la configuración de un espacio no representado en la comedia, la casa de don Félix:

Leonor: “[...] Juana,
pues que tú eres de Valencia,
di, ¿a don Félix de Lara
conoces?” Juana: “Muy bien, señora.”
Leonor: “¿Sabes su calle?” Juana: “Y su casa,
por señas de que es tan cerca,
que cae de aquesta a la espalda,
**por cuyos terrados suelo
hablarle con sus criadas.” [II: 806-814]**

⁷⁰⁵ Aunque bien podría ser que Calderón recordase de su visita a la ciudad esta característica urbanística de las viviendas de ese barrio de Valencia, también es cierto que se trata de un mecanismo narrativo que utiliza en diversas comedias de este género. Sirva como ejemplo el inicio de la tercera jornada de *Mañanas de abril, y mayo*, en que don Juan aparece desorientado en el patio de la casa de doña Ana, después de haber huido por los tejados desde la vivienda vecina, de su amigo don Pedro, donde estaba escondido.

Se trata de un fragmento de cierto interés para el tema que estamos estudiando, porque muestra claramente una de las características más evidentes en la configuración del espacio en las obras de capa y espada de Calderón; ya sabemos que se trata de un género de comedia que busca continuamente la sorpresa del espectador mediante la acumulación de episodios extraordinarios y asombrosos en la trama.

En *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Lisardo revela un detalle de interés sobre la disposición de la casa de Laura:

“[...] *la criada*
por un jardín me guió
hasta que llegué a una sala
de estrado [...]” [II: 668-671]

Por la descripción de Lisardo se deduce que la puerta falsa de los aposentos de Laura no conduce directamente a la calle, sino que hay una especie de jardín antes de llegar a la salida, cuestión coincidente con la estructura conocida de las casas del siglo XVII.

En una escena de *Cuál es mayor perfección*, doña Ángela interrumpe la canción que entonaba Inés e invita a doña Leonor y doña Beatriz a ir a otras dependencias de su casa:

“*No cantes más: pues a honrar*
*venís **mi casa**, pretendo*
que toda la honrés, venid,
*de **un jardincillo** que tengo*
*gozaréis el poco adorno*⁷⁰⁶” [I: 619-623]

El comentario de la dama permite una nueva reflexión sobre la configuración del espacio dramático del cuadro: parece evidente que el jardín no debe encontrarse en el mismo plano de altura que el estrado donde se desarrolla la escena, ya que la alusión que se realiza en una escena anterior a la escalera de la vivienda [I: 353] es muy clara. De esta forma, la hipótesis más razonable es que la habitación de visitas donde se encuentran las mujeres está ubicada en el piso superior de la casa (estructura, por otra parte, coincidente con la de una vivienda tipo de la clase media burguesa madrileña de la época en que se escribió la comedia). Por este motivo, la coherencia escenográfica recomendaría que las tres damas abandonasen el tablado por la puerta lateral izquierda, que es la que debería conducir simbólicamente a la escalera, y a la planta baja del edificio, donde sin duda se encontraría el jardincillo aludido. De esta forma, abandonan gradualmente el escenario las tres damas, como indican sendas acotaciones textuales: primero doña Ángela [acot. I: 630+]; luego doña Beatriz [acot. I: 633+] y, finalmente, doña Leonor [acot. I: 638+].

También aparece otro jardín en *Mañanas de abril y mayo*: don Juan comenta a su amigo don Pedro el lance en el que mató a otro caballero. El episodio tiene cierto interés por las referencias espaciales que aluden a la casa de su amante, doña Ana:

⁷⁰⁶ El comentario debe referirse tal vez a la falta de frutos y de frondosidad en esa época del año; en los primeros versos de la jornada, don Félix aludía a la festividad de los Ángeles Custodios [I: 27], que se celebra hacia el mes de octubre.

*“Una noche, pues, salí
de su casa yo, creyendo,
que para mí solo estaba
el falso postigo abierto⁷⁰⁷
de un jardín, cuando llegando
a hablarle (¡ay Dios!) por de dentro
hacia la parte de fuera
torcer otra llave siento” [I: 123-130]*

Esta configuración del domicilio de doña Ana –al que se accede desde la calle por una puerta que da a un patio o jardín antes de entrar en la casa- tendrá mucha importancia en el desarrollo de la tercera jornada de la comedia, provocando diversos enredos y confusiones.

El desenlace de la comedia *El astrólogo fingido* se desarrolla de noche, en el jardín de la casa de don Leonardo y doña María⁷⁰⁸. Todos los personajes de la obra se dan cita en estas últimas escenas del tercer acto. Se trata de una consumación dramática que liquida la comedia en pocos versos, de una forma bastante apresurada y eficaz. La primera acotación de este último cuadro informa que *“sale el Escudero con botas, y espuelas, y galán”* [III: acot. 718+]. En el cuadro anterior, Morón había engañado al escudero Otañez para vestirse de camino⁷⁰⁹ y le había asegurado que sería posible el viaje por los aires hasta su pueblo en la montaña. El episodio parece claramente inspirado en la aventura de Clavileño que aparece en el *“Quijote”*⁷¹⁰: las alusiones a la *“cabalgadura”* o la *“mula”* [III: 727 y III: 740], el hecho de taparle los ojos al cándido escudero [III: 737-738] y de atarlo a la silla [III: 745] parecen evidentes. También lo es el liviano –en comparación con el original de Cervantes- atrezo que ha urdido el criado Morón, reflejado en la acotación escénica que explica la posición que debe adoptar en esta escena el actor que interpreta a Otañez: *“Estará caballero en un banco”* [III: acot. 745+]. La escena acaba con la salida de Morón y la entrada de doña María y don Juan en el tablado. El dramaturgo concentra en la siguiente escena dos acciones simultáneas en el mismo espacio escenográfico, representadas por dos grupos de personajes: por una parte, los dos enamorados (doña María y don Juan) que se han citado en el mismo jardín de la dama; por otra el escudero, que escucha vagamente el rumor de sus voces y lo atribuye a la creencia de atravesar un lugar habitado mientras vuela camino de la montaña [III: 757-760].

La técnica de concentración escenográfica del lugar dramático representado (el jardín de la casa de doña María) es evidente: los dos jóvenes y el escudero *no se dan cuenta de la presencia de la otra parte*. Escénicamente, una solución aceptable podría ser situar a un lado

⁷⁰⁷ De nuevo, se trata de otro recurso común en las comedias de capa y espada: la puerta falsamente cerrada que permite al amante entrevistarse secretamente con su dama. En este caso, el episodio acaba con un duelo entre los dos caballeros.

⁷⁰⁸ Antes, el criado Morón había citado al escudero Otañez en el jardín de la casa *“en hilo / de las doce”* [III: 543-544].

⁷⁰⁹ “[...] lo que ahora habéis de hacer, / es ponerlos de camino, / botas y espuelas; si acaso / tenéis algún papahigo, / llevadle [...]” [III: 528-532].

⁷¹⁰ En el capítulo XLI del *“Quijote”* [*“De la venida de Clavileño, con el fin desta dilatada aventura”*] aparece la fuente principal de este episodio de la comedia de Calderón. La condesa Trifaldi se presenta ante don Quijote con un cortejo de damas barbudas y le pide que vaya a la lejana isla de Candaya para romper el encanto de la infanta Antonomasia y de don Clavijo. Para llegar hasta Candaya es necesario montar sobre un caballo de madera, Clavileño, que los transportará de forma inmediata por los aires hasta los lugares más apartados. A don Quijote y a Sancho les cubren el rostro con un pañuelo y les aventan la cara con aire producido por fuelles, haciéndoles creer que vuelan por el aire.

del escenario a doña María y don Juan, y en el extremo opuesto a Otañez, sentado en el banco y con los ojos tapados. El efecto cómico debía ser sensacional, más teniendo en cuenta las reducidas dimensiones del tablado de un corral de comedias de la época.

Otra forma de construcción del espacio dramático en las comedias de capa y espada son las diversas referencias que se hacen a las escaleras, como lugar de acceso desde la calle a las dependencias privadas de la vivienda y a las zonas comunes. A pesar de que el Madrid de la época cuenta con un gran número de casas de un solo piso⁷¹¹, son frecuentes las casas de dos plantas como la que parece representarse en muchas de las comedias de Calderón, un modelo genérico de vivienda. Un arquetipo común que puede ser útil para la comprensión del espacio dramático de algunas escenas es el siguiente: desde la entrada principal de la casa se accede a un amplio corredor, que puede derivar a un patio interior. En la planta baja se encuentra la escalera. Ésta conduce a las habitaciones principales, situadas en el piso superior. Normalmente se trata de aposentos que están orientados a la fachada. El primer estrado suele ser un lugar de paso, también llamado “habitación de respeto”. El segundo estrado suele ser un espacio privado, de acceso exclusivo para la familia. El tercer estrado sería el lugar donde se recibía a las visitas y se suele denominar “habitación de cumplimiento”.

Las escaleras suelen ser lugares dramáticos no representados, escenarios verbales aludidos por los diversos personajes que se encuentran contiguos al espacio donde se está desarrollando la acción dramática. En *El hombre pobre todo es trazas*, la criada Inés refiere así la salida de escena (que representa unos aposentos del primer piso de la casa) de Rodrigo:

“Él se ha quebrado al salir
las narices **en la puerta**,
y para enmendarlo agora,
ha rodado **la escalera**” [I: 959-962]

En una de las escenas de la primera jornada de *Cuál es mayor perfección*, don Félix abandona la vivienda de doña Leonor para comprar algunos presentes⁷¹² con los que obsequiar a las dos damas que han de visitar a su hermana. El caballero sale de escena [acot. I: 351+]. Siguiendo una lógica convención teatral, la representación escenográfica obligaría a utilizar el mismo lateral del tablado para simbolizar (en todas las escenas en que aparece el mismo espacio dramático representado) el lugar que conduce hacia la puerta de salida de la calle. En nuestro análisis del espacio hemos manifestado una preferencia por el lateral izquierdo del escenario para representar este lugar aunque, sin duda, se trata de una convención escenográfica. En todo caso, la coherencia escénica obligaría a mantener una lógica parecida de representación en estos casos. La criada Inés aparece en escena, justo después de abandonar don Félix el espacio dramático representado. Por fuerza la fórmula

⁷¹¹ Hay que buscar la razón en la exención de las casas de un solo piso de pagar la contribución, también llamada “*regalía del aposento*”. Por ello hay muchos madrileños que las prefieren. El vulgo suele llamarlas “*casas de malicia*”, para distinguirlas de las que sí pagan el canon, que son “*casas de aposento*”.

⁷¹² El caballero propone primero unos dulces [I: 331-332], mas su hermana le sugiere que es más adecuado algún objeto menor (“*alhajillas*” [I: 336]), sortijillas, guantes, etc.

debería aparecer por el mismo lateral por el que abandonó el tablado el caballero, pues ella misma informa que “*al bajar del corredor*⁷¹³ / *en la escalera ha encontrado* [don Félix] / *con las visitas que ya / subían*” [l: 352-355]. Se trata de un nuevo indicio de la configuración del espacio representado que hemos encontrado en otras obras de Calderón: el espacio reservado para la habitación de cumplimiento –donde se reciben las visitas- se encuentra en el primer piso de la casa, al cuál se accede por una escalera. Este motivo se encuentra frecuentemente en los textos de las comedias de capa y espada del dramaturgo; el artificio intenta reflejar la estructura de una casa tipo de una familia de clase media burguesa del Madrid de la época.

En la primera jornada de *No hay burlas con el amor*, en una escena se quedan solos dos sirvientes, Inés y Moscatel. La criada le recrimina el “*atrevimiento / de entrar hasta este aposento*” [l: 579-580], y Moscatel se excusa con el encargo realizado por su amo de entregar “*aqueste papel*” [l: 594] de don Juan para que Inés se lo de a doña Leonor. Tras mantener ambos un breve e inusual intercambio de conceptos amorosos –más propio de damas y caballeros en este género de comedias- Moscatel le entrega la carta, e Inés le apremia para que abandone los aposentos [l: 606-610]. Demasiado tarde, ya que la criada, justo antes de abandonar el tablado (de nuevo nos decidimos por la hipótesis de la puerta derecha) anuncia la llegada de don Pedro, el padre de doña Leonor y doña Beatriz:

“[...] vete pues,
que tiempo: más jay de mí!
mi señor por la escalera
sube, aquí no me ha de hallar,
viéndote conmigo hablar” [l: 624-628]

“*Vase* [Inés] *aprisa, y sale don Pedro viejo*” [l: acot. 628+]. La criada sale espantada (hipótesis: puerta derecha del tablado) para no ser descubierta por don Pedro, a la vez que éste accede a escena (hipótesis: puerta izquierda). Esta suposición de representación espacial es la que proponemos en nuestro análisis de los lugares interiores, dejando la puerta lateral derecha del tablado para la simbolización de espacios contiguos u otras dependencias de la casa, mientras que la puerta lateral izquierda identifica los accesos a la escalera que conduce a la salida de la vivienda. Esta opción escenográfica es coherente con la estructura habitual de una casa acomodada urbana del Madrid de la época, en la que las habitaciones de cumplimiento y los aposentos suelen encontrarse en el primer piso de la vivienda.

En *El maestro de danzar*, el tercer y último cuadro de la primera jornada de la comedia [l: 577-937] se desarrolla en la casa de doña Leonor. La determinación del nuevo espacio dramático representado se confirma con el comentario de Inés a su ama, a quién alerta de una posible intrusión en la casa:

“*Hacia la parte se oyó*
de la escalera, que estando,
hasta venir, entreabierta,
mi amo, del zaguán la puerta,

⁷¹³ “[...] *Corredor, el paseo descubierto en la casa. Corredores, el ámbito que está sobre el patio* [...]” [Covarrubias].

alguien se habrá” [I: 621-625]

En el tercer acto de la misma comedia, una conversación entre don Enrique y doña Leonor es interrumpida. Una acotación indica *“dentro pasos”* [III: acot. 418+] y es corroborada por la dama (*“[...] ruido / siento en la escalera”* [III: 419-420]). La criada Inés informa que se trata de don Juan [III: 422] y doña Leonor ordena a don Enrique que se retire de nuevo: no existe indicación textual concreta, pero se interpreta que el caballero volverá a salir del tablado por la puerta central, donde estuvo antes, ya que doña Beatriz continúa escondida en el tocador contiguo (puerta lateral derecha) y don Juan hará su entrada desde el resto de dependencias de la casa (puerta lateral izquierda).

En la tercera jornada de *Los empeños de un acaso*, Hernando expone ante su amo una larga relación de sucesos [III: 251-331], en la que presenta largamente los hechos acaecidos desde que don Juan le ordenó que se dirigiese a casa durante la segunda jornada [II: 428-435]. Tras algún comentario de carácter meta literario que el dramaturgo pone en boca del criado⁷¹⁴, declara Hernando cómo se encontró con la mujer tapada cuando éste volvía a salir de casa, añadiendo algunos detalles de interés para el análisis de la construcción del espacio dramático, en relación a la vivienda de don Juan:

*“Quise salirme fuera,
apenas, pues, bajaba la escalera,
cuando al portal una mujer tapada
entró, de una sirvienta acompañada,
[...]
Sentándose en el poyo, desmayada
se quedó la señora, y la criada
con un turbado espanto,
cerró la puerta, y la compuso el manto”* [III: 276-289]

La referencia de la escalera [III: 277] en el parlamento de Hernando avala la hipótesis de recreación del espacio dramático no representado que utiliza Calderón para recrear una parte de la vivienda de don Juan, arquetipo de una casa urbana acomodada del Madrid del XVII, con los diversos aposentos y salas situadas en la primera planta del edificio. La mención del portal [III: 278] y del poyo [III: 286], una especie de banco para sentarse, da forma verbal a lo que debía ser una especie de lugar de tránsito y breve descanso antes de ingresar en la parte más privada del edificio. La alusión de Hernando referida a una acción de la criada –*“cerró la puerta”* [III: 289]- parece confirmar que se trata de un lugar que se encuentra *dentro* de la vivienda, en el primer acceso interior de la misma. Hernando relata a su amo como, ante la turbación de la dama, concede refugio en la misma casa a doña Leonor:

*“Yo, sus acciones viendo,
llegué a las dos, diciendo:
este cuarto, señora,
podrá mejor serviros por ahora*

⁷¹⁴ “[...] y al ver que nada el discurrir remedia, / como amante celoso de comedia, / que cuando varios soliloquios pasa, / no reposa en la calle, ni en su casa” [III: 272-275].

*de albergue, en él os ruego,
que os entréis, la criada aceptó luego,
y entre ella, y yo cargando con el ama,
fuera de pulla, **la llevé a la cama,**
donde de aquel mortal triste retiro,
de allí a un rato volvió con un suspiro [...]* [III: 290-299]

“Este cuarto” [III: 292] se refiere, sin duda, a los aposentos de don Juan, lugar en el que se desarrollará el último cuadro de la comedia. La deducción más lógica del relato de Hernando es que, habiendo encontrado a la dama y su fámula en el portal [III: 278], y encontrándose doña Leonor “desmayada” [III: 286] sobre el poyo, hayan debido *acompañarla* (la expresión “cargando” parece una exageración de Hernando) los dos criados *por la escalera* hasta la primera planta de la vivienda, donde se encuentran los aposentos de don Juan.

En *Casa con dos puertas mala es de guardar* se observa una combinación de varios de los elementos que hemos anotado hasta ahora (reja, ventana y puerta) en una sola escena, que comienza en la calle, cerca de la casa de Fabio [III: 564] y continúa justo delante de la misma casa de Laura, ante la sorpresa disimulada de Félix, que advierte en seguida que se trata de la casa de la dama y que, lleno de celos, pide a su amigo Lisardo la confirmación, ya que es de noche [III: 574] y podría haberse confundido. Pero Lisardo está seguro y reconoce la puerta y la ventana de la casa [III: 578-579]. Una acotación indica que el caballero “*hace señas a la reja*” [acot. III: 586+], seguramente haciendo referencia a la puerta central del escenario. Otra acotación informa que “*sale Celia a la ventana*” [acot. III: 593+], seguramente representada por el balcón central del primer piso del escenario. La criada “*abre la puerta*” [acot. III: 600+], la misma en la que está esperando don Lisardo, el cuál accede, dejando a don Félix estupefacto afuera, que deseaba también entrar [acot. III: 604]. Ante la sorpresa del caballero, Calabazas relaciona irónicamente el concepto del honor con el elemento representado de la puerta:

*“Con cerradura no agravia
una puerta, aunque es de palo;
que el tener hierro le salva”* [III: 213-218]

Don Félix se debate entre dudas y celos y decide derribar la puerta [III: 632 y acot. III: 640+], mientras que se escuchan golpes [III: 643] y cuchilladas [acot. III: 649+], que debían ser compuestas por los actores tras la cortina central del tablado.

Finalmente, las llaves de los aposentos y casas son un elemento que suele aparecer en ocasiones en algún pasaje de las comedias. El aspecto simbólico de este objeto representa el acceso a un espacio dramático interior y se mezcla con el sentido utilitario que suele tener en la trama de la comedia: casi siempre la llave es un instrumento que provoca alguna derivación de la historia que hace avanzar el desarrollo de la obra. Por ejemplo, en la primera jornada de *La dama duende*, don Juan le explica a su amigo don Manuel la forma en que puede acceder a la habitación de su casa, en la que éste se aloja:

*“Si quisieres cerrar, **esta es del cuarto**
la llave; que aunque tengo
llave maestra, por si a caso vengo*

*tarde, más que las dos otra no tiene;
ni otra puerta tampoco, así conviene;
y en el cuarto la deja, y cada día
vendrán a aderezarle” [I: 744-750]*

El elemento de la llave será fundamental para el desarrollo del tercer acto de la comedia. Solamente existe –a parte de la llave que obra en poder de don Manuel- otra llave que abra la puerta del aposento, en poder de don Juan: ésta es llave maestra, por lo que abre todas las habitaciones de la casa. Se trata de un elemento simbólico que representa el acceso a un lugar privado, en la misma casa donde la dama protagonista está encerrada. Es, por tanto, un elemento de activación de la trama que tiene un papel fundamental en el argumento de la obra. En la segunda jornada de la comedia se prosigue el juego escénico basado en la llave que da acceso al cuarto de don Manuel y se descubre que doña Ángela, la dama encerrada en la casa, posee también otra copia. Doña Ángela les lee a doña Beatriz y a Isabel una carta escrita por don Manuel. Las damas alaban el estilo y la intención del caballero, pero detienen sus comentarios ante la llegada de don Juan, que galantea a doña Beatriz y recibe una respuesta favorable de la dama. Cuando marcha don Juan, las damas dialogan sobre la reacción de don Manuel ante el enredo del acto anterior. Doña Ángela comenta –y le recuerda al público- la conjetura errónea del caballero ante los sucesos acaecidos:

*“A que debo de ser dama
de don Luis, juntando partes
de haberme escondido dél
y de tener otra llave del cuarto.” [II: 125-128]*

Ante el escepticismo de doña Beatriz, que no entiende cómo don Manuel no ha espiado los aposentos para descubrir el lance, doña Ángela le responde que el caballero ya lo hizo durante un día entero, pero que ella tiene un criado que la avisa de sus entradas y salidas. Excusa también a don Manuel por no haber sido capaz de descubrir el misterio: *“Las grandes dificultades / hasta saberse lo son, / que sabido, todo es fácil” [II: 162-164].*

En la segunda jornada de la comedia *Primero soy yo*, doña Laura está conversando con doña Hipólita y don Gutierre y *“sale Inés”* [acot. II: 893+], que anuncia un inminente peligro:

*“En el cuarto de tu hermano
don Álvaro sentí gente;
llegué, y vi, que por la parte
de adentro la llave tuercen” [II: 896-899]*

El espectador ya debía adivinar por una escena interior la más que probable presencia de don Álvaro en la casa, con la intención de ver a solas a doña Laura. Doña Hipólita confirma la sospecha, aclarando de paso que su hermano posee llave *“maestra”* [II: 901] de la casa, y aventurando ingenuamente que tal vez el caballero *“dejó olvidado”* [II: 903] durante la tarde. El dramaturgo plantea una situación límite, impidiendo que el espectador imagine que don Gutierre puede salir de este enredo, puesto que Inés declara que es imposible la huida, ya que el cuarto de don Álvaro *“cae al corredor”* [II: 906], esto es, a la única salida franca que podría utilizar el caballero, puesto que en el lugar dramático representado –los aposentos de doña

Hipólita- no existe otro camino para acceder a la calle que dirigirse hasta la escalera –que debería encontrarse junto al corredor citado- a la que se llegaría por la puerta lateral izquierda del tablado (hipótesis escenográfica) para bajar los escalones hasta la puerta de salida de la vivienda.

Las llaves también son un motivo de engaño y simulación. En la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en una compleja escena, para facilitar que Lisardo –escondido en un cuarto contiguo al espacio dramático interior representado en el tablado- pueda salir de la casa sin ser visto, doña Laura le indica a don Félix que la puerta falsa –es decir, la que da a la calle desde los aposentos de Laura- ha sido cerrada con llave por su padre, y que no puede salir por allí⁷¹⁵. Pero suena la voz de Fabio, que ya ha regresado, y don Félix plantea otra solución:

***“Si desotra puerta dices
que quitó la llave, es cierto
que no hay por donde salir;
y así en aqueste aposento
me esconderé.”*** [II: 453-457]

“Aqueste aposento” es, sin duda, la cuadra donde previamente se ha escondido Lisardo. Laura se da cuenta de que su engaño está a punto de ser descubierto e intenta impedir que Félix entre a la cuadra y tope con Lisardo [acot. II: 457+], alegando al caballero que su padre utiliza ese espacio para escribir durante la noche. Pero don Félix ya ha entreabierto la puerta y ha advertido, sin reconocer a su amigo Lisardo, que hay “*un bulto allá dentro*” [II: 464].

En *También hay duelo en las damas* aparece de nuevo el motivo de las llaves. En la primera jornada, doña Violante acoge en su casa a una dama desmayada. Su criada Isabel advierte que la mujer que ha perdido el sentido tiene una llave guardada en su mano [I: 309]; finalmente, doña Leonor, la joven inconsciente, recupera el sentido y despierta, desorientada por el lugar donde se encuentra. Algo más adelante, el personaje de don Pedro aporta nuevos datos sobre el origen de la misma llave, en una narración retrospectiva:

*“[...] pues advirtiéndome, que había
luz dentro, porque se vía
por una quiebra brillar
de la puerta, apliqué a ella
la vista [...]
[...]
[...] y vi a Leonor, a ella
que abriendo, ¡ay de mí!, otra puerta,
de que ella misma torcía
la llave⁷¹⁶, a hablarle salía,
dejando la puerta entreabierta”* [I: 944-954]

⁷¹⁵ Pero el espectador conoce que la puerta lateral que representa la salida desde el cuarto de Laura debe haber quedado abierta, como indicó Fabio en una intervención anterior [II: 324-326].

⁷¹⁶ Se trata, indudablemente, de la misma llave que doña Leonor, desmayada, aprieta en su mano cuando se encuentra en los aposentos de doña Violante [I: 309].

Don Pedro finaliza su relato explicando cómo rompió la puerta del aposento [I: 957-958], siendo recibido por don Juan en una segunda puerta, y luchando ambos sin luz [I: 959-961]. Doña Leonor se desmaya [I: 962] y don Fernando, padre de la dama, alertado por el ruido, “*la primer puerta cerró*” [I: 980]. Don Pedro se ve obligado –por la luz y la llegada de gente- a salir fuera de la casa y a huir del lugar, para evitar ser reconocido [I: 986-991].

El enredo del último acto de *También hay duelo en las damas* es formidable, y en el desenlace la llave aludida en las jornadas anteriores tiene un papel importante. La escena final se desarrolla a oscuras en el interior de la casa, cuestión necesaria para justificar el siguiente giro dramático. Doña Leonor está a punto de ser descubierta y se ve perdida si Simón trae finalmente la luz –como le ha ordenado su amo- y don Félix descubre que la dama que ha acompañado hasta la casa –doña Leonor- es su propia hermana. Pero la dama descubre una manera de salir de la habitación sin ser descubierta por don Félix:

*“Aquí no hay ya más remedio,
que morir; pero sí hay.
¿Este no es el **aposento**
en el cuarto de mi hermano,
de quién una **llave**⁷¹⁷ tengo,
que no acaso el yerro suyo
se compuso de mis yerros?
Sí; ¿pues que aguardo fortuna?
A cuenta de tantos riesgos,
dame solamente amparo;
la puerta hallé.” [III: 1006-1016]*

La puerta a la que se refiere doña Violante es la del cuarto de su hermano don Félix, que ella ocupó durante su ausencia, motivo por el cuál posee una llave. La coherencia escenográfica aconseja que este cuarto se represente mediante la puerta lateral derecha del tablado, ya que la contraria (izquierda) debería mantener la significación de simbolizar la salida a la escalera de la casa que conduce a la calle. La acción de la dama se refuerza con su mismo comentario de alegría cuando finalmente consigue abandonar los aposentos:

*“**Ya hallé la puerta, y ya abrí;**
salga una vez, por lo menos
de aquí, y vayan donde fueren
a parar mis sentimientos” [III: 1029-1032]*

Doña Leonor sale del tablado (“*Vase*” [III: acot. 1032+]) y este movimiento provoca un nuevo giro en la trama, pues don Félix –que no se ha percatado del cambio- vuelve a confundirse cuando doña Violante (que estaba apartada a un lado del tablado) se dirige a él en términos que no comprende. Se ha creado una nueva situación dramática a partir de esta sutil utilización del espacio; la salida inadvertida de doña Leonor provoca un nuevo conflicto: don Félix continúa censurando a doña Violante su infidelidad (sin saber que la persona que

⁷¹⁷ Sin duda se trata de la misma llave que Isabel advirtió que mantenía con fuerza en su mano doña Leonor cuando llegó desmayada a la casa de doña Violante [I: 309].

acompañó hasta su casa era su propia hermana y que ahora *sí* está realmente hablando con doña Violante) y la dama le recrimina que haya venido acompañado de otra mujer (ella cree que se trata de doña Laura, una antigua amante de don Félix) hasta su misma casa.

3.5. La importancia de los cuartos contiguos en las comedias de capa y espada.

Uno de los elementos de construcción del espacio dramático que posee mayor influencia en el desarrollo de las tramas de las comedias de capa y espada de Calderón son los cuartos contiguos. Se trata de un mecanismo muy eficaz para conseguir un ritmo dramático elevado, potenciado por las continuas entradas y salidas de los personajes de estos espacios, los ocultamientos, dobles sentidos, juegos de identidad, etc. Se trata de espacios dramáticos no representados sobre el escenario, pero que son percibidos por el espectador como lugares inmediatamente adyacentes al espacio dramático representado en el tablado.

Es, sin duda, uno de los mecanismos típicos de este tipo de comedias y tiene una gran incidencia en el desarrollo de las tramas dramáticas. En *El maestro de danzar*, doña Leonor le indica a doña Beatriz una forma de que se pueda quedar en su casa sin ser descubierta por nadie. La explicación de la dama ofrece una interesante descripción de un espacio dramático que será fundamental en el desarrollo de la comedia, los aposentos de doña Leonor:

*“Mi padre en **mi cuarto**
pocas veces sale, ni entra,
y sin que él lo sepa, puedes
en **una pequeña pieza,**
que sirve de tocador,
estar, mientras yo pretenda
saber lo que ha sucedido [...]” [II: 186-192]*

La interpretación más plausible es que ese tocador es una pieza anexa al cuarto⁷¹⁸ de doña Leonor y que, posiblemente, no tiene ninguna salida a otros aposentos de la casa. La escena se zanja con la instrucción de doña Leonor, que ordena a Juana que acompañe a doña Beatriz al tocador y que cuide de la dama sin que don Diego lo advierta [II: 199-204].

Un ejemplo que muestra claramente las posibilidades escenográficas del mecanismo del cuarto contiguo se observa en la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*. El recurso principal de desarrollo dramático es el que da título a la obra, una vivienda que posee dos entradas. Este juego escenográfico provoca numerosos giros argumentales, con entradas y salidas continuas de los personajes en escena. En el fragmento que comentamos se combina este mecanismo y el del cuarto anexo donde deben esconderse algunos personajes, obligados por la situación. Marcela le explica a su amiga el ardid ideado, pues ha enviado a Silvia con un papel para invitar a su amante Lisardo a casa de Laura, simulando que es la suya y evitando así ser descubierta por su hermano don Félix:

*“[...] **tu casa tiene dos cuartos,**
y del uno cae la puerta
a otra calle, a Silvia dije
que le trujese por ella,*

⁷¹⁸ Hay que tener en cuenta que en el siglo XVII, la palabra “cuarto” se refiere a una habitación privada, pero que este sustantivo, como explica Covarrubias, también puede sugerir que es “la cuarta parte de alguna cosa, como cuarto de casa”. De hecho, el concepto de “aposentos” es más amplio y, según el filólogo toledano, se refiere a “las piezas y apartados de cualquier casa”. En el mismo sentido, define “tocador” como “el retrete donde la señora se toca y se viste”.

*de suerte que entrando, Laura,
por donde saber no pueda,
en fin, como forastero,
si es casa tuya, ¿qué arriesgas?” [II: 171-178]*

A pesar de la incomodidad de Laura, que recrimina a su amiga que no le haya solicitado permiso antes, y que teme sea descubierto el engaño [II: 179-181] y que don Félix descubra que está ayudando a su hermana [II: 198-203], el ardid se inicia de inmediato, porque ya se encuentra Lisardo a la puerta de la casa. Para poder engañarlo y hacerle creer que es su casa, Marcela se quita el manto que llevaba desde el inicio del acto [II: 212-213] para que el caballero no sospeche que se encuentra de paso. Tras salir Laura de la habitación, entra Lisardo acompañado por la criada Silvia, que inicia la impostura:

*“Esta es la casa, señor,
de aquella dama encubierta,
que ya descubierta veis.” [II: 221-223]*

La entrada de Lisardo y la salida de Laura debían realizarse por las dos puertas opuestas del tablado, ya que una simularía el espacio dramático de la salida directa a la calle (aquella por la que entrase el caballero) y la otra el acceso al resto de las dependencias de la casa, que conducirían a diferente aposento y a otro acceso para una calle distinta a aquella por la que entró Lisardo. Tras quedarse a solas con Lisardo, Marcela inicia el engaño y le recrimina al caballero que haya podido pensar que era dama de don Félix⁷¹⁹ y que le haya explicado a su amigo su relación con ella: el espectador debía recordar que en la primera jornada Marcela estuvo a punto de ser descubierta, cuando Lisardo explicaba la aventura a su amigo Félix. Lisardo se sorprende de que haya podido conocer sus sospechas estando en casa diferente de Marcela [II: 275-280] pero inmediatamente deben detener la conversación porque Celia les informa que ha entrado en casa don Fabio, el dueño de la casa y padre de Laura.

La criada indica que Fabio entra por la misma puerta que accedió Lisardo [II: 309-310], por lo que el caballero no podrá escapar por la misma salida. Por ello, lo esconden en una cuadra anexa [II: 314]. Lo más probable es que este espacio dramático sea simbolizado por el espacio escenográfico no visible para el espectador que se encontraba en la puerta central del tablado. Se trata de la única opción posible, puesto que las dos puertas laterales ya estaban designando otros espacios. La acotación indica que Lisardo se esconde tras una puerta [II: 317+] y debía mantenerse oculto para el público tras la cortina. Don Fabio se extraña de que la puerta de los aposentos de Laura que da a la calle se encuentre abierta, pero no recela ante la presencia de Marcela, a quien se ofrece a acompañar a su casa, pues ya se está poniendo el sol⁷²⁰. La

⁷¹⁹ El argumento de Marcela para convencer a Lisardo de que sus sospechas son infundadas –“*que no solo soy su dama, / mas que no lo puedo ser*” [II: 271-272]- es el mismo que utiliza doña Ángela en “*La dama duende*” en el billete que le escribe a don Manuel en el segundo acto: “*A lo que decís del amigo persuadido a que soy dama de don Luis, os aseguro que no solo lo soy, pero que no puedo serlo [...]*” [II: 550+]. Naturalmente, sólo el espectador conoce que el motivo de esa imposibilidad es que la dama es la hermana del amigo del caballero.

⁷²⁰ El inicio del acto se desarrolla con luz de día, a tenor de la indicación de Marcela al escudero para que la vuelva a recoger al anochecer [II: 14]. Pero Fabio expresa ahora que “*la luz del día / ya se va a poner*” [II: 334-335] y da indicaciones para que traigan luces [II: 353]. El escudero informa de la hora –“*las ocho y media serán*”- e informa de que ya ha anochecido [II: 355-359]. Todas

situación escénica acentúa el enredo, pues Marcela debe acceder a la petición de Fabio y dejar a Lisardo encerrado en casa de su amiga para evitar las sospechas del padre de Laura. Cuando marchan Fabio y Marcela, Celia tranquiliza a Laura diciéndole que sacará a Lisardo de su encierro sin que vea a su ama y pueda comprender el engaño.

Pero la situación cómica llega al clímax, pues hace entrada don Félix, que estaba fuera esperando. No existe una notación específica que indique la puerta del escenario que utiliza Félix para entrar, aunque es muy probable que sea la misma entrada principal que Fabio ha utilizado para salir con Marcela, pues Félix confiesa que estaba esperando en la calle y que ha entrado cuando ha visto al padre de Laura salir de casa con Marcela [II: 411-414]. Don Félix cede a la petición de Laura de volver a salir de la casa, ya que la dama le expresa su temor por el regreso de don Fabio, su padre. Para facilitar que Lisardo –que aún continúa escondido en un cuarto adyacente, es decir, tras la puerta central del escenario- pueda salir sin ser visto, Laura le miente a Félix y le indica que la puerta falsa –es decir, la que da a la calle desde los aposentos de Laura- ha sido cerrada con llave por su padre, y que no puede salir por allí⁷²¹. Pero suena la voz de Fabio, que ya ha regresado, y don Félix plantea otra solución:

*“Si desotra puerta dices
que quitó la llave, es cierto
que no hay por donde salir;
y así en aqueste aposento
me esconderé.”* [II: 453-457]

“Aqueste aposento” es, sin duda, la cuadra donde previamente se ha escondido Lisardo, que está representada por la puerta central del escenario, como ya hemos conjeturado antes. Laura se da cuenta de que su engaño está a punto de ser descubierto e intenta impedir que Félix entre a la cuadra y tope con Lisardo [acot. II: 457+], alegando al caballero que su padre utiliza ese espacio para escribir durante la noche. Pero don Félix ya ha entreabierto la puerta y ha advertido, sin reconocer a su amigo Lisardo, que hay “un bulto allá dentro” [II: 464]. Las sospechas de Félix sobre un posible engaño de su enamorada encienden los celos, pero la tensión se mantiene, pues entra Fabio a escena⁷²², sin que Félix haya podido esconderse ni salir de los aposentos, y el caballero se excusa ante el padre de Laura explicando que se encuentra en la casa por haber venido a buscar a Marcela, su hermana [II: 480-481]. Félix no tiene más remedio que marchar de la casa, celoso por la creencia de que Laura le engaña con otro caballero que tiene escondido en su casa, ignorando que se trata de su amigo Lisardo. El aparte del caballero debía provocar la hilaridad del público, a causa de la comicidad de la escena:

*“No sé, ¡ay Dios!, lo que hacer debo.
Estarme aquí es necedad;*

estas cuestiones eran necesarias para informar al espectador del tablado de la llegada de la noche en el espacio escenográfico con signos escénicos y verbales, ya que, como sabemos, las representaciones en los corrales tenían lugar siempre de día.

⁷²¹ Pero el espectador conoce que la puerta lateral que representa la salida desde el cuarto de Laura debe haber quedado abierta, como indicó Fabio en la intervención anterior [II: 324-326].

⁷²² Evidentemente, tal y como se deduce por lo ya explicado, Fabio entrará en el escenario por la puerta lateral que simula el acceso al resto de aposentos de la casa que van a dar a la entrada principal.

*irme, si aquí un hombre dejo,
es desaire; alborotar
aquesta casa, desprecio:
**pues esperarle en la calle,
si hay dos puertas, ¿cómo puedo
yo solo?** ¡Oh, quién a Lisardo,
que es mi amigo verdadero,
consigo hubiera traído!” [II: 490-499]*

En la misma comedia -*Casa con dos puertas mala es de guardar*- se observa una nueva utilización de este cuarto anexo, como un espacio dramático no representado en el tablado: al final de la segunda jornada, doña Marcela se presenta en escena, segura de la ausencia de su hermano don Félix en la casa⁷²³. La dama recrimina a Lisardo que esté preparando su partida sin despedirse de ella. Inesperadamente, don Félix regresa y entra en el tablado, y Marcela debe esconderse tras la cortina central, simulando asimismo un espacio contiguo del aposento [acot. II: 879+]. Marcela escucha escondida la conversación entre los dos amigos, y Lisardo confirma sus sospechas infundadas y confirma su partida, ya que cree que la dama tapada es la enamorada de Félix [II: 951-962]. La confusión aumenta cuando se presenta Laura en la casa. Lisardo comprende finalmente que no se trata de la misma dama que él corteja, y se produce otra situación análoga a la escenificada en el cuadro anterior: Laura y Félix conversan en el escenario, mientras Lisardo se ve obligado a marchar del aposento porque la dama desea hablar a solas con su amigo, y Marcela queda encerrada en el cuarto contiguo. Se reproduce nuevamente la discusión por celos entre Laura y Félix, y éste expresa claramente su confusión ante los episodios anteriores, que es un reflejo de la esencia de la comedia de enredo a la que asiste el público:

*“Ya sé que quieres decirme,
que ilusión, que engaño fue
cuanto oí, y cuanto vi [...]” [II: 1000-1002]*

La situación entre los dos personajes es la misma que ya vivieron en el primera jornada, aunque ahora es Laura la que da explicaciones a Félix, y éste utiliza igual fórmula –“¿Iraсте si te escucho?” [II: 1008]- que la expresada por la dama en el acto anterior: “¿Iraсте si te oigo?” [I: 898]. Laura utiliza argumentos parecidos –e inverosímiles- a los que empleó Félix en el primer acto, ya que no desea traicionar a su amiga Marcela. Cuando Laura está a punto de ceder y explicarle la verdad a Félix, Marcela decide salir de la cuadro contigua para evitarlo. Sale por delante tapada [acot. II: 1064+], para evitar ser reconocida por su hermano⁷²⁴. Laura aprovecha la confusión para recriminarle a su amante la presencia en la casa de otra dama, sin conocer que en realidad se trata de su amiga Marcela, y la situación cambia de sentido radicalmente, pues Félix queda confuso y es incapaz de justificar a Laura la presencia de la otra

⁷²³ El espectador conoce de antemano que es de noche, y Marcela está convencida de que Félix no regresará hasta que algún criado le lleve a la casa de Laura su capa y su valona. Recordemos que Marcela desconoce la peripecia anterior de Félix, y está convencida de que, igual que cada noche, su hermano está rondando la casa de Laura para cortejar a la dama.

⁷²⁴ Seguramente Marcela sale por la puerta lateral opuesta a la que utilizó durante el primer acto para escuchar escondida a Félix y Lisardo.

mujer. La segunda jornada finaliza con las recriminaciones y celos entre Laura y Félix por las sospechas de engaño de los dos amantes.

En la primera jornada de *Cuál es mayor perfección*, se deduce una nueva referencia sobre el espacio dramático representado del comentario de doña Leonor a su criada Inés, a la que da instrucciones para que –cuando regrese su hermano con algunos pequeños obsequios que ha ido a encargar- los ponga “*luego / en algún escaparate / del camarín de allá adentro*” [I: 407-409]. Este “*camarín*”⁷²⁵ debería ser algún espacio anexo al del espacio dramático representado, por el que debería simbolizarse con la puerta opuesta del tablado a la que han utilizado anteriormente los personajes para aludir a la que –supuestamente- conduce a la calle. Esta conjetura presenta un problema de verosimilitud escénica en el cuadro: ninguna acotación indica que Inés abandone la habitación donde se está desarrollando la escena, pero esta acción debe haberse producido, dado que algo más tarde vuelve a indicarse su entrada en el tablado [acot. I: 553+], por lo que probablemente debería haber marchado del escenario cuando acaba su réplica (“*El caso es que lo envíe*” [I: 410]). En todo caso, estas omisiones son frecuentes en los textos de las comedias: las acotaciones escénicas son mínimas y se suele dar por sobreentendido aquello que puede deducirse de la lectura del texto. La cuestión más relevante es que al regreso de Inés al tablado, la criada informa a doña Leonor que ya ha colocado lo que don Félix ha traído “*en el escaparate / que mandaste*” [I: 556-557]. Si las cosas a las que se aluden ya han sido depositadas en el mueble indicado en el camarín, y éste se encuentra situado simbólicamente (en nuestra hipótesis escénica) en la parte lateral derecha del escenario, la única explicación escenográfica viable es que el camarín dispone de una salida (no visible para el espectador), diferente a la del espacio dramático representado -la sala de visitas donde se encuentran las damas- pues Inés no ha pasado por el centro del tablado durante la escena intermedia. En este caso, sería indiferente que la criada hubiese abandonado el tablado por cualquiera de los dos laterales.

En la tercera jornada de la misma comedia, doña Leonor está charlando con su amiga doña Leonor, pero ésta “*desmáyase*” [acot. III: 698+] y “*sale Juana*” [acot. III: 711+] para socorrerla, a petición de Beatriz:

Doña Beatriz: “*Anda por tu vida, presto,
ayúdame a que Leonor
a aquesta cuadro llevemos,
que reservada a los cofres,
detrás de mi alcoba tengo:
que fuera dicha, que nadie
la viera*”

Juana: *Pues es a tiempo
que Ángela con Isabel
está en el cuarto de adentro*” [III: 713-722].

⁷²⁵ “[...] *Aposento ordinario en cualquiera casa particular* [...] [Covarrubias]. El diminutivo –camarín- debe aludir seguramente a la dimensión de la habitación.

Este nuevo espacio dramático no representado, la *cuadra* que se encuentra *detrás de la alcoba* de doña Beatriz, es uno de los recursos típicos de este género de comedias, que Calderón utiliza con asiduidad. Su empleo le permite mantener cierta tensión dramática que alimenta con las entradas y salidas de los personajes a este tipo de espacios dramáticos no representados, simbolizados por alguna de las puertas laterales del tablado. Doña Leonor sale acompañada de Isabel hacia el lugar indicado [acot. III: 737+] (posiblemente, la puerta lateral derecha, si mantenemos nuestra hipótesis de representación básica), y doña Beatriz se queda durante unos instantes sola sobre el tablado (“[...] *enciérrate por de dentro, / con ella tu, mientras yo, / a la deshecha me quedo [...]*” [III: 739-741]).

Calderón repite el recurso de la dama desmayada y del espacio contiguo no representado en la conclusión de la primera jornada de *Primero soy yo*. Una extensa narración de doña Laura está colmada de alusiones de elementos espaciales que hacen referencia a la situación evocada: la seña en la ventana acordada con el amante, la *cuadra* donde se encontraba la dama y la situación de los aposentos en el primer piso de la vivienda. Tras el largo aserto de doña Laura, “*cae desmayada, y salen don Vicente, Juana, y Inés con luces*” [acot. I: 1123+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). En seguida, al reclamo de las voces de su hermana, “*sale don Álvaro*” [acot. I: 1123+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La dama ordena a las dos criadas que acompañen “*adentro*” a la dama inconsciente [I: 1135-1136], un adverbio que sin duda se refiere a un espacio contiguo no representado, simbolizado posiblemente por la puerta lateral derecha del tablado. “*Llévanla entre las dos*” [acot. I: 1136+]. Don Álvaro aconseja a doña Hipólita que entre también a atender a la dama desmayada y ésta lo obedece [acot. I: 1142+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Los dos hermanos, don Vicente y don Álvaro se quedan solos en escena y finaliza la primera jornada de la comedia.

En la comedia *Dar tiempo al tiempo*, doña Leonor insta a su amante don Juan y al criado Chacón a que huyan de la casa para salvarse antes de que regrese el padre de la dama. Pero el caballero anticipa (un recurso clásico de Calderón en este género de comedias) la entrada de un nuevo personaje en escena, que le impide la salida:

*“Adiós, mas hay otro encuentro
para no poder salir,
que **está a la puerta don Diego,**
en la calle, y es indicio,
verme salir de acá dentro”* [II: 943-947]

Doña Leonor propone una solución familiar, y a tal ofrecimiento —“*pues retírate a esta cuadra*” [II: 948]- “*escóndense los dos* [don Juan y Chacón]” [acot. II: 950+]. Estando ya marcadas de significación anteriormente las dos puertas laterales del tablado (una simbolizando el acceso a la escalera que conduce a la salida de la vivienda; la segunda, a unos aposentos anexos donde se encuentra doña Beatriz), la solución escenográfica más lógica es que el espacio donde se esconden los dos hombres sea la abertura central del escenario. Doña Leonor “*vase*” [acot. II: 963+] y Juana declama los once últimos versos de la segunda jornada, en una expresión de marcado carácter meta literario que incita a los espectadores a presenciar la resolución de la comedia y que resume brevemente la situación de los personajes en este final de acto:

*“ ¡Brava trama se va urdiendo!
Allí está en gran puridad
con Beatriz volando el viejo,
**don Juan escondido aquí,
a nuestra puerta don Diego,**
Leonor en obligación
de decir segundo enredo,
Chacón celoso, culpada
yo; ¿ven ustedes todo esto?
Pues en qué para verán,
sólo con dar tiempo al tiempo” [II: 964-974]*

Otro ejemplo claro de la utilización dramática de este tipo de espacios contiguos se observa en la segunda jornada de *No hay burlas con el amor*. El criado Moscatel alerta “*que viene gente*” [II: 782] hacia el lugar de la vivienda donde se encuentra junto a Inés, doña Beatriz y don Alonso. Inés también se percata y ruega a doña Beatriz que no les permita abandonar los aposentos “*porque al paso están hablando / Leonor, don Juan, y también / tu padre*” [II: 784-786]. La tensión dramática aumenta en escena, en consonancia con la descripción que hace doña Beatriz de la estructura de la habitación y de las dependencias contiguas:

*“[...] **para el cuarto de mi padre
el paso esta cuadra es,**
no podéis salir de aquí,
ni allá dentro entrar podéis;
y así, antes que aquí entren,
fuerza el esconderos es” [II: 794-799]*

La artificiosidad del mecanismo empleado es nítida y la escena inicia un tono de enredo cómico. La descripción de doña Beatriz informa de manera clara la imposibilidad de que Moscatel y don Alonso utilicen ninguna de las dos puertas laterales del escenario para abandonar el espacio dramático representado, ante la inminente llegada de don Pedro. Las palabras de la dama sugieren que una abertura lateral del tablado simboliza un paso intermedio al cuarto de su padre; la opuesta no puede ser tampoco utilizada, aunque en este caso doña Beatriz no ofrece ninguna explicación. Inés encuentra la solución de compromiso en una “*alacena / de vidrios*” [II: 817-818] que está situada en los mismos aposentos. Este recurso de urgencia provoca un inicial reproche del caballero, que subraya el tono cómico de la escena por encima de cualquier atisbo dramático.

Un nuevo ejemplo de utilización escénica de este tipo de espacios dramáticos representados, los cuartos contiguos, se observa en la primera jornada de la comedia *También hay duelo en las damas*. Don Juan ha dejado a su dama –doña Leonor- desmayada en la casa de su prima, doña Violante, pidiéndole que la proteja. El caballero sale de inmediato y doña Violante ordena a la criada Isabel que baje “*a cerrar la puerta*” [I: 283], una nueva referencia espacial, pues indica –como era habitual en las casas de la época- que los aposentos privados se encontraban en el primer piso de la vivienda, y no en la planta baja. La criada cumple la

orden la dama [l: 292-294] y, entre las dos, intentan devolver a la consciencia a doña Leonor, que se encuentra desmayada aún.

Inopinadamente, se indica en escena la entrada de don Alonso, el padre de doña Violante [l: 385]. La dama vuelve a ordenar a Isabel lo que debe hacer: “*Bajar brevemente, / que importa que a Leonor / halle aquí*” [l: 388-390]. La dama fugitiva, doña Leonor –que ha recuperado ya la consciencia- solicita a doña Violante que no la encuentre en el cuarto el viejo caballero: “[...] *mejor es, que no me vea, / porque a decir no me fuerce / la ocasión que aquí me trujo*” [l: 391-393]. Violante aconseja cuál es el mejor modo de hacerlo:

*“Pues **retírate**, antes que **entre**
a mi cuarto, donde nunca
él entrar, ni salir suele”* [l: 246-255]

La explicación de la dama revela la configuración escenográfica del espacio dramático representado; se advierten dos entradas a los aposentos de doña Violante, lugar donde se desarrolla la acción en este cuadro: una entrada corresponde a la salida al resto de habitaciones de la vivienda (que incluye el acceso desde la calle por la escalera, que conduciría a la planta baja de la casa) y la otra a un pequeño cuarto (que es el lugar donde se esconderá doña Leonor). Una hipótesis posible sería la representación de este último espacio con la puerta lateral derecha del tablado, y el otro (el acceso a la escalera y resto de dependencias) con la contraria, es decir, la puerta lateral izquierda.

Don Alonso entra en escena [l: acot. 396+] y su hija le recrimina que se encuentre fuera de casa a esas horas⁷²⁶ [l: 398-399]. Tras una breve conversación entre ambos, don Alonso da una última instrucción a Isabel antes de salir del tablado:

*“Que lleves
será bien **luz a mi cuarto**,
y antes de cenar me acueste.
Entra tú después allá,
Y haz que **esas puertas se cierren**”* [l: 418-422]

La mención de la luz subraya –nuevamente- el tiempo dramático representado, el adverbio (“*allá*” [l: 421]) insinúa que el cuarto de don Alonso es cercano (aunque quizás no contiguo a los aposentos de su hija). La interpretación más compleja es la que presenta el verso l: 422; no parece referirse a las puertas de la habitación de doña Violante, sino al acceso principal desde la calle: Isabel había asegurado antes que las puertas de la casa estaban ya cerradas [l: 294]; la hipótesis narrativa más probable es que ha sido don Alonso –que sin duda posee llaves de la vivienda- quién, por descuido, ha dejado sin asegurar la puerta principal; por otra parte, bien podría ser un recurso del dramaturgo para *advertir* al espectador (o al lector) que el acceso a la morada queda temporalmente clausurado y que no será posible una nueva entrada de personajes por los medios acostumbrados habitualmente.

⁷²⁶ La respuesta del caballero a doña Violante ofrece una nueva información sobre el tiempo escénico representado: “[...] *las noches de un invierno [...]*” [l: 400].

Tras la marcha de don Alonso (por la puerta izquierda del tablado, según nuestra conjetura), “*sale Leonor*” [I: acot. 437+] del cuarto contiguo (ídem., puerta derecha del tablado). La dama prosigue la historia anterior, interrumpida anteriormente por la aparición de don Alonso (quizás un nuevo truco de Calderón para aumentar el interés del espectador, o tal vez respondiendo al mecanismo del género de incrementar el ritmo dramático, aún a costa de rupturas narrativas). La dama oculta explica su relación con su amante, primo de doña Violante y recién llegado desde Italia [I: 448-449]. La historia de doña Leonor desvela información importante sobre el lance anterior, y la importancia de la configuración del espacio en que transcurrió la reunión entre los dos amantes cuando fueron descubiertos en la casa de la dama:

“[...] *para verme* [don Juan]
le di licencia; no sé,
cómo, ¡ay infeliz! lo cuente,
para que en el aposento
de un escudero, que tiene
una puerta condenada,
*que sale a **un corto retrete***
de mi cuarto, entrase [...]” [I: 418-422]

En la misma comedia se reproduce el mismo mecanismo en un espacio dramático diferente, la casa de don Pedro. En el último cuadro de la primera jornada de *También hay duelo en las damas*, don Félix –despechado y celoso tras su última cita con doña Violante– ordena a Simón que ensille su caballo, pues desea abandonar Madrid inmediatamente [I: 1039-1042]. El diálogo entre don Félix y don Pedro está lleno de malentendidos, pues éste cree inicialmente que ha sido descubierto por su amigo. Este cuadro repite nuevamente un esquema espacial utilizado en numerosas ocasiones en este género de comedias, que ya habíamos observado en la escena anterior comentada (aquella en que doña Leonor se esconde en una habitación contigua a los aposentos de doña Violante): un grupo de personajes conversa animadamente en los aposentos de una casa; la inesperada irrupción de alguna persona provoca que uno de los reunidos deba refugiarse en un cuarto anexo, para evitar ser descubierto.

“*Vase* [don Félix] *y sale don Fernando viejo*” [I: acot. 1129+]. Una de las opciones lógicas de representación de este espacio dramático es que la puerta lateral derecha del escenario represente el acceso a la habitación contigua donde se esconde don Félix, mientras que la puerta lateral izquierda simule ser el acceso al resto de aposentos y a la entrada principal de la vivienda. Según esta hipótesis, don Fernando entraría al tablado por la parte izquierda y don Félix se escondería por la derecha. Sin embargo, la salida del joven caballero no debería ser total, ya que interviene en varias ocasiones a lo largo de la escena (la primera vez, en un breve aparte, para mostrar su nerviosismo al público: “*¡Qué ansia!*” [I: 1137]). Esto parece un claro indicio de que –a pesar de la ausencia de acotación escénica– el actor podría encontrarse *al paño*, una convención escénica que le haría *visible* para el espectador del corral (quizás oculto de medio cuerpo abajo por las cortinas que tapanían la puerta), aunque no para el resto de personajes que se encontraban en el tablado.

Don Fernando desea hablar a solas con don Pedro (un nuevo mensaje del dramaturgo para el espectador –y lector- con una evidente intención de incrementar la atención del corral ante la posible confidencia del personaje recién llegado). Don Pedro muestra su nerviosismo, pues cree que don Fernando viene a acusarle del lance que se produjo en su casa. Se produce una indicación a Tristán para que *“allá fuera se salga”* [l: 1145]. Don Pedro ordena al criado que marche (*“Llega unas sillas, Tristán, / y espera allá fuera”* [l: 1146-1147], en una prescripción que sugiere que la conversación entre los dos caballeros se producirá mientras están sentados.

La acción de don Fernando *cerrando* la puerta [l: 1156] (la lateral izquierda del tablado) va en el mismo sentido que hemos apuntado antes: provocar la atención del espectador del corral ante lo que parece ser una confidencia del viejo caballero. Las alusiones de don Fernando al concepto del honor⁷²⁷ no hacen más que reforzar esta sensación de hermetismo, quebrado por la presencia oculta –sólo conocida por el personaje de don Pedro y el espectador- de don Félix, escondido en la habitación contigua, pero testigo de la escena.

Ya hemos advertido que el personaje de don Félix, escondido en la habitación contigua, se encuentra visible para el espectador (seguramente *al paño*), en el lado derecho del tablado. Tras la primera intervención en aparte [l: 1137], se suceden otras cinco más [l: 1178-1179, l: 1214, l: 1218, 1228-1229 y l: 1237], entreverando la –presuntamente- reservada conversación que mantienen don Pedro y don Fernando [l: 1155-1267]. La escena tiene un gran interés dramático por el clima de ambigüedad y de dobles sentidos en que transcurre: tras un inicio expectante por la alusión al honor y el aire de confidencialidad de la entrevista, don Fernando hace un elogio de la edad y la experiencia [l: 1181-1199] antes de exponer las razones que lo han llevado a la casa de don Pedro. Mientras tanto, don Félix se tranquiliza [l: 1178-1179] al advertir que no es por su causa la preocupación de su padre.

Es una escena llena de comicidad, a causa de los malentendidos de los personajes, que genera una gran confusión entre ellos: don Fernando cree que es don Pedro (y no don Juan) quién entró en su casa en el episodio pasado y se llevó a su hija doña Leonor (*“[...] que vuestro galanteo / mi casa, y mi calle agravia, / el lance que os halle anoche [...]”* [l: 1241-1243]). El viejo caballero – que cree que su hijo don Félix aún no se encuentra en Madrid y teme una reacción violenta ante la desaparición de su hermana [l: 1249-1258]- le ofrece a don Pedro la mano de su hija para poder subsanar el honor perdido, un mecanismo tantas veces mostrado en la comedia del Siglo de Oro:

*“[...] Leonor será vuestra esposa,
con todas cuantas ventajas
pueda dar de si mi hacienda,
con sólo **que vuelva a casa,**
antes que **el haber faltado**
de ella, entre las cuchilladas
de anoche alguien”* [l: 1261-1267]

⁷²⁷ “[...] Señor don Pedro, materias / del honor, en quién más trata / mantenerlas como noble, / son materias tan sagradas, / que ni se dicen, ni sienten, / sin la costa de que haga, / o novedad al oírlas / o vergüenza al pronunciarlas [...]” [l: 1160-1167].

Cuando escucha las acusaciones proferidas por su padre contra don Pedro, “*sale don Félix*” [l: acot. 1267+] del cuarto contiguo donde estaba escondido (puerta lateral derecha del escenario). Don Fernando intenta calmar los ímpetus de su hijo, que desea acometer contra don Pedro, y vuelve a reiterar su oferta de boda con doña Leonor. Un rasgo de nobleza hace dudar a don Pedro, que expresa su confusión en un aparte [l: 1308-1323]: el caballero no quiere aprovecharse de esta situación, pues no fue él la persona que huyó con la dama. Pero esta vacilación de don Pedro hace exaltar aún más los ánimos de don Félix, que lo toma por burla y menosprecio y “*saca la espada*” [l: acot. 1334+].

El desconcierto creado en el final de la primera jornada es colosal: “*Simón dentro*” [l: acot. 1343+] escucha las cuchilladas de los aposentos [l: 1344-1345] y Tristán entra en escena⁷²⁸, acompañado de más gente (“*salen todos*” [l: acot. 1352+]), con la intención de prender a don Félix⁷²⁹. Éste decide huir, no por miedo a la prisión, sino para vengar la traición a su hermana que no ha podido cumplir ahora [l: 1392-1395]. Se trata del último detalle escenográfico de interés del primer acto de la comedia, ya que, resultando imposible la huida por el acceso al resto de la vivienda por donde ha entrado la gente (puerta lateral izquierda) o por la habitación contigua donde se había escondido antes el caballero⁷³⁰ (puerta lateral derecha), decide salir “*por esta ventana*” [l: 1385]: la única puerta libre del tablado libre de significación en esta espacio dramático es la puerta central, por la que se escapa don Félix [l: acot. 1380+] simulando que se trata de una ventana. Don Pedro sale a su vez [l: acot. 1389+] del tablado, en medio de una gran confusión. Cierra la jornada don Fernando, que muestra su estupor por la situación vivida, “*cuando don Félix se arroja, / y de aquí don Pedro falta*” [l: 1394-1395].

Las puertas condenadas y otros artificios semejantes son frecuentes en este tipo de comedias de enredo. Por ejemplo, en *La dama duende*, la habitación en que se hospeda don Manuel en la casa de doña Ángela posee un cuarto –fundamental en la trama– en el que un acceso está oculto por una alacena de vidrios. En un diálogo entre don Luis –hermano de la dama– y su criado Rodrigo se informa al público de la reclusión en la casa donde viven de doña Ángela, joven viuda a la que tienen escondida en un cuarto⁷³¹ y cuya existencia se ocultará a don Manuel durante su estancia. Es el parlamento de Rodrigo el que desvela por vez primera el artificio del cuarto escondido con el que pretenden esconder en su casa los dos caballeros a su hermana:

“[...] que **para su cuarto ha dado**

⁷²⁸ El criado había abandonado el tablado justo antes de iniciarse la entrevista entre don Pedro y don Fernando, anunciando la acción que ahora presenciemos: “[...] yo avisaré a quién le impida, / aunque me acusen de baja / la acción, que en mí no hay más duelo, / que estorbar una desgracia” [l: 1151-1154].

⁷²⁹ Recordamos que don Félix estaba perseguido por la justicia a causa de la muerte de un hombre en la casa de juego [l: 119-120].

⁷³⁰ Detalle por el cuál podemos conjeturar que este cuarto anexo es ciego y no posee ventana ni ninguna otra puerta de salida.

⁷³¹ En la época de la comedia se reclamaba a las viudas un luto riguroso durante el primer año después de la muerte del marido. “Según cuentan viajeros de la época, durante el primer año debían quedarse encerradas en una habitación toda tapizada de negro, sin espejos ni cuadros; debían vestir de negro y no se les permitía salir ni ver a nadie, ni casi mirar la luz del sol” [Antonucci, 2006: 17, nota 343].

*por otra calle la puerta,
y la que salía a la casa,
por desmentir la sospecha
de que el cuidado la había
cerrado, o porque pudiera
con facilidad abrirse
otra vez, **fabricó en ella
una alacena de vidrios**
labrada de tal manera,
que **parece que jamás**
en tal parte ha habido puerta”[l: 350-361]*

Esta descripción del cuarto de la dama tiene un notable interés para la trama de la obra y la escenografía. Por una parte, tiene un simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor de la dama. El simbolismo de este elemento escénico resulta muy evidente, y se refuerza con la respuesta de don Luis a su criado:

*“[...] pues ya dices
que no ha puesto por defensa
de su honor más que unos **vidrios,**
que al primer golpe se quiebran”[l: 364-367]*

Más tarde, don Luis le descubre a doña Ángela que don Manuel, el caballero que la defendió en la primera escena, es amigo de su hermano don Juan y que se hospedará en la casa familiar. Cuando marcha don Luis, doña Ángela e Isabel traman entrar en el cuarto de don Manuel y el parlamento de la criada revela a su ama una descripción del espacio escénico y del elemento de la alacena, que resultará esencial en el desarrollo de la comedia:

*“Por cerrar y encubrir
la puerta que se tenía,
y que a este jardín salía,
y para volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena,
esta, aunque de vidrios llena,
se puede muy bien mover.
Yo lo sé bien porque cuando
la alacena aderecé
la escalera la arrimé,
y ella **se fue desclavando**
poco a poco, de manera,
que todo junto cayó
y dimos en tierra yo,
alacena y escalera,
de suerte, que **en falso agora**
la tal alacena está,
y apartándose podrá
cualquiera pasar, señora.” [l: 585-603]*

Las dudas de doña Ángela, manifestando su temor a ser descubierta, son zanjadas por Isabel, que propone colocar dos clavos *en falso* [I: 612-613] para impedir que pueda abrirse desde la habitación de don Manuel, y que ninguna persona pueda darse cuenta de que la alacena es móvil. La estratagema se cierra con la prevención que expresa doña Ángela de que el criado que acuda a los aposentos de don Manuel a llevar luz y ropa avise a Isabel si el caballero sale de casa [I: 616-622]. Doña Isabel manifiesta la intención de entrar en los aposentos de don Manuel sin que él lo sepa:

*“Vamos, que **tengo de ver**
la alacena, y si pasar
puedo al cuarto, he de cuidar,
sin que él lo llegue a entender,
desde aquí de su regalo.” [I: 632-636]*

Una de las infrecuentes acotaciones sobre la descripción de estos elementos escénicos nos desvela detalles sobre la alacena y el mecanismo del espacio contiguo que separa los dos espacios dramáticos (el cuarto de don Manuel y el espacio anexo). En un momento determinado, el cuarto de don Manuel representado en el tablado se queda momentáneamente vacío tras la salida del criado Cosme, pero inmediatamente aparecen doña Ángela e Isabel, que entran por primera vez, y de forma furtiva a la habitación de don Manuel. La acotación que separa estos dos cuadros tiene un gran interés para analizar la escenografía: el elemento de la alacena resulta fundamental en el desarrollo de la trama y en la definición del espacio dramático que caracteriza los aposentos de don Manuel:

“Por una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel”. [acot. I: 778+]

Se trata de la única descripción de la alacena en la obra. Parece deducirse de la acotación que debía estar construida como una puerta⁷³². Es posible que ocupase uno de los tres huecos que había tras el escenario de los corrales (el central o los dos laterales) y que se tapase con una cortina cuando la acción no transcurría en los aposentos de don Manuel. Doña Ángela e Isabel, avisadas por el criado Rodrigo de la ausencia de don Manuel en sus aposentos, acceden a la habitación. La dama recuerda el método por el cual han accedido al lugar sin ser advertidas:

*“[...] que **la puerta fácilmente**
se abre y se vuelve a cerrar,
sin ser posible que se eche de ver.” [I: 790-792]*

Existen notables discrepancias entre estudiosos de la obra respecto a la ubicación física de los cuartos de doña Ángela y don Manuel. Mientras la crítica tradicional y algunas representaciones modernas de la obra han interpretado que los dos cuartos son

⁷³² Antonucci cita otra posibilidad: *“También es posible que la alacena funcionara como un bofetón, pivoteando alrededor de su eje central: una cara del bofetón mostraría la alacena con sus anaqueles y objetos de vidrio (cuando la acción se desarrolla en el cuarto de don Manuel), la otra cara mostraría una puerta (cuando la acción se desarrolla fuera del cuarto del caballero).” [2006: 220-221, nota 780+]*

colindantes⁷³³, existen suficientes argumentos para justificar que del texto se deduce que el cuarto de doña Ángela se encuentra en el primer piso de la casa y el de don Manuel en la planta baja⁷³⁴. La escenografía del corral de comedias debía obviar esta cuestión, ocultando la alacena detrás de la cortina del fondo del escenario en las escenas en que la acción no requería su presencia.

⁷³³ “La alacena puede abrirse y deja una abertura que pone en comunicación las habitaciones de la dama con el hospedado.” [Valbuena 1976: 26] “El cuadro segundo tiene lugar en el cuarto de doña Ángela, contiguo al de don Manuel.” [Varey, 1987a: 324].

⁷³⁴ Marc Vitse demuestra, con diversas evidencias textuales que los aposentos de don Manuel y doña Ángela no son contiguos [1992: 416-421]. Antonucci, siguiendo a Vitse, también apoya esta certeza: “[el jardín está situado en el] *patio interior de la casa, al que dan las ventanas del cuarto de doña Ángela, donde se encuentran ahora las dos mujeres. Este cuarto, según se desprende en el v. 2685, se encuentra en el primer piso de la casa; en cambio, el cuarto de don Manuel se encuentra en la planta baja, ya que la puerta condenada por la alacena “salía” al jardín.*” [2006: 27, nota 587]

3.6. Luces y sombras, formas de determinación del espacio dramático.

Sabemos que las representaciones en los corrales de comedias tenían lugar de día. La representación se iniciaba hacia las dos de la tarde durante los meses de octubre a abril, durante la primavera a las tres y en verano a las cuatro, con la finalidad de acabar antes de la puesta de sol. El motivo de este horario era poder realizar la función con luz natural y también evitar la oscuridad cuando las mujeres salían de los corrales de comedias. Esta cuestión afectaba notablemente en la escenografía de la obra y requería del concurso de diferentes mecanismos (recursos técnicos gestuales, verbales y simbólicos) para representar las escenas de la comedia que tenían lugar de noche o en la oscuridad. Uno de los recursos más utilizados para señalar que el tiempo dramático de la obra transcurría de noche o a oscuras era que los actores portasen velas (espacio interior) o teas (espacio exterior) para reflejar así la situación que se representaba en escena. Se trata de una convención dramática que el espectador del corral aceptaba con naturalidad y que se encuentra con frecuencia en la representación de este tipo de obras. Este mecanismo es señalado en los textos de la comedia con breves acotaciones.

En la comedia *Primero soy yo* el último cuadro de la segunda jornada se desarrolla en los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa, en la ciudad de Valencia. Pocos versos antes, don Gutierre anunciaba la noche [II: 624-625] y, confirmando lo dicho, en el inicio del nuevo cuadro “[...] *salen Laura con luces, Hipólita, y Juana*” [acot. II: 631+]. La criada trae la carta que don Gutierre le escribió a la dama [II: 600+]. La conversación entre doña Hipólita y Juana refleja el papel de alcahueta que con cierta frecuencia desempeñan las criadas en este género de comedias, haciendo un papel de celestina entre los enamorados, incentivadas a veces por pequeños regalos o dádivas de los caballeros pretendientes.

En la segunda jornada de *La dama duende*, el criado Cosme entra en escena y le refiere a don Manuel su miedo por entrar en el cuarto, a causa de un episodio anterior. El caballero zanja la discusión y le indica que lleve una luz consigo [II: 405 y II: 418]. Este elemento será básico para el juego escenográfico de los cuadros dramáticos que transcurren en los aposentos de don Manuel. El cuadro acaba con la resolución de Cosme, que decide recoger una lamparilla:

*“Sí haré; luz al duende llevaré
que es hora que sea servido
y no esté a oscuras; aquí
ha de haber una cerilla;
en aquella lamparilla
que está murmurando allí,
encenderla agora puedo.
¡Oh qué prevenido soy!
Y entre estas y esotras voy
tiritando de miedo.”* [II: 419-428]

En la comedia *Cuál es mayor perfección*, en un cuadro de la primera jornada en el que se representa la casa de doña Leonor, “[...] *salen con luz Inés, y don Luís*” [acot. I: 876+]. El espacio dramático representado se deduce de la presencia de Inés y del comentario que le hace a don

Luís de Mendoza. La acotación indica que la actriz que interpretaba a la criada debía portar una vela o candela, representando que el tiempo dramático actual se acercaba a la noche. La primera jornada de la comedia se habría desarrollado, pues, en un lapso temporal narrativo aceptable para el canon, ya que el espectador habría presenciado cómo la visita de doña Ángela y doña Beatriz a la casa de doña Ángela se inició durante la tarde (al inicio del primer acto de la comedia) y en el momento actual de la comedia ya ha oscurecido, cuando la primera jornada está a punto de llegar a su fin.

El inicio de *Los empeños de un acaso* se desarrolla en un espacio dramático representado exterior: en el primer cuadro de la jornada “*salen don Félix, y don Diego acuchillándose*” [acot. I: 0+]. Esta acotación inicial sugiere una posición central en el escenario de los dos personajes en conflicto. La disputa entre ambos [I: 1-11] parece tener su origen en un posible lance de amor a causa de los celos [I: 7] por alguna dama. La determinación dramática del espacio representado se advierte pronto, pues una nueva indicación textual –“*dentro don Alonso*” [acot. I: 11+]– revela que la acción transcurre justo delante de la casa de una dama, Leonor, que parece ser el motivo de la disputa: el padre de la dama, don Alonso, revela –cuando aún se encuentra *fuera* del espacio representado, como explica la acotación– el lugar donde se está desarrollando la acción:

“¿En *mi portal*
cuchilladas? ¿Qué es aquello?
Dadme una espada, y broquel,
y sacad luces” [I: 12-15]

El espacio representado es, pues, una calle indeterminada de Madrid que se encuentra *justo enfrente* de la casa de doña Leonor, hija de don Luís. La dama –también *fuera* del espacio representado aún– requiere a su padre que no salga de la vivienda [I: 17]. Un apunte de interés sobre el lugar que se representa en el tablado se deduce del comentario de don Félix, uno de los duelistas, que ante las voces que se escuchan *dentro* de la casa, parece temer “*que bajen luces*” [I: 25]: tal observación parece reflejar, como hemos visto en otras comedias del autor, la disposición espacial de una vivienda urbana del Madrid del XVII, con los aposentos situados en la primera planta de la casa. De inmediato se incorporan tres nuevos personajes a la escena del duelo entre don Félix y don Diego: “*Sale don Alonso medio desnudo, y Leonor deteniéndole, y Inés con luz*” [acot. I: 25+]. Se trata del amo de la casa, junto a su hija y una criada; la descripción textual de la acotación en que se señala la escasez de vestido del viejo caballero parece indicar que éste se encontraba ya durmiendo por ser noche avanzada⁷³⁵: la presencia de la criada *con luz* refuerza esta suposición.

Al final de la primera jornada de la comedia *El hombre pobre todo es trazas* se desarrolla una partida de naipes. El criado Rodrigo finge que es derrotado y sale de la casa, rodando escaleras abajo a causa de la oscuridad. Tal y como recuerda de inmediato doña Beatriz, de

⁷³⁵ Llama la atención –por contraste– que ni su hija Leonor ni la criada Inés estén en la misma situación, aunque bien podría tratarse de una convención dramática que apele a un cierto decoro escénico; o tal vez una argucia técnica que permite al dramaturgo una escena a solas entre don Félix y Leonor cuando don Alonso entra un momento a vestirse a la casa para poder acompañar al joven caballero.

forma indirecta (“*Saca una luz*” [I: 963], ordena a su criada Inés), la escena se desarrolla por la noche⁷³⁶. Don Diego también hace una breve referencia a la marca horaria del cuadro, cuando ofrece a doña Beatriz la cadena -que ha fingido ganar en juego- para pagar los naipes y las velas [I: 975]. Inés se ofrece a alumbrar a don Juan y don Diego cuando marchan de la casa [I: 999], a pesar de que se negó a hacerlo antes con Rodrigo, apelando al argumento despectivo de que aquel perdió la partida de naipes [I: 964-971]. Estas indicaciones indirectas, en boca de los personajes, eran completamente necesarias para expresar al espectador de la obra la franja horaria en que se producía la escena, ya que la representación se producía siempre en los corrales con luz diurna. Algunos mecanismos utilizados por el autor (parlamentos de los personajes, presencia de velas o teas, vestidos, etc.) permitían al espectador reconocer que la escena dramática se desarrollaba por la noche.

En *El astrólogo fingido*, el último cuadro de la segunda jornada transcurre en la casa de doña Violante. En el cuadro anterior, don Juan aludía al inicio de la noche [II: 1010-1015], que esperaba con impaciencia para ir a su secreto encuentro con doña María. La escena comentada confirma el desarrollo de la acción en un espacio temporal nocturno, como se desprende de la acotación inicial, en la que “*salen Violante y Quiteria con luz en una bujía*” [II: acot. 1047+]. Como es frecuente en las representaciones en los corrales de comedia, la bujía tiene una doble función referencial: indica que la escena transcurre *de noche* y que se desarrolla en un *espacio interior*.

La primera jornada de *Mañanas de abril y mayo* se inicia en un espacio dramático interior, la casa de don Pedro. La acotación inicial aporta una información de interés para la determinación del espacio dramático representado y el tiempo dramático de las escenas que abren el acto: “*Sale don Juan embozado y Arceo gracioso, con una bujía en un candelero*” [I: acot. 0+]. Se trata de una escena interior, en la que un criado -Arceo- recibe una visita inesperada. El criado se ayuda de la luz artificial de una vela -es, por tanto, un símbolo del tiempo narrativo de la escena, que acaece durante la noche⁷³⁷- y se encuentra en la casa de su amo a un presunto caballero, que oculta su identidad bajo una capa o embozo.

Una situación parecida se plantea en el inicio de *También hay duelo en las damas*. En la primera escena “*salen Violante dama con un papel en la mano, y Isabel criada con dos bujías*” [I: acot. 0+]. Ya sabemos que una de las convenciones escenográficas de las comedias del Siglo de Oro en los corrales de comedias es que la presencia de velas o bujías en el escenario sugiere de forma implícita que la escena transcurría de noche y en un espacio interior. La primera escena presenta a doña Violante y su criada compartiendo confidencias; la excusa es la lectura de una carta (“*papel discreto*” [I: 5]) que lee [I: acot. 48 y I: 57-76] la dama, cuyos términos son objeto de graciosa burla por parte de su criada.

⁷³⁶ Anteriormente, don Diego ya había expresado esta marca de temporalidad cuando afirmaba que “[...] *nos solemos juntar / estas noches a jugar* [...]” [I: 299-300] y despedía, un poco más tarde, a don Juan y a su criado Rodrigo para citarlos a la partida de cartas fingida: “[...] *id con Dios / que a la noche nos veremos* [...]” [I: 322-323].

⁷³⁷ El mismo caballero embozado refuerza verbalmente la connotación del tiempo dramático nocturno cuando pregunta al criado Arceo “*qué hace don Pedro / fuera de casa a estas horas*” [I: 30-31].

En algunas ocasiones, se representan escenas a oscuras en las comedias de capa y espada. En esta situación, la técnica de los actores debía ser decisiva para la credibilidad de la situación planteada. Además, la escena debía provocar una gran comicidad entre el público, a causa del fuerte contraste entre los gestos de los intérpretes -que imitaban los torpes movimientos de una persona que se encuentra a ciegas- y la luz del sol que debía caer sobre el corral de comedias a la hora que se representaba la función. El segundo cuadro de *La dama duende* tiene lugar en los aposentos de don Manuel. Isabel sale a escena por la alacena con un azafate cubierto [acot. II: 428+] lleno de ropa, que quiere dejar en la alcoba del caballero. El parlamento inicial de la criada resulta fundamental para informar a los espectadores de las características del nuevo espacio dramático:

“[...] ¡Ay de mí triste!,
que **como es de noche**, tengo
con la grande obscuridad
de mí misma asombro y miedo” [II: 433-435]]

No debemos olvidar que la representación se realizaba a plena luz del día y que, por tanto, era necesario reforzar con diferentes técnicas toda aquella situación que pasaba de noche o a oscuras y que se quería representar en el espacio escénico⁷³⁸. Es por ello que el personaje de Isabel *informa* al público de la ausencia de luz en la habitación de don Manuel. Las diversas expresiones de la criada –“*No hallo el bufete; ¿qué es esto?; / con la turbación y espanto / perdí de la sala el tiento*” [II: 440-442]- acompañadas de la gestualidad de la actriz que representaba el personaje, debían causar un efecto humorístico en el público, que observaba claramente y con plena luz del día toda la situación escénica. Isabel advierte que la puerta de los aposentos de don Manuel se abre y que entra Cosme con una luz [acot. II: 454+]. Mientras el criado entra resabiado, una breve acotación resume el efecto cómico que debía provocar la escena: “*Va andando y Isabel detrás dél, huyendo de que no le vea*” [acot. 462+]. Un nuevo aparte del personaje de Isabel informa al espectador de las características del espacio dramático y de la intención de la criada:

“Ya **con la luz he cobrado
el tino del aposento,**
y él no me ha visto; si aquí
se la mato [la luz que lleva Cosme], será cierto
que mientras la va a encender
salir a mi cuarto puedo;
que cuando sienta el ruido,

⁷³⁸ “[...] los movimiento kinésicos son de importancia fundamental para la escenificación de las escenas “de noche”. En los teatros comerciales del siglo XVII, existía una continuidad entre tablado y espacio de los espectadores que convertía a ambos en parte del mismo mundo, al contrario de lo que sucede en un teatro moderno, donde se traza una línea divisoria entre la claridad del escenario y la oscuridad del patio, que ningún espectador puede cruzar. La “oscuridad” en escena, durante una representación que generalmente tenía lugar por la tarde y en un teatro en que no había diferencia apreciable entre la iluminación natural del tablado y la del auditorio, se conseguía por medio del vestuario, el diálogo, y el uso de velas o hachas. Las velas indicaban que la acción tenía lugar, en la oscuridad, en una habitación interior; y las hachas, que el tablado representaba un lugar exterior, por lo general la calle, durante la noche. [...] Parte del dramatismo y la comicidad de una obra teatral del Siglo de Oro depende precisamente de saber exactamente qué es lo que hacen los protagonistas durante una escena que se desarrolla en la oscuridad.” [Ruano, 2000: 306-307]

*no me verá por lo menos;
y a dos daños, el menor” [II: 471-479]*

Isabel da un porrazo a Cosme y apaga la luz que lleva [acot. 484+], pero alertado por los gritos de su criado entra don Manuel a los aposentos, y allí topa con Isabel y la coge por el azafate [acot. II: 492+], pidiéndole a Cosme que vaya a por una luz. Finalmente, Isabel consigue encontrar la alacena y deja a don Manuel con el azafate en las manos. Llega Cosme con una luz pero don Manuel queda corrido por el lance, intentando encontrar una solución racional a todo el embrollo, mientras que su criado insiste en la presencia de un espíritu o duende.

Ya en la jornada segunda, doña Ángela se queda encerrada en el cuarto de don Manuel y salen a escena el caballero y el criado Cosme. La acotación instruye brevemente sobre la forma en que deberán actuar los personajes para simular que el espacio dramático de los aposentos de don Manuel se encuentra sin luz: *“Vase Isabel, cierra la alacena, y salen como a oscuras don Manuel y Cosme”* [acot. II: 894+]. La acotación especifica que los personajes deben salir *“como a oscuras”*, esto es, con unos gestos probablemente inseguros que debían provocar la risa del espectador de la comedia, que observaría la escena con plena luz de día. Doña Ángela, ya en el cuarto de don Manuel, no advierte inicialmente la presencia de los hombres y enciende una luz, que traía escondida. Posiblemente debía ser una vela, que encendía la actriz en el momento que indicaba la obra y que debía servir al espectador para entender el sentido de la escena.

Cosme se sorprende ante la luz y don Manuel, por primera vez, duda de su propia racionalidad por un momento. En este último cuadro las referencias espaciales de diversos elementos de la habitación son constantes y tienen mucha importancia para el desarrollo de la escena. Por un lado se encuentra doña Ángela, que se dirige hacia la mesa del cuarto, coloca la vela que porta en un candelero y se sienta en una silla de espaldas a los dos hombres [acot. II: 926+]. Mientras tanto, don Manuel descubre a la tenue luz de la vela la belleza de doña Ángela, ante la incredulidad de Cosme, que continúa creyendo que se trata de un duende. Finalmente don Manuel se acerca y coge a la mujer [acot. II: 977+], sorprendiendo a doña Ángela, que enreda al caballero diciéndole que ha tomado humana forma y pidiéndole que la deje ir [II: 988-1012]. Pero don Manuel ha recuperado su antigua racionalidad y afirma que se trata de una mujer [II: 1015-1036], ofreciéndose a herirla con la espada para comprobarlo. Doña Ángela cede y reconoce que es humana, pero con una nueva argucia promete explicar el secreto y envía antes a los dos hombres a comprobar la entrada:

*“cerrad, señor, esa puerta,
y aún la del portal también,
porque no puedan ver luz,
si a caso vienen a ver
quién anda aquí” [II: 1069-1073]*

La indicación de doña Ángela es interesante para la comprensión del espacio dramático, pues se puede deducir que deben existir dos puertas, y no una sola, en los aposentos de don Manuel: una de cercano acceso, que es la que da a la sala y a la cámara donde debería estar la cama (y que no es visible para el espectador, como hemos comentado ya) y otra de entrada al

portal de la calle. En ese momento sale Isabel a la alacena [acot. 1086+] y, con los dos hombres lejos, puede escapar. Cuando regresan don Manuel y Cosme, ya con luz, la dama ya no se encuentra en la sala. Aunque don Manuel ha recuperado su sentido racional, no es capaz de entender por donde ha escapado la mujer.

En la comedia *Primero soy yo* se puede observar un interesante ejemplo en relación al análisis del espacio dramático y de representación de este tipo de mecanismo escenográfico: don Álvaro se ofrece a doña Laura para ser él quien compruebe si doña Hipólita continúa en un cuarto contiguo (*"detente, / que yo acecharé que hace"* [II: 956-957], proclama el caballero). Esta acción sugiere un movimiento del actor que interpreta a don Álvaro hacia la puerta lateral derecha del tablado, que es la que presumiblemente simboliza los aposentos donde se encuentra encerrada doña Hipólita. Este movimiento de don Álvaro hacia el lado derecho del tablado permite que don Gutierre –escondido tras la obertura central del tablado, y probablemente *"al paño"*, a pesar de la ausencia de acotación textual- censure discretamente a doña Laura -que debería estar a su lado, o muy cercana a él- su presunto acercamiento sentimental a su enemigo. Doña Laura zanja la breve manifestación del escondido don Gutierre alertando del regreso de don Álvaro hacia el lugar donde los dos se encuentran, un artificio de difícil representación a causa de las exiguas dimensiones del tablado de un corral de comedias. Don Gutierre, presumiblemente, debería volver a esconderse tras la cortina de la obertura central.

Don Álvaro informa que su hermana *"hacia la puerta viene"* [II: 963] y Laura le insta a que se vaya, pero el caballero insiste en refugiarse en el mismo lugar –*"este retrete"* [II: 972]- donde se encuentra desde hace un rato don Gutierre. La oposición de Laura escama a don Álvaro, que sospecha entonces de la presencia de otro hombre. La tensión dramática es resuelta drásticamente por don Gutierre, que *"mata la luz"* [acot. II: 976+] para poder escapar del lugar sin que le identifiquen. Esta acotación textual induce a pensar que el caballero debería salir con una palmatoria o candelero para recordar simbólicamente que la escena transcurría de noche y que el hecho de apagar la vela expresaría que la escena transcurriría a oscuras a partir de entonces; una indicación importante, teniendo en cuenta que las representaciones en los corrales, como es sabido, transcurrían a plena luz del día, con lo que los actores deberían apoyar tal convención escénica con un trabajo gestual que reforzase la situación que se quería aparentar sobre el tablado.

La escena se embarulla considerablemente. *"Salen Juana, y Fadrique"* [acot. II: 980+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El bandolero acude a la ayuda de su amigo, a oscuras encuentra *"una puerta"* [II: 989], que debería ser la que está situada en el centro del tablado; pero don Gutierre ya ha salido de su escondite, y decide huir de la habitación [acot. II: 992] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Álvaro oye el ruido causado por la salida de don Gutierre [II: 993] y se lamenta en no haber cerrado primero la puerta de acceso a los aposentos (la izquierda) que da vía libre a la escalera (y ésta a la calle); para remediarlo, decide cerrar esa única entrada (*"la puerta del cuarto cierre / pues no hay por donde salir"* [II: 1000-1001]) y también abandona la escena [acot. II: 1001] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El último cuadro de la jornada llega a su conclusión. *"Dentro Hipólita"* [acot. II: 1001+] se alarma por el ruido que escucha desde el lugar donde se encuentra. Doña Laura la reprende y se dirige

hacia el cuarto contiguo donde se encuentra la otra dama [acot. II: 1008] (hipótesis: puerta lateral derecha). Finalmente, Fadrique, ya solo en escena, “*sin luz, y sin gente, / ni ruido*” [II: 1009-1010], lamenta su suerte, y recuerda su situación, en un “*cuarto cerrado, y a oscuras*” [II: 1012].

A un lector actual de este tipo de comedias comedia tal vez le extrañará la situación escénica presentada en las escenas en que se supone que no hay luz natural ni artificial; una parte de tal desconcierto se debe quizás a nuestro desconocimiento de algunos de los códigos que sí debía reconocer el espectador del corral que asistía a las representaciones. Habría que advertir también la influencia del lenguaje cinematográfico en nuestra percepción actual del espectáculo teatral y la dificultad para entender desde una perspectiva diferente la estructura formal de la representación. Si analizamos con detenimiento este tipo de escenas, hay que tener en cuenta que todo el desarrollo *se produce a oscuras*, en una situación de ausencia de iluminación en el espacio dramático representado (es decir, en la situación teatral que pretende mostrar el texto). La hipótesis de representación lleva a deducir que esta condición dramática debería ir acompañada de un gran trabajo mímico de los mismos actores, simulando la falta de luz -seguramente entre las risas del público- a pesar de las condiciones reales de representación, a pleno sol, por la tarde, como es bien conocido. Lamentablemente, tenemos muy pocas referencias sobre la técnica de los actores y su trabajo de representación que confirmen nuestra hipótesis⁷³⁹.

Otro interesante ejemplo de este tipo de mecanismo dramático se aprecia en la primera jornada de *Dar tiempo al tiempo*: la presencia de don Pedro, amante de doña Beatriz, en los aposentos de la dama resulta muy peligrosa ante la inminente llegada de don Diego, por lo que la ésta instruye a don Pedro para que se retire “*a esta cuadra*” [I: 402], lugar que tal vez debería ser representado por la abertura central del tablado. Así pues, “*escóndese* [don Pedro], *y salen don Diego, y Ginés*” [acot. I: 406+]. Doña Beatriz le pregunta a su hermano el motivo de su desasosiego, pero el caballero se contiene hasta ordenar a los dos criados –Ginés e Inés- que salgan fuera (hipótesis: puerta lateral derecha). Don Diego “*quita la luz a Inés, pónela sobre un bufete, y vanse ella, y Ginés*” [acot. I: 423+]. Tras la salida de los dos lacayos, don Diego da rienda suelta a su ira, mientras don Pedro –desde su escondite- lamenta su suerte en un breve aparte [I: 424]. La amenaza de don Diego se torna ominosa y real cuando éste, ciego de ira, “*empuña la daga*” [acot. I: 466+] y se abalanza sobre su hermana con intención de vengar el agravio. La situación en escena se complica y el dramaturgo añade una acotación al texto para aclarar el movimiento sobre el tablado: “*saca la daga don Diego, Beatriz huye, y sale don Pedro teniéndole del brazo, y matando la luz, riñen*” [acot. I: 473+]. Recordemos que una acotación anterior [acot. I: 423+] aclaraba que don Diego había recogido la luz de manos de Inés y la colocaba encima de un bufete, justo antes de ordenar a la criada y a Ginés que abandonasen los aposentos para poder quedarse a solas con su hermana.

⁷³⁹ Existen estudios muy valiosos sobre el papel de la figura del actor y su situación económica, así como las formas de desarrollo y estructura de las compañías de teatro (p.e. Oehrlein, 1993), pero tal vez sea Evangelina Rodríguez Cuadros quién ha estudiado con mayor detenimiento las técnicas del actor español en el Barroco. El epígrafe de su obra más conocida [Rodríguez Cuadros: 1998] – *hipótesis y documentos*- es muy significativo de la escasez de información objetiva en este ámbito de estudio.

La mención a un mueble no suele ser frecuente en las acotaciones teatrales de este género, y no suelen tener –la alacena de *La dama duende* constituye una curiosa excepción- un papel importante en la trama. Es sabido que en la representación de comedias en los corrales la escenografía solía ser extremadamente escueta y que los escasos objetos y muebles que aparecían en ocasiones (unas sillas, alguna luz...) tenían una función sinecdótica que apuntaba a la definición del tipo de espacio representado sobre el tablado. En este caso, la presencia del bufete (y la luz sobre el mismo) parece tener una función más práctica, puesto que permitiría sin duda la libertad de movimientos del actor que interpretaba el personaje de don Diego, que en caso contrario hubiese visto coartadas sus acciones, toda vez que hubiese debido empuñar la daga con una mano y la luz con la otra. Por otra parte, la presencia del bufete permitiría también simular mejor la acción de don Pedro, que al salir de su escondite (abertura central del tablado, simulando una cuadro anexa) mataría la luz sin demasiadas complicaciones, una acción necesaria para la intención dramática del autor, con la intención de mantener aún el anonimato del caballero para continuar el desarrollo de la trama. No hay que olvidar que las representaciones en los corrales se realizaban a plena luz del día, con lo que la situación dramática representada en escena debía ser acompañada por un trabajo mímico de los actores que reflejase de alguna forma esa falta de luz en el espacio representado.

De esta forma, don Pedro sale de su escondite (hipótesis: abertura central); don Diego pelea con el caballero sin conocer su identidad; Beatriz huye y, presumiblemente, abandona la vivienda [acot. I: 480+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Pedro se zafa de su oponente y sigue a la dama [acot. I: 484+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), en el mismo momento que “[...] *salen Ginés y Inés con luz*” [acot. I: 484+]. La escena finaliza con el rápido intercambio verbal entre los tres personajes que han quedado sobre el tablado, don Diego y los dos criados, Ginés e Inés:

Don Diego: “**¿Dónde te escondes, traidor?**”
Inés: “¿Con quién riñes?” Ginés: “**En la sala
no hay nadie, señor**” Don Diego: “*Tras mi
ven Ginés: tu esa luz mata,
que el empeño de la calle,
se nos ha metido en casa*” [Vanse]
Inés: “*El diablo que pare en ella*” [Vase] [I: 485-491]

Se inicia un nuevo cuadro: “*salen Chacón y don Juan*” [acot. I: 491+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) El espacio dramático representado ahora es una calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz. Chacón advierte a su amo de la salida de la casa (que aún cree que es la morada de doña Leonor) de una mujer. La referencia a la ausencia de luz en el nuevo espacio dramático (y por tanto, un indicio de continuidad de la acción respecto a la escena anterior) es muy sutil, y alude al sentido del oído:

“[...] *que una dama,
que a lo que se deja ver,
seda cruje, y oro arrastra
sale de en cas de Leonor*” [I: 496-499]

En una escena de la tercera jornada de *Cuál es mayor perfección*, don Félix le indica a su hermana Leonor que guarde la puerta [III: 520] e inmediatamente, una acotación textual revela que “*sale Roque con luz, y don Antonio*” [III: 524+]. El caballero (que estaba en los aposentos de don Félix [III: 462-463]) se sorprende por el revuelo de la situación y su amigo don Antonio le requiere para que guarde la entrada del camarín (“*tornad esa puerta, y no / salga ninguno*” [III: 528-529]). La conjetura de representación más probable para esta situación escénica sería la siguiente: simulación de oscuridad en el espacio dramático representado (por tanto, mímica y gestualidad de los actores acorde a la situación); don Luís y doña Leonor al lado derecho del tablado, junto a la puerta lateral que simula ser el camarín de la dama; Roque (con una bujía [acot. III: 524]) y don Antonio, que han salido de la puerta lateral izquierda del tablado, figurando que vienen desde los aposentos de don Félix; don Félix, finalmente, en el centro del escenario, a medio camino entre los dos grupos de personajes. En este momento escénico, don Antonio debería acercarse hacia el lado derecho del tablado, para cumplir con la petición de don Félix; es el momento en que don Luís se muestra a don Antonio, en un evidente aparte que no se refleja en el texto analizado. La situación se embarulla notablemente, pues ante la amenaza de don Félix (“*Medio no te queda alguno, / sino el morir, o decir / quién eres*” [III: 547-549]), don Luís decide escapar prudentemente: “[...] *hacia don Antonio voy: / que me deis paso prevengo*” [III: 554-555]. La resolución se antoja cómicamente artificiosa: don Luís, “*abrázase de don Antonio*” [acot. III: 558+], ante el estupor de don Félix (“*A los brazos arrestado / con don Antonio ha llegado*” [III: 559-560]), que va tras ellos, que deben abandonar el tablado por la puerta lateral izquierda, que simula la salida hacia la escalera [III: 561]. Tras esta maraña de movimientos escénicos se produce un cambio de cuadro y la acción se traslada a un nuevo espacio dramático representado, los aposentos de doña Beatriz, en la casa de don Alonso.

Todos estos elementos dramáticos pueden volver a observarse en el postrer cuadro de la misma comedia [III: 1009-1316], que se desarrolla en los aposentos de doña Beatriz. “*Sale don Luís, Beatriz, y Juana con luz*” [acot. III: 1012+]. La dama da claras indicaciones al caballero y a la criada, que sugieren cuál debía ser la posición de los actores sobre el tablado, además de incorporar discretamente a doña Leonor a la escena:

**“Pon ahí esta luz, y vete
donde puedas avisarme,
si hacia aquí Ángela viniere:
vos esperadme a esta parte;
ce, Leonor, ce”** [III: 513-516].

Claramente Leonor indica a Juana que *deje la luz*: con ello, el dramaturgo intenta provocar un signo escénico que marque simbólicamente la falta de claridad en los aposentos, condición necesaria para entender el desarrollo de toda la escena. Este signo que debía ir acompañado del mismo trabajo gestual de los actores que hemos sugerido en otras ocasiones en las que se simboliza una escena *a oscuras*. La dama ordena, pues, a su criada que salga a controlar una posible entrada de doña Ángela (hipótesis: salida de la criada por la puerta lateral izquierda); a don Luís, doña Beatriz le comenta que le acompañe *a esta parte* (hipótesis: don Luís se queda hacia el centro del tablado y la dama, ligeramente a la parte derecha) y llama a Leonor

discretamente (hipótesis: Leonor sale de la puerta lateral derecha –que simula ser el camarín– y se queda a este lado del tablado, mientras que Beatriz ocupa el centro y don Luís el lado izquierdo). La situación resulta algo artificiosa, pero es uno de los recursos habituales del género. Doña Beatriz habla (en aparte, aunque no lo muestre ninguna acotación textual) a su amiga Leonor y le demanda que no se muestre ante don Luís: “*que oigas, y no te descubras*” [III: 1017]. Situados los tres actores de la forma antes sugerida (doña Beatriz en una posición central del tablado y los otros dos personajes flanqueándola), la dama inicia una breve conversación con don Luís, pero el diálogo se interrumpe enseguida (“*allí anda gente*” [III: 1034]) e incita a la dama a ordenar al caballero que se oculte (“*retiraos a este retrete*” [III: 1036]).

El último cuadro de *Casa con dos puertas mala es de guardar* se desarrolla en los aposentos de don Félix. La acotación escénica inicial declara que “*sale don Félix con Marcela, como a escuras, diciendo antes dentro los primeros versos, y luego abren la puerta, ha de ir cubierta, y salen a ella Laura y Silvia*” [acot. III: 734+]. El caballero pide una luz a un criado “*dentro*”, como indica la acotación, es decir desde el interior de la cortina de una de las puertas laterales. Luego salen a escena, y mientras tanto doña Laura y Silvia escuchan desde la *puerta escondida*, que está representada por la puerta lateral opuesta del escenario. Se produce una situación cómica en la oscuridad simulada, con dos escenas simultáneas. Por una parte, don Félix, que recrimina su traición a Marcela, pensando que se trata de Laura. Por otra parte, doña Laura se va acercando para escuchar mejor:

“Vase apartando Marcela, y Laura atravesándose entre los dos; de suerte, que viene a tomar don Félix la mano a Laura, y tenella cuando sale la luz, Marcela se va, y cierra la puerta tras sí” [acot. III: 768+].

A pesar de la artificiosidad de la situación, la escena resulta eficaz, pues doña Marcela sale del escenario por la puerta lateral del tablado que simula ser la *puerta escondida* y don Félix se queda con doña Laura en un doble juego de fingimiento: doña Laura pensando que don Félix está hablando a otra dama que no es ella, y don Félix pensando que le habla a doña Laura, pero ignorando que no es la misma mujer que acompañó hasta casa.

La primera acotación de la tercera jornada de *Mañanas de abril y mayo* informa que “*sale don Juan, como a escuras*” [III: acot. 0+]. El tiempo dramático de la escena se ubica durante la noche; la indicación escénica es especialmente pertinente, como ya sabemos, a causa de las limitaciones escenográficas de los corrales de comedias, y al hecho de que todas las obras se representaban con luz diurna. El parlamento inicial de don Juan ofrece detalles de interés para explicar su desorientación a causa de la oscuridad de la noche y su reciente huida:

*“Echeme **por la ventana,**
porque allí no me estorbasen
la venganza de mis celos,
presumiendo, que era fácil,
ganando desde el tejado
de la puerta los umbrales,
y saltando de él a un patio,
donde la ventana sale,*

*perdí el tino, y **di a otra casa** [...]" [III: 15-23]*

Don Juan ha salido, a oscuras, de los aposentos de la casa de don Pedro, donde se escondía; huyendo por la ventana de su habitación y confundido a causa de la falta de luz, ha llegado hasta el jardín interior de una vivienda; la entrada de gente con luces al mismo lugar donde él se encuentra le hace comprender que se trata del patio de la casa de doña Ana. Algo más adelante, don Juan, todavía atrapado en el patio de la casa vecina, discurre finalmente la manera de salir de la casa de doña Ana:

*"Este criado a Lucía
espera, mientras no sale,
no está cerrada la puerta,
salir pretendo a la calle,
por seguirla a donde fuere [...]" [III: 235-239]*

Mientras don Juan intenta alcanzar la puerta de la calle (la lateral izquierda del escenario, según nuestra hipótesis), Arceo escucha sus pasos y cree que se trata de Lucía, pero se produce un equívoco gracioso a causa de la oscuridad, cuando el criado se topa con el caballero y se da cuenta de que la supuesta dueña va "*barbada*" y le pregunta quién es en realidad [III: 243-246]. Don Juan intenta callar al criado, sin conseguirlo. Desde el interior de la casa (esto es, fuera de escena) doña Ana se inquieta por el ruido que está escuchando en el patio [III: acot. 252+ y III: 252-253]. El juego escénico y el movimiento de los actores en el tablado se complican, tal y como revela la serie de tres acotaciones que jalonan la escena:

- d) *"Sale doña Lucía, y topa con don Juan" [III: acot. 254+].*
- e) *"Al entrarse topa don Juan con Arceo" [III: acot. 263+].*
- f) *"Sale doña Ana medio desnuda con luz" [III: acot. 266+].*

La rápida sucesión de hechos transcurre en menos de veinte versos [III: 255-273] y su representación debería desarrollarse aproximadamente de la siguiente forma: Arceo se ha topado en el patio interior con don Juan, que estaba escondido, amparado por la falta de luz. El caballero intenta salir a la calle, aprovechando la circunstancia de que Arceo aún no ha salido y que, por tanto, la puerta de salida no está cerrada con llave todavía. Cuando don Juan intenta marchar, choca en la oscuridad con el criado. Arceo piensa inicialmente que la persona con quién se ha topado es doña Lucía (que había entrado un momento en la casa para atender a doña Ana). Tras un momento de confusión, en el que Arceo sospecha que la persona con que se ha tropezado en la oscuridad pertenece a un hombre, sale doña Lucía y, a su vez, topa con don Juan. La dueña cree que se trata de Arceo y lo conmina a salir a la calle, acompañándole hasta la puerta.

Antes de marchar, el caballero vuelve a topar de forma involuntaria con el criado; éste se sorprende y cree que es cosa sobrenatural. Doña Lucía acompaña a don Juan hasta la calle pensando que es Arceo, pero cuando vuelve a entrar en el patio interior se encuentra con el criado de cara. Doña Ana, que ha salido de sus aposentos, asustada por el ruido, se encuentra a Arceo, embozado, y piensa que es un ladrón. La dama le ruega piedad hacia su persona y le

ofrece joyas y vestidos a cambio de su clemencia. Arceo marcha de la casa y doña Ana ordena a Lucía que cierre la puerta de la calle con llave. Fin del cuadro.

El complicado juego escénico de este cuadro requiere mucha habilidad y coordinación en el movimiento de los actores. El movimiento escénico se enmaraña aún más con la salida a escena de doña Lucía, que sale de los aposentos de doña Ana (puerta lateral derecha del escenario) y se tropieza con don Juan. Una vez salvada la dificultad del movimiento anterior de don Juan y Arceo, este segundo movimiento no parece tan complicado, si no tenemos en cuenta que los dos hombres debían estar juntos tras el encuentro y que parece difícil que la dueña recogiese únicamente al caballero sin toparse con el criado (aunque, claro, siempre queda la posibilidad de que los dos hombres se separasen ligeramente tras la amenaza de don Juan a Arceo).

Una vez salvados estas dos dificultades escenográficas, el movimiento de los actores en el resto del cuadro es mucho más sencillo, puesto que doña Lucía acompaña a don Juan hasta la puerta de la calle (parte lateral izquierda del escenario) y regresa al tablado, mientras que doña Ana sale de sus aposentos (puerta lateral derecha del escenario) y confunde a Arceo – que se encontraría en una parte central del tablado- con un intruso. El criado, finalmente, saldría a la calle (por la puerta lateral izquierda del escenario) y las dos mujeres entrarían a sus aposentos (puerta lateral derecha del tablado), finalizando el cuadro.

Comentaremos un último ejemplo de la utilización del mecanismo dramático de las escenas a oscuras. En una escena de la tercera jornada de *También hay duelo en las damas*, una acotación informa que “*sale con luz Isabel*” [III: acot. 724+], señal inequívoca de que el tiempo teatral de la escena se desarrolla durante la noche. Don Alonso pregunta a la criada la razón de que no haya salido su hija a recibirle [III: 726-728]. La escena se embrolla considerablemente, pues don Félix advierte “*ruido de espadas*” [III: 748], don Alonso se alarma de que alguien se encuentra en el interior de la casa y ha apagado la luz [III: 749-751]. El viejo caballero *entra* alarmado en la casa [III: acot. 751+] (esto es, *sale* del tablado por la puerta lateral que representa el acceso a la vivienda). Inmediatamente “*salen don Juan, y Leonor*” [III: acot. 751+] (por la misma puerta lateral que acaba de utilizar don Alonso); ante la complejidad de la situación teatral, el dramaturgo pone en boca de don Juan una mínima explicación escénica:

*“Abrí la puerta, y pues pude,
cubriéndome con la capa
matar a Isabel la luz,
salirme, sin que me hayan
conocido, a Dios te queda”* [III: 752-756]

Don Félix, que observa a un lado, confunde a doña Leonor y la toma por doña Violante, confundido tal vez por la oscuridad de la noche [III: 770-771] y por el manto que seguramente lleva la dama (aunque ninguna acotación lo declare). La confusión del caballero tiene cierta intención dramática, pues tendrá un desarrollo argumental en las siguientes escenas. En el cuadro siguiente, la acción dramática regresa al interior de la casa de doña Leonor, pues “*salen Violante y Simón con luz*” [III: acot. 953+]: la dama ha ido a buscar a don Félix y el criado le

informa de su ausencia; para intentar aplacar los celos de doña Violante le sugiere que tal vez el caballero ha ido a buscarla hasta su casa. Pero la dama es taimada y niega con sentido común la propuesta, decidiendo marchar del lugar:

*“No,
porque ya el ruido cesó,
y él a casa no ha venido.
Abre esta puerta, y porque
ninguno salir me vea,
**esta luz mata, no sea
conocerme alguien”** [III: 968-974]*

Toda la escena se desarrolla a oscuras, cuestión necesaria para justificar el siguiente desarrollo dramático. La ausencia de luz es expresada verbalmente en escena en diversas ocasiones por los personajes. Hay que insistir nuevamente la importancia del contexto de representación en los corrales de comedias, en que las obras se interpretaban a plena luz del día y eran necesarios diversos tipos de signos verbales para indicar que la escena sucedía durante la noche o en ausencia de luz natural, amén de la presencia de velas o hachones para expresar que el espacio representado era interior o exterior.

3.7. Algunos ejemplos de la utilización de las puertas laterales del tablado.

La configuración del espacio dramático representado en las comedias de capa y espada obliga al dramaturgo a sugerir una significación de las puertas laterales del escenario en los textos de las comedias de capa y espada y a ser coherente con esa determinación. Calderón debía ser muy consciente de que la configuración física de los corrales de comedia le obligaba necesariamente a una limitación de las posibilidades escenográficas de las obras representadas ya que, en el tablado, las opciones existentes se reducían a la utilización de tres puertas o aberturas en el nivel más bajo y al fondo del escenario. En el análisis de la representación de los espacios interiores de las doce obras estudiadas, nos inclinamos por la hipótesis escénica que nos parece más natural, tomando la puerta lateral izquierda del tablado como la puerta de salida a la calle y las otras dos aberturas (central y derecha) a otros aposentos interiores de la vivienda. Aunque solamente se trate de una convención teatral, se trata de un detalle fundamental para la coherencia de la representación, ya que, en aras de la verosimilitud escénica, no debería cambiarse el sentido o significación de las puertas en todas las escenas en que se representa el mismo espacio dramático.

En ocasiones, la limitación de la estructura física del corral de comedias –que obliga al dramaturgo a apurar al máximo las dos puertas laterales del tablado y la abertura central– impregna sutilmente algún diálogo del texto, como sucede en la comedia *Dar tiempo al tiempo*. En una escena de la tercera jornada, desarrollada en los aposentos del caballero don Juan, doña Leonor interroga al criado Chacón si su amo “*está en casa*” [III: 949]. La prevención de Chacón de evitar dejar a la dama tapada sola en los aposentos –“*en esta / cuadra*” [III: 953-954], en expresión de doña Leonor– da lugar a una broma del criado sobre las presuntas intenciones de la recién llegada⁷⁴⁰. Dama y criado dialogan brevemente; doña Leonor se descubre [III: 985], y la mujer insiste en su demanda (ir a buscar a su amo) a Chacón, pero la llegada de otro caballero la obliga a esconderse:

*“Bien está, busca a don Juan,
y dile; ¿pero quién entra?
Porque no me vean, haré
de esta cortina defensa”* [III: 993-996]

La dama se esconde –presumiblemente tras la cortina de la abertura central del tablado– e inmediatamente “*sale don Pedro*” [acot. III: 996+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que interroga a Chacón por su amo; al no encontrarlo en casa, decide “*dejarle escrito un papel*” [III: 1104]. En tal actividad se encuentra el caballero cuando “*sale don Juan*” [acot. III: 1009+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que se sorprende de encontrar a don Pedro en su casa.

Calderón utiliza frecuentemente como recurso escenográfico la alusión a las cortinas que debían cubrir las puertas laterales del tablado del corral de comedias. En *Los empeños de un acaso*, don Juan accede a los aposentos de doña Leonor y, caballeroso, se presenta ante la dama y se pone a su disposición. Doña Leonor agradece el gesto del caballero y pide “*perdón*

⁷⁴⁰ “*Porque / hay tapada, que se lleva / las sábanas por enaguas, / el coberto por pollera, / en una manga un colchón, / y un cofre en la falquitrera*” [III: 955-960].

del recato" [III: 485] que le ha mostrado a la entrada. Se descubre luego el rostro [acot. III: 508+] como muestra de confianza ante la honesta actitud de don Juan. Ambos se intercambian confidencias, recordando la forma en que llegó la dama hasta los aposentos [III: 529-537]. En un momento dado, "*llaman*" [acot. III: 546+] a la puerta, una circunstancia que incrementará la tensión dramática en escena:

"[...] **[llaman]** [acot.]

Doña Leonor: "*¿Pues cómo?*" Don Juan: "*¿Llamaron?*" Doña Leonor: "*¡Sí!*"

Don Juan: "***Retiraos, hasta ver***

quién es" Doña Leonor: "*Cielos, ¡qué ha de ser de mi fortuna, y de mí!*" [III: 546-550].

La acotación inmediatamente posterior especifica que "*retírase Leonor, y salen Elvira y Juana tapadas*" [acot. III: 550+]. En este contexto de representación, la hipótesis más razonable es que Leonor se retire por la puerta lateral derecha del tablado -que simboliza otras dependencias anexas- y que doña Elvira y Juana se incorporen por la opuesta, que encarna la vía más próxima a la escalera que conducirá hasta la planta baja, donde se encuentra el acceso principal de la vivienda. Nuevamente, el manto de las dos mujeres señalado en la acotación es un signo escénico que indica su venida desde un espacio exterior, la calle. La dama recién llegada -doña Elvira- anuncia a don Juan su entrada en los aposentos. Mientras conversan doña Elvira y don Juan, se describe en una acotación textual la posición de Leonor en el escenario -"*al paño Leonor*" [acot. III: 579+], un recurso que muestra que la dama se encuentra *en el mismo espacio representado* que el resto de personajes en escena, pero que no es visible para ellos. En este caso hay una variación importante respecto a otras ocasiones en que el dramaturgo utiliza este recurso, ya que la dama *puede ver* al resto de personajes que se encuentran en escena, *pero no escucharlos*, como se deduce de las palabras -en aparte y al paño- de doña Leonor:

"Mujer es la que entró, y como quedo, y apartados hablan, no oigo lo que dicen, pero bien se deja ver, que es dama de este caballero, pues

así se ha entrado en su casa" [III: 580-585].

Don Juan, temeroso de que la recién llegada advierta la presencia de doña Leonor en la casa, le sugiere educadamente la conveniencia de regresar a la calle [III: 600], pero inmediatamente sucede un nuevo incidente, ya que doña Elvira *anticipa* -un nuevo artificio de construcción teatral del dramaturgo- la entrada de un caballero en los aposentos⁷⁴¹: "[...] *¡pero qué miro! / un hombre entra en esta sala, / que importa que no me vea*" [III: 609-610]. La acotación inmediata indica que hay "*ruido dentro, y vase [doña Elvira] hacia donde está Leonor*" [acot. III: 610+]. Como ya hemos apuntado, el lugar donde se encuentra escondida doña Leonor está simbolizado por la puerta lateral derecha del escenario, y tiene la

⁷⁴¹ Doña Elvira lo anunciará de nuevo unos versos más tarde, cuando don Diego *aún no ha entrado* al tablado, y por tanto, no ha podido ser visto por la dama: "*Haced que no entre / ese hombre en esta cuadro*" [III: 624-625].

significación de unos aposentos contiguos al espacio dramático representado. La expresión de doña Leonor cuando se dirige doña Elvira hacia el lugar donde se encuentra escondida [III: 615] indica la oposición de la dama a que el mismo escondite pueda ser utilizado por las dos mujeres al mismo tiempo:

**“Aquí
no habéis de entrar, que tomada
esta posada está, y no
se puede ver a quién guarda”** [III: 616-619].

La siguiente acotación indica el gesto que debía realizar la actriz que interpretaba a doña Leonor, para marcar claramente la significación de la cortina de la puerta lateral derecha del tablado como unos aposentos contiguos al espacio dramático representado: *“cierra la puerta Leonor”* [acot. III: 619+]. Doña Elvira hace visible su recelo contra don Juan ante lo visto, por la sospecha de que la dama escondida en los aposentos contiguos sea tal vez la amante del caballero [III: 620-623]. En estas, don Juan anuncia que la visita inesperada *“ya a los umbrales pasa”* [III: 627] y en ese mismo momento *“sale don Diego”* [acot. III: 627+]. Se produce entonces un nuevo juego de equívocos: doña Elvira recomienda a su criada que se cubra el rostro con el manto, para evitar ser reconocida por don Diego [III: 631] (y se supone que la dama hace lo propio), pero Juana opta –sorprendentemente– por abandonar los aposentos⁷⁴² [acot. III: 633+] y dejar a su dueña a solas con don Diego (su hermano), don Juan (su amante) y doña Leonor (escondida al paño izquierdo).

La misma comedia ofrece otro ejemplo de utilización específica de las puertas laterales del tablado: en la segunda jornada de la obra, una acotación del texto indica que Lisardo *“retírase a la puerta, y vase cerrándola”* [acot. II: 787+]. Se refiere sin duda a la obertura lateral izquierda del escenario, que en nuestra propuesta de representación simboliza el acceso más franco de los aposentos donde se encuentran hacia la calle. La intención del gesto del criado es *dejar encerrado* al caballero en la habitación, pero a causa de las limitaciones del espacio de representación, tal acción requiere de un refuerzo verbal que el mismo don Alonso expresa de forma inmediata:

**“Fuese, llevando consigo
la puerta, que con el golpe
dejó cerrado el pestillo;
que como ladrón de casa,
haberle en ella previno;
mas yo la echaré en el suelo:
en vano lo solicito,
si ya no la abre primero
el fuego de mis suspiros,
que la fuerza de mis manos”** [II: 788-797]

⁷⁴² Lógicamente, Juana debería abandonar el escenario por la puerta lateral izquierda, que es la que simboliza el paso que la conducirá al exterior de la vivienda: *“¿Irme no será mejor, / pues me dan la puerta franca?”* [III: 632-633].

Pero la disposición de don Alonso es salir de la habitación de la forma que sea y vengar la afrenta que ha padecido; dado que el paso por la puerta parece vedado por su falta de fortaleza física para derribarla, discurre el único modo posible –aunque con cierto peligro- para salir de tal paso:

“[...] me veo,
habiendo hasta aquí venido
por un amigo, **encerrado**
en casa de un enemigo.
Pero pues **es imposible**
la puerta abrir, y aquí miro
una ventana sin reja,
arrojarme determino
por ella [...]” [II: 807-815]

Estando ya poseídas de significación en este espacio dramático representado las puertas laterales del escenario, la solución escenográfica más probable debería ser utilizar la abertura central para poder simbolizar la ventana descrita. El hecho de que el mismo don Alonso exprese que se trata de “*una ventana sin reja*” [II: 813] parece un indicio más que refuerza la hipótesis de construcción del espacio dramático representado acorde con la estructura típica de una casa urbana del Madrid del XVII, en la que los aposentos estarían situados en el primer piso de la vivienda. La metáfora formulada por el caballero, refiriéndose a la altura del piso donde se encuentra hasta el suelo –“*este breve precipicio*” [II: 820]- parece operar en sentido análogo.

Otro mecanismo utilizado por el dramaturgo es forzar la salida del espacio dramático representado de uno de los personajes de la trama, con la excusa de la necesidad de escribir una carta en algún espacio contiguo o cercano. Este recurso permite que el resto de los personajes que se encuentran en escena puedan dialogar brevemente sin ser escuchados por quien acaba de salir del tablado. Por ejemplo, en la primera jornada de la comedia *Primero soy yo* se observa claramente esta técnica dramática: el espacio dramático representado en esa escena son los aposentos de doña Hipólita. La desazón inicial de la dama a causa de los acontecimientos pasados es interrumpida por el anuncio de Inés, una sirvienta, que informa a doña Hipólita que “*en esta cuadra*” [I: 707] hace más de una hora que la espera una mujer acompañada de un anciano. “*Salen Lisardo, y Laura pobremente vestida*” [acot. I: 710] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El viejo caballero es el padre de la dama que le acompaña y trae una carta de recomendación para doña Hipólita de su misma prima, en la que ésta le solicita que proteja y recoja bajo su servicio a la recién llegada, “*a quien la fortuna ha puesto en obligación de servir*” [I: 722+]. Tras decidir “*que en casa se quede*” [I: 741], doña Hipólita sale de escena [acot. I: 746+] (hipótesis: puerta lateral derecha), con la excusa de contestar la misiva de su prima. A pesar de que la acotación del texto estudiado parece referirse únicamente a la salida de doña Hipólita, parece evidente que debería acompañarla su criada Inés: la confianza con que hablan Lisardo y Laura a continuación es una muestra palpable; la confirmación de tal hipótesis es la acotación posterior, que refleja que Inés *regresa* al escenario tras la breve conversación entre padre e hija [acot. I: 786+].

La salida de doña Hipólita e Inés es aprovechada por doña Laura para mostrar de forma palmaria su enorme consternación ("*Laura llora*" [acot. I: 747+]), recriminando a su padre arrojársela de su misma casa [I: 755-757]. La conversación entre padre e hija [I: 746-786] confirma que Laura es en realidad la amante de don Gutierre Centellas [I: 777], y que don Lisardo ha traído a su hija hasta la misma casa de los Ansa, con el propósito de protegerla de la relación con un caballero, don Gutierre. "*Sale Inés con un papel*" [acot. I: 786+] (hipótesis: puerta lateral derecha), la carta con que doña Hipólita contesta a su prima y se la ofrece a Lisardo [acot. I: 787+] para que la entregue él mismo a su destinataria. El viejo caballero abandona la escena [acot. I: 788+] (hipótesis: puerta lateral izquierda); doña Hipólita llama a la criada desde *fuera* del tablado [acot. I: 792+], y ésta "*vase*" [acot. I: 794+] (hipótesis: puerta lateral derecha).

En la segunda jornada de la misma comedia, el dramaturgo vuelve a utilizar el mismo recurso dramático: don Gutierre sale de la habitación para responder por escrito a la carta de doña Hipólita [acot. II: 459+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Este mecanismo es utilizado por Calderón con cierta frecuencia en este género de comedias: uno de los personajes abandona el tablado (espacio dramático representado) y sale de escena por una de las puertas laterales (en nuestra hipótesis de representación, por la puerta lateral derecha) para dirigirse a un espacio contiguo (no representado) en el cuál escribe una carta, con la que regresa poco después para entregársela a un criado.

En la comedia *Cuál es mayor perfección* podemos apreciar un claro ejemplo de la dificultad del dramaturgo para la construcción del espacio dramático y las escasas posibilidades que ofrecía el espacio de representación habitual –el tablado del corral de comedias- a causa del limitado número de puertas laterales a las que atribuir una significación en el contexto del cuadro escénico. Al final de la primera jornada, Inés da indicaciones a don Luís sobre la presencia de doña Ángela, doña Beatriz y doña Leonor en el jardín de la casa donde se encuentran, que interesan a nuestro análisis del espacio representado:

*"No es eso; y porque lo veas,
llega por aquella parte,
donde en la cuadra se asientan,
que cae al jardín"* [I: 895-898]

Las indicaciones verbales que aparecen en el texto obligarían al actor que interpreta a don Luís a simular que se asoma a una puerta o ventana (que tal vez estaría representada por una de las puertas laterales del escenario, seguramente la derecha, si se desea mantener la coherencia escenográfica y conservar la significación de la puerta lateral izquierda para la salida hacia la escalera de la casa) para observar a las tres damas. Este mecanismo provoca una nueva dificultad interpretativa (a causa de la limitación de aberturas de la disposición de un tablado de comedias), ya que anteriormente se había sugerido este mismo espacio para denotar una salida a otra dependencia o camerín.

Por otra parte, dado que (por la acotación que indicaba la presencia de Inés con una luz [acot. 876+]) se deduce que el sol ya se ha ocultado en el tiempo dramático de la jornada, también resulta congruente que las tres damas no se encuentren en el jardín de la vivienda

(oscuro ya, y situado lógicamente en la planta baja de la casa), sino en una alcoba contigua al mismo (*“donde en la cuadra se asientan, / que cae al jardín”* [l: 897-898]).

Ahora bien, ya resulta más complicado aceptar que *desde las dependencias de doña Leonor* –donde ahora se encuentran Inés y don Luís– pueda observarse la habitación desde se encuentran las tres damas, *también en la planta baja* de la vivienda. Parece más bien una convención escénica para justificar la acción que se está desarrollando en ese mismo momento. La ausencia de luz natural en la situación dramática representada es sugerida de forma sutil en un comentario de don Luís, alabando la belleza de doña Ángela⁷⁴³ (a la que observa a distancia, *desde la altura del primer piso* y sin ser visto); se trata tal vez de un recurso del dramaturgo para reforzar esta marca del tiempo dramático en la escena, teniendo en cuenta que todas las representaciones en los corrales se realizaban a plena luz del día.

Ante la situación de peligro, Inés insta a don Luís a marchar de la vivienda (*“vete presto”* [l: 909]), pero en estas la criada advierte que *“por la escalera / sube mi señor”* [l: 911-912]. Ante la imposibilidad de salir sin ser advertido, don Luís opta por una solución de emergencia, un recurso frecuente en los lances de estas comedias: *“De aquesta reja / en la cortina me escondo”* [l: 919-920]. La solución escénica lógica es que don Luís se mantenga escondido (seguramente *al paño*, a pesar de la falta de acotación textual) en el mismo lateral derecho del escenario, por el que antes simulaba espiar a las damas.

“Escóndese [don Luís], y salen don Félix, y Roque” [acot. l: 920+]. Siguiendo nuestra hipótesis escenográfica, don Félix debería entrar por la puerta lateral izquierda del tablado. El caballero pregunta a Inés si llegaron a tiempo los regalos que envió [l: 923-924], aunque tal interpelación a la criada parece retórica, ya que el caballero viene acompañado de Roque, que fue el encargado de portar el azafate con las alhajillas unas escenas antes [acot. l: 639+].

Una nueva acotación informa que *“mira hacia dentro don Félix”* [acot. l: 928+]. Dado que don Luís debería encontrarse situado tras las cortinas de la puerta lateral derecha del escenario (seguramente *al paño*), el actor que interpreta a don Félix debería simular que mira por la puerta izquierda, de la cuál ya conocemos su significación espacial. La aseveración de Inés ante la interpelación del caballero sobre el lugar donde se encuentran las tres damas parece confirmar la hipótesis enunciada: *“En esa / cuadra, donde han merendado, / se están”* [l: 929-931].

“Sale el escudero” [acot. l: 945+], que viene a recoger a doña Ángela y doña Beatriz. Es de nuevo Inés quién informa de la situación de las damas y de los indicios que parecen concluir la visita a doña Leonor: *“Ellas / debieron de oír el coche, / porque las almohadas dejan”* [l: 948-950]. La enunciación de la criada alerta a don Félix, que no desea que lo vean las damas en la habitación:

***“Hacia esta parte me escondo,
y no quiero que me vean,
porque esperando las gracias,***

⁷⁴³ *“Ya veo, / que es verdad: cielos, aquella / que a la luz de mejor luz, / rayos a la noche presta, / ¿no es Ángela? [...]”* [l: 899-903].

que al paso estoy, no parezca" [I: 951-954]

La indicación que realiza don Félix no puede ser otra que la puerta lateral derecha del escenario, donde ahora (seguramente *al paño*) está escondido don Luís, como claramente debía percibir el espectador de la comedia. El lance se retiene un instante: una acotación aclara que don Félix "*vase a esconder, y sale la primera Leonor, y luego las dos [Ángela y Beatriz]*" [acot. I: 954+]. La tensión dramática se hace evidente: Inés le sugiere al caballero que se esconda en su cuarto mientras las damas abandonan la casa, pero don Félix insiste en quedarse:

Inés: "*Pues a tu cuarto te pasa,
mientras se van*" Don Félix: "*No quisiera,
aunque ella no me ve a mi,
dejar (¡ay de mí!) de verla
detrás de esta cortina*" [I: 955-959]

El mecanismo dramático resulta evidente, ya que don Félix se refiere sin duda a la *cortina* donde el espectador sabe que está escondido don Luís, en la puerta lateral derecha del tablado. Pero, repentinamente entra doña Leonor en escena (por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escenográfica), que advierte el movimiento de su hermano y le detiene para que salude a doña Ángela y doña Beatriz [I: 960-966]. Tan artificioso parece el mecanismo utilizado para aumentar la tensión en la escena, que el mismo dramaturgo se ve en obligación de poner en boca de don Luís (aún escondido tras la cortina, y pasmado por el desenlace inesperado) un comentario meta literario sobre la situación representada⁷⁴⁴.

La misma comedia recoge otros ejemplos de utilización de las puertas laterales del tablado para dar significación a ciertos espacios dramáticos. A la conclusión de la segunda jornada, doña Beatriz, que aún no se ha descubierto ante don Félix (éste, por lo tanto, no la ha reconocido) le induce a pensar que le revelará algún secreto a solas ("*mas sola quisiera*" [II: 1297]). La reacción inmediata de Félix y Leonor y la orden a los criados Roque e Inés actúan como un resorte mecánico:

Don Félix: "*Salte tu allá fuera, Roque*"
Doña Leonor: "*Inés, allá dentro te entra*" [II: 1298-1299].

A pesar de la retranca de los dos sirvientes⁷⁴⁵, la resolución escénica está en consonancia con el estereotipo atribuido a estos personajes en este género de comedias. Evidentemente, "*vanse los dos*" [acot. II: 1308+] y las órdenes de los amos parecen revelar la solución escenográfica adoptada: *fuera* Roque [II: 1298] y Inés *dentro* [II: 1299]; otrosí, Inés debería abandonar el tablado por la puerta lateral derecha (*dentro* de la casa) mientras que Roque abandonaría el escenario por la opuesta, la izquierda (*fuera* de la vivienda, o al menos en dirección hacia la escalera que conduce a la calle).

⁷⁴⁴ "*La primera vez que vi / amagado el lance, es esta, y no ejecutado*" [I: 967-969].

⁷⁴⁵ Inés: "*¿Secretico? No en mis días, / sin que saberle pretenda*" / Roque: "*¿Caso reservado a mí? / No en mis meses, sin que auiera / alcanzarle*" / Inés: "*Que sería mal contado*" / Roque: "*Qué error fuera*" / Los dos: "*El que volviesen los mantos / y no volviesen las puertas*" [II: 1300-1308].

En la segunda jornada de *No hay burlas con el amor*, la criada Inés saca a don Alonso y Moscatel de la alacena donde estaban escondidos en la casa y les apremia a salir de los aposentos, pero la evidencia de los dos posibles pasos cerrados (representados por las dos puertas laterales del tablado) crea una duda inicial: don Pedro y sus dos hijas se encuentran en los aposentos contiguos (hipótesis: puerta lateral derecha), mientras que la salida hacia la escalera que conduce a la puerta de la calle (hipótesis: puerta lateral izquierda) se encuentra cerrada con llave por el viejo caballero, como se mencionó antes [II: 877-882]. Inés improvisa una medida expeditiva:

*“Que aunque
mi señor cerró las puertas,
bien salir los dos podréis:
arrojaos, sin que os sientan
por este balcón: ea pues”* [II: 908-912]

A pesar de la indignación de don Alonso –escamado tras su paso por la alacena- y del temor de Moscatel, la solución propuesta por Inés parece la única posible, aunque el caballero no las tiene todas consigo y teme salir lesionado del trance [II: 920]. Esta propuesta plantea un nuevo problema escenográfico ya que, resultando imposible la huida por el acceso al resto de la vivienda por donde ha entrado la gente (puerta lateral izquierda) o por la habitación contigua donde se había escondido antes el caballero (puerta lateral derecha), decide salir “*por esta ventana*” [I: 1385]. La única puerta libre del tablado libre de significación en este espacio dramático interior es la abertura central, pero esta solución no parece satisfactoria, al estar ocupada por la alacena donde estaban escondidos poco antes.

Así pues, en el ejemplo presente, cada una de las tres puertas del tablado (lateral izquierda, central y lateral derecha) ya tienen una significación concreta (salida a la escalera, alacena y espacio contiguo a los aposentos de don Pedro, respectivamente), por lo que sólo serían posibles dos soluciones escénicas: la primera, no representar tal acción, pues el episodio se plantea justo al final de la segunda jornada de la obra; la segunda, utilizar alguna de las puertas ya existentes (a pesar de la carga de significación ya adquirida) para simbolizar ese balcón por el que se lanzan don Alonso y Moscatel. En el caso de emplear esta última hipótesis, lo más probable es que se utilizase la puerta lateral izquierda como representación del balcón, dadas las dificultades de usar la abertura central, que simularía la alacena, y de la imposibilidad de ser recreado con la abertura lateral derecha, que representaría el espacio contiguo por donde habían marchado anteriormente don Pedro y sus dos hijas.

En *El maestro de danzar*, los aposentos de doña Leonor tienen un protagonismo evidente en el desarrollo de la comedia. La configuración de este espacio dramático representado se basa en el aprovechamiento de las tres puertas o aberturas del nivel inferior del tablado del corral de comedias. Cuando la acción transcurre en este lugar, Calderón otorga una significación diferente a cada una de estas tres puertas: según nuestra hipótesis escenográfica, la puerta lateral derecha sería el acceso al cuarto o tocador contiguo; la puerta central, el acceso a otra cuadra; la lateral izquierda, la salida al resto de los aposentos de la casa que conduce a la salida a la calle. No resulta extraño que sea precisamente en este espacio donde

se desarrolle la mayor parte de la tercera jornada y donde se produce la conclusión de la comedia.

En esta misma obra *–El maestro de danzar–* se observan varios ejemplos de esta estrategia constructiva. En la primera jornada de la comedia, una acotación escénica aclara notablemente la compleja situación dramática y la transición hacia una nueva escena:

“Vanse los tres [Beatriz, Chacón y don Diego], y de la puerta por donde salió Beatriz, salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix, y don Juan de cara; y por otra parte don Diego, y Celso, gente, y luz” [acot. I: 257+].

La hipótesis escenográfica más probable para la representación del cuadro es que Beatriz salga por una de las puertas laterales (por ejemplo, la derecha), que representaría la puerta de entrada a la casa que abandona. Cuando la dama abandona el escenario, acompañada de Chacón y don Diego -a quien ha pedido protección- debería hacerlo por la puerta lateral opuesta del escenario (la izquierda). A continuación, *“de la puerta por donde salió Beatriz”* [I: acot. 257+] (la lateral derecha, según nuestra propuesta), irrumpen don Félix y don Juan, luchando (éste de cara, y aquel de espaldas al tablado, retrocediendo de los embates de su contrincante). Finalmente, *“por otra parte”* [I: acot. I: 257+] aparecen don Diego y Celso y otras personas. Esta *“otra parte”* no puede ser ninguna de las dos puertas laterales, por lo que la opción más natural sería la salida de estos personajes por el espacio central del nivel inferior del escenario.

La habilidad de Calderón para utilizar con diferente significación las puertas laterales del escenario, denotando espacios diversos, es notable, como se advierte en el siguiente esquema, que presenta una hipótesis probable de la utilización de este mecanismo escénico en un cuadro dramático en que se representa un espacio itinerante de la primera jornada de *El maestro de danzar* [I: 387-576]:

PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN (segundo cuadro de la primera jornada de "El maestro de danzar")						
Acotaciones e indicaciones escénicas	ESCENARIO		PUERTA LATERAL IZQUIERDA		PUERTA LATERAL DERECHA	
	significación	personajes	significación	personajes	significación	personajes
"[...] salen Beatriz, Enrique, y Chacón" [I: acot. 386+]. "Por aquesta calle pienso, / que vamos mejor" [I: 436-437].	Calle indeterminada de Valencia. Espacio itinerante hasta otra calle, justo enfrente de la casa de don Félix	Doña Beatriz, don Enrique, Chacón	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Doña Beatriz, don Enrique, Chacón (entran)		
"Sale una ronda" [I: acot. 438+]		Doña Beatriz, don Enrique, Chacón, dos alguaciles	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	dos alguaciles (entran)		
"Vase" [I: acot. 500+]		Don Enrique, Chacón, don Félix			Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Doña Beatriz (sale)
"Métenlos a cuchilladas y sale don Félix" [I: acot. 500+]. Don Félix: "Nuevo estruendo / hay en mi calle" [I: 513-514]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	Don Félix (entra)	Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	dos alguaciles (salen)
"Dentro unos" [I: acot. 530+]; "Seguidlos"		Don Enrique, Chacón, don Félix			Otra calle indeterminada, cercana a la calle representada	otros alguaciles, fuera de escena
Don Félix: "En mi casa se han entrado / los de la pendencia" [I: 537-538]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Puerta de entrada de la casa de don Félix			
Don Félix: "Subid, pues, mientras yo cierro / la puerta" [I: 537-538]		Don Enrique, Chacón, don Félix	Puerta de entrada de la casa de don Félix	Don Enrique, Chacón, don Félix (salen)		

Una cuestión pertinente (aunque de difícil o imposible resolución) sería preguntarse por el método de escritura del dramaturgo, esto es, si Calderón redactaba sus comedias con una

estructura argumental rígida prevista de antemano, o bien partía de un esquema narrativo genérico y variaba el desarrollo de la obra en función de diversas ideas y ocurrencias durante el proceso de escritura. Si suponemos que esta última opción es posible, podríamos entender que no se haya configurado la “puerta de en medio” hasta el último cuadro de la última jornada de *El maestro de danzar* [III: acot. 316+], a pesar de que el espacio dramático representado (los aposentos de doña Leonor) aparece profusamente a lo largo de toda la obra. En todo caso, una acotación escénica aclara de forma indudable de qué forma se había de representar el cuadro final:

“Escóndense los dos [don Enrique y Chacón] en la puerta de en medio, y por la del lado salen Félix, y Beatriz” [III: acot. 316+].

La puerta “del lado” no puede ser otra que la puerta lateral derecha del tablado, que en nuestra hipótesis escénica representa el acceso al cuarto contiguo de los aposentos de doña Leonor. Cuando entran al tablado don Félix y Beatriz, doña Leonor (con don Enrique escondido y escuchando) les refiere su plan:

*“Como
don Juan está reducido
a la conveniencia, a esto
mi padre a buscarte ha ido
procura hallarle, y de nada
te darás por entendido,
hasta que él lo diga; ¿qué
esperáis? **A tu retiro**
Beatriz, tú a buscarle” [III: 331-338]*

Las indicaciones de doña Leonor muestran la inteligencia y astucia del personaje. El movimiento escenográfico que sugiere el diálogo es complejo, pero se puede resumir en un breve esquema:

1.	<i>Don Enrique y Chacón entran a escena desde la calle a los aposentos de doña Leonor, por la puerta que conduce a otras dependencias de la casa, representada por la puerta lateral izquierda del escenario [III: acot. 249+].</i>
2.	<i>Don Enrique y Chacón se esconden en la “puerta de en medio”, representada por la puerta central del tablado [III: acot. 316+].</i>
3.	<i>Don Félix y doña Beatriz entran en los aposentos de doña Leonor, desde el cuarto contiguo, representado por la puerta lateral derecha del tablado [III: acot. 316+].</i>
4.	<i>Don Félix sale de los aposentos hacia la calle, en dirección a su propia casa [III: 339 y III: acot. 349+], donde le espera don Diego, padre de la dama. Abandona el tablado por la puerta que conduce a otras dependencias de la casa de doña Leonor, representada por la puerta lateral izquierda del escenario.</i>

5.	<i>Doña Beatriz vuelve a esconderse en el cuarto contiguo a los aposentos de doña Leonor [III: 338-339 y III: acot. 349+], representado por la puerta lateral derecha del tablado.</i>
6.	<i>Don Enrique y Chacón, escondidos en otro espacio anexo al cuarto de la dama -representado por la puerta central del tablado- regresan a los aposentos de doña Leonor tras haber presenciado el diálogo anterior [III: 350-...]</i>

En *Mañanas de abril y mayo*, el movimiento escénico de los actores tiene mucho interés para la determinación del espacio dramático que representa la casa de doña Ana. En una escena de la primera jornada de la comedia se encuentran a solas doña Ana y Lucía, su dueña; la entrada de doña Clara e Inés en el espacio dramático que representa la casa debió hacerse por una de las dos puertas laterales del escenario, que simbolizaría la puerta de la calle; la puerta lateral opuesta encarnaría el paso a otro espacio dramático, unos aposentos de la casa de doña Ana donde ahora se esconden las dos mujeres recién llegadas para ocultarse de don Luís y don Hipólito. Éste último irrumpe [I: acot. 716+] en el escenario por la misma puerta lateral por la que entraron hace un momento las dos perseguidas.

El último cuadro de la primera jornada [I: 812-1030] de esta misma comedia se desarrolla en la casa de don Pedro, espacio donde se inició la comedia. La primera acotación del cuadro tiene detalles de interés para la configuración del espacio dramático: “*Vanse [doña Ana y Lucía] y salen don Pedro por la puerta derecha, y don Juan por la izquierda, que es por donde está la puerta izquierda de su aposento, y encuéntrense en el tablado*” [I: acot. 811+]. Ya se había observado en el primer cuadro de este acto la utilización de una de las puertas laterales del tablado (aquella que representaba el acceso a la casa de don Pedro desde la calle) para la entrada de don Juan y Arceo [I: acot. 0+] en primer término y de don Pedro después [I: acot. 44+]. La lógica escenográfica indicaba que todos los personajes debían entrar al tablado *por la misma puerta lateral*, es decir, la misma que representaba la puerta de acceso a la calle.

La salida de Arceo del tablado en el primer cuadro, a instancias de don Pedro [I: acot. 76+] debe hacerse, evidentemente, por la puerta lateral opuesta, que simboliza la entrada a otros aposentos de la casa. Por tanto, cada una de las puertas laterales representa el acceso a un espacio diferenciado, fuera de la vista del público: una puerta constituiría la salida a la calle, a un espacio exterior, mientras que la puerta opuesta figuraría el acceso a otros aposentos interiores de la misma casa. La acotación que hemos citado anteriormente [I: acot. 811+] determina claramente qué puerta representaba cada espacio en la escenografía del cuadro (la derecha la salida a la calle y la izquierda los aposentos en los que ahora se aloja don Juan). La coherencia escénica obligaría a mantener esta estructura espacial -explicitada en la acotación inicial del último cuadro de la primera jornada- también en el primer cuadro, donde se representaba este mismo espacio dramático, la casa de don Pedro.

A pesar de todas las prevenciones que toma el dramaturgo para mantener la coherencia escenográfica y no variar la significación de las puertas del escenario siempre que se representa el mismo espacio dramático, en ocasiones, las mismas limitaciones del tablado

causan pequeñas incoherencias escénicas. Este hecho puede observarse en la segunda jornada de *Mañanas de abril y mayo*: don Hipólito encarga a don Luís que prepare una silla para traerla hasta la casa “*y esté puesta / al punto en San Sebastián*” [II: 271-272]. El caballero le indica a su amigo que él mismo esperará en su propia casa a la dama, pero don Luís le aconseja un sitio mejor para el encuentro: “*Pues es tan cerca / la casa de don Pedro, / mejor es llevarla a ella*” [II: 284-286]. Don Hipólito acepta la propuesta, dada la comodidad y discreción que supondrá a la dama trasladarse a una casa que es vecina a la suya. El diálogo finaliza cuando don Luís previene a su amigo que “*de la suya [de la casa de la dama] mesma / otras dos salen*” [II: 290-291] y don Hipólito decide que deben marchar de inmediato “*sin que nos vean, / que estando aquí, podrá ser, / que ir a otra parte no quieran*” [II: 294-296]. El movimiento escénico de los actores parece evidente: don Luís y don Hipólito se habían quedado en la parte izquierda del tablado (allí fue a encontrarse con ellos Inés en la escena anterior [II: 244]) y ahora ven salir de la puerta derecha del escenario (que representa el acceso a la casa de doña Ana) a la misma dama, la dueña Lucía y Pernía. La salida y entrada de los personajes es simultánea [II: acot. 297+].

Tan sólo se advierte una pequeña incoherencia escénica –que afecta al espacio dramático del cuadro, como veremos en seguida– en el movimiento de los personajes sobre el tablado: don Luís y don Hipólito abandonan el escenario *por la misma puerta*, la que se encuentra en el lateral izquierdo. No pueden salir por la puerta derecha, como hemos visto, pues ésta representa la entrada a la casa de doña Ana, y en el final de la escena salen por este lado la dama, doña Lucía y Pernía [II: acot. 297+]. Por tanto, los dos caballeros *sólo tienen una opción* para dejar el tablado, la puerta lateral derecha. En el diálogo entre ambos, don Luís se dirige a encargar una silla [II: 271-272], mientras que don Hipólito entrará en la casa de don Pedro para hablar con él y pedirle que le deje sus aposentos para entrevistarse con la dama tapada (tal y como se confirma en la expresión del caballero –“*mientras prevengo la casa*” [II: 289]- y en una escena posterior, en que se reúne con don Pedro [II: 363-404]). Se trata de una mínima incongruencia escénica, pues don Luís y don Hipólito se dirigen *a lugares diferentes* y, en cambio, salen del escenario *por la misma puerta* que, precisamente, representaría el acceso a la casa de don Pedro. Se trata, evidentemente, de una convención escénica provocada por las limitaciones del espacio escenográfico del corral de comedias.

La identificación de la puerta lateral izquierda del tablado con el acceso a la casa de don Pedro no es una simple conjetura teórica. En la breve escena [II: 298-311] en que salen al tablado doña Ana, doña Lucía y Pernía (no olvidemos que han aparecido desde la puerta lateral derecha, que representa el acceso a la casa de doña Ana), la dama, que ha salido “*en traje de casa*” [II: 299] decide que “*en la casa de don Pedro / he de entrar, ya estoy resuelta [...]*” [II: 301-302]. La advertencia de Lucía es muy clara y alude a la cercanía de la casa de don Pedro: “*¿Pues dónde vas? Ésta es / la casa*” [II: 305-306]. La astuta dama responde a la dueña con una prevención lógica:

*“¿No eres más necia?
Pasa de largo, porque
deslumbremos las sospechas,
si acaso me ha visto alguno*

salir de casa [...] [II: 306-310]

De nuevo observamos la misma convención escenográfica que anotamos anteriormente. Los tres personajes *deben salir* del tablado: no pueden hacerlo por la puerta lateral derecha, por la que accedieron a escena, pues ésta representa el acceso a la casa de doña Ana. La única opción posible es, pues, la puerta lateral izquierda, aunque ésta represente el espacio dramático de la casa de don Pedro.

Otro ejemplo de las dificultades que plantea al dramaturgo la limitación de la estructura del corral de comedias se observa en la comedia *Primero soy yo*. La escena se desarrolla en la casa de don Gutierre; el caballero se encuentra solo, pero enseguida entra Fadrique [acot. II: 534+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que anuncia la llegada de un nuevo criado a la vivienda [II: 535-538]. La entrada de Gonzalo [acot. II: 539+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) desmiente el parecer de Fadrique, ya que el recién llegado es don Álvaro, el enemigo declarado de don Gutierre:

Gonzalo: “[...] *don Álvaro, que llega:
que en fe de que **en casa estás,**
y avisado, **hasta aquí se entra**”
Gutierre: “*Decidle vos, porque no
es justo, que a mi me vea,
que no estoy en casa*” Fadrique: “*Yo
lo haré*” Gonzalo: “***Escóndete apriesa***” [II: 551-557]*

El lugar escogido por don Gutierre para esconderse plantea un conocido problema escenográfico, debido a la limitación estructural de los corrales de comedias. Dado que el tablado del corral únicamente disponía de tres aberturas (dos laterales y una central), y que en la escena comentada las dos puertas de los extremos del escenario ya poseían una significación concreta para el espacio dramático representado (la puerta lateral izquierda, el acceso a la escalera de la vivienda que daría paso franco hasta la puerta de la calle; la puerta lateral derecha, una estancia contigua a los aposentos), la única opción posible sería que don Gutierre se escondiese tras la abertura central del escenario.

“*Escóndese [don Gutierre], y sale don Álvaro*” [acot. II: 557+]. A pesar de la falta de acotación en el texto estudiado que lo indique, don Gutierre debería encontrarse “*al paño*”, a tenor de una intervención suya durante la escena [II: 576-577]; esto es, sería visible para el espectador del corral, con el actor que representaba al caballero parcialmente tapado por la cortina que cubría la puerta central del tablado, indicando con ello una convención escenográfica que sugeriría al espectador que don Gutierre asistía a la conversación *sin ser visto* por el resto de personajes.

La misma comedia presenta un nuevo problema escenográfico en la tercera jornada: en el primer cuadro “*salen don Álvaro, y don Vicente*” [acot. III: 0+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). No hay ruptura en el tiempo dramático respecto a la acción que el espectador siguió en el final del segundo acto y el espacio dramático representado es el mismo que se simbolizó en aquel, los aposentos de doña Hipólita en la casa de los Ansa en la ciudad de Valencia. Don Vicente de Ansa explica el motivo de su presencia en la vivienda, que el

dramaturgo se ve obligado a explicar para justificar tan inesperada aparición: ha ido en busca de su hermano porque éste no había llegado a la Quinta y estaba ya amaneciendo [III: 1-6]. Su hermano, medio pillado en falta, le explica –a medias- el motivo de su turbación: “[...] *el cuarto me parece / de mi hermana, que han abierto*” [III: 11-12]. De nuevo, aparece el motivo del honor para provocar la evolución dramática de la comedia.

Inmediatamente, aparecen “[...] *Hipólita, Laura, y Juana*” [acot. III: 13+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El espectador atento debía recordar que al final del acto anterior, las tres mujeres se habían dirigido a un cuarto contiguo al espacio representado, identificado por la puerta lateral derecha del tablado en nuestra hipótesis. Ya Hipólita se preguntaba –fuera de escena (“*dentro Hipólita*” [acot. II: 1001+])– por el motivo del ruido que se oía en el ámbito escénico representado: “¿*Qué ruido en mi cuarto es ese?*” [II: 1002]. Ahora, ya en el tercer acto, y confirmando que no hay solución de continuidad en el tiempo dramático entre el inicio de esta jornada y el final de la anterior, se hace la misma pregunta, con la dama en el mismo espacio representado, y *no fuera* del mismo: “*Pues que gente / se oye ya en esta antesala, / salgo a ver lo que sucede*” [III: 14-16].

Doña Hipólita se excusa ante su hermano, y mezcla hábilmente la realidad con algún pequeño adorno, para protegerse ante la presumible cólera fraterna, a causa de la evidencia de un hombre escondido en los aposentos de la misma doña Hipólita:

“[...] *quise, para recogerme,
recoger la casa, cuando
**al salir aquí, suspende
mi paso tu voz, diciendo,
si bien me acuerdo: ¿quién eres,
traidor? Y en el mismo instante,
**muerta la luz, te resuelves
a cerrar el cuarto, y irte;
cuyo alboroto, me tiene
en vela toda la noche,
sin saber lo que te mueve
**a quedarte en casa, a hacer
ruido, a cerrar, y volverte,
para que al amanecer
al primer paso te encuentre [...]*******” [III: 22-36]

Como suele pasar en este género de comedias, la conversación es interrumpida por un nuevo suceso inesperado; una acotación reza que “*sale Lisardo al paño*” [acot. III: 45+], indicando con ello la consabida convención escénica que permite al público (y al lector) entender que el caballero citado se encuentra *en el mismo espacio dramático* representado que el resto de personajes, pero *sin ser visto* –aún- por ellos. Naturalmente, siguiendo la conjetura de representación para los espacios interiores, es posible que el actor que interpretaba a Lisardo se encontrase tras la cortina de la puerta lateral izquierda del tablado, que simbolizaría el acceso al corredor y la escalera que conduciría a la planta baja de la

vivienda y a la salida a la calle. La misma expresión de Lisardo ("*aquí retirado espere*" [III: 51]) confirma la situación de *voyeur* del personaje en el punto inicial de la escena.

Lisardo expresa –en claro aparte no escuchado por el resto de personajes- que ya han pasado "*dos días*" [III: 46] desde que dejó a su hija Laura bajo la protección de doña Hipólita. El humilde caballero asiste escondido a la conversación entre don Vicente y don Álvaro; éste le resume a su hermano algunos detalles del final de la segunda jornada, subrayando el momento en que descubrió "*un hombre en este retrete*" [III: 70]. La referencia alude, naturalmente al momento en que el caballero desconfió de la actitud de Laura [II: 974-975], cuando la dama intentaba ocultar su atención del cuarto contiguo, simbolizado en nuestra hipótesis de representación por la abertura central del tablado. Don Álvaro declara a su hermano no haber sido capaz de reconocer al intruso –don Gutierre- por haber salido éste "*matando la luz*" [III: 79].

Mientras tanto, aún al paño, Lisardo escucha la conversación y se expresa –en evidente aparte- en un par de ocasiones [III: 71 y III: 96], para mostrar su desconcierto por la historia que explica don Álvaro y la evidencia de un hombre en la casa a la que llevó a su hija Laura. Don Álvaro prosigue la explicación a su hermano y simula la acción real que practicó unos momentos antes en el tiempo dramático de la comedia (esto es, al final del segundo acto; y recordemos que el espectador del corral debería haber presenciado alguna pieza breve entre jornada y jornada, por lo que el tiempo dramático y el de representación no serían coincidentes en esta ocasión), disponiéndose a abrir la puerta del espacio contiguo donde estaba escondido don Gutierre [II: 976] y que estaría simbolizada en escena por la abertura central del tablado. La acotación que acompaña al texto reviste cierto interés por la información que aporta al momento dramático y al análisis del espacio: "*llega haciendo la acción a la puerta* [don Álvaro], *y al abrir, ve a Fadrique, y vuelve a cerrar*" [acot. III: 111+].

El espectador recordaría perfectamente cómo don Gutierre había matado la luz cuando don Álvaro abrió la puerta donde se escondía [acot. II: 976+]; el caballero salió de la habitación contigua al espacio dramático representado (simbolizada, como sostenemos, por la abertura central del tablado), y abandonó la vivienda amparado por la oscuridad [acot. II: 992+]. Fadrique y Juana habían entrado un poco antes [acot. II: 980+], y el bandolero se había refugiado en el mismo lugar donde su amigo Gutierre se encontraba escondido [II: 985-986]. Don Álvaro salió en pos de don Gutierre [acot. II: 1001+] sin conocer la identidad del huido, no sin antes cerrar "*la puerta del cuarto*" [II: 1000] y dejando a Fadrique encerrado en el mismo, simbolizado por la abertura central del tablado.

Esta situación dramática tan acelerada y la construcción del espacio en que se sostenía debía ser difícil de seguir para el espectador del corral, más aún teniendo en cuenta la consabida pausa entre actos; es por ello tal vez que el dramaturgo *recuerda* por boca de don Álvaro los acontecimientos vividos en el tiempo dramático inmediatamente anterior; en el mismo sentido operaría la aparición fugaz de Fadrique en este inicio de la tercera jornada, en el momento en que don Álvaro abre la puerta de la habitación contigua y *muestra* la presencia del intruso [acot. III: 111+]. La hipótesis de representación más probable es que el actor que interpreta a don Álvaro *descubriese* por completo la cortina que ocultaba la abertura central

del escenario y *dejase ver* por unos instantes la figura completa del bandolero⁷⁴⁶, con la intención de recordar al espectador el hilo dramático del final de la segunda jornada y la identificación del espacio dramático que representaba el espacio contiguo donde poco antes estaba oculto don Gutierre.

La reacción airada de los dos hermanos no se hace esperar: después de la sorpresa inicial, don Vicente sugiere que *“caiga la puerta / en tierra”* [III: 127-128]; el refuerzo de identificación del espacio sugerido (la habitación contigua al lugar representado en escena) se hace evidente con una nueva mención de don Álvaro al elemento que simboliza la cortina de la obertura central del tablado: *“que a tantos golpes rebelde / resista una puerta”* [III: 132-133].

Cuando la situación dramática se antoja insostenible, el astuto dramaturgo aún encaja una vuelta de tuerca más en el desarrollo del cuadro para imprimir nueva tensión al cuadro, demorando de paso la resolución de la escena con la misma finalidad: *“sale Lisardo”* [acot. III: 136+], ofendido por lo que considera un ultraje de su hija al honor de la familia (de nuevo, el tema recurrente) y pretendiendo vengar la afrenta con la muerte de doña Laura [III: 145-148]; doña Hipólita participa en este simbólico aquelarre, acusando a su protegida para poder salvarse a sí misma [III: 165-166], repitiendo nuevamente –con breve variante– el lema que da título a la comedia (*“también yo soy primero”* [III: 169]).

La astuta Laura ingenia un ardid para sobrevivir a la embestida común, argumentando al respetable que *“el hombre que yo, es verdad, / escondí en este retrete, / es mi esposo”* [III: 181-183]. Pero la dama también se confunde, puesto que cree que la persona encerrada en la habitación contigua es don Gutierre. Su hermano don Álvaro la insta a que Laura le pida al caballero confinado que salga [III: 234] y la dama accede (*“sal, señor, seguro tienes / el paso”* [III: 237-238]) y *“llega a la puerta de Fadrique”* [acot. III: 238+] (hipótesis: abertura central del tablado).

Para mayor desconcierto de todos los personajes (pero no del público o del lector atento), *“sale Fadrique”* [acot. III: 238+]. Doña Hipólita se sorprende [III: 246], y aún más Laura, que ha afirmado poco antes su promesa de matrimonio con el antiguo confinado. El bandolero, que ya había mostrado en el cuadro anterior cierto talento para la invención en el episodio en la casa de su amigo don Gutierre, vuelve a interpretar el papel del inexistente don Íñigo de Rivera, el caballero por el que don Álvaro le toma [III: 261].

El padre de Laura desconfía de esta identidad y Fadrique *“repara en Lisardo”* [acot. III: 285+]; el engaño se desvela rápidamente, puesto que el padre de Laura lo reconoce como *“Fadrique, un delincuente”* [III: 310] que acabó con la vida de su sobrino. La intención de los tres caballeros (Lisardo, Vicente y Álvaro) de acabar allí mismo con la vida del bandolero, es zanjada de forma abrupta por Fadrique, que *“amenázalos con una pistola, y vase”* [acot. III: 346+]. Esta acción plantea un nuevo problema escenográfico, ya que doña Hipólita manifiesta que *“por el balcón se ha arrojado”* [III: 347]. Si tenemos en cuenta que las tres aberturas del

⁷⁴⁶ Esta conjetura se refuerza por la exclamación de Fadrique lamentando su suerte (*“Ya aquí no hay más, / que a todo trance venderme / bien vendido”* [III: 113-115]), que debería producirse en los instantes en que el actor es visible para todo el público y la cortina de la obertura central está abierta por don Álvaro.

escenario (puerta lateral izquierda, central y derecha) ya tienen un contenido de significación concreto simbolizando tres espacios diferentes (respectivamente: el acceso a la escalera y salida de la vivienda [izquierda], el camarín donde se escondió don Gutierre y estuvo encerrado Fadrique [centro] y los aposentos contiguos de doña Hipólita [derecha]), no nos quedará más remedio que afirmar que el balcón por el que se arroja el bandolero *debería encontrarse* en el mismo espacio dramático representado; así pues, únicamente existiría la opción de dar una *nueva significación* a una de las únicas tres aberturas del tablado para figurar la salida del personaje; una opción posible sería volver a utilizar como recurso la abertura central del escenario, dada la proximidad a ese lugar -en el contexto de la situación posicional- del actor que representaba al bandolero, así como la mayor dificultad de utilizar las puertas laterales por su mayor impacto en la significación de los lugares que representaban.

3.8. Movimientos de los personajes sobre el tablado y mecanismos de concentración y desagrupación.

La distancia física que mantienen los actores sobre el escenario mientras representan a los personajes de la comedia, sus movimientos sobre el tablado, así como las entradas y salidas por las puertas laterales son elementos que ayudan a configurar el espacio dramático representado y que tienen una gran importancia en el desarrollo de las obras. Algunos mecanismos utilizados por el dramaturgo –como la concentración o desagrupación de los personajes en determinadas escenas- cumplen una función similar, e incrementan –o ralentizan- el ritmo de la comedia, en función de los intereses o necesidades de la acción dramática en cada momento. En este apartado comentaremos algunas de estas cuestiones, que inciden de forma directa en la construcción del espacio en las comedias de capa y espada.

Las exiguas dimensiones del tablado de comedias debían dificultar considerablemente los movimientos de los actores en las frecuentes ocasiones en que en una misma escena participaban cuatro personajes o más. Un ejemplo de ello se observa en la primera jornada de la comedia *Dar tiempo al tiempo*: el espacio dramático representado en el primer cuadro de la obra es una calle indeterminada de Madrid, en un mecanismo de espacio itinerante que conduce hasta el lugar que se encuentra frente a la vivienda de doña Beatriz. Don Pedro, don Diego y Ginés se encuentran solos en el tablado. Don Pedro advierte la cercanía de la casa de don Diego, pero su amigo le indica que antes *“quisiera dar una vuelta / a la calle de una dama”* [I: 231-232]. Más tarde se desvelará que tal dama es doña Leonor, que precisamente es la amante de don Juan de Toledo, que acaba de salir de escena. Don Diego y su criado Ginés *“vanse”* [acot. I: 262+] y don Pedro muestra su alegría por poder visitar en su casa a solas a su amante doña Beatriz, hermana de don Diego, aprovechando la probable ausencia del caballero. En tal punto se muestra un nuevo indicio de espacio itinerante sobre escena, pues don Pedro llega hasta la puerta de su dama, simbolizada probablemente por la puerta lateral derecha del tablado, como declara en voz alta:

*“[...] el mismo temor se atreve
a hacerme **la puerta franca**;
bien podré seguro, pues,
llamar”* [I: 276-279]

En el mismo instante *“salen don Juan, y Chacón”* [acot. I: 278+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El caballero manifiesta haber llegado *“a la calle de Leonor”* [I: 282], su amada. El embrollo urdido por el dramaturgo se basa en la confusión de don Juan a causa del traslado de domicilio de la dama un tiempo antes, sin que esta situación sea conocida por el caballero. De aquí la extrañeza de don Juan al ver *“un hombre, que / ahora la calle pasa”* [I: 291-292]. Chacón confirma que el presunto rival se acerca y se detiene delante de la puerta de la casa [I: 293-294]. La siguiente acotación textual corrobora que *“llama don Pedro a la puerta, y sale Inés”* [acot. I: 294+]. Sobre el tablado, pues, la situación espacial de los cuatro actores se estructuraría en dos grupos: a la parte derecha del escenario, don Pedro e Inés, justo delante de la puerta lateral que simbolizaría la puerta de acceso a la casa; a la izquierda del tablado, don Juan y Chacón, simulando estar en la misma calle, aunque algo más alejados de la vivienda. Don Pedro *“éntrase cerrando la puerta”* [acot. I: 306+] (hipótesis: puerta lateral

derecha), ante el estupor de don Juan, que ha observado la acción. Frente al desasosiego de su amo, Chacón defiende la honorabilidad de doña Leonor -la llama "*deidad soberana*" [I: 311]- pero don Juan insiste en quedarse en el lugar para batirse con el presunto rival. En estas, "*salen don Diego, y Ginés*" [acot. I: 332+]; el caballero se lamenta de no haber podido haber visto a solas a doña Leonor por haber llegado inesperadamente el padre de la dama (don Luís). Obsérvese que la lógica escenográfica recomendaría que los recién llegados accedan al tablado por la puerta lateral izquierda. Dado que éste era el lugar ocupado poco antes por don Juan y Chacón, debería haberse producido un movimiento de éstos hacia la parte lateral derecha del escenario, justo delante de la puerta lateral que representa el acceso a la vivienda donde acaba de entrar don Pedro. Una acotación textual confirma esta suposición e indica que "*llama otra vez don Juan, y dicen dentro Beatriz y don Pedro, abriendo y volviendo a cerrar*" [acot. I: 341+].

La situación escenográfica es interesante, porque es ahora don Diego quién se extraña de ver a un hombre desconocido (don Juan) rondando ante la puerta de su casa, mientras que éste reta al otro caballero (don Pedro) que accedió poco antes a la vivienda. Así, don Diego se acerca hasta la posición de don Juan y "*llega sacando la espada*" [acot. I: 352+], retándole por la supuesta intrusión en el espacio familiar. Ambos "*riñen, y Ginés llama a la puerta*" [acot. I: 360+] pidiendo luces [I: 363] ante la sorpresa de Chacón, que desconoce aún que la casa frente a la que se encuentran es la misma donde sirve Ginés -la de doña Beatriz- y no la vivienda de doña Leonor, como cree su amo don Juan y él mismo. Las voces *dentro* (es decir, *fuera* de escena) de Inés y doña Beatriz [acot. I: 366+ y acot. I: 368+] alertan sobre el alboroto *en la calle* -"*en la calle hay cuchilladas*" [I: 368]- y la conveniencia de sacar luces [I: 369]. Ante esta barahúnda, don Juan opta por huir del lugar junto a Chacón, para no declarar su identidad, siendo perseguido por don Diego [acot. I: 378+] (hipótesis: puerta lateral izquierda).

Algunas veces el dramaturgo se ve obligado a señalar el movimiento de los personajes mediante anotaciones textuales, que aclaran definitivamente la situación de los actores y su intencionalidad en la escena. En la conclusión de la primera jornada de la comedia *Dar tiempo al tiempo* se observa un claro ejemplo de este tipo de nota marginal en el texto para aclarar el sentido del desarrollo dramático; don Juan y doña Leonor se encuentran en los aposentos de la dama y la discusión entre los dos amantes se subraya con diversos movimientos de ambos sobre el tablado, reflejados en sendas acotaciones textuales: "*yéndose, y él tras ella*" [acot. I: 1056+]; "*detiéndela*" [acot. I: 1063+]; "*pónesela delante*" [acot. I: 1082+]. La primera jornada llega a su fin, concluyendo con un significativo movimiento simétrico (y opuesto) de don Juan y doña Leonor, que acaban "*yéndose cada uno por su puerta*" [acot. I: 1088+].

A veces, el diálogo entre los personajes que participan de una determinada escena ofrece indicios del movimiento y la situación de los actores en el tablado. Por ejemplo, en la primera jornada de *Cuál es mayor perfección*, doña Leonor, doña Ángela y doña Beatriz mantienen una animada conversación que permite deducir el movimiento escénico de las tres actrices:

Doña Leonor: "[...] **Pasad a vuestro lugares**"
Doña Beatriz: "**Aquí me quedaré**" Doña Leonor: "¿Eso

*cómo puede ser?” Doña Beatriz: “Ve tú,
Ángela, toma tu asiento”
Doña Ángela: “Ninguno hasta ahora es mío”
Doña Leonor: “Ajustad los cumplimientos
las dos, que a mí no me toca
más, que **tomar el postrero”**
Doña Ángela: “Si ha de ser, yo pasaré,
quede la virtud en medio” [I: 428-437]*

El diálogo expresa la situación escénica: la habitual escasez de elementos escenográficos en este tipo de comedias no debía soslayar la presencia de tres almohadones que representasen el estrado, indicando así cuál debía ser la posición de las tres actrices sobre el tablado. La vanidosa expresión de doña Ángela [I: 436-437] indica su posición central en el tablado en relación a los otros dos personajes, conformando las tres mujeres un triángulo visible para el espectador desde cualquier ángulo del corral. La conversación de las tres damas resulta ágil, y sirve al dramaturgo para subrayar el carácter colérico y vanidoso de doña Ángela, que contrasta vivamente con la discreción y entendimiento de doña Beatriz. Tras recordar las damas el accidente del carruaje relatado al inicio de la jornada, doña Beatriz hace un aparte [acot. I: 504+] con doña Leonor [I: 508-518]: de aquí se podría colegir una sutil incoherencia escenográfica, ya que, momentos antes, doña Ángela se había colocado “*en medio*” [I: 437] de ambas, posición que dificultaría la verosimilitud de este aparte en el caso de que este “*medio*” se realizase desde el punto de vista del espectador del corral de comedias.

La comedia *Los empeños de un acaso* muestra un interesante ejemplo de cómo la situación física de los actores sobre el tablado puede servir al desarrollo dramático de una determinada escena. El segundo cuadro de la segunda jornada se desarrolla en los aposentos de don Félix. Una acotación indica que “*sale Lisardo*” [acot. II: 729+] (puerta lateral derecha). Don Alonso le pide escribir una carta y el criado “*trae recado en un bufete*” [acot. II: 737]. Se trata de una de las escasas ocasiones en que se ofrece información en una acotación textual en este tipo de comedias –aunque ésta sea escasa– sobre algún elemento de atrezzo o mobiliario que se encuentre sobre el tablado. Seguramente, el bufete debía de encontrarse ya en algún lado del escenario en las escenas que se representa este espacio interior, los aposentos de don Félix. Don Alonso indica al criado las instrucciones que deberá seguir, mientras él acaba de escribir la carta:

*“[...] que has de llevar un aviso
a quién el daño remedie
[...]
ponte la capa, y espada,
mientras un renglón escribo”* [II: 738-744]

“*Vase Lisardo [...]*” [acot. II: 744+] (puerta lateral derecha) a prepararse y recoger capa y espada: un signo escénico que indica su inminente salida a la calle para entregar la carta que está escribiendo ya el viejo caballero. Mientras tanto, “[...] *escribe don Alonso, y salen Leonor, y Inés*” [acot. II: 744+] (puerta lateral izquierda). La dama ha regresado a la casa de su galán, quejosa porque éste no la ha seguido. La breve conversación entre doña Leonor e Inés en su entrada en escena ofrecen una orientación muy clara de cómo debían estar dispuestos sobre

el escenario el bufete que se ha citado antes y el actor que interpreta a don Alonso: la criada manifiesta a su entrada que un caballero “*escribiendo está*” [II: 754]; doña Leonor, presa de celos, cree que se trata de don Félix, que está escribiendo alguna carta “*a la que hoy a verle vino*” [II: 757] y “*llega a tomarle el papel*” [acot. II: 759+]. Se trata de una evidente confusión de la dama, que ha tomado a don Alonso por su joven amante: la exaltación debida a los celos y el hecho de encontrarse en los aposentos de don Félix en una actividad tan familiar provocan el error de doña Leonor.

Ahora bien, tal desliz no se hubiese provocado si la dama hubiese podido observar de frente la figura de don Alonso, por lo que la hipótesis de representación más lógica probablemente sea que el caballero se encuentre *de espaldas* a doña Leonor cuando ésta entra, justo en la parte lateral derecha del tablado; de esta forma, el actor que interpreta a don Alonso estaría situado de pie frente a la escribanía o bufete, y por tanto, orientado en una posición de perfil respecto a la posición del espectador del corral de comedias. Tras la lamentable confusión de la dama, se deduce un nuevo dato de representación de la reacción de don Alonso, ya que éste *reconoce de inmediato* a su hija doña Leonor y a la criada Inés, razón por la que se colige que ambas mujeres *no portan el manto* a su entrada en escena. Acto seguido, “*entra Lisardo*” [acot. II: 764+] (puerta lateral derecha), que encuentra al viejo caballero ofuscado por lo que considera una afrenta a su honor (una hija suya en la casa de don Félix). El criado, fiel a su amo, intenta contener a don Alonso mientras las dos mujeres huyen de la casa, primero doña Leonor [acot. II: 770+] y a continuación Inés [II: 772].

En algunas ocasiones puede advertirse de la atenta lectura del texto la utilización del primer corredor del corral de comedias para representar un espacio dramático que simbolice el balcón del primer piso de una vivienda. En esta misma comedia –*Cuál es mayor perfección*– el primer cuadro de la tercera jornada representa una calle de Madrid situada *justo enfrente* de la casa de doña Beatriz. Don Antonio y don Félix conversan animadamente; aquel expresa también el tiempo dramático en que se desenvuelve la escena, una hora temprana de la noche en que aún se puede deducir cierto movimiento en la ciudad: “*el barrio recogido / no está, y esta noche más / temprano vuestro amor vino [...]*” [III: 85-87]. El extenso discurso de don Félix [III: 114-217] sirve de contrapunto a la disertación de su amigo, y ofrece información sobre alguna acción no representada sobre el tablado entre el final del segundo acto y el inicio del tercero, que alude nuevamente al espacio dramático que se representa en este cuadro escénico, el exterior de la casa de doña Beatriz:

*“En la calle estaba, cuando
vi, que **entreabierto un postigo**
de **esta reja**, una mujer
en sumisa voz me dijo:
¿Es Félix? Sí, respondí:
según eso, ¿no os han dicho,
prosiguió, que no vengáis,
Félix, de noche, a **este sitio**?”* [III: 162-169].

El mismo parlamento de don Félix advierte de un avance en el desarrollo dramático de la comedia, pues el caballero empieza a dudar entre las virtudes de doña Ángela y doña Beatriz, a quienes describe como el día y la noche, en elevados conceptos cortesés: *“enamorado de dos, / de la una, si la miro; / de la otra, si la oigo [...]”* [III: 210-212]. Esta actitud idealista y un tanto indecisa contrasta vivamente con la reacción de su amigo Antonio, que parece suplantar en la escena la típica actitud realista y un tanto cínica de los criados en este género de comedias. El diálogo entre los dos caballeros es interrumpido por la aparición de doña Beatriz a la reja [acot. III: 229+], que señala el inicio de un nuevo cuadro y apunta un indudable movimiento escénico de los actores sobre el tablado:

Don Félix: *“La reja abren”*

Don Antonio: *“Pues llegad,
que yo hacia allí me retiro”*

Acotación: *“Beatriz a la reja”* [III: 227-228].

Veamos: la *reja* aludida –en claro simbolismo a la ventana desde la que aparecerá la dama- debe hacer referencia a la galería del primer piso del tablado, desde la que haría su entrada la actriz que encarnaba a doña Beatriz. Justo bajo ella, en el nivel del tablado, se encontraría don Félix, mientras que don Antonio y Roque se apartarían ligeramente a un lado del escenario; este último movimiento apoyaría su credibilidad en el tiempo dramático –el inicio de la noche- representado en escena y sugerido por diferentes signos durante el primer cuadro de la jornada. La gestualidad y los movimientos de los actores –amén de las convenciones escenográficas, aceptadas comúnmente por el público del corral- deberían ser suficientes para aparentar la oscuridad en el desarrollo del cuadro, a pesar de las condiciones reales de representación, a plena luz del sol.

En estos dos niveles del escenario –tablado y primer corredor- se simula la conversación en la reja de doña Beatriz y don Félix. Ambos mantienen un ingenioso intercambio de conceptos cortesés. El duelo verbal entre ambos es escuchado de forma discreta por don Antonio y Roque. El contrapunto del criado, en franca armonía con la construcción de este tipo de personaje en las comedias de Calderón- no puede sino burlarse de la construcción de tan elevados conceptos, que no entiende. Don Antonio zanja la pregunta del criado desentendiéndose cínicamente y haciendo referencia a un espacio dramático no representado, cuya mención resultaría familiar al sediento espectador del corral:

Don Antonio: *“Sí deben de hablar, mas yo
a estas horas sólo entiendo,
que me estoy de sed muriendo:
¿Sabes, Roque, si hay o no,
por aquí una casa, en que,
o aguas, o aloja se venda?”*

Roque: *“Que hay detrás de aquella tienda
una tabernilla sé”* [III: 279-286].

Las dos conversaciones (don Félix-doña Beatriz y don Antonio-Roque) se alternan con cierta gracia en el cuadro, pero inopinadamente *“sale Ángela”* [acot. III: 306+] a la reja (esto es, en nuestra hipótesis, al balcón del primer corredor del corral que la simula), descubriendo

la recién llegada el propósito de su prima (*“te he cogido / en el hurto”* [III: 317-318], afirma Ángela). Doña Beatriz intenta disimular, increpando a don Félix como si fuera un desconocido que se ha atrevido a dirigirse a ella (*“Caballero, a aquestas rejas / no se habla”* [III: 323-324]). Don Félix, frustrado, se dirige a don Antonio y Roque (a un lado del escenario) y *“vanse los tres”* [acot. III: 329+]. El cuadro finaliza con un breve diálogo entre las dos damas; doña Beatriz insta a la criada Isabel a cerrar la ventana [III: 330] y se marcha: a pesar de la falta de acotación del texto se deduce este movimiento, pues Ángela e Isabel se mantienen brevemente en escena elucubrando inútilmente sobre la situación pasada y la identidad del hombre apenas visto.

Otro detalle de interés para el análisis de este tipo de comedias es la sutil contaminación que se produce en ocasiones entre espacios dramáticos representados interiores y exteriores, mediante una especie de sutil transición en que uno de los personajes parece estar a la vez *dentro y fuera* del mismo espacio. En la misma comedia Cuál es mayor perfección observamos un ejemplo de este mecanismo: una acotación textual reza que *“salen don Antonio y don Luis”* [acot. II: 429+]. Supuestamente, el espacio dramático representado son los aposentos de doña Beatriz; las limitaciones del espacio de representación (el tablado del corral de comedias) y las convenciones del género consiguen que se produzca un *desdoblamiento* técnico del espacio descrito, puesto que los dos caballeros parecen estar *a la vez* dentro y fuera del lugar que se representa, a tenor de la expresión de don Antonio a su amigo (*“¿Qué a entrar os atrevéis?”* [II: 430]) y la resolución final del caballero (*“Pues yo me quedo a la entrada / para hacer alguna seña, / si alguien viene”* [II: 436-438]) ante la actitud decidida de don Luís de entrar en la casa. La hipótesis escenográfica se confirma con una nueva acotación textual que indica que el personaje de don Antonio *“retírase a la puerta”* [acot. II: 438+].

De esta forma, si mantenemos la hipótesis habitual de representación escénica, los dos caballeros accederían al tablado por la puerta lateral izquierda, mientras que las dos damas -doña Beatriz y doña Leonor- se encontrarían en la parte opuesta del escenario, simulando que el espacio dramático representado ahora es la habitación de la primera. Don Luís se dirigiría hacia las damas desde su lugar de entrada, mientras el actor que representa a don Antonio se quedaría en la parte izquierda del tablado, cercano a la puerta lateral (pero no *al paño*) y sin intervenir en la escena directamente, a pesar de que observa toda la acción y escucha el diálogo inicial, pues realiza un aparte inmediatamente [II: 458-459].

El movimiento de don Luís se refuerza verbalmente con la advertencia de doña Beatriz a su amiga (*“Encúbrete, ¿quién hay / aquí?”* [II: 452-453]), cuando percibe la presencia del caballero *en sus aposentos*. El lance aumenta los celos de doña Leonor [II: 454-455], pues cree que don Luís ha llegado a la casa en busca de doña Ángela. Don Antonio abandona rápidamente su inicial relegación espacial e interviene inopinadamente en la escena: defiende a su amigo don Luís –ante la sorpresa del mismo- improvisando una enrevesada historia en la que justifica su presencia en la casa por la búsqueda de una criada que participó en un hurto [II: 463-492]. Doña Beatriz llama a Isabel [II: 494]; la criada accede al tablado [acot. II: 494] y su ama le ordena que acompañe a los dos caballeros para aclarar el asunto del falso hurto. La prescripción de doña Beatriz a Isabel (*“Ponte el manto, que con estos / señores es fuerza que vayas”* [II: 498-499]) es un nuevo signo escénico que indica la inmediata salida del personaje a

un espacio exterior, reforzada verbalmente por una nueva admonición a la criada en parecido sentido (“[...] *ve y ponte el manto* [...]” [II: 500]).

Un recurso parecido se advierte en la tercera jornada de la comedia *No hay burlas con el amor*; en un cuadro que se desarrolla en la casa de don Alonso, la conversación entre el caballero y su criado Moscatel se interrumpe bruscamente: una acotación literal indica que “llaman dentro” [acot. III: 281+]. La acción escénica es reforzada por la indicación de don Alonso a Moscatel (“*Mira quién llama a esa puerta*” [III: 282]). Inmediatamente “*sale Inés*” [acot. III: 283+]. Nuestra hipótesis de representación habitual sostiene que la criada debería acceder al tablado por la puerta lateral izquierda, que debería simbolizar el acceso a la vivienda desde el exterior. A pesar de que no hay ninguna anotación que lo describa, Inés debería estar ataviada con manto, significación simbólica de un espacio exterior, indicando que la fámula acaba de llegar de la calle. Inés conversa inicialmente con Moscatel, y se definen así dos espacios dramáticos independientes dentro del mismo escenario: mientras los dos criados hablan a un lado (el izquierdo) del escenario, don Alonso se mantiene en el punto opuesto del tablado (el derecho), aparentemente, ajeno a la conversación de Moscatel e Inés. La intuición se confirma con el intercambio de opiniones entre los tres personajes:

Inés: **“Quita”** Moscatel: **“No has de entrar”**
Inés: **“Aparta”**
Don Alonso: **“¿Quién habla contigo?”**
Moscatel: **“Nadie”**
Inés: **“Mientes, que alguien es quien habla”**
Don Alonso: **“Y muy alguien: Inés mía,
una y mil veces me abraza”** [III: 296-302]

Los dos espacios parciales se integran en uno solo con la reunión de los tres personajes en el ámbito central del tablado. Inés aprovecha la situación creada por el encargo de doña Beatriz (entregarle a don Alonso la banda de tela de la dama enamorada como prenda de amor, sin que el caballero sepa que ha sido voluntad de ésta) para dar celos a Moscatel, coqueteando con su amo. La fámula solicita a don Alonso un poco de intimidad para expresarle un mensaje de doña Beatriz (“[...] *a solas quisiera hablarte* [III: 329]). La divertida escena se desarrolla entre un tira y afloja de los dos hombres:

Moscatel: **“¿A solas?”**
Don Alonso: **“Salte allá, y guarda
esta puerta”** Moscatel: **“¿Yo la puerta?”**
¡Viven los cielos!” [III: 330-333]

La puerta indicada debería ser representada por la que está situada en el lateral derecho del tablado, para mantener la coherencia escenográfica de nuestra hipótesis de representación. El criado resiste débilmente los embates verbales de su amo, argumentando ilusoriamente su voluntad de quedarse en la sala para defender la vida del caballero [III: 342-343]. Una acotación literal del texto aclara el desenlace: “*Échale a empellones*” [acot. III: 346+] (don Alonso a Moscatel, naturalmente).

En ocasiones, uno de los personajes que está en el tablado se *aparta* ligeramente a un lado del escenario, para permitir que el foco de la acción dramática se centre en otro grupo de personajes. En la segunda jornada de *El astrólogo fingido*, Morón anuncia la llegada de una dama, a la que describe de forma grotesca. La dama porta manto y no es otra que doña Violante, que en una escena anterior había salido de su casa en busca del supuesto astrólogo [II: 705-717]. Don Diego autoriza la entrada de la señora –“*Sea quien fuere: / di que entre*” [II: 764-765], pero Morón responde que la dama “*ya está dentro de la sala*” [II: 765], cuestión que confirma la acotación inmediata (“*Van entrando Violante y Quiteria*” [II: acot. 766+]). Don Antonio presencia la entrada de ama y criada, pero se retira discretamente sin salir de escena, para que las mujeres no adviertan su presencia: “*Pues yo despejaré: desde aquí quiero / saber, que encanto es este*” [II: 772-773]. Una nueva acotación –“*Desvíase*” [II: acot. 773+] subraya el movimiento escénico del actor que interpreta a don Antonio, que debía apartarse a un lado del tablado para que el foco de la acción se centrara en la conversación entre don Diego y doña Violante. El diálogo entre ambos se inicia con una cortés invitación del caballero para que la dama se siente y se descubra [II: 774-775], petición que sugiere el hecho de que doña Violante *viene de la calle*. Este gesto recuerda al espectador que la escena enlaza con otra anterior en que la dama salió de su casa [II: 705-717] para ir en busca del presunto astrólogo.

El segundo cuadro de la segunda jornada de *El astrólogo fingido* transcurre en la casa de don Diego. Otro ejemplo parecido se advierte allí. Don Diego se encuentra acompañado de su amigo don Antonio. Se suceden una serie de visitas al falso astrólogo, con diversas peticiones. En primer lugar se presentan Quiteria y doña Violante *con mantos* [III: acot. 175+], muestra inequívoca que indica al espectador que los dos personajes femeninos acaban de llegar de la calle. Doña Violante solicita al falso astrólogo que su antiguo amante vuelva tras ella y don Diego –para quitársela de encima- la convence de que don Juan se ha quedado en la ciudad por causa de celos de ella. Se ha producido en esta escena un sutil movimiento escénico, pues don Antonio, que se encontraba junto a don Diego, *parece haberse apartado a un lado del escenario* cuando entraron doña Violante y Quiteria. No existe ninguna acotación que aclare esta cuestión, pero resulta evidente que el actor que interpreta a don Antonio *no sale de escena*, y que el contexto sugiere que debería estar situado a un extremo del tablado, *dentro* del mismo espacio dramático representado, pero sin ser visto por las dos mujeres (y sin poder oír las), aunque ocupe el mismo espacio escénico. Sólo así se entiende su pregunta a don Diego tras la salida de Quiteria y doña Violante (“*¿Y qué le habéis respondido / a su pregunta molesta?*” [III: 236-237]). Se trata de una convención dramática para reforzar la escena anterior con este nuevo diálogo entre los dos amigos, pues si don Antonio no pudo escuchar la respuesta de don Diego, difícilmente pudo atender a la pregunta, que sí parece conocer.

Tras la salida de las dos mujeres llega don Carlos que –enamorado a su vez de doña Violante- hace una petición similar a don Diego. El movimiento escénico del actor que representa a don Antonio es similar al de la anterior escena, pues *también parece apartarse a un lado del tablado*, para volver al centro de la acción tras la salida de don Carlos. La pregunta de don Antonio a su amigo es casi idéntica a la que formuló anteriormente (“*Pues en fin, ¿qué respondiste / a don Carlos?*” [III: 302-303]), aunque ahora la reacción de don Diego parece ir dirigida a la atención del espectador con el objeto de reforzar la verosimilitud de la escena,

pues su respuesta (“¿No lo oíste?”[III: 303]) confirma la hipótesis de que el actor que representa a don Antonio *no salió en ningún momento* del tablado.

Otro ejemplo parecido advertimos en la tercera jornada de *También hay duelo en las damas*. El criado Simón anuncia la llegada de sus amos, don Fernando y don Félix [III: 291], entrada que se produce inmediatamente [III: acot. 299+] y que es aprovechada por Inés -a pesar de la falta de acotación escénica- para marchar del lugar [III: 292-293], temiendo ser reconocida por los caballeros. Simoncillo se queda de nuevo solo, y no puede seguir a ninguna de las dos criadas a causa de la llegada de don Félix a escena (“*ya me vio mi amo, y es fuerza / no seguirlas [...]*” [III: 300-301]). Don Fernando desea hablar reservadamente con su hijo don Félix y le ordena que *se retire a una parte*, ante la lamentación de Simón, que expresa de forma sencilla la relación de amos y criados en este género de comedias:

Don Fernando: “**Retírate de aquí**”

Simón: “¿Pues yo puedo estorbar?”

Don Fernando: “Sí;

allí, Simón, te desvía”

Simón: “¿De cuándo acá han estorbado
en los bienes, ni en los males
los lacayos principales?
¿De cuándo acá se ha guardado
dello secreto?” [III: 323-331]

El actor que interpreta a Simón debía, sin duda, *apartarse* a un lado del escenario para representar de una forma sencilla que la conversación entre los dos caballeros se mantenía de forma reservada. Don Pedro le expone sus dudas a su hijo respecto a la desaparición de doña Leonor y marcha a continuación [III: acot. 358+]. Cuando el viejo caballero sale de escena, Simoncillo reprende suavemente a su amo por la falta de confianza, pero don Félix zanja la cuestión y le ordena al criado que vuelva a la casa de inmediato y que espere allí [III: 387-388]. Simón abandona el tablado [III: acot. 392+] y don Félix inicia un largo soliloquio [III: 393-454], en que discurre sobre diversas materias de honor y amor, y sus paradojas: se propone no volver a ver a doña Violante antes haber vengado la afrenta que don Pedro –según cree don Félix erróneamente- ha infligido a su propia hermana, doña Leonor.

“*Salen don Pedro y Tristán*” [III: acot. 454+], por un lado del escenario. Don Félix continúa en el tablado, seguramente en el lado opuesto por el que acceden los recién llegados, a tenor del comentario de don Pedro, que conmina a su criado a entregarle una carta al caballero [III: 455] mientras él se oculta, saliendo a continuación de escena [III: acot. 468+], posiblemente, por la misma puerta lateral por la que entró:

“Detrás

de esta esquina a esperar voy,

y aunque él inquirirlo quiera,

tú de ninguna manera

le digas *adonde estoy* [...]” [III: 457-461]

Tristán le hace entrega de la carta a don Félix; el criado le indica al caballero que puede enviar la respuesta a la casa de su amo [III: 472-475], donde él mandará a buscarla. Don Félix desconfía, pero lee la carta de don Pedro [III: 490-497], en la que su antiguo amigo le asegura que él no es el autor de la ofensa a su hermana doña Leonor. La misiva provoca cierta inquietud en don Félix, que no acaba de creer a don Pedro, cuya desaparición dificulta notablemente la venganza que ha trazado el caballero.

Se despide Tristán ("*Quedad con Dios*" [III: 519]) y "*sale don Juan*" [III: acot. 523+], que conversa con don Félix. En este momento se produce una duplicidad en el desarrollo de la acción dramática, que conduce a una estructura de *dos escenas paralelas* con una clara división del espacio teatral: a un lado del escenario se encuentran don Juan y don Félix; al lado contrario encontramos a Tristán y a don Pedro. La acotación escénica inicial ("*A la puerta don Pedro y Tristán*" [III: 533+]) indica claramente que Tristán quizás no llega a salir del tablado tras su despedida de don Félix en la escena anterior [III: 519] y que don Pedro debía también ocultarse a un lado del escenario (seguramente visible para el espectador; tal vez *al paño*, a pesar de la falta de acotación) hasta el reencuentro (en el mismo lateral donde se hallaba) con su criado. La descripción del lugar dramático representado ("*a la puerta*" [III: acot. 533+]) parece referirse a la entrada a una vivienda, ya que don Pedro alude al sitio como "*aqueste portal*" [III: 562]. El caballero indica a su criado que le avise si observa algún movimiento extraño y ambos "*vanse*" [III: acot. 570+].

En la primera jornada de *No hay burlas con el amor*, uno de los cuadros se desarrolla en los aposentos de doña Leonor. Unos versos antes habíamos dejado a don Juan y don Alonso *en la calle*, justo enfrente de la misma vivienda, con el criado Moscatel a punto de entrar en la misma [acot. I: 379+]. El mismo criado recuerda –en un aparte en la escena con don Pedro– la presencia de los dos caballeros en el exterior de la casa ("*que en la calle estén los dos*" [I: 662]). El breve diálogo entre don Juan y don Pedro, justo después de la acotación textual que indica la entrada de ambos a escena parece querer justificar esta extraña intrusión en el espacio privado de la casa:

Acot.: [Sale don Juan, y don Alonso]
Don Juan: "*Pues **está aquí Moscatel**
y **vimos entrar tras él**
a don Pedro, mi fortuna
no espera más*" Don Alonso: "*Yo dispuesto
a cuanto suceda estoy,
a tomar la puerta voy*"
Don Pedro: "*Proseguid*"
Acot.: [Llega don Juan] [I: 672-678]

El mecanismo utilizado por Calderón es, sin duda, una sencilla convención escénica para justificar la presencia de Alonso y don Juan en los aposentos; la escena se resuelve de forma compleja, pues se producen dos escenas paralelas que conviven en el mismo espacio de representación, a pesar de desarrollarse en dos espacios dramáticos representados diferentes: los aposentos de doña Leonor en la casa de don Pedro y la calle que se encuentra justo enfrente de la vivienda. La hipótesis más probable es que la conversación entre don Pedro y

Moscatel se mantenga en la parte derecha del tablado, representando el espacio dramático de los aposentos de doña Leonor.

Mientras tanto, don Juan y don Alonso deberían acceder al tablado por la puerta lateral izquierda, aunque su diálogo indique que el espacio representado es aún la calle; pero inmediatamente, don Alonso debería volver a abandonar el escenario por la misma puerta por la que entró con don Juan, y éste debería mantenerse en escena, simulando acceder entonces al espacio dramático representado, los aposentos de doña Leonor. Se trata de un curioso ejemplo de una situación escénica en que dos espacios dramáticos diferentes se ubican en un mismo espacio de representación. La acotación textual "*llega don Juan*" [acot. I: 678+] es un claro signo que indica la introducción de los nuevos personajes en el mismo espacio dramático representado (los aposentos de doña Leonor). A pesar de que la relación de amistad de don Juan con don Pedro no parece suficiente motivo para argumentar la irrupción en la vivienda, la escena se desenvuelve con aparente normalidad: don Pedro no parece extrañado por la presencia de don Juan en la casa; éste hace el paripé y amenaza a Moscatel, y el criado inventa una peregrina excusa para justificar su presencia en la casa.

Encontramos otro ejemplo de escenas simultáneas en el tablado en la comedia *El maestro de danzar*. En un cuadro de la segunda jornada se produce un detalle de interés para la determinación del espacio dramático. Se trata de una escena realmente compleja por lo que respecta al movimiento de los actores en el tablado, que hace necesaria la presencia de una acotación descriptiva; en ésta se indica que aparecen "*don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte don Diego, y ellos se retiran por donde salieron*" [II: acot. 343+]. Nos encontramos con una estructura de *varias escenas simultáneas*, pues don Félix advierte a don Juan de la presencia de don Enrique y Chacón ("*Hablad bajo, porque llega / gente pasando la calle*" [II: 347-348]). Amo y criado están merodeando alrededor de la casa de doña Leonor, como se deduce del diálogo entre ambos, en el que, a su vez, advierten de la presencia de don Diego:

Chacón: "*En fin, ¿damos otra vuelta?*"
Don Enrique: "*Y otras mil, hasta la dicha
de estar Leonor a la reja*"
Chacón: "*¿No bastan siete, que es
el número de las bestias
el día de san Antón?
Mas su padre.*"
Don Enrique: "*No nos vea,
volvamos por esta parte*" [II: 349-356]

Mientras los dos hombres salen de la escena, don Diego observa sorprendido [II: 357-372] la amistosa conversación entre don Félix y don Juan, ya que sospecha por su criado Celio que ellos dos fueron los caballeros que mantuvieron la disputa la noche anterior. "*Vase acercando*" [I: acot. 369+] y, tras conversar un rato con ambos, escucha cómo don Juan justifica – falsamente– que su hermana Beatriz se encuentra recluida en casa, pues "*se cayó en la escalera / desmayada*" [II: 405-406].

Cuando marcha don Juan, simulando que regresa a su casa para atender a su hermana, don Diego –en un evidente aparte [II: 427-431]- reconoce de inmediato el ardid para justificar la ausencia de la dama, mientras que don Félix –también en aparte [II: 431-442]- piensa que es cierta la narración y que la dama se encuentra realmente convaleciente. Entonces es consciente de que don Juan no le reconoció durante la disputa nocturna [II: 437] y marcha [II: acot. 445+]. Don Diego se queda brevemente a solas en el tablado, y reflexiona qué debe hacer [II: 446-470], determinando rápidamente ir en pos de don Juan para confesarle que conoce su secreto y aliviarle en su desgracia. “Vase don Diego, y salen don Enrique y Chacón” [II: acot. 470+].

Recapitulemos un momento para analizar el complejo movimiento de personajes que se produce en este cuadro [II: 264-487] y la hipótesis de representación más probable. El siguiente esquema reproduce los elementos más característicos:

PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN				
(segundo cuadro de la segunda jornada de "El maestro de danzar")				
Acotaciones e indicaciones escénicas	ESCENARIO		PUERTA LATERAL IZQUIERDA	PUERTA LATERAL DERECHA
	significación	personajes	entrada / salida personaje	entrada / salida personaje
		Don Juan	Don Juan [entra II: acot. 263+]	
"A una esquina suspenso, y sale don Félix" [II: acot. 298+], "la noche pasé a la puerta" [II: 304], "yo os buscaré en vuestra casa / después" [II: 336-337]		Don Juan, don Félix		Don Félix [entra II: acot. 298+]
"Don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte Don Diego, y ellos se retiran a donde salieron" [II: acot. 343+], "gente pasando la calle" [II: 348], "En fin, ¿damos otra vuelta?" [II: 349], "No nos vea, / volvamos por esta parte" [II: 355-356]	Calle indeterminada de Valencia (cercana a la casa de doña Leonor). Espacio itinerante en	Don Juan, don Félix, don Diego, don Enrique, Chacón	Don Diego [entra II: acot. 343+].	Don Enrique, Chacón [entran II: acot. 343+] . Los mismos [salen en II: 356]
"Vase acercando" [II: acot. 369+], "me entré en mi casa" [II: 395], "se cayó en la escalera / desmayada" [II: 405-406]	dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.	Don Juan, don Félix, don Diego	Don Diego "vase acercando" [a Juan y Félix] en II: acot. 369+	Don Juan [sale en II: acot. 426+]
		Don Félix, don Diego	Don Félix [sale en II: acot. 445+]	
"Mas con alcanzarle poco / hay perdido" [II: 469-470]		Don Diego		Don Diego [sale en II: acot. 470+]
"El viejo no entra / en su casa" [II: 471-472], "Antes parece, / que la calle abajo echa / con acelerado paso" [II: 427-474], "Inés a la reja" [II: acot. 479+]		Don Enrique, Chacón	Don Enrique, Chacón [salen en II: acot. 470+]	

En la hipótesis de representación que planteamos, don Juan inicia el cuadro [II: acot. 263+] saliendo al tablado por la puerta izquierda del escenario. Don Félix sale a escena por la puerta opuesta (la derecha) algo más tarde [II: acot. 298+]. Cuando se incorporan – brevemente- don Enrique y Chacón [II: acot. 343+] deberían hacerlo por la puerta derecha y salir de escena por el mismo sitio, mientras que don Diego haría su entrada por la puerta izquierda. Don Juan marchará por la puerta derecha [II: acot. 426+] y don Félix lo hará por la puerta izquierda [II: acot. 445+]. Cuando salga del tablado don Diego marchará por la puerta derecha [II: acot. 470+], ya que va en busca de don Juan [II: 469-470]. Finalmente, don Diego y

Chacón vuelven a entrar en el tablado por la puerta izquierda, la opuesta a la que salió don Diego, pues lo ven marchar [II: 471-475] y no se topan con él.

Otro movimiento de interés que posiciona a los actores de una forma explícita sobre el tablado se produce en la escena final de *También hay duelo en las damas*. La conclusión de la comedia sucede en medio de una gran confusión, típica de los cierres narrativos de este género de obras. El desconcierto es grande. “Sale don Pedro” [III: acot. 1329+], alertado por el ruido de las espadas [III: 1330] y se encuentra con un enorme barullo. El desenlace de la comedia se acerca a su fin, pues el dramaturgo inicia un mecanismo de acumulación progresiva de personajes. “Sale don Fernando” [III: acot. 1360+] primero, que se añade a la tensión y deseo de venganza y, finalmente, “salen todos” [III: acot. 1371+], para concluir la resolución de la jornada en la postrera escena de la comedia. Don Félix defiende a doña Violante y don Juan hace lo propio con doña Leonor. La acotación tiene interés porque marca la posición física de los personajes sobre el tablado: don Juan delante de doña Leonor y don Félix ante doña Violante, defendiendo ambos caballeros a sus damas ante los posibles embates de don Fernando y don Alonso. La escena tiene su contrapunto cómico en la reacción de Simoncillo, que comenta irónicamente: “Y yo definiendo a Isabel, / pero detrás de ella puesto” [III: 1384-1385]. Evidentemente, la sangre no llega al río, y todo se resuelve de forma rápida y feliz: se acuerdan los matrimonios de don Félix con doña Violante y de don Juan con doña Leonor; don Pedro se conforma con su situación y se suspende el duelo, finalizando la obra con una tópica alocución final –esta vez expresada en boca de Simón, el criado- en la que se pide perdón por los posibles errores de la obra.

Un recurso de posición específica del actor sobre el tablado se produce cuando la acotación del texto señala que el personaje debe estar *al paño*, es decir, en alguna de las puertas laterales del escenario, semioculto por las cortinas que debían cubrir las aberturas del fondo del escenario. Se trata de una convención escenográfica que indica que el actor se encuentra en el mismo espacio dramático representado que el resto de personajes que se sitúan sobre el tablado, pero que éstos no le pueden ver, siendo observado únicamente por el público, que puede escuchar –en aparte, claro está- algunas de sus reacciones o pensamientos respecto a la situación de la que ambos –personaje y espectador- están siendo testigos. Señalaremos algún ejemplo: en la tercera jornada de *También hay duelo en las damas*, una acotación del texto especifica la posición de algunos personajes en la escena, pues informa que están “al paño, don Pedro y Tristán” [III: 771], que se han mantenido sobre el tablado una buena parte del cuadro. Ambos muestran su sorpresa por el episodio que acaban de presenciar. Mientras tanto, don Juan confía a la mujer a su amigo don Félix: la escena es graciosa, porque éste piensa que se trata de Violante, y no de su hermana Leonor, que teme ser reconocida en el trance. Las voces de don Alonso provocan la marcha apresurada de don Félix y doña Leonor, mientras que don Juan (otro tópico del género) se queda en la puerta para proteger la salida de los huidos.

En *La dama duende*, otra acotación nos sirve de ejemplo para ilustrar esta técnica, utilizada para definir el espacio dramático y su relación con el espacio escénico: “Sale don Luis al paño”, reza el texto; se trata de una convención teatral que refiere que el actor indicado debía situarse tras la cortina de una de las puertas del fondo del escenario. En este caso debía

tratarse con seguridad de uno de los dos huecos laterales. Desde allí, el personaje debería asomar tan sólo la cabeza tras la cortina (el *pañó*) para indicar a los espectadores que se encontraba escondido en el mismo espacio que el resto de actores, pero sin ser visto por ellos. En la escena indicada, don Luis es víctima de celos a causa de un nuevo equívoco, pues al escuchar cómo las dos amigas trazan su plan, cree que doña Beatriz desea pasar al cuarto de su hermano, don Juan [II: 703-724].

Pero no siempre hay acotaciones que señalen esta posición en el escenario. En la comedia *También hay duelo en las damas*, don Félix se muestra colérico con su criado Simón, pues cree que es el único que puede haber informado a su padre de que se encuentra escondido en la casa de don Pedro. Este cuadro repite nuevamente un esquema espacial utilizado en numerosas ocasiones en este género de comedias, y que ya habíamos observado en alguna escena de la misma comedia (aquella en que doña Leonor se esconde en una habitación contigua a los aposentos de doña Violante): un grupo de personajes conversa animadamente en los aposentos de una casa; la inesperada irrupción de alguna persona provoca que uno de los reunidos deba refugiarse en un cuarto anexo, para evitar ser descubierto.

“Vase [don Félix] y sale don Fernando viejo” [I: acot. 1129+]. Una de las opciones lógicas de representación de este espacio dramático es la que ya hemos expuesto en situaciones parecidas en otros cuadros: la puerta lateral derecha del escenario representaría el acceso a la habitación contigua donde se esconde don Félix, mientras que la puerta lateral izquierda simularía el acceso al resto de aposentos y a la entrada principal de la vivienda.

Según esta hipótesis, don Fernando entraría al tablado por la parte izquierda y don Félix se escondería por la derecha. Sin embargo, la salida del joven caballero no debería ser total, ya que interviene en varias ocasiones a lo largo de la escena (la primera vez, en un breve aparte, para mostrar su nerviosismo al público: “¡Qué ansia!” [I: 1137]). Esto parece un claro indicio de que –a pesar de la ausencia de acotación escénica- el actor podría encontrarse *al paño*, una convención escénica que le haría *visible* para el espectador del corral (quizás oculto de medio cuerpo abajo por las cortinas que tapanían la puerta), aunque no para el resto de personajes que se encontraban en el tablado.

Un procedimiento utilizado por el dramaturgo para acentuar el ritmo dramático en las comedias de capa y espada consiste en aumentar progresivamente la complejidad de la situación mediante la adición gradual de personajes en escena. La complicación escenográfica reside fundamentalmente en esa constante agregación de peripecias dramáticas ambiguas, algunas de ellas inverosímiles. La intención final del mecanismo es provocar la sorpresa del espectador mediante la acumulación de sucesos extraordinarios. Una de las técnicas utilizadas con frecuencia por Calderón en este género de comedias es construir el cuadro dramático sobre una serie de escenas en las que se aprecia una progresión gradual del número de actores sobre el pequeño tablado del corral de comedias. En la conclusión de la comedia *Dar tiempo al tiempo* se observa este mecanismo de acumulación de personajes sobre el tablado (cinco en ese momento: tres –don Luís, don Juan y Chacón- visibles, y dos –doña Leonor y don Pedro- escondidos). Los dos caballeros –don Luís y don Juan- intercambian impresiones, pero su conversación es interrumpida por “ruido dentro” [acot. III: 1205+], con voces de Ginés y don

Diego [acot. III: 1205+, acot. III: 1206+ y acot. III: 1208+]. En un ritmo de escena frenético, “*sale Beatriz*” [acot. III: 1204+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), sorprendida en la calle por su hermano don Diego, según su propia expresión [III: 1216-1217]. La dama se asombra de ver “*a don Luís / adonde a Leonor dejé*” [III: 1207-1208]. Don Juan le aconseja que se retire a “*aquesta cuadra*” [III: 1220], probablemente en referencia al mismo espacio central donde se encuentran ocultos doña Leonor y don Pedro. El ritmo escénico es trepidante, pues doña Beatriz y don Pedro, al paño [acot. III: 1224+ y acot. III: 1225+] se muestran confusos ante el alboroto en escena.

El proceso de acumulación de personajes sobre el tablado se culmina con la entrada del último invitado: “*sale don Diego* [hipótesis: puerta lateral izquierda], *deteniéndole Ginés, Juana, y Chacón*” [acot. III: 1228+]. Don Diego se abalanza sobre don Juan. La situación escénica es tan compleja que el texto incluye una acotación textual que aclara las condiciones en que se desarrolla la acción: “*Riñen los dos [don Juan y don Diego], y don Luís se pone en medio; Beatriz, y Leonor detienen a don Pedro*” [acot. III: 1240+]. Don Pedro debería ser detenido por las dos damas justo *en el paño*, de forma que la acción fuese visible para los espectadores del tablado. Como es habitual en el género, la resolución de la trama se produce de forma apresurada, con el fin de devolver el equilibrio dramático justo al final de la última jornada de la comedia: don Luís ofrece la mano de doña Beatriz a don Juan, y éste la acepta [III: 1248-1251]. Pero don Juan, equivocadamente, en lugar de a doña Beatriz, “*saca a Leonor tapada de la mano*” [acot. III: 1204+] (hipótesis: abertura central). El descubrimiento solivianta a don Luís, que amenaza a su hija Leonor por la presunta afrenta a su honor, pero “*pónese en medio don Diego*” [acot. III: 1288+] y “*sale don Pedro con Beatriz de la mano*” [acot. III: 1296+] (hipótesis: abertura central), que se compromete a esposarse con la dama [III: 1297-1301]. Restablecido así el equilibrio, desposados doña Beatriz y don Pedro por una parte, y don Juan y doña Leonor por la otra, ésta presenta sus respetos “*a su padre*” [acot. III: 1307+], y aquella “*a su hermano*” [acot. III: 1308+]. La comedia acaba con la típica alusión al título de la obra [III: 1313] y con las consabidas disculpas por los posibles defectos de la misma, en boca del personaje de Chacón.

Otro ejemplo de esta técnica es el último cuadro escénico de la segunda jornada de la comedia *Mañanas de abril y mayo*, donde se puede apreciar el mecanismo dramático utilizado, que se resume en el esquema de la siguiente página:

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA
312-349	38	2	Don Juan, don Pedro
350-362	13	3	Don Juan, don Pedro, Arceo
363-380	18	3	Don Juan, don Pedro, don Hipólito
381-404	24	2	Don Pedro, don Hipólito
405-408	4	1	Don Pedro
409-479	71	2	Don Pedro, don Juan
480-603	124	5	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia
604-621	17	6	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
622-633	12	5	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo
634-718	85	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Juan
719-743	25	6	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito
744-767	24	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis
768-843	75	9	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, doña Clara, Inés
844-850	7	8	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, Inés
851-898	48	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis

Otra técnica que utiliza el dramaturgo en algunas obras es la desagrupación de personajes. Un ejemplo de este mecanismo se advierte en la misma comedia (*Mañanas de abril y mayo*). El último cuadro de la tercera jornada se desarrolla en el Parque del Prado [III: 327-888]. La primera acotación escénica informa que “[...] *salen Inés, y doña Clara de corto, como primero*” [III: acot. 326+]. La dama le explica a la criada la razón de su regreso al Parque, que no es otra que volver a ver a don Hipólito en el paseo [III: 370-371], pues doña Clara siente ahora celos al saber que su amante se sintió atraído por otra mujer que no era ella.

La escena de Inés y doña Clara finaliza, “*vanse, y salen don Hipólito y don Luis*” [III: acot. 375+]. No hay cambio de cuadro; el juego escénico denota que el espacio dramático en el que ahora se encuentran los dos caballeros es el mismo que se representaba en la escena anterior, el Parque del Prado, aunque seguramente algo alejado al lugar donde conversaban Inés y doña Clara. Este procedimiento se repite en diversas ocasiones en este último cuadro: se trata de un mecanismo dramático que utiliza Calderón para vincular las diversas escenas del mismo cuadro, sin necesidad de tener que reunir al mismo tiempo sobre el escenario un gran número de actores antes del final de la comedia. Se trata de un procedimiento inverso al de

concentración gradual que, por ejemplo, maneja el dramaturgo al final de la segunda jornada y que hemos comentado antes. Veamos un resumen sintético de este ejemplo del mecanismo de desagrupación:

"MAÑANAS DE ABRIL, Y MAYO" (tercera jornada) <i>Técnica de dispersión de los personajes</i>			
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA
327-375	49	2	Doña Clara, Inés
376-415	40	2	Don Hipólito, don Luís
416-485	70	4	Don Hipólito, don Luís, doña Ana, doña Lucía
486-497	12	2	Don Hipólito, don Luís
498-521	24	4	Don Hipólito, don Luís. Doña Clara, Inés
522-584	63	2	Don Juan, don Luís
585-603	19	1	Don Juan
604-650	47	2	Doña Clara, don Hipólito
651-685	35	2	Doña Clara, don Juan
686-690	5	3	Doña Clara, don Juan, doña Ana
691-779	89	2	Don Juan, doña Ana
780-781	2	2	Doña Lucía, doña Ana
782-812	31	4	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara
813-838	26	7	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan
839-888	50	6	Doña Lucía, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan

Los procedimientos de agrupación y desagrupación de los personajes que maneja el dramaturgo poseen finalidades diferentes: en el ejemplo citado del segundo acto de la comedia, la concentración gradual de actores sobre el tablado provoca un ritmo de acción frenético, que converge en un final de cuadro trepidante; no hay pausa, las acciones son rápidas y divertidas y continuamente buscan provocar el asombro del espectador de la obra, que asiste pasmado a la inaudita relación de hechos. La dificultad del método reside en ser capaz de coordinar los parlamentos y los movimientos de los actores en el pequeño tablado del corral de comedias, donde llegan a reunirse en la misma escena hasta nueve personajes [II: 768-843].

En cambio, en el ejemplo que comentamos de la tercera jornada de la comedia *Mañanas de abril y mayo*, la técnica de desagrupación tiene una intención distinta. Mientras que con el procedimiento de concentración que hemos visto, el vínculo dramático del diálogo es fundamentalmente grupal (los personajes hablan y se relacionan entre sí de forma anárquica y sus réplicas son contundentes y precisas) con el mecanismo de dispersión el dramaturgo consigue resaltar las posiciones individuales de cada uno de los personajes, que son

caracterizados con visiones diferentes -y a veces contrapuestas- de la misma historia. Esta individualización permite a Calderón presentar de forma más pausada las opiniones y creencias de cada personaje en relación a los hechos representados. El desarrollo de esta técnica de desagrupación –ordenada en grupos de dos o tres actores como máximo- permite una recopilación ordenada de las diversas versiones de los hechos hasta desembocar en el final de la comedia.

3.9. Espacios itinerantes y otras transiciones espaciales.

La estructura básica fundamental de las comedias de capa y espada es la división en tres actos o jornadas. Dentro de cada una de las jornadas no existe una segmentación exterior explícita, pero un análisis detallado advierte la existencia de cuadros escénicos⁷⁴⁷. Existen una serie de características que permiten identificar cuáles son los límites de estos cuadros⁷⁴⁸: el escenario se queda momentáneamente vacío; se produce un cambio de espacio dramático representado; existe un breve paréntesis temporal que interrumpe la acción; se produce un cambio de estrofa en el verso. Nuestro análisis de las siete comedias estudiadas se basa en la observación atenta de este tipo de estructura. En los cuadros sinópticos que incorporamos para cada una de las tres jornadas de cada comedia se puede observar fácilmente esta división genérica, que se fundamenta básicamente en los cambios de espacios dramáticos representados.

En la mayoría de ocasiones, el cambio de cuadro escénico se corresponde con un cambio de espacio dramático representado. Comúnmente, puede coincidir con una transición de un espacio interior a otro exterior, o viceversa. Determinadas transiciones de este tipo –facilitadas por la práctica inexistencia de decorado en los escenarios de los corrales de comedia– son objeto de sutiles mecanismos de cambio gracias a la pericia constructiva del dramaturgo. Otro tipo de transición específica suponen los espacios itinerantes, en que uno o varios de los personajes *se dirigen* de un lugar a otro, pasando simbólicamente por diversos espacios dramáticos representados. Estos dos recursos –transiciones espaciales y espacios itinerantes– son objeto de comentario en este apartado.

Las transiciones espaciales de un espacio interior a otro exterior (o viceversa) suponen un cambio de cuadro escénico y son relativamente frecuentes en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. En la segunda jornada de *El astrólogo fingido* se produce una sutilísima transición de espacios que muestra la maestría y economía narrativa de Calderón. En la escena inmediatamente anterior a la comentada, don Antonio y don Carlos se encuentran en la calle y mantienen una breve conversación. El actor que interpreta a don Carlos *no sale de escena*, ya que no hay ninguna acotación que lo señale. Debía, por tanto, mantenerse en un lado del tablado mientras que entraban en el mismo Quiteria y doña Violante [II: acot. 589+], seguramente por el extremo opuesto. No existe una ruptura narrativa y este cambio de espacio dramático representado sólo se advierte inicialmente por el comentario que la criada le hace a su señora:

*“Digo que don Carlos es,
señora, el que **en casa entró**”* [II: 466-470]

Como reacción inmediata, don Carlos responde a la observación de Quiteria ofreciéndole a doña Violante el pliego de cartas de don Juan que lleva encima. Se ha producido una

⁷⁴⁷ “Un aspecto esencial de la representación teatral, sin el cual no será posible reconstruir la escenificación original, es la división del texto dramático en cuadros. La división en cuadros no era practicada por los impresores del Siglo de Oro, pese a que, como afirman algunos comentaristas de la época, era parte fundamental de la estructura de una comedia” [Ruano, 2000: 68]

⁷⁴⁸ Sigo aquí la síntesis de Ruano, “Una nota sobre la división de cuadros” [Ibid. 68-71].

pequeña transición espacial, un ejemplo de transformación del espacio dramático *desde el exterior de la calle hasta el interior de la casa de la dama*. El ahorro narrativo de una escena que podría haber resultado superflua resulta evidente.

En la primera jornada de *El hombre pobre todo es trazas*, los tres cuadros iniciales [I: 1-355] se desarrollan en un espacio dramático exterior, la calle. La expresión de don Diego del final del cuadro tercero ("*aquí vive doña Clara*" [I:354]) nos muestra la técnica de cambio de espacio dramático que utiliza Calderón: los cuadros iniciales se han llevado a cabo en un *espacio itinerante*, que va desde la calle cercana a la posada donde se aloja don Diego –lugar en el que se encontraron al inicio de la obra amo y criado- hasta los aposentos de la casa de doña Clara. Esta transición espacial se ha producido sin ninguna pausa, ya que el escenario no se encuentra vacío en ningún momento, pues a la continuación de la escena anterior -en que don Diego y Rodrigo conversaban- se unen doña Clara y su criada Isabel, sin que exista ruptura en la continuidad de los personajes ni del diálogo.

A pesar de que la escasez de escenografía (las acotaciones del texto no aportan ninguna información sobre un cambio de espacio dramático) podría inducir al espectador (o lector) de la comedia a pensar que el encuentro entre la dama y el caballero se produce también en la misma calle, existen algunas evidencias en la conversación de los personajes que muestran que existe una variación en el espacio representado. En primer lugar, la alusión inicial de Rodrigo, que parece referirse a la riqueza de la casa, y que compara irónicamente con la ausencia de belleza de doña Clara: "*Qué linda hacienda tiene / que no quiero decir cara*" [I: 356-357]. En segundo lugar, la expresión con que doña Clara responde a don Diego parece referirse a un espacio que correspondería a la casa de la dama: "[...] *a que venís / a sentir lo que decís [...]*" [I: 384-385]. Finalmente, tras una serie de requiebros cortesanos de don Diego y la respuesta con que corresponde al caballero doña Inés, se advierte la confirmación más clara del cambio de espacio, en boca de la dama:

*"Mas decidme ahora, ¿qué ha sido,
pues no fue la voluntad,
don Diego, la novedad
que a esta casa os ha traído?
No sin causa habéis venido."* [I: 449-453]

La transición de espacio dramático es muy sutil y se ha producido sin necesidad de ninguna ruptura, ya que no hay cambio de escenario ni salida de actores del tablado. El mecanismo utilizado por Calderón supone una gran destreza técnica y una economía narrativa evidente, que el autor puede desarrollar sin merma de la verosimilitud, ya que la escena posterior no requiere de ningún elemento escenográfico que haga evidente el espacio dramático representado (los aposentos de la casa de doña Clara).

En la segunda jornada de *El maestro de danzar* se presenta una transición de espacios sutil y muy elegante escénicamente. La última acotación del cuadro inmediatamente anterior ("*Vase don Diego, y salen don Enrique y Chacón*" [II: acot. 470+]) es muy pertinente, pues nos informa sutilmente de la naturaleza del espacio itinerante del cuadro, ya que se deduce del

contexto que el lugar representado ha variado ligeramente, y que ahora los personajes se encuentran en la calle que está justo enfrente de la casa de doña Leonor:

Chacón: *“El viejo **no entra en su casa**”*

Don Enrique: *“Antes parece, que **la calle abajo echa con acelerado paso, más que suele**”*

Chacón: *“En hora buena vaya, y más si de ahí resulta, que Leonor **salga a la reja, y que el dar vueltas dejemos nosotros a la Cuaresma**”*

Inés a la reja [acot.]

Don Enrique: *“**Pasemos esta vez sola**”*

Inés: *“¿Es Enrique?”* Don Enrique: *« ¿ Quién llama? ”*

Inés : *“**Entra***

en este primero cuarto, que ya está la puerta abierta»

Chacón: *“¿**Tengo yo de entrar contigo?**”*

Don Enrique: *“Para nada que acontezca es malo el hallarnos juntos”* [II: 471-487]

Chacón expresa intencionadamente que don Diego *“no entra en su casa”* [II: 471-472] y don Enrique enfatiza la afirmación del criado manifestando que el viejo caballero *“la calle abajo echa / con acelerado paso”* [II: 474-475] y, por si la explicación de la dirección no resultase suficiente para el público, añade *“más que suele”* [II: 467]. La estrategia dramática de Calderón sugiere una sutil transición espacial, un cambio de lugar que se promueve de forma muy tenue. Si en el cuadro anterior habíamos observado que el espacio representado era una calle *cercana* a la casa de doña Leonor, ahora observamos que el lugar donde se encuentran don Enrique y Chacón es la calle que se encuentra *justo enfrente* de la casa de la dama: la referencia del criado a la reja de la vivienda de doña Leonor [II: 479] resulta indudable, y lo es más aún la acotación escénica que indica la situación de Inés en la escena (*“Inés a la reja”* [II: acot. 481+]) y la participación de la criada en el diálogo. Ésta indica al caballero que la puerta de la casa está expedita y le reclama a don Enrique que entre *“en este primero cuarto”* [II: 483]. Como no podía ser de otra forma en este género de comedia, el fiel Chacón acompañará a su amo en este nuevo trance.

El siguiente cambio de cuadro es una nueva muestra de la maestría del dramaturgo para provocar suaves transiciones entre diversos espacios representados, pues se produce un nuevo cambio, sutil y elegante, de espacio exterior a espacio interior, desde la calle que se encuentra frente a la casa de doña Leonor a los aposentos domésticos de la misma vivienda. La resolución práctica de Calderón se resuelve con una acotación remarcable:

“Éntranse los dos por una parte, y salen por la otra Leonor, y Inés y ellos vuelven a salir por la que ellos salieron” [II: acot. 487+].

El espacio dramático representado de los aposentos de la dama (esto es, su cuarto y el tocador adjunto al que doña Leonor había aludido en una escena anterior⁷⁴⁹) tiene una importancia fundamental en el desarrollo de la trama. Como ya hemos comentado otras veces, en las escenas en que aparece este espacio, la hipótesis más probable de representación es que el tablado simboliza el cuarto de la dama (visible para el público), la puerta lateral izquierda del escenario sería el acceso a otros aposentos de la vivienda y la puerta lateral derecha significaría el acceso al tocador o cuarto anexo de doña Leonor (no visible para el público, pero con una función fundamental en la comedia). Siguiendo esta conjetura, la acotación reseñada indicaría que los actores que interpretan a don Enrique y Chacón salen del escenario (y vuelven a entrar inmediatamente) por la puerta lateral izquierda (esto es, la que representaría el acceso al cuarto de doña Leonor desde los espacios comunes de la vivienda) y doña Leonor e Inés por la lateral opuesta, esto es, por la derecha (que representaría el acceso al tocador o cuarto anexo). Esta parece la solución más eficiente, aunque puede plantear algún tipo de incoherencia escenográfica menor⁷⁵⁰.

Otro interesante ejemplo de transición espacial se observa en la segunda jornada de la comedia *También hay duelo en las damas*. Don Félix decide salir de la casa de su amigo don Juan, donde se encuentra escondido, pero le pide que antes compruebe que no hay nadie en la calle. El diálogo entre ambos muestra una sutil transición espacial hasta el exterior de la calle:

Don Félix: “[...] **mirad, os ruego,**
la calle, que como salga
seguro una vez de aquellos
que me siguieron, no es fácil
encontrar con otros luego,
que me conozcan”. Don Juan: “**La calle**
segura está”. Félix: “**Pues doblemos**
la vuelta por esta esquina”. Vase [II: 287-293]

La hipótesis de representación más razonable es que los dos caballeros salgan por la puerta lateral izquierda del tablado, simulando su salida a la calle; sin embargo, el dramaturgo *anticipa* en el diálogo entre ambos el cambio de espacio dramático que se va a producir (del interior de la casa hasta la calle), aunque resulta evidente que los dos actores *aún no han salido de escena* y que el tablado debe representar *aún* los aposentos del interior de la casa de don Juan. Tras la salida de don Félix y don Juan se produce el cambio de cuadro, que representa ya una calle de Madrid, justo enfrente de la casa. “*Salen don Pedro, y Tristán*” [II: acot. 294+], compungidos por el episodio sucedido al final de la primera jornada. Don Pedro se

⁷⁴⁹ “Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale, ni entra, / y sin que él lo sepa, puedes / en una pequeña pieza, / que sirve de tocador, / estar, mientras yo pretenda / saber lo que ha sucedido [...]” [II: 186-192].

⁷⁵⁰ Por ejemplo, resulta difícil pensar que Inés se encontraba al lado de doña Leonor cuando desde la reja [II: acot. 479+] indicó a don Enrique y a Chacón que entrasen en la casa [II: 482-484]. Inés parece hablar desde la planta baja de la casa y así parece indicar la situación en el mismo nivel de los aposentos de su ama (“*entra en este primero cuarto*” [482-483]). Sin embargo, en la jornada primera, don Enrique y Chacón irrumpen en esos mismos aposentos desde el terrado de la casa, según expresa Isabel [I: 728-738]; por el contexto de la escena parecería evidente que los aposentos de la dama se encuentran en el primer piso. Otrosí, en la tercera jornada, en otra escena que se desarrolla en el cuarto de doña Leonor, ésta advierte que siente ruido en la escalera [III: 419-420], un nuevo indicio de que los aposentos de la dama no se encuentran en la planta baja de la casa.

dirige a la casa de don Juan [II: 298-299] y en ese momento Tristán observa la salida de don Juan y don Félix [II: 312]; don Pedro y su criado deciden esconderse para que no los descubran; entonces “*salen don Juan, don Félix y Simón*” [II: acot. 318+]. La transición espacial se ha producido con gran rapidez: para mantener la coherencia escenográfica, si don Juan, don Félix y Simón abandonaron la escena *por la puerta lateral izquierda* del tablado, simulando que salían a la calle, don Pedro y Tristán deberían acceder (y volver a esconderse más tarde) al escenario *por la puerta lateral derecha*; de esta forma, los tres actores que abandonaron por breves instantes el tablado, *volverían a salir por la puerta lateral izquierda*.

Otro interesante cambio o transición encontramos en la misma comedia (*También hay duelo en las damas*). En la tercera jornada, doña Leonor se encuentra escondida en un cuarto de la casa de doña Violante. Doña Leonor sale de la cuadra [III: 187] e interrumpe el parlamento de Isabel (que se encuentra ya en escena, en un espacio que representa los aposentos de doña Violante en la casa) para entregarle a Isabel (que se encontraba sola en escena) una carta que ha escrito a don Juan y que la criada deberá entregar al caballero. El cuadro finaliza, pero se produce entonces un cambio sutilísimo de espacio representado, ya que doña Leonor sale del tablado [III: acot. 189+] y –sin haber marchado del escenario– la criada ya se encuentra en la calle, *fuera* de la casa, justo enfrente de la vivienda. Evidentemente, se trata de un recurso teatral que permite ahorrar una nueva escena. En todo caso, el dramaturgo se ve obligado a subrayar –con un nuevo comentario de Isabel– el cambio espacial (dentro-fuera) que se acaba de producir en escena:

*“Tú verás mi diligencia.
Santigo el papel, y salgo
con pie derecho, con estas
dos prevenciones jamás
me sucedió cosa buena.
Sepamos, ya que en la calle
estoy de patitas puesta [...]”* [III: 190-196]

El acto de santiguarse la criada, la referencia a la superstición de salir con el pie derecho de la casa y la expresión explícita de Isabel de que se encuentra ya en la calle –amén del manto que sin duda lleva ya, a pesar de la ausencia de acotación– son muestra suficiente del cambio de espacio dramático representado en el nuevo cuadro escénico, una calle indeterminada de Madrid que planteará en las siguientes escenas un espacio itinerante, que se traslada desde el exterior de la casa de doña Violante hasta justo enfrente de la casa de doña Leonor.

La pericia constructiva de Calderón en este tipo de comedias promueve un tipo de transiciones espaciales muy sutiles, con el objetivo de evitar un abrupto cambio de cuadro que frene el desarrollo de la estructura dramática. El primer cuadro de la primera jornada de *Cuál es mayor perfección* se desarrolla en la casa de doña Leonor. En la última escena del cuadro se encuentran tres damas conversando, que abandonan gradualmente el escenario, como indican sendas acotaciones textuales: primero doña Ángela [acot. I: 630+]; luego doña Beatriz [acot. I: 633+] y, finalmente, doña Leonor [acot. I: 638+]. Se queda momentáneamente sola en el tablado Inés, pero de inmediato entra Roque [acot. I: 638+] con un azafate en el que acarrea las pequeñas alhajas que su amo ha comprado en una platería [I: 646] con el objeto obsequiar

a las damas. Inés y Roque dialogan en un breve excursu cómico (basado en el tópico del criado como bebedor impenitente), provocado por la impaciencia de Inés, que debe ir a servir la bebida a las tres damas [I: 640-643]. Con este breve episodio cómico, finaliza el extenso primer cuadro de la jornada, transcurrido en la casa de doña Leonor. En el segundo cuadro, “*vanse los dos [Inés y Rodrigo] y sale don Luís y don Antonio*” [acot. I: 689+]. El espacio dramático representado es la calle, justo enfrente de la casa de doña Leonor. El procedimiento técnico empleado muestra la destreza de Calderón en la construcción dramática, pues evita una escena superflua, ya que el criado Roque, *que aún no ha salido del tablado* (a pesar de la acotación 689+) se topa con don Luís, que le pregunta si su amo Félix se encuentra *en la casa* [I: 690]. Ergo, sin que haya habido pausa ni transición, el espacio dramático representado ha pasado de ser la casa de doña Leonor (concretamente, la sala de visitas que, recordémoslo, se encuentra en la primera planta de la casa) a representar la calle que se halla justo enfrente de la misma vivienda.

La hipótesis más racional de representación es que Inés abandonase el tablado por la puerta lateral izquierda (ya que debía ir a servir las bebidas, y por tanto, dirigirse a la escalera para bajar hasta la planta baja de la vivienda), mientras que los actores que encarnan a don Luis y don Antonio hayan entrado por la opuesta, a fin de no estorbar la acción dramática. Roque debería salir a su vez por la puerta lateral izquierda, para mantener el equilibrio escénico de nuestra hipótesis de representación. En todo caso, el criado sale de escena finalmente [acot. I: 697+], y aparece un ejemplo de espacio itinerante, marcado claramente por la indicación que don Luís realiza a su acompañante:

*“Pues no está en casa, tomemos
la vuelta de aquesta esquina: [Ap.]
llevarle de aquí pretendo,
para poder volver yo,
por ver a Leonor, supuesto
que fuera Félix está” [I: 698-703]*

El comentario de don Luís desvela al espectador que el caballero está enamorado de doña Leonor y que desea alejar a don Antonio de la casa de la dama. El diálogo refleja un leve movimiento escénico, que debían representar los actores con algún gesto o paso breve sobre el tablado. Ambos caballeros mantienen una conversación sobre la atracción por la dama que siente don Luís, de la que se burla don Antonio, personaje que muestra un cierto escepticismo por tal sentimiento exaltado, característica que parecería más propia del papel que encarnan habitualmente los criados en este tipo de comedia. Don Antonio comenta una chusca historia para ilustrar su actitud [I: 741-753]. Su talante realista y casi grosero contrasta con las maneras de don Luís, más propias de un enamorado que idealiza a la dama. Su aserto concluye con una cómica insinuación a don Antonio: “*¿Habéis estado en Teruel? / ¿Conocisteis a Macías?*” [I: 810-811]. La escena finaliza con la salida del tablado de don Luís, y la entrada inmediata de Roque y don Félix [acot. I: 814+]. Ambas acciones deberían realizarse por puertas opuestas del escenario (don Luís por la izquierda y Roque y don Félix por la derecha).

La misma comedia –*Cuál es mayor perfección*– alberga un curioso ejemplo del tipo de transiciones espaciales que utiliza el dramaturgo; el cuadro inicial del segundo acto es

brevísimo [II: 1-20] y transcurre en los aposentos de don Alonso, padre de doña Ángela y tío de doña Leonor. No se me ocurre otro motivo para justificar la exigua dimensión de este cuadro inaugural (apenas veinte versos) que el ahorro de una escena adicional; desde un punto de vista técnico, de simple construcción teatral, hubiese sido posible unificar este cuadro y el posterior, utilizando un único espacio dramático representado. Quizás al tratarse de la apertura de la jornada, el comentario de desconfianza de don Alonso hacia la actividad que están manteniendo -a solas en sus habitaciones- su hija y su sobrina [II: 14-16] no hubiese tenido el mismo énfasis dramático. La apelación del viejo caballero a la criada Juana es muy clara en la referencia al espacio dramático representado en los dos primeros cuadros de este segundo acto de la comedia:

*“Diles que tengo que hablarlas,
que a mi cuarto pasen, pero
no, mejor será que vaya
yo al suyo, y no las estorbe
la digna ocupación, Juana,
de la diversión, en que
dices, a estas horas se hallan
bien entretenidas” [II: 6-13]*

La acotación que había inaugurado la jornada rezaba que *“salen don Alonso viejo leyendo una carta, y Juana”* [II: acot. 0+]. La misiva que porta el caballero es la excusa argumental para que este personaje se dirija a los aposentos donde se encuentran su hija doña Ángela y su sobrina doña Beatriz; el contenido de la carta (un aciago mensaje sobre la pérdida del patrimonio que estaba esperando su sobrina doña Beatriz) será parcialmente leído por don Alonso al inicio del segundo cuadro [II: 91+]. La breve conversación que mantiene la criada Juana con don Alonso en el primer cuadro refuerza nuevamente (y de paso, recuerda al espectador de la obra el principal tema de la comedia) la oposición de cualidades de las dos damas: ingeniosa, aunque poco agraciada una (doña Beatriz), y bella pero necia la otra (doña Ángela).

Inmediatamente se localiza la segunda acotación de la jornada, que reviste un gran interés para el análisis del espacio dramático: *“Entran por un lado, y salen por otro [don Alonso y Juana], y descúbrese a una parte Ángela tocándose, y va Juana a ayudarla, y a otra Beatriz leyendo en un libro”* [acot. II: 20+]. El mecanismo que indica la acotación textual ofrece una valiosa información sobre la posible representación de esta escena, un claro ejemplo de transición espacial entre los dos lugares dramáticos representados (el cuarto de don Alonso [II: 7] y el de las dos damas [II: 9]) en sendos cuadros iniciales. Efectivamente, los dos actores que interpretan a don Alonso y a Juana *deberían salir* por una de las puertas laterales y *volver a entrar* por la opuesta, de forma inmediata. Tal acción representaría, a ojos del espectador, una transición espacial adecuada para representar el cambio de un lugar (el cuarto de don Alonso) a otro (los aposentos de las damas).

Pero tal procedimiento también presenta problemas para un observador actual, acostumbrado a otras formas de representación teatral: la cuestión más obvia sería que tal vez la pausa entre cuadros sería demasiado extensa en su representación en un corral de

comedias, pues obligaría a seguir la siguiente secuencia temporal a los actores sobre el tablado:

a) Abandonan el escenario don Alonso y Juana por uno de los laterales del tablado.

b) Inmediatamente, salen al escenario doña Beatriz y doña Ángela; seguramente por el lado opuesto por el que salieron don Alonso y Juana, a fin de evitar algún tropiezo involuntario entre los cuatro actores. Doña Beatriz simula leer algún libro y doña Ángela se peina.

c) Acto seguido, regresarían al tablado don Alonso y Juana, por el lado opuesto al que marcharon (esto es, en nuestra hipótesis, el mismo lugar por el que salieron doña Beatriz y doña Ángela). Juana se acerca al lugar donde se encuentra doña Ángela para ayudarla a peinarse.

A ojos de un espectador moderno el procedimiento se antoja artificioso, ya que la secuencia de acciones escénicas parece larga y complicada; con los medios técnicos actuales (por ejemplo, la iluminación de un teatro moderno) la transición entre los dos cuadros (e incluso la unificación de ambos) hubiese sido más discreta, menos evidente. Un método plausible en un montaje actual podría ser, por ejemplo, iluminar únicamente -con un solo foco centrado sobre los dos actores- a don Antonio y Juana, al principio de la escena; las actrices que interpretasen a doña Ángela y doña Beatriz se encontrarían sobre el tablado desde el inicio del cuadro, pero en penumbra y tal vez inmóviles, para figurar ante el público que no participaban de la escena. Un sencillo cambio de la iluminación (retirada del foco en los dos personajes que iniciaron el cuadro y encendido de las luces generales sobre todo el escenario, que incluiría en el mismo plano escénico a los cuatro actores) permitiría simular con gran eficacia una permuta del espacio dramático representado, sin necesidad de que los actores abandonasen y regresasen al tablado según la secuencia explicada. Pero, evidentemente, los corrales de comedias no disponían de los actuales recursos tecnológicos. Las representaciones teatrales se realizaban, como es conocido, a plena luz del día. Además, con toda seguridad, el público del XVII estaba habituado a este tipo de convenciones escénicas. En todo caso, el ejemplo analizado muestra claramente las dificultades de representación en un espacio con tantas limitaciones físicas: las reducidas dimensiones del tablado, la ausencia de iluminación artificial, las restricciones escenográficas que significaban las dos únicas puertas laterales del escenario, etc.

En muchas ocasiones, Calderón emplea un sutil desplazamiento de espacios en el que desarrolla una transición espacial de un espacio dramático representado exterior (una calle) a otro interior (una vivienda), o viceversa, sin necesidad de provocar una ruptura en el desarrollo de la trama mediante un cambio implícito de cuadro escénico. Por ejemplo, en el segundo cuadro de la tercera jornada de *Primero soy yo* “[...] salen Gutierre, y Gonzalo” [acot. III: 390+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El espacio dramático representado ahora es la casa del caballero en la calle de la Mar. Los dos hombres conversan cuando “sale Fadrique” [acot. III: 414+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), que llega ansioso tras su huida del balcón de la casa de los Ansa, y solicita ayuda a su amigo para escapar. Gutierre ordena al criado que ensille un

caballo para el bandolero y los dos compañeros se quedan solos brevemente [acot. III: 428]. Fadrique resume al caballero cómo llegó hasta la casa de los Ansa:

***“En la calle me quedé.
donde me dejásteis, cuando
Juana, que la puerta había
dejado abierta, volvió
a buscarme, y me metió
dentro de casa”***[III: 429-435]

Regresa Gonzalo [acot. III: 441+], y Fadrique explica cómo escapó *“por un balcón”* [III: 471]; el criado anuncia –típico recurso de este género de comedia- la inminente entrada de otro personaje, don Álvaro en esta ocasión [III: 489-490]. Fadrique *“vase”* [acot. III: 493+] (hipótesis: puerta lateral derecha) para evitar el encuentro con el caballero. Don Gutierre duda un momento [III: 494-498], pero no se decide a seguir a su amigo. Mientras tanto, aparecen *“al paño Álvaro, y Vicente”* [acot. III: 499+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Esta acotación textual revela un interesante recurso que traza el dramaturgo para *desdoblar* el espacio dramático representado sobre el tablado en dos lugares diferentes, ahorrando una transición más compleja que implicaría varios cambios de escena. Don Álvaro le indica a su hermano que le espere *“en ese portal de enfrente”* [III: 501] mientras él se dirige a la casa de don Gutierre: la presencia de los dos caballeros *al paño* sugiere la situación espacial de ambos *justo enfrente* de la vivienda a la que se dirigen ambos, en la calle de la Mar. Esta sutil disposición no llega a contaminar del todo el espacio dramático representado en el tablado –el interior de la casa de don Gutierre- pero sí anuncia una firme relación entre ambos lugares.

Don Vicente *“vase”* [acot. III: 504+] y don Álvaro *entra* plenamente en el espacio dramático representado, el interior de la vivienda, donde se encuentra con Gonzalo y le inquiere por el amo de la casa, ignorando que se trata del mismo don Gutierre, que también se encuentra en la sala, con la excusa de estar también esperándolo. La tensión de la escena aumenta a causa del encuentro entre los dos caballeros enemistados. Para zanjarla, don Gutierre decide marchar del lugar, indicando a su criado –en un claro aparte no indicado en el texto- que *“dando vuelta a la calle, / volveré”* [III: 540-541], mientras don Álvaro solicita a Gonzalo un papel y *“pónese a escribir”* [acot. III: 553+] una nota al supuesto ausente [III: 536-537]. La acción indicada por don Álvaro requeriría la presencia de un bufete sobre el tablado, aunque como ya hemos apuntado antes, quizás no resultaría necesaria para el desarrollo de la escena si se acepta una cierta convención escenográfica. En todo caso, mientras don Gutierre ha salido del espacio dramático representado (hipótesis: por la puerta lateral izquierda), don Álvaro se queda en escena escribiendo la carta [acot. III: 553+]. Gonzalo, con el objeto de evitar que el caballero descubra a Fadrique, *“vase”* [acot. III: 557+] (hipótesis: puerta lateral derecha) para cerrar *“aquella puerta”* [III: 557] (hipótesis: puerta lateral izquierda) que simboliza el espacio contiguo donde poco antes se escondió el bandolero [acot. III: 493+].

Tras la salida del criado, *“sale Juana con manto, y un papel”* [acot. III: 557+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Como es conocido, el hecho de que la criada vaya tapada indica claramente que acaba de llegar de la calle, cuestión que debería haber hecho pensar a un espectador atento sobre una pequeña incoherencia de la situación: el hecho de que no haya

referencia alguna sobre el casi seguro encuentro que debería haberse producido con don Gutierre, que acababa de salir de la casa hacía unos momentos [III: 545]. Juana ve a don Álvaro “*escribiendo*” [III: 561] y le da el papel escrito por doña Hipólita, confundiéndolo con el dueño de la casa. La situación dramática revela que –para que la escena resultase verosímil- el caballero debería encontrarse en el lado derecho del tablado, *de espaldas* a la criada cuando aquella entró al escenario; esta conjetura refuerza la posibilidad de que se utilizase un escritorio o bufete para representar tal situación.

El desarrollo de la escena da ocasión a observar de nuevo una sutil transformación del espacio dramático representado, ya que don Álvaro obliga a la fámula *a salir* de la vivienda para poder leer con tranquilidad la misiva, en la que el caballero ha reconocido la letra de su hermana [III: 573]. Durante unos instantes, hasta el momento en que desaparecen ambos del tablado [acot. III: 591+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), el espacio dramático representado en escena es de nuevo “*la calle*” [III: 590] que se encuentra justo enfrente de la casa de don Gutierre. Tras este breve lapso y transmutación del espacio dramático representado sobre el tablado, la acción regresa al interior de la vivienda: “*sale Gonzalo*” [acot. III: 591+] (hipótesis: puerta lateral derecha), que observa sorprendido que don Álvaro “*se fue*” [III: 593] y que “*en la calle no hay ninguno*” [III: 597]. Nuevamente se observa el mecanismo empleado por el dramaturgo para desdoblar dos espacios dramáticos sobre el mismo escenario: una acotación textual reza que se encuentran “*a la otra parte Álvaro, Vicente, y Juana*” [acot. III: 597+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Esta hipótesis de configuración se refuerza por el comentario de don Álvaro, que indica que “*el criado / parado a la puerta está*” [III: 610-611], expresión que induce a pensar que el espacio dramático representado se ha trasmutado nuevamente al exterior de la vivienda de don Gutierre, con Gonzalo (a la derecha del tablado) simulando que se encuentra en la puerta de la casa de su amo, por la parte exterior, y los dos caballeros y Juana (a la izquierda del tablado) medio escondidos a un extremo de la calle.

El recurso anotado reviste interés por la simplicidad para cambiar de una forma económica la representación de espacios. Los dos caballeros ordenan a Juana que le entregue la carta, con la intención de tenderle más tarde una emboscada a su destinatario y vuelven a salir de escena, dejando sola a la criada. Nuevamente, el espacio dramático se transforma de una manera sutil y, sin necesidad de cambio de cuadro o transición ninguna, volvemos a encontrarnos en el interior de la casa de don Gutierre, que se incorpora al tablado [acot. III: 622+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El artificio se completa con la expresión del caballero, que anuncia que “*Gonzalo está a la puerta*” [III: 627], mientras Juana –en una extraña simbiosis entre el espacio interior y el exterior- aún parece encontrarse *en la calle*, a tenor de su comentario: “*yo voy, ni viva, ni muerta*” [III: 628]. La presencia de “*Álvaro, y Vicente, al paño*” [acot. III: 636+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) parece operar en el mismo sentido apuntado.

Finalmente, la criada “*dale un papel*” [acot. III: 646+] y “*lee don Gutierre*” [acot. III: 653+]. La ambigüedad del espacio dramático representado –los aposentos de la casa de don Gutierre- y su relación con el exterior de la casa desvela nuevamente la convención escenográfica que encubre el mecanismo de construcción empleado por Calderón, puesto que don Vicente (seguramente al paño, a pesar de la falta de acotación) *observa* y explica cómo la criada ha

dado *“el papel a don Gutierre”* [III: 657], extraño suceso si se tiene en cuenta que don Gutierre está *dentro* y don Vicente *fuera* de la casa. Se trata de una convención constructiva que permite el juego dramático y la relación entre los dos espacios (interior / exterior) representados en el cuadro.

La ausencia del subterfugio que hemos comentado impediría (o complicaría bastante) el desarrollo dramático posterior, ya que es necesario que los dos caballeros conozcan lo sucedido *en el interior de la casa* de don Gutierre para que la continuación del cuadro posea cierta coherencia narrativa. Juana regresa junto a los dos hermanos Ansa (nuevamente la ambigüedad y el desdoblamiento de dos espacios diferentes en la misma escena) y se desvela el enredo mantenido durante largo rato, pues se descubre que don Gutierre y el falso don Ñigo son en realidad la misma persona, descubrimiento que provoca un nuevo plan de venganza contra el caballero que expone don Vicente:

*“Aqueso no es para aquí:
a Juana los dos llevemos,
y en la gruta la encerremos
del jardín, para que así
a nadie avise, que al ver
quién va del papel llamado,
saldremos de este cuidado”*[III: 687-693]

Después de manifestar el propósito de encerrar a la criada en la gruta de la Quinta, *“vanse los tres”* [acot. III: 694+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) y don Gutierre se queda a solas (espacio dramático representado: el interior de su casa), leyendo la carta enviada por doña Hipólita, que sutilmente le invita a reunirse con ella en *“los jardines de la Quinta”* [III: 703+].

Los espacios itinerantes son otro recurso utilizado con frecuencia por Calderón: el mecanismo que se plantea es el de uno o varios personajes que se dirigen de un lugar a otro, sin que se produzca un cambio de cuadro escénico o una transformación en el escenario. En la segunda jornada de la comedia *Cuál es mayor perfección* se observa un perfecto ejemplo de espacio itinerante: el criado Roque se queda solo en escena, en un espacio dramático representado exterior, una calle indeterminada de Madrid; del contexto se deduce que doña Leonor, tapada con un manto, aparece de inmediato por un lateral del escenario. La situación escenográfica y el recurso del escenario verbal se deducen claramente de la expresión del criado:

*“Ya da a la calle la vuelta,
alargo el paso a alcanzarla,
no entrándose en otra puerta,
me de con el trasantón”⁷⁵¹* [II: 1126-1129].

Con Roque a un lado del tablado, observando a cierta distancia (no debía ser mucha, a razón de las dimensiones habituales de un tablado de corral) el movimiento más probable de

⁷⁵¹ El trasantón es *“el canto, o piedra, que se pone en las esquinas de las calles para su defensa”* [Diccionario de Autoridades]. Cejador recoge la expresión *“dar el trasantón”* como dar esquinazo, y *“hacer trasantones”* engañar huyendo.

los actores sería que doña Leonor avanzase hasta el lateral opuesto, donde se encontraría con Inés, y ambas marcharían juntas, simulando ir hacia su casa, tal y como se adivina en la acotación textual [acot. II: 1129+] y en la intervención posterior de Roque. Una anotación refiere que “*vanse las dos*” [acot. II: 1131+]. La disquisición del criado ante tal acción tiene un gran interés para la determinación del espacio dramático, por lo que la transcribimos entera:

*“Con otra tapada encuentra,
y mano a mano las dos
**entran en la calle nuestra
y aún en nuestra casa; ¿cómo
es esto? Bueno es que tenga
mi amo contratado ya,
que a casa a buscarle venga,
y me haga a mi, que la siga:
si ya no es que ella pretenda
darme el trascantón en casa;
pero no, por la escalera
sube, y a la puerta llama,
cuál pudo en su casa mesma:
volveré a buscar volando
a mi amo, que es bien, sepa
la visita que le aguarda,
y la suma diligencia,
que la casa me ha costado”*** [II: 1132-1149].

Dejando de lado la comprensible extrañeza de Roque, que en absoluto ha reconocido que la tapada no es otra que doña Leonor, la hermana de su amo don Félix, se aprecian diversos aspectos de gran interés para nuestro análisis en el soliloquio del criado. Los resumimos a continuación, apuntando (en cursiva y entre paréntesis) una posible resolución escenográfica en tres pasos:

1. Roque observa que la tapada que sigue por la calle de Madrid se encuentra con otra: “*Con otra tapada encuentra [...]*” [II: 1132].

(El criado se encuentra a un lado del tablado, pero no demasiado cercano a la puerta lateral. Doña Leonor aparece por la puerta lateral izquierda y avanza sigilosa hasta la opuesta, donde se encuentra a su criada Inés, que también va tapada).

2. El criado se asombra al ver que las dos mujeres se dirigen a la calle de su amo (ejemplo de espacio itinerante) y que entran hasta su misma casa: “[...] *mano a mano las dos / entran en la calle nuestra / y aún en nuestra casa [...]*” [II: 1133-1135].

(Roque continúa en un plano secundario. Ahora las dos mujeres se han detenido para conversar brevemente [II: 1130-1131] en la puerta lateral derecha, pero inmediatamente se dirigen hacia la opuesta –que simula ser el acceso a la casa de don Félix y doña Leonor– abandonando el escenario por tal salida).

3. Roque observa que las dos mujeres se dirigen hasta el interior de la vivienda de su amo don Félix: “[...] *por la escalera / sube*⁷⁵², *y a la puerta llama* [...]” [II: 1142-1143].

(Las dos mujeres han abandonado el tablado por la puerta lateral izquierda del escenario. El criado se queda en escena brevemente, pero abandona también el tablado –él por la puerta lateral derecha- cuando finaliza su soliloquio [II: 1149]).

El cambio de cuadro se produce de inmediato, pues nada más abandonar el tablado Roque⁷⁵³, “*sale Leonor, y Inés, quitándose los mantos*” [acot. II: 1149+]. Si el criado había salido de escena por la puerta lateral derecha, las dos mujeres deberían entrar al tablado por la opuesta, la lateral izquierda. Se encuentran ya *en el interior* de la casa de don Félix y doña Leonor. La dama urge a su criada para que la ayude a quitarse el manto [II: 1150], un nuevo signo que refuerza la naturaleza de espacio interior del nuevo cuadro escénico.

Un nuevo ejemplo se aprecia en la primera jornada de *Los empeños de un acaso*. El espacio dramático representado es una calle indeterminada de Madrid, en la que se encuentran conversando don Diego, don Juan y su criado Hernando. Aquel le propone a su amigo don Juan que sea su propio sirviente Hernando quien lleve una carta a Inés, criada doña Leonor, para que se la entregue a su ama [I: 602-611]. Don Juan acepta la demanda de don Diego, y éste promete un vestido al criado si cumple el cometido encomendado [I: 638-640]; Hernando promete afilar el ingenio para conseguirlo y don Diego concluye con que lo esperarán en su casa, que se encuentra *muy cercana* al lugar donde se encuentran⁷⁵⁴. “*Vanse los dos* [don Juan y don Diego]” [acot. I: 667+] y Hernando se queda solo, cavilando la forma en que podrá conseguir el vestido que le han prometido. De inmediato “*salen don Félix, y Lisardo*” [acot. I: 679+], probablemente por la puerta lateral izquierda, la opuesta a la que utilizaron don Juan y don Diego para abandonar el tablado. Esta conjetura se sustenta en la interpretación que hemos venido sosteniendo para los espacios representados exteriores, ya que la siguiente escena es la continuación de un espacio itinerante que conduce hasta la puerta de la casa de doña Leonor, que debería estar simbolizada por la puerta lateral derecha del escenario. Utiliza aquí Calderón el recurso de dividir en dos partes el mismo espacio dramático representado: al lado izquierdo del tablado se encuentran los dos caballeros recién llegados, don Félix y don Lisardo; al contrario, Hernando. La continuación del mecanismo del espacio itinerante y la identificación simbólica de la puerta de la vivienda con la puerta lateral del tablado se aprecia de forma explícita en el comentario del criado:

*“Ésta es de Leonor la casa,
aquí me santiguo, y entro
con pie derecho; Dios quiera*

⁷⁵² Resulta difícil admitir que Roque *pueda ver* desde su posición la escalera interior de la vivienda. Parece más bien un recurso verbal que refuerza la sugestión del espectador de la entrada de las dos mujeres en la casa de don Félix.

⁷⁵³ A pesar de que en el texto analizado no hay una acotación explícita, la salida del criado se deduce claramente del contexto, y de la inmediata entrada en escena de Leonor e Inés, *en un nuevo espacio dramático*.

⁷⁵⁴ “*Pues de mi casa nos vemos / tan cerca, en ella esperamos*” [I: 660-661].

*no salga con el izquierdo*⁷⁵⁵;
ahora bien, esta es la puerta,
llego y llamo" [I: 699-704]

Al otro lado del escenario, don Félix advierte la acción del criado y provoca sus celos; el comentario final del caballero refuerza la reiterada repartición en dos del mismo espacio dramático representado: "[...] *de aqueste umbral amparados, / por quién pregunta escuchemos*" [I: 711-712]. Finalmente, "*sale Inés*" [acot. I: 712+] de la vivienda, representada en escena por la puerta lateral derecha; Hernando le entrega la carta de don Diego [I: 725-726], acción observada desde el lado contrario por don Félix [I: 726-727], que reacciona de inmediato: "*llega don Félix, y quítale el papel [a Hernando]*" [acot. I: 730+]. La criada se sorprende, temerosa ante la actitud hostil del caballero: "*Esperad, no os vais, ni tú / te entres, Inés, allá dentro, / hasta que yo haya leído*" [I: 738-740].

Encontramos numerosos ejemplos de espacios itinerantes en las comedias de Calderón. Por ejemplo, la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar* se inicia con cuatro personajes en escena, tal y como muestra la acotación inicial del primer acto: "*Salen Marcela y Silvia en corto con mantos, como recelándose, y detrás Lisardo y Calabazas*" [acot. I: 0+]. Lisardo habla de "*este camino*" [I: 62] o "*este prado*" [I: 82] y Marcela comenta, más adelante "*por esta calle me voy*" [I: 139]. Mediado el primer acto, Lisardo definirá aún más claramente el lugar: "*junto a un convento, que está / de Ocaña poco distante, / entre unos álamos verdes*" [I: 605-607]. En el segundo acto Marcela se referirá al lugar de encuentro como "*esas huertas / paso de Aranjuez*" [II: 108-109]. Todas estas referencias debían de ser suficientes para el espectador del corral de comedias, a pesar de la escasez en el tablado de elementos escénicos que pudiesen denotar el espacio dramático que se quería representar. Lisardo, que hace seis días [I: 61] que se encuentra en el camino por las mañanas a Marcela -una dama de la cual desconoce su identidad- mantiene una conversación con ella. Lisardo pretende seguir a la dama, pero ésta se niega, asegurándole que muy pronto podrá visitarla en su casa [I: 97-102]. A pesar de la demanda de Marcela, amo y criado siguen a las mujeres a distancia, hasta que llegan cerca de la casa donde se aloja Lisardo y advierten que las han perdido:

"Cerca de casa vivió,
pues de vista se perdió
cuando a casa hemos llegado." [I: 198-200]

Este cuadro resulta de gran interés para el estudio de la construcción del espacio dramático. Como hemos visto, la comedia se ha iniciado en una calle o camino exterior, donde los cuatro personajes han coincidido. Tras mantener breve conversación, Marcela y Silvia se van [acot. I: 140+] dejando a los dos hombres con sus suposiciones, pero *dirigiéndose hacia la casa donde se alojan*. Se puede deducir que entran en la casa de Félix, el amigo de Lisardo porque, tras perder de vista a las dos mujeres la acotación siguiente reza que "*Salen don Félix y el escudero como vistiéndose*" [acot. I: 204+]. Hay que entender que don Félix y el escudero

⁷⁵⁵ La superstición de los criados y cierta apelación a elementos religiosos para conjurar la mala suerte suele ser un elemento de caracterización típico de estos personajes en las comedias de Calderón; en este caso, la funesta premonición de Hernando –ironía cómica- está a punto de cumplirse.

salen a escena, no de la casa, y por ello se marcaba escénicamente este espacio haciendo representar a los actores que estaban *como vistiéndose*⁷⁵⁶.

El recurso utilizado por el poeta nos muestra como los dos personajes inician la escena en un escenario que representa el espacio dramático de un camino o calle y finalizan *dentro de la casa de don Félix* sin que se haya producido un cambio de cuadro o una salida de los personajes para cambiar de espacio. Se trata de un mecanismo llamado *espacio itinerante* y que aparece con cierta frecuencia en las comedias del Siglo de Oro⁷⁵⁷.

La primera jornada de *El maestro de danzar* se inicia en un espacio exterior. Dos personajes, don Enrique y Chacón, van vestidos “*de camino*” [I: acot. 0+], indicando simbólicamente al espectador que acaban de llegar de viaje y advirtiéndolo en su diálogo que el tiempo escénico en que se desarrolla la escena es de noche [I: 9]. La circunstancia de indagación de amo y criado del inicio de la comedia se refuerza con una acotación escénica – “*Paseando el tablado*” [I: acot. 11+]– que parece indicar la categoría de espacio dramático itinerante del primer cuadro [I: 1-386]. En efecto, Chacón inicia una extensa recopilación de hechos [I: 12-166], una estrategia dramática habitual en este género de comedias, que sirve para poner al corriente de la narración al público que asiste a la comedia: el criado explica cómo él y su amo don Enrique se encontraban en Madrid, donde el caballero conoció a “*una dama, sobrina / de un anciano caballero*” [I: 38-39]. La dama es doña Leonor, protagonista de la obra, que vivía frente a la casa de don Enrique en Madrid, pero que se ha mudado a Valencia, a causa del retorno de su padre, “*que en Indias en un gobierno / estaba*” [I: 49-50]. Finalmente se desvela que amo y criado se encuentran en la ciudad de Valencia, en pos de la dama.

En el mismo cuadro de esta comedia –*El maestro de danzar*– se advierte un nuevo ejemplo de espacio itinerante. Chacón y don Enrique socorren a una dama y la acompañan durante la noche en busca de la casa de una amiga, por el dédalo de las calles de Valencia. Doña Beatriz duda de la dirección buscada a causa de la oscuridad de la noche y de los nervios pasados en el lance anterior:

*“El tiento
de la casa, que buscando
voy, con el susto, y el miedo
perdí, o con el poco curso,
que yo de las calles tengo.
Ponedme vos, ya (¡ay de mi!)
que generoso, y atento
me acompañáis, en la plaza
de la Olivera, con ello
podré cobrarme, y llegar
adonde voy.” [I: 387-397]*

⁷⁵⁶ Se trata de un ejemplo más de cómo se puede aludir a un lugar o espacio dramático con la ayuda del vestuario de los actores.

⁷⁵⁷ Javier Rubiera detalla de forma clara cómo funciona este recurso en la comedia barroca [2005: 99-124].

La casa que busca doña Beatriz se halla en la plaza de la Olivera. El desconocimiento de la ciudad de don Enrique y Chacón en la comedia es reconocido ante doña Beatriz por el propio caballero:

*“Tan forastero, señora,
os sigo, que los **primeros**
pasos que en Valencia doy
son los del servicio vuestro.
Y tanto, que aunque yo quiera,
en fe de ser Caballero,
de quién pudiérais fiaros,
por esta noche ofrecer
mi posada, a ella tampoco
no sabré”[l: 402-411]*

El cuadro escénico refleja un espacio itinerante por diversas calles indeterminadas de la ciudad. La conversación se interrumpe, pues “*sale una ronda*” [l: acot. 438+]. Ante la insistencia de la ronda en identificar a los tres personajes y la firme negativa de don Enrique – que únicamente reconoce su condición de forastero [l: 478]- los alguaciles intentan arrestarlos y conducirlos a la cárcel [l: 480-481]. Entonces se inicia una riña a espadas que enfrenta a los dos corchetes contra don Enrique y Chacón. La situación deja de nuevo desamparada a la dama: don Enrique le aconseja la huida mientras se bate contra la ronda (“*Huid, señora, pues ya véis, / que en nada serviros puedo / más que en hacer, que no os sigan*” [l: 494-496]). Doña Beatriz huye, saliendo de escena [l: acot. 500+]. La condición de espacio dramático itinerante del cuadro [l: 387-576] se confirma con la aparición en escena de don Félix. El caballero, que había salido en pos de doña Beatriz algunas escenas antes [l: acot. 269+], ahora es testigo de la disputa a espada entre los cuatro hombres. Su parlamento proporciona nueva información sobre la determinación del espacio dramático representado:

*“[...] **En alcance de Beatriz**
una, y mil calles revuelvo,
y cuando, sin que haya hallado
luz de ella, **a mi casa vengo,**
por si acaso algún aviso
de donde fue le merezco;
(pues claro está, que de mi
se ha de valer) **nuevo estruendo**
hay en mi calle, mezclar
no quiero con los ajenos
propios disgustos; y así
en casa me entraré; pero
hacia ella se acerca el ruido,
a vista estaré.” [l: 503-519]*

Identificamos ahora el lugar donde se produce la pelea entre los alguaciles y don Enrique y su criado como la calle donde se encuentra la casa de don Félix, que regresa tras una búsqueda infructuosa de doña Beatriz (que, oportunamente, acaba de abandonar el lugar, huyendo de la disputa). Don Félix observa la escena a distancia (“*a vista estaré*” [l: 519]),

mientras los dos alguaciles huyen en busca de ayuda ([I: 502] y [I: 531-532]) y don Enrique ha sido herido levemente en la cara y se cubre con un lienzo [I: acot. 519+, I: cot. 526+ y I: 527-530]. Ante la dificultad de huir por la misma calle, que ya está tomada por otros corchetes [I: 532-533], don Enrique resuelve esconderse con Chacón en un portal [I: 534-536], que no es otro que el de la misma casa de don Félix, que asiste sorprendido a la situación [I: 537-541] y se dirige a los prófugos.

La conversación entre don Félix y don Enrique revela un detalle de interés para la construcción del espacio, y una muestra de la capacidad constructiva de Calderón en las transiciones de lugar, pues se ha producido un sutilísimo cambio espacial en la escena, que se ha iniciado en el *exterior* de la calle, produciéndose un movimiento simbólico hasta el *interior* de la casa de don Félix, sin que se haya producido ningún cambio de escena ni entrada o salida de ninguno de los personajes por las puertas laterales del escenario:

Don Enrique: *“Allí, a escasa luz, advierto
se mira **un portal**; en él
ocultarnos procuremos”*

Don Félix: *“**¡En mi casa se han entrado**
los de la pendencia, cielos!
Si es resulta de la mía,
y a mi me buscan, no tengo
de huir el rostro: **¿quién así**
en mi casa?” [I: 534-542]*

Don Enrique solicita refugio a don Félix, y éste le ofrece a los dos fugados una posibilidad de huida sin que él se vea perjudicado por la acción de la justicia. Esta solución tendrá una gran importancia en el desarrollo del último cuadro de la primera jornada, pues don Félix les propone que escapen a través de los terrados de las casas vecinas.

En la primera jornada de *Dar tiempo al tiempo* observamos un nuevo ejemplo de espacio itinerante: en una calle indeterminada de Madrid se encuentran don Pedro, don Diego y el criado Ginés. Don Pedro advierte la cercanía de la casa de don Diego, pero su amigo le indica que antes *“quisiera dar una vuelta / a la calle de una dama”* [I: 231-232]. Más tarde se desvelará que tal dama es doña Leonor, que precisamente es la amante de don Juan de Toledo, que acaba de salir de escena. Don Diego y su criado Ginés *“vanse”* [acot. I: 262+] y don Pedro muestra su alegría por poder visitar en su casa a solas a su amante doña Beatriz, hermana de don Diego, aprovechando la probable ausencia del caballero. En tal punto se muestra un nuevo indicio de espacio itinerante sobre escena, pues don Pedro llega hasta la puerta de su dama, simbolizada probablemente por la puerta lateral derecha del tablado, como declara en voz alta:

*“[...] el mismo temor se atreve
a hacerme **la puerta franca**;
bien podré seguro, pues,
llamar” [I: 276-279]*

En el mismo instante “salen don Juan, y Chacón” [acot. I: 278+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). El caballero manifiesta haber llegado “a la calle de Leonor” [I: 282], su amada. El embrollo urdido por el dramaturgo se basa en la confusión de don Juan a causa del traslado de domicilio de la dama un tiempo antes, sin que esta situación sea conocida por el caballero. De aquí la extrañeza de don Juan al ver “un hombre, que / ahora la calle pasa” [I: 291-292]. Chacón confirma que el presunto rival se acerca y se detiene delante de la puerta de la casa [I: 293-294]. La siguiente acotación textual corrobora que “llama don Pedro a la puerta, y sale Inés” [acot. I: 294+]. Sobre el tablado, pues, la situación espacial de los cuatro actores se estructuraría en dos grupos: a la parte derecha del escenario, don Pedro e Inés, justo delante de la puerta lateral que simbolizaría la puerta de acceso a la casa; a la izquierda del tablado, don Juan y Chacón, simulando estar en la misma calle, aunque algo más alejados de la vivienda.

Don Pedro “éntrase cerrando la puerta” [acot. I: 306+] (hipótesis: puerta lateral derecha), ante el estupor de don Juan, que ha observado la acción. Frente al desasosiego de su amo, Chacón defiende la honorabilidad de doña Leonor -la llama “deidad soberana” [I: 311]- pero don Juan insiste en quedarse en el lugar para batirse con el presunto rival. En estas, “salen don Diego, y Ginés” [acot. I: 332+]; el caballero se lamenta de no haber podido haber visto a solas a doña Leonor por haber llegado inesperadamente el padre de la dama (don Luís). Obsérvese que la lógica escenográfica recomendaría que los recién llegados accedan al tablado por la puerta lateral izquierda. Dado que éste era el lugar ocupado poco antes por don Juan y Chacón, debería haberse producido un movimiento de éstos hacia la parte lateral derecha del escenario, justo delante de la puerta lateral que representa el acceso a la vivienda donde acaba de entrar don Pedro. Una acotación textual confirma esta suposición e indica que “llama otra vez don Juan, y dicen dentro Beatriz y don Pedro, abriendo y volviendo a cerrar” [acot. I: 341+]. La situación escenográfica es interesante, porque es ahora don Diego quién se extraña de ver a un hombre desconocido (don Juan) rondando ante la puerta de su casa, mientras que éste reta al otro caballero (don Pedro) que accedió poco antes a la vivienda.

Comentaremos un último ejemplo de espacio itinerante en otra comedia de Calderón, *Mañanas de abril y mayo*. El segundo cuadro de la primera jornada tiene lugar en algunas calles de Madrid, en un espacio itinerante que lleva a los personajes hasta el Parque del Prado, lugar de encuentro de damas y caballeros. En la primera escena del cuadro aparecen doña Clara y su criada Inés [I: acot. 314+]; ésta recrimina a su ama la insistencia en ir al Parque del Prado a pesar de que don Hipólito, amante de doña Clara, se lo ha prohibido [I: 319-320]. Esta escena es paralela o continua al cuadro anterior –que se desarrollaba de noche aún- ya que la dama afirma que “me ha dado / tal gana, que he madrugado / dos horas antes del día” [I: 328-330]. La característica esencial de este cuadro es el espacio itinerante, que se deduce de forma muy evidente en la conversación de las dos mujeres:

Inés: “Y tienes mucha razón,
con lo cual hemos llegado
a la calle que fue Prado
en virtud del azadón

Doña Clara: “Pues bajemos por aquí
a la de Álamos, que es

arrendajo del Pagés [l: 380-386]

Las dos mujeres salen del tablado [l: acot. 387+], pero se mantiene la continuidad temporal, con una seguidilla popular que se utiliza como una transición espacial entre las dos escenas. La acotación del texto especifica con claridad que, tras la salida del escenario de las dos mujeres, la cancioncilla debe ser interpretada *fuera* del tablado: “*Vanse, y suena dentro música*” [l: acot. 387+]. Este recurso adquiere cierta relevancia, ya que denota un espacio paralelo que el espectador no ve.

3.10. Escenarios verbales y otros mecanismos alusivos al espacio.

El escenario verbal es un mecanismo dramático que sirve para advertir al espectador del corral –y al lector de la comedia- cuál es el espacio concreto en que se desenvuelven en ese momento los personajes en el tablado o bien alude a un espacio dramático no representado en el tablado, y que es citado por alguno de los personajes de la comedia. Se trata de un recurso muy frecuente en este tipo de obras, que ayuda a mitigar los escasos recursos escenográficos y la falta de decorados estables en los corrales de la época.

En el segundo acto de *Mañanas de abril y mayo* se observa un ejemplo característico de escenario verbal. La criada Inés sale “[...] *con manto*” [II: acot. 214+] de la casa de doña Clara. Ya sabemos que el manto es un recurso simbólico que alude a la estancia de la mujer en una calle o lugar exterior. La criada ha salido en pos de don Luís y don Hipólito, y lleva una carta escrita por doña Clara– fingidamente escrita por la dama tapada, que don Hipólito piensa que es doña Ana– para engañar al caballero y vengarse de él. Inés alcanza a los dos caballeros y se oculta de ellos. El espacio dramático representado ahora es la misma calle donde se encuentran las casas de don Pedro y de doña Ana. El movimiento escénico de los tres personajes y el espacio dramático representado se deducen del parlamento de la criada:

*“Apriesa escribió mi ama
el papel, y más apriesa
yo tras ellos me he venido,
y cogiéndoles las vueltas,
**hasta la calle he llegado
de la madama, y aún ésta
es su casa; allí se paran,**
yo no quiero que me vean
tras ellos, porque no osen
de ver que los seguí, sea
otra vez de mi delito
sagrado **su casa mesma**” [II: 215-226]*

Inés ha llegado hasta el mismo lugar que los dos caballeros. La actriz que interpreta a la criada debería encontrarse a un lado del escenario y don Hipólito y don Luís en el opuesto, pero sin que éstos advirtieran la presencia de Inés –“*allí se paran, / yo no quiero que me vean / tras ellos [...]*” [II: 221-223]- acción que debía resultar de difícil ejecución escénica, dadas las exiguas dimensiones de los tablados de los corrales de comedias. En el parlamento de Inés se observa un claro ejemplo de escenario verbal. El personaje de don Hipólito abunda en el mismo recurso en su parlamento posterior, añadiendo detalles concretos del espacio dramático del cuadro a la descripción general del lugar hecha por la criada:

*“**Esta es la calle feliz;**
pero quien dudar pudiera,
que había de vivir Flora*

*en la calle de las huertas*⁷⁵⁸.
Este es el balcón, por donde,
en tornasoles envuelta,
sale el Alba a todas horas,
de jazmines, y azucenas
coronada, pues el día
en sus umbrales despierta” [II: 227-236]

En el inicio de la tercera jornada de esta misma comedia (*Mañanas de abril y mayo*), la breve recopilación narrativa del personaje de don Juan resume el final de la anterior jornada, con la finalidad de refrescar la memoria al espectador del corral y aludir de forma explícita al espacio dramático representado en el tablado, mediante el mecanismo de un escenario verbal:

*“Del **apuesto en que estaba***
por testigo de mis males,
imposibles de sufrirlos,
ya posibles de vengarme;
celoso, y desesperado,
salir pretendo a la calle
a esperar a aquel galán tan feliz [...]” [III: 5-12]

El parlamento inicial de don Juan ofrece detalles de interés para la determinación del espacio dramático del primer cuadro de esta jornada, que se determina mediante la sencilla referencia verbal del personaje:

*“Echeme **por la ventana,***
porque allí no me estorbasen
la venganza de mis celos,
presumiendo, que era fácil,
ganando desde el tejado
de la puerta los umbrales,
y saltando de él a un patio,
donde la ventana sale,
*perdí el tino, y **di a otra casa;***
*pero parece que **abren***
una puerta, y entra gente,
y con las luces que traen
percibo mejor las señas:
¡ay suceso semejante!
*Vive Dios, **que ésta es la casa***
de doña Ana” [III: 15-30]

⁷⁵⁸ Calle muy conocida de Madrid, fácilmente identificable en el plano de Texeira de 1656 (hoja 14). Se trata de una vía que desemboca en el Prado de Atocha. En esta calle sitúa Calderón en la comedia la ubicación de las casas vecinas de don Pedro y de doña Ana. Hay que anotar que el lugar donde se ubica la casa de doña Clara no está especificado en la obra; con todo, la lógica escénica indica que la casa de doña Clara no estará muy separada de las de doña Ana y don Pedro, dado que el itinerario dramático que va de un punto a otro y que recorren los personajes es bastante breve, 53 versos [II: 162-214].

En la primera jornada de *No hay burlas con el amor* se puede observar la forma en que el dramaturgo desarrolla transiciones espaciales sin necesidad de realizar una pausa mediante un cambio de cuadro escénico. El espacio dramático representado en el primer cuadro de la jornada es la casa de don Alonso, donde había llegado don Juan para –ante la discreta presencia de Moscatel- pedirle a su amigo don Alonso ayuda: el caballero le solicita que sea el sirviente quién entre en la casa de doña Leonor con objeto de entregarle una carta [“*este papel*” I: 305] a la criada Inés, quién se la hará llegar a la dama. Don Juan solicita asimismo a don Alonso que lo acompañe “*en la calle*” [I: 317] mientras Moscatel cumple su cometido. En este concierto quedan los tres acordados, produciéndose entonces un sutil cambio de espacio representado sin que los tres actores abandonen el tablado. Don Alonso ordena la salida del espacio interior en que se encuentran (“*Guiad ahora hacia la calle*” [I: 344]), mientras Moscatel –en un claro aparte- manifiesta que la criada Inés a quién ha de entregar la carta de don Juan es precisamente el objeto de sus amores [I: 339-343]. La transición espacial se produce por el sencillo procedimiento de citar verbalmente don Juan el nuevo lugar representado en escena:

*“Esta es la calle, porque
no nos vean, estaremos
en algún portal metidos”* [I: 358-360]

Se ha producido, por tanto, un *doble deslizamiento espacial*: además de la conversión de lugar desde los aposentos de don Alonso hasta un espacio exterior, se induce un espacio itinerante, pues la calle de Madrid representada ahora se encuentra justo enfrente de la casa de doña Leonor.

En la tercera jornada de la misma comedia –*No hay burlas con el amor*- se observa otro procedimiento para aludir al espacio representado: en el tercer cuadro de la jornada, bastante breve [III: 528-634], la acción se desarrolla en un espacio dramático exterior, una calle indeterminada de Madrid. “[...] *Salen don Diego, y don Luís*” [acot. III: 527+]. El diálogo entre ambos se mantiene entre sobreentendidos, como se deduce de los comentarios sobre “*lo que ya se trató*” [III: 548] y de si don Pedro conoció ciertos “*intentos*” de otro caballero [III: 550]. Tales “*intentos*” parecen aludir a la relación de don Luís con alguna de las dos hijas de don Pedro; en ese momento, oportunamente, “*sale don Pedro*” [acot. III: 557+], cavilando a su vez –en aparte- sobre los asuntos de honor que le preocupan e intentando encontrar (¡qué casualidad!) a don Luís [III: 564], con quién tropieza en seguida, como revela el intercambio verbal entre los tres personajes que se encuentran en escena:

Don Pedro: “[...] *Él viene aquí,
¡cuánto de verle me alegro,
galán, y noble! Éste sí*”
Don Diego: “*Vuestro suegro viene allí*”
Don Luís: “*Pues huyamos de mi suegro*” [III: 513-527]

Los adverbios de lugar utilizados por don Pedro y don Luís (aquí / allí) muestran de forma clara la ilusión dramática del espacio dramático representado.

En otras ocasiones, el escenario verbal sugerido por el parlamento del personaje no define el espacio dramático representado sobre el escenario, sino algún lugar que el espectador *no ve* y que se encuentra *fuera* del ámbito espacial que se está representando en ese momento. En la tercera jornada de *El maestro de danzar*, el último cuadro representa el parque del Prado. Don Juan entra en escena [III: acot. 521+]; el caballero venía siguiendo a doña Ana y la ha perdido por unos instantes [III: 522-525]. Inicialmente no advierte la presencia de don Luís en el tablado, ya que aquel está observando –en una imagen fuera de plano escénico- que una mujer “*con don Hipólito va / hablando [...]*” [III: 530-531]; don Juan se confunde también –como antes lo hiciera don Hipólito- y piensa que la tapada es doña Ana y no doña Clara⁷⁵⁹, que acababa de salir del tablado con don Hipólito e Inés en la anterior escena [III: acot. 521+]. Don Luís reconoce inmediatamente a don Juan [III: 534-536] como el hombre que se batió con su primo y lo mató, y lo reta a duelo. Don Juan acepta el envite, pero se lamenta por su mala suerte, pues el incidente le impide seguir a la dama tapada y a don Hipólito. Don Juan continúa confundido y piensa que la dama que precede a don Hipólito es doña Ana, y no doña Clara:

*“Con doña Ana **entró en la huerta**
 don Hipólito, ¡oh alevé
 pena! ¡quién creerá que **allí**
 me agravian, y **aquí** le venguen!”* [III: 558-561]

La imagen que ve el caballero está *fuera* del cuadro escénico y es, por tanto, un espacio dramático sugerido –no representado- que el espectador del corral no presencia directamente. La duplicidad de espacios dramáticos se enuncia adecuadamente en la pareja de adverbios “*allí / aquí*” [III: 560-561]; esta expresión de don Juan alude de forma pertinente a dos espacios dramáticos: uno representado en el tablado, el espacio del duelo entre el caballero y don Luís; el otro, fuera de plano, un espacio escénico sugerido que se refiere a la huerta donde don Hipólito sigue a la dama tapada. El episodio entre don Luís y don Juan se interrumpe a causa de la espada de don Luís, que se desguarnea. Don Juan le ofrece esperarlo en el lugar mientras don Luís va en busca de otra espada [III: 572-573]. Éste acepta el ofrecimiento de don Juan, que le ruega que regrese con rapidez y se apresta a esperarle *en un lugar cercano*:

*“Ya veis el riesgo
 a que estoy, si **aquí me viesen**,
 y **por quitarme del paso**,
 que ya lo veis que ya es este,
dentro estoy de la Florida”* [III: 578-582]

Don Luís marcha para proveerse de otra espada [III: 584+], mientras don Juan se debate entre el honor y los celos, y duda entre esperar a que regrese don Luís para batirse con él, o ir en pos de don Hipólito y la dama tapada:

*“Si a don Hipólito sigo,
 faltaré a don Luís neciamente,*

⁷⁵⁹ Dos acotaciones del texto informan la semejanza de vestido de las dos damas: “[...] *salen Inés, y doña Clara de corto, como primero*” [III: acot. 326+] y “*Salen doña Ana, vestida como doña Clara, y doña Lucía*” [III: acot. 415+].

*si espero a don Luís falto
a mis celos; ¿mas que teme
mi valor, no es morir todo?
Máteme el que antes pudiere,
don Hipólito, o don Luís,
pues cosa junta parece,
si me busca el que yo ofendo,
que busque yo al que me ofende” [III: 594-603]*

“Vase [don Juan] y salen doña Clara, y don Hipólito” [III: acot. 603+], en una continuación de la escena que ha observado hace un momento don Juan, que se desarrolla en un espacio dramático que antes era sugerido y ahora está representado en el tablado: un *“hermoso margen / en este florido albergue”* [III: 604-605]. Se trata de un lugar algo más apartado del mismo parque del Prado donde transcurrirá el último cuadro de la comedia.

Existen numerosos ejemplos de escenarios verbales en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. En el inicio de la primera jornada de *La dama duende*, doña Ángela, una dama tapada, solicita a un caballero, don Manuel, que la ampare para evitar que una persona que la persigue conozca su identidad. Doña Ángela y su criada salen de escena y don Manuel expresa su convicción de que el perseguidor se trata del marido de la dama, iniciándose así el primer equívoco de la comedia. Cosme, el criado, se ofrece para detener con un engaño al recién llegado, don Luis, a quien acompaña su criado Rodrigo. Mientras Cosme recurre a la argucia de entretener al perseguidor pidiéndole que le lea una carta, el personaje de don Manuel expresa verbalmente su inquietud con una nueva referencia espacial, ejemplo claro de escenario verbal:

*“¡Oh qué derecha
es la calle!; aún no se pierden
de vista.” [I: 143-145]*

En *Casa con dos puertas mala es de guardar*, la comedia se inicia con cuatro personajes en escena (Marcela, Sílvia, Lisardo y Calabazas) que se encuentran en un espacio exterior, tal y como se deduce de los mantos que visten las dos mujeres. Esta interpretación visual se refuerza en la conversación de los personajes: Lisardo habla de *“este camino”* [I: 62] o *“este prado”* [I: 82] y Marcela comenta, más adelante *“por esta calle me voy”* [I: 139]. Mediado el primer acto, Lisardo definirá aún más claramente el lugar: *“junto a un convento, que está / de Ocaña poco distante, / entre unos álamos verdes”* [I: 605-607]. En el segundo acto Marcela se referirá al lugar de encuentro como *“esas huertas / paso de Aranjuez”* [II: 108-109]. Todas estas referencias debían de ser suficientes para el espectador del corral de comedias, a pesar de la escasez en el tablado de elementos escénicos que pudiesen denotar el espacio dramático que se quería representar.

En la comedia *El astrólogo fingido*, el espacio dramático representado en el último cuadro de la obra –el jardín de la casa de doña María– es un lugar amplio, que contrasta escénicamente con las dimensiones reducidas del tablado de un corral de comedias. Se trata de un mecanismo común en la comedia del Siglo de Oro, y en esta ocasión –quizás por las

dificultades escénicas de representación a las que hemos aludido- el dramaturgo subraya las dimensiones del espacio dramático⁷⁶⁰ por boca de don Diego:

*“Agradable vista ofrece
este jardín, bien le adorna,
con su hermosura esta fuente,
y esta fresca galería” [III: 769-772]*

Un nuevo ejemplo de escenario verbal se encuentra en la primera jornada de *El maestro de danzar*. Chacón explica la historia que le ha llevado a acompañar a su amo don Enrique hasta Valencia en busca de su amada, doña Leonor. El caballero desconoce por completo la ciudad, tal y como expresa el criado:

*“[...] sin saber las calles,
de noche, a oscuras, y a tienta,
vas buscando la del mar,
donde te avisó en el pliego
ltimo, que era su casa.” [I: 1549-158]*

El parlamento de Chacón acaba con esta referencia espacial, que sitúa la casa de doña Leonor en una calle de la ciudad de Valencia, cercana al mar [I: 156-158]. La circunstancia de búsqueda del lugar durante la noche es reforzada por don Enrique, que comenta a su criado que *“hacia esta parte dijeron, / que era de la mar la calle”* [I: 197-198].

Un tipo específico de escenario verbal son las referencias en algunos cuadros de estas comedias a zanjas o cunetas en mal estado que provocan accidentes de coches o caballos y que impiden llegar a tiempo o anulan algunas previsiones de los personajes de las comedias, acelerando giros o creando tramas secundarias en el desarrollo dramático de las obras. En numerosas ocasiones, este tipo de obras del género cómico hacen alusiones al mal estado de algunas calles de Madrid, a causa de las continuas obras. Se basa en un hecho histórico que alude a la construcción de fuentes iniciada durante el reinado de Felipe III. En *La dama duende*, uno de los cuadros de la primera jornada se desarrolla los aposentos de don Manuel, ya instalado en la casa de don Juan, su amigo y anfitrión. Don Luis entra en escena con la intención de disculparse ante el caballero herido. Un criado lo acompaña con un azafate sobre el que descansa una espada, que le ofrece a don Manuel como gesto de perdón por un lance anterior. Enseguida entra el criado Cosme con maletas y cojines [acot. I: 695+] llenas de lodo, por haber resbalado en una zanja.

Un mecanismo parecido opera en el inicio de la comedia *Dar tiempo al tiempo*: en el primer cuadro de la jornada inicial *“salen don Juan y Chacón, vestidos de camino”* [acot. I: 0+], aludiendo a la convención escenográfica que indicaba que los dos personajes, vestidos con ropas de viaje, se encontraban lejos de su casa, o bien a punto de partir. La situación dramática

⁷⁶⁰ Calderón es muy consciente de estas convenciones dramáticas. En algunas ocasiones alude claramente a ellas y parece burlarse de su oficio, como en el siguiente comentario metaliterario, extraído de una conversación entre dos personajes en otra comedia del autor: (Inés): *“Estéril / Poeta es éste, / pues en un campo le falta / murta, jazmín o arrayán / para esconder unas damas”. / (Isabel): “No ves, que estamos detrás / de S. Gerónimo, y basta, / que finja tapias, y aún esas, / plegue al cielo que las haya” (“El hombre pobre todo es trazas”, III: 761-768).*

recreada en escena alude al mal estado de las calles del Madrid de la época a causa de las obras de saneamiento para instalar fuentes de agua potable. En la escena citada, a causa de la oscuridad, Chacón “cae” [acot. I: 69+] en la zanja y se ensucia completamente de lodo [I: 71-75]. Su amo confirma la situación con el mecanismo de escenario verbal que ya conocemos: “*a la luz de aquella tienda, / es de una fuente la zanja*” [I: 76-77]. La acotación textual también refuerza la situación escénica, pues indica que Chacón “*levántase como mojado, y con polvo*” [acot. I: 77+].

Pero el dramaturgo retuerce la situación un poco más, ya que pone en boca de don Juan la recomendación al criado de sacudirse el barro “*en el portal de esa casa*” [I: 81]. Una acotación textual informa que “*al irse retirando a un lado, echan agua de arriba*” [acot. I: 84+]. La escena refleja la inveterada costumbre de lanzar aguas sucias y orines por las ventanas de las casas. El comentario de Chacón tras la desagradable experiencia –“*cosas de Madrid precisas*” [I: 90]- apunta a la habitualidad de esta malsana práctica.

En la última jornada de *El maestro de danzar*, el espacio representado en el último cuadro de la comedia es la casa de doña Leonor. De forma habilidosa, el dramaturgo ha incluido en la escena un nuevo elemento de inquietud, pues se escucha ruido –presumiblemente desde la cuadra donde se esconden don Enrique y Chacón- desde fuera del tablado (“*Dentro: “Para, para”*” [III: acot. 818+]), que alerta a don Diego (“*¿Pero qué alboroto es este?*” [III: 819]). El subterfugio utilizado es una introducción al último giro de la comedia, pues don Fernando ha llegado herido y requiere de descanso y atención inmediata. La excusa esgrimida por el personaje se revela algo forzada, pues su objetivo final, como veremos, es utilizar como lugar de descanso la habitación contigua donde se esconden don Enrique y Chacón. El autor justifica esta necesidad escenográfica con un tópico muy conocido en la época:

*“Apenas una
legua de aquí, en una zanja
del camino cayó el coche,
desde una quiebra tan alta,
que fue milagro no hacernos
pedazos, traigo estropeada
una pierna, y dolorido
todo este lado; importará
sangrarme luego”* [III: 859-867]

Don Diego ordena a Inés abrir la habitación contigua y preparar la cama para atender a su hermano de forma adecuada. Se refiere sin duda a la “*cuadra*”⁷⁶¹ donde están escondidos don Enrique y Chacón, esto es, la que representaría la puerta central del tablado. Evidentemente, Inés se resiste a cumplir la orden con argumentos falaces (“*No sé de la llave, como / a tanto que ahí no se anda*” [III: 877-878]). Don Diego recela de la criada, “*abre la puerta, y ve a los dos* [don Enrique y Chacón]” [III: acot. 885+].

⁷⁶¹ Así la define en su intervención el mismo don Diego. La alusión nos ayuda a caracterizar más ese espacio dramático no representado: “*La pieza de la casa que está más adentro de la sala, y por la forma que tiene, de ordinario cuadrada, se llamó cuadra*” [Covarrubias].

En *También hay duelo en las damas*, se observa un recurso muy parecido, ya que don Félix alude a un tópico utilizado frecuentemente en las comedias como recurso dramático para justificar la entrada inesperada de algún personaje:

*“¿Pero qué escucho? La voz
de su padre [de doña Violante, don Alonso] **parar manda
un coche, que hasta su puerta
no llega, por una zanja
que hay en la calle; ¡ay de mí!** [...]” [III: 689-693]*

Don Félix está justo delante de la puerta de la casa de doña Violante, la hija de don Alonso. Dado que don Félix le ha prometido a su amigo don Juan guardar la puerta de la vivienda porque en ese momento se encuentra en el interior de la casa (aunque Félix piensa que la dama que corteja su amigo es Violante, y no Leonor, su misma hermana), la inminente irrupción de don Alonso provoca un grave dilema moral al caballero, que piensa que quizás debería impedir la entrada a la casa a su mismo dueño. En seguida *“salen don Alonso y otro”* [III: acot. 702+], que refuerzan el motivo anunciado antes por don Félix (*“[...] que quebrada / la carroza, habernos pueda / vuelto a Madrid”* [III: 705-707]). Don Alonso se despide de su acompañante, indicándole que ya ha llegado hasta su casa (*“[...] ya en mi casa / quedo yo, id a repararos / vos a la vuelta ”* [III: 708-710]). El compañero de don Alonso *“vase”* [III: acot. 714+] y el viejo caballero observa que el paso a la vivienda no es franco: *“Presto cerrada / tiene Violante la puerta”* [III: 715-716]. Don Alonso alude a la presunta virtud de su hija ante la clausura de la casa (cosa que debía provocar sin duda la hilaridad del espectador del corral) y llama a Isabel para que traiga una luz [III: 719].

En la tercera jornada de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, el espacio dramático representado en escena es un camino, cerca de Ocaña. A pesar de que doña Laura había informado en una escena anterior de la ausencia de su padre durante cuatro días [III: 222-224], encontramos a don Fabio y a su criado Lelio cerca de Ocaña y ya de regreso a casa [III: 459-460], a causa de una caída de la yegua del caballero. El autor excusa la ausencia de la cabalgadura en el tablado alegando que el caballero ha deseado ir un rato a pie para evitar que se enfríe el dolor de la lesión [III: 464-468]. La conversación de los dos personajes informa a los espectadores que se está haciendo de noche [III: 486-487]. La ironía⁷⁶² del diálogo consiste en que don Fabio expresa su prevención por no preocupar a su hija Laura por su caída y regreso anticipado a la casa.

Finalmente, comentaremos diversos ejemplos de utilización del mecanismo de escenario verbal y otros recursos alusivos al espacio en la comedia *Primero soy yo*. En el primer cuadro de la jornada inicial, el espacio dramático representado es exterior, un bosque a las afueras de la ciudad de Valencia, como se deduce del desarrollo posterior del cuadro. En su parlamento inicial, don Gutierre alude a una Quinta⁷⁶³ que parece cercana [I: 1], y a una dama a la que han

⁷⁶² Al final del cuadro don Fabio expresa a su criado una confianza en doña Laura que debía provocar la hilaridad del público: *“No te espante / verme con tanta fineza / que soy en mi senectud, / amante de su virtud, / como otros de su belleza”* [III: 518-522]

⁷⁶³ *“Casería o sitio de recreo en el campo, donde se retiran sus dueños a divertirse algún tiempo del año. Llámase así porque los que las cuidan, labran, cultivan o arriendan, solían contribuir con la quinta parte de los frutos a sus dueños”* [Diccionario de Autoridades].

visto llegar hasta tal vivienda en carroza [I: 4-5]. Gonzalo, criado de don Gutierre, responde a su amo y hace referencia a la mujer indicada, de nombre doña Hipólita, quién “*a causa / de una grave enfermedad, / dejó el Convento en que estaba / seglar desde niña, y vino / a convalecer a casa / de sus hermanos [...]*” [I: 13-18]. Ante una cierta frustración del caballero (la razón de la cual, en el desarrollo dramático inicial –in media res– aún no se adivina), Gonzalo argumenta que su amo dispone de “*gente, y armas*” [I: 32] para atacar la Quinta⁷⁶⁴, opinión que rebate duramente don Gutierre, en una indudable contraposición entre sus propios valores –honor y caballerosidad– y los del villano, que busca un propósito manifiestamente práctico. Así, el caballero recomienda a Fadrique, el líder de los bandoleros, que recoja a su gente y se vuelva “*a la campaña*” [I: 49] a esperar mejor ocasión para el lance apuntado.

El contrapunto de Fadrique a la indicación de don Gutierre ofrece algunas indicaciones de interés para la construcción del espacio dramático de la comedia y otras referencias a lugares: así, el comandante del grupo de bandoleros expresa que su amistad con don Gutierre se forjó en Italia; la alusión a las “*nobles empresas*” [I: 57] y a las “*nobles armas*” [I: 58] hacen referencia a alguna campaña militar en la que ambos participaron, formando parte del mismo ejército; algo más tarde, don Gutierre vuelve a hacer mención a tal suceso de forma más explícita. Fadrique también refiere (en una alocución evidentemente dirigida a informar al público o lector de la comedia) que don Gutierre está “*desterrado de Valencia*” [I: 71] y que se encuentra ahora escondido en un lugar apartado del “*monte*” [I: 75]. Es precisamente este “*bosque*” [I: 77] el lugar dramático representado en escena que, sin embargo, parece encontrarse bastante cercano a la casa de campo antes, a juzgar por la expresión que utiliza el caballero (“*a la vista de esta Quinta*” [I: 83]). Tal Quinta parece ser, en este inicio de obra, una referencia espacial fundamental para don Gutierre, que la describe como un lugar apartado de la ciudad de Valencia, donde sus enemigos se reúnen discretamente, con el objeto de planear la captura del caballero:

“[...] *siendo su Plaza de armas
esa Casa de Placer,
donde, para que no hagan
escándalo en la Ciudad
sus juntas, por partes varias
deudos, y amigos concurren
mil tardes, y donde tratan
de sólo acabar conmigo [...]*” [I: 92-99]

Así, pues, la configuración elemental del espacio representado en este primer cuadro de la comedia parece simbolizar un bosque situado en un monte cercano a la ciudad de Valencia, muy próximo (“*a la vista*” [I: 83]) a la Quinta a la que se refiere don Gutierre en su intervención. En el inicio de un extenso –y digresivo– parlamento del caballero, de más de trescientos versos [I: 111-426], don Gutierre ofrece más detalles sobre la situación de la Quinta, que pretende atacar con la ayuda de Fadrique y su cohorte de bandoleros:

⁷⁶⁴ Seguramente a fin de reforzar tal sensación de fortaleza, la acotación inicial incluía la presencia en esta escena de varios bandoleros sobre el tablado [acot. I: 0+].

*“Sabrás que **esa Quinta tuvo**
para conductos del agua,
una mina, que ya ciega,
 el tiempo en sus ruinas guarda;
 esta, pues, reconocida
 de mi, haciendo confianza
 de un ingeniero, dispuse
 que de noche **trabajara**
en aclararla, siguiendo
las veredas de la zanja,
 siempre cubierta la tez
 del légamo, y de la lama;
 hízolo así, y vino a dar
 la luz de un resquicio clara
 vista a la deshecha obra
 de **una fuente, que tapada**
de verdes hiedras, desmiente
la sospecha de que haya
 quiebra en ella, de manera
 que **teniendo yo hecha entrada**
por donde sobre seguro
los asalte, cosa es clara,
 guardándome tu las puertas,
 que nadie con vida salga [...]” [I: 111-134]*

Estos “conductos del agua” que cita el caballero tendrán un importante papel en el desarrollo de la obra, en esta misma jornada y en la postrera, en la resolución final de la comedia. La larga intervención de don Gutierre justifica la vieja relación de amistad con Fadrique en una antigua camaradería de soldados, cuando coincidieron en la misma compañía en diversas campañas de Italia y Alemania. También refiere el caballero el origen de la enemistad con la familia de los Ansa, y la referencia a diversos y conocidos lugares que fueron escenario de diversas campañas bélicas opera como un mecanismo de escenario verbal que evoca diversos espacios no representados en escena:

*“[...] en fin, en busca (¡ay de mí!)
 de don Jerónimo de Ansa,
 primero enemigo mío,
 ya lo sabes, **pasé a Italia,**
 donde ya en una Compañía
 siendo los dos camaradas,
 me debiste la fineza
 que yo olvido, y que tu guardas:
 no hallando aquí a mi enemigo,
tras él pasando a Alemania,*

***llegué al Albis**⁷⁶⁵, a ocasión
que la majestad cesárea
de Carlos⁷⁶⁶, de cuyo Sol
es primera luz del alba;
**tenía su ejército contra
el de Sajonia en campaña.**
En tercio de don Fadrique
de Toledo senté plaza [...]” [I: 206]*

La referencia histórica no es menor, porque pone en evidencia una de las características habituales de este género de obras, que es la contemporaneidad de la época representada en escena respecto a la del espectador que asistía a la función en el corral. Se trata, pues, de una curiosa variación respecto a otras comedias de capa y espada. De hecho, los sucesos mencionados a continuación (la batalla de Mühlberg) sucedieron en el año 1547, casi cien años antes de la redacción de esta comedia, aunque la narración evocada aquí por el protagonista debía estar aún muy viva en el imaginario colectivo.

Continúa don Gutierre su relato con una prolija relación –muy del gusto de la época- del relato de la batalla; el protagonista de la comedia describe cómo acabó con la vida de su enemigo, don Jerónimo de Ansa. La larga narración del episodio [I: 207-346] evoca vivamente la intensidad de la guerra, y expone con gran riqueza de detalles los pormenores del lance: las baterías del enemigo, el valor y la temeridad del narrador, las tropas de caballería avanzando, el bridón, la pica y finalmente la herida de muerte que don Gutierre le inflige –con una lanza- a su enemigo. El contexto del episodio narrado debía aún formar parte de la memoria histórica de los contemporáneos de Calderón. El dramaturgo utiliza este material histórico para configurar una parte –no representada- de un espacio dramático –evocado- que debía ser reconocido de inmediato por los espectadores que asistían a la representación en el corral de comedias, como un patrimonio compartido y común.

El narrador de la historia prosigue el relato, y refiere la continuación del episodio, con una exaltación heroica de su propia actuación, junto a otros seis compatriotas [I: 321] que “se echaron, con las espadas / en las bocas” [I: 322-323]. Se trata, nuevamente, de la evocación de un suceso histórico⁷⁶⁷ que debió ser muy conocido en la época: el abordaje a unas barcas en el río Elba (Albis, en la obra) por parte de un grupo de soldados españoles. Las tropas de la Liga

⁷⁶⁵ Se trata del actual Elba, conocido antiguamente como *Albis*; es un río de la Europa Central que nace en Bohemia y pasa por las ciudades alemanas de Dresde y Magdeburgo, desembocando cerca de Hamburgo en el mar del Norte. Tiene una longitud de 1.165 km.

⁷⁶⁶ Naturalmente, se trata de Carlos V, que reinó desde 1516 hasta 1556. Un conocido retrato de Tiziano presenta al monarca a caballo, con el paisaje de fondo de la batalla de Mühlberg. Ver Ilustración 10.

⁷⁶⁷ El episodio citado se inscribe dentro del contexto histórico de la reforma luterana. Los opositores de Carlos V formaron la Liga de Esmalcalda y desafiaron la autoridad imperial. Carlos y su hermano el archiduque Fernando (futuro emperador) se unieron para combatir contra la Liga. Las tropas de los Habsburgo estaban compuestas por 8.000 veteranos de los tercios españoles procedentes del Tercio de Hungría, con 2.800 infantes a las órdenes del maestro de campo Álvaro de Sande; el Tercio Viejo de Lombardía, con 3.000 hombres mandados por Rodrigo de Arce, y el Tercio Viejo de Nápoles, con poco más de 2.000 soldados, dirigido por Alonso Vivas, todos al mando del duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, 16.000 lansquenets alemanes, 10.000 italianos comandados por Octavio Farnesio y otros 10.000 belgas y flamencos capitaneados por el conde de Buren, Maximiliano de Egmont. En total, 44.000 soldados de infantería a los que hay que añadir otros 7.000 de caballería. La Liga contaba con una fuerza similar mandada por Juan Federico, el elector de Sajonia, y por Felipe el Magnánimo, el landgrave de Hesse.

de Esmalcalda, opositoras al Emperador Carlos, estaban acampadas a orillas del río Elba, en las proximidades de la actual localidad de Mühlberg (actualmente en el Estado federado alemán de Brandeburgo). Habían destruido los puentes que comunicaban con la otra orilla y se consideraban protegidas por el caudaloso río, cuya barrera les parecía infranqueable. Pero el ejército imperial averiguó el emplazamiento del enemigo y en la madrugada del 24 de abril de 1547, aprovechando la oscuridad, un pequeño grupo de diez arcabuceros españoles (en la comedia son siete en la narración de don Gutierre: “[...] y echándome al agua, / tras mi otros seis españoles / se echaron, con las espadas / en las bocas [...]” [I: 320-323]) al mando del capitán Cristóbal de Mondragón, que cruzaron el río a nado con las espada entre los dientes y apresaron varias barcas, con las que luego pasarían de un lado al otro de las orillas del río a casi mil soldados de la infantería de los tercios, con lo que lograron crear una cabeza de puente segura.

En la primera jornada de la misma comedia –*Primero soy yo*– se observa también la forma en que el dramaturgo utiliza el recurso del escenario verbal para aludir a espacios dramáticos que no pueden ser representados sobre el tablado. Por ejemplo, el primer cuadro se desarrolla en un bosque a las afueras de Valencia. En un momento dado, el parlamento de don Gutierre es interrumpido por los gritos de una mujer que pide auxilio fuera de escena (“*Dentro Hipólita*” [acot. I: 426+]). A falta de acotación textual que lo indique, el caballero expresa el escándalo causado para reforzar la situación dramática: “¿Qué estruendo / hurta mi voz las palabras?” [I: 429-430]. Fadrique completa la imagen simulada, informando sobre algo que ve fuera de escena, la caída de un balcón de la Quinta a la que se aludió antes: “¿aquel corredor se viene / todo abajo, con dos damas?” [I: 431-432]. La expresión de Fadrique indica la proximidad de los dos espacios dramáticos: el lugar que simboliza el tablado (un claro del bosque a las afueras de Valencia) y el espacio, no representado, del lugar donde se ha producido el accidente.

La urgencia de la situación, el peligro que presenta –en palabras de Gonzalo– que “[...] pendiente el paredón, / segunda ruina amenaza” [I: 436-437], provoca la inmediata salida de escena (hipótesis: puerta lateral derecha) de don Gutierre y Fadrique [acot. I: 439+]. La dramática situación es suavizada en escena con un comentario de Gonzalo que, fiel al tópico de la configuración del personaje del criado en este tipo de comedia, muestra la cobardía del sirviente [I: 441-446], que elude participar en el rescate de las dos mujeres, a pesar de que a una de ellas –“*mi querida Juana*” [II: 442]– parece tener especial querencia.

“*Sale don Gutierre con Hipólita en brazos, y Fadrique con Juana*” [acot. I: 446+] (hipótesis: puerta lateral derecha). La criada recrimina suavemente a Gonzalo su pavor ante la situación, y le indica –nueva configuración verbal del espacio no representado– que vaya a buscar agua de un arroyo cercano [I: 475] con que sacar de su desmayo a doña Hipólita. La criada le ofrece una bolsa turca para traer el líquido, motivo de un nuevo chiste de Gonzalo⁷⁶⁸. “*Vase*” [acot. I: 481+] el sirviente (hipótesis: puerta lateral izquierda) y, al momento, “*sale Gonzalo con el agua*” [acot. I: 489+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). La dama desmayada recupera el sentido y resulta ser hermana de los Ansa, según su propia declaración [I: 513-514]. La dama insiste en conocer la identidad de sus salvadores para agradecerles la acción, pero don

⁷⁶⁸ “*Familiar, no veas que dejo / por la Turca la Cristiana*” [I: 480-481].

Gutierre –lógicamente- le da largas y le pide que tome un coche preparado (un nuevo mecanismo para aludir a un objeto que se encuentra *fuera* de escena) y regrese a la casa:

*“Os engaña
el ir hacia lo mejor,
porque la suerte trocada,
sin decir quién soy, os pido
**que la carroza cobrada,
lo más presto que podáis,
déis la vuelta a vuestra casa,
tomad el coche, y adiós [...]**” [I: 527-535]*

Dos acotaciones textuales indican la presencia cercana (*fuera* del escenario) de los hermanos de la dama, don Álvaro y don Vicente [acot. I: 534+ y I:535+], confirmando la identidad de los caballeros la misma doña Hipólita, que los esperaba en la Quinta ese misma tarde [I: 537-538]. “*Vanse*” [acot. I: 553+] precipitadamente don Gutierre y Fadrique (hipótesis: puerta lateral izquierda) y, casi sin solución de continuidad, “*salen don Álvaro, y don Vicente*” [acot. I: 553+] (hipótesis: puerta lateral derecha). El encuentro entre doña Hipólita y sus dos hermanos confirma el accidente sufrido por las dos mujeres tras la caída del balcón de la vivienda (“*saliendo a ese mirador, / a fin de esparcir mis ansias, / conmigo cayó*” [I: 560-562]), subrayando que, sin la intervención de sus salvadores, la resolución hubiese sido dramática:

*“De suerte que llevada
del golpe, fue menor, pero
**a no haber quién me sacara,
lo pendiente de la ruina,
que tras si el balcón arranca,
me hubiera muerto**” [I: 564-569]*

Don Álvaro anuncia la llegada de la carroza [I: 578] e insta a su hermana a que suba en ella y se dirija a la casa. “*Vanse las dos* [doña Hipólita y Juana]” [acot. I: 586+] (hipótesis: puerta lateral derecha) y se quedan solos en escena los dos hermanos varones. La conversación entre ambos deriva rápidamente (en una retorcida ironía del dramaturgo, ya que don Álvaro y don Vicente desconocen la identidad del salvador de doña Hipólita) hacia la venganza que tramán contra don Gutierre por la muerte de don Jerónimo, su hermano.

Don Álvaro recuerda el incidente –explicado antes por don Gutierre desde otro punto de vista- pasado en el Grao a causa de una dama. La versión del de Ansa ofrece una nueva información sobre aquel suceso, sugiriendo que su enemigo está “*desterrado de Valencia, / por temor de nuestras armas*” [I: 640-641]. La explicación de don Álvaro refiere cómo don Gutierre fue a buscar a la desconocida dama motivo de la disputa para librarla del escándalo y de las iras de su padre. Don Vicente replica a su hermano y le cuenta cómo, la misma noche del incidente narrado, una persona le descubrió el lugar donde cada noche acudía don Gutierre y cómo, yendo en pos de su enemigo, llegó a la casa indicada “*a tiempo que una criada / la puerta abría* [a don Gutierre] *a su señora*” [I: 665-666].

La animada plática es interrumpida bruscamente: una acotación aclara que “*disparan dentro*” [acot. I: 669+]; se escuchan diversas voces –desasosegadas- *fuera* de escena (“*Dentro unos*” [acot. I: 669+]). La expresión sorprendida de don Vicente narra *lo que ve*, aportando una breve información sobre la configuración del espacio no representado:

**“A lo que veo,
toda la justicia anda
corriendo unos bandoleros,
que *de este monte a la falda
estaban*” [I: 564-569]**

Don Álvaro sugiere a su hermano dirigirse hacia la Quinta para asegurarla [I: 675-684], ante la presencia de la justicia. Don Vicente acepta la propuesta, asegurando que proseguirá “*por el camino*” [I: 685] la explicación que inició poco antes. Las voces *fuera de escena* aclaran un poco más el espacio dramático no representando, sugiriendo la huida de los bandoleros a la montaña cercana para evadir la acción de la justicia:

Dentro: “**Al monte, al valle, a la selva**”
Dentro Fadrique: “*Fadrines, a la montaña*” [I: 687-688]

Como ejemplo final de mecanismo de escenario verbal en la comedia *Primero soy yo* comentaremos el recurso a la forma de alusión de la gruta que se mencionó –y fue utilizado dramáticamente- en la primera jornada de la obra, y que vuelve a aparecer en el postrer cuadro de la comedia; el espacio dramático representado se traslada a los aposentos de doña Hipólita en la Quinta: “[...] *sale Hipólita, y Laura detrás de ella*” [acot. III: 715+] (hipótesis: puerta lateral derecha). Doña Hipólita se cree a solas en los aposentos, y musita un breve parlamento que tiene la función de recordar parte de la peripecia pasada y centrar en la atención del espectador el cambio de espacio dramático representado:

**“Juana no vuelve, sin duda
que su temor la ausentó;
mas con todo, por si dio,
el papel, *es bien que acuda,*
ya que *la noche cerrando
baja al jardín, por si viene
don Gutierre, pues previene
mi ventura, que llegando
a él mis hermanos, apenas,
pues, *la puerta falsa abrieron,
cuando los dos se volvieron
a la ciudad;*
y pues llenas
las nubes ya de horror vió
el Sol, que a oscuras las deja,
vea de una en otra reja
si; ¿más quién está aquí?”***[III: 716-731]

El parlamento de la dama confirma el nuevo lugar representado sobre el tablado, la Quinta de los Ansa, citando de paso algunos elementos del nuevo espacio referencial: el jardín, la puerta falsa, la reja...Doña Hipólita se da cuenta de la presencia de Laura en sus aposentos, pero la conversación entre las dos damas es interrumpida por la voz de "*Juana dentro*" [acot. III: 739+]: la acotación literal no es baladí, porque indica que la fámula se encuentra *fuera* del espacio dramático representado, pero *muy cercana* a los aposentos donde se encuentran las dos damas. La representación de la escena debería situar a Juana *fuera del escenario*, simulando que la criada se encuentra recluida por los Ansa en la gruta del jardín, tal y como refirieron un momento antes los dos caballeros [III: 689-690]. La expresión de Juana en alusión directa a don Álvaro –"*me encerró en aquesta rara / oscuridad*" [III: 761-762]- confirma tal suposición.

Laura "*vase*" [acot. III: 774+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) e, inmediatamente, suena una voz *fuera de escena* que una acotación literal del texto describe como "*dentro Gutierre*" [acot. III: 774+]. En esta situación se encuentra doña Hipólita sola en el espacio dramático representado sobre el tablado (los aposentos de la dama en la Quinta); mientras que *fuera de plano* se escuchan las voces cercanas de don Gutierre, Fadrique, Gonzalo y Juana. La fámula subraya el carácter de lugar subterráneo y tenebroso donde se encuentra confinada, expresando su miedo por "*una culebra*" [III: 777] cercana, y le suplica a su ama que abra "*la puerta*" [III: 779]. La deducción más evidente del contexto es que la gruta donde está encerrada Juana debe estar conectada con la habitación donde se encuentra doña Hipólita. Además, la presencia de don Gutierre y de Fadrique sugiere que los dos hombres han llegado a ese mismo lugar desde los "*conductos del agua*" que citaron en la primera jornada [I: 112] y de los que querían servirse para acceder entonces a la Quinta de los Ansa. La suposición es confirmada por una acotación del texto: "*salen por la gruta Gutierre, Fadrique, Juana y Gonzalo*" [acot. III: 786+]. Don Gutierre refuerza verbalmente tal postulado, explicando a la dama que "*en esta gruta encubierto, / detrás de esta hiedra he estado*" [III: 793-794]. La hipótesis de escenificación más probable es que se utilizase la abertura central del tablado para simular el acceso a los aposentos de doña Hipólita desde la gruta indicada.

3.11. La configuración simbólica del espacio.

En un capítulo anterior hemos comentado algunas de las referencias a Madrid que aparecen en las comedias de capa y espada de Calderón y la manera en que la capital del reino es configurada simbólicamente en esos textos, por boca de los personajes. La capital es descrita con una serie de características que la definen como una urbe populosa y llena de oportunidades para el forastero. Una ciudad, en suma, que representa el centro administrativo del imperio y también el poder real, encarnado por la monarquía. En la primera jornada de *Mañanas de abril y mayo*, don Hipólito habla a solas con don Pedro y inicia un parlamento en que describe el espacio del parque del Prado con una caracterización cercana a la simbología que encarna la monarquía de los Austrias:

“[...] *Esta mañana salí
a este verde hermoso sitio,
a esta divina maleza,
a este verde paraíso,
a este parque, rica alfombra
del más supremo edificio,
dosel del Cuarto Planeta,
con privilegio de Quinto,
esfera en fin de los Reyes,
de Isabel, y de Filipo;
desde cuyo heroico asiento,
siempre bella, y siempre invicto,
están Católicas luces,
dando resplandor al Indio,
siendo en el jardín del aire
ramilletes fugitivos*” [I: 858-873]

La simbología que se establece entre el paisaje ameno que representa el parque del Prado –un trasunto de naturaleza domeñada por el hombre- y la monarquía de los Austrias –una dinastía que domina el mundo- resulta evidente. La exaltación a la monarquía reinante impregna todo el parlamento y es una característica ideológica que puede rastrearse en numerosas comedias de Calderón⁷⁶⁹.

Pero en este tipo de comedias es frecuente encontrar también diversas referencias descriptivas y simbólicas que aluden a otros espacios dramáticos representados y que tienen una caracterización de signo alegórico respecto a determinados aspectos de esas obras, bien

⁷⁶⁹ Ana Suárez [en Abad Varela (ed.), Madrid: UNED, 2004, 539-571] profundiza en varias de estas cuestiones, analizando ejemplos diversos de la obra de Calderón, en los que se advierte el vínculo entre realidad y símbolo en algunos de los itinerarios madrileños que aparecen en diferentes comedias del autor: “[...] *La originalidad que presenta Calderón es siempre el resultado de una vivencia íntima y afectiva, por una parte, y de simbolización político religiosa, por otra, en cuanto que la capital era el eje del mundo católico y representaba a la vez el centro de la monarquía austríaca. “El grande Felipe” había forjado una corte de imaginación y espectáculo que sólo una ciudad como Madrid, “corte de los milagros”, podía seguirle en grandeza ilusionista y capacidad teatralizadora. Confiados en el destino superior de sus reyes, sus habitantes imitaban la vida del espectáculo palaciego y hacían de la ciudad un lugar de perfecta convivencia entre la diversión y la oración, entre la idealización y la vulgaridad*” [en Abad Varela (ed.), 2004: 539].

manteniendo una cierta correspondencia con algún elemento o personaje de las tramas dramáticas, bien atribuyendo un significado alusivo a algunos de aquellos espacios.

En la primera jornada de *Cuál es mayor perfección*, el personaje de doña Beatriz ofrece un dato de interés para el desarrollo dramático del cuadro y la comprensión de su situación económica y la dependencia que tiene respecto a su tío, que la acoge en su propia casa:

*“¿Qué puedo
hacer, si al quedar sin padre,
que en Indias en un gobierno
murió, hasta venir su hacienda
que por instantes espero,
pues ya ha llegado a Sevilla,
otro retiro no tengo,
que **la casa de mi tío,**
en cuya prisión padezco
aquella antigua sentencia
de ligar el vivo al muerto?” [I: 508-518]*

El comentario de la dama describe su situación, la muerte de su padre murió en las Indias y el alojamiento provisional en casa de su tío, soportando el carácter vanidoso e irascible de doña Ángela, su prima. Esta imagen simbólica de mujer recluida, que acentúa la dama al comparar la vivienda de sus familiares con una prisión [I: 516], es un motivo temático que aparece con frecuencia en este género de comedias de Calderón. La figura de la mujer, atrapada en un contexto de convencionalismos y normas que la relegan a una posición secundaria en la sociedad, es un concepto que aparece en otras obras del dramaturgo. En la segunda jornada de la misma comedia, don Alonso –tío de doña Beatriz- se dirige a la dama para leerle una carta [II: 91+] en la que le notifican que la hacienda de las Indias que su sobrina estaba esperando ha desaparecido. La infausta noticia no quiebra el temperamento de doña Beatriz; don Alonso se ofrece a ir hasta Sevilla para intentar solucionar la diligencia [II: 100-104], pero la dama se lo impide, por respeto a su edad y salud [II: 106-125]. La situación económica de doña Beatriz se ha vuelto tan delicada que la mención de la propia dama a entrar en un convento (con la única dote de las pocas joyas que posee [II: 122-123]) casi parece obligada⁷⁷⁰. El tema de la fortuna perdida es un motivo recurrente en el teatro barroco. Aunque en la comedia áurea la Fortuna es utilizada en ocasiones como un recurso fácil por algunos autores para provocar determinadas situaciones dramáticas de manera arbitraria, existen muchas obras en las que este elemento plantea claramente los sucesos –buenos y malos- que ocurren a los protagonistas en el desarrollo de la acción. De esta forma, se presenta la prosperidad y la adversidad del personaje en una dualidad que procede de la tradición clásica y medieval y que se fija en el Renacimiento bajo el concepto de *Fortuna Bifrons*. Esta presentación se sostiene en una visión ética del ser humano y de la vida: el

⁷⁷⁰ “Obispos, cabildos, catedralicios o no, monasterios y conventos disfrutaban de rentas crecidas, por lo cual segundones e hijos naturales, que no heredaban por la vinculación de los bienes a favor del mayorazgo, ingresaban en el clero. De todos es conocido el refrán ‘Iglesia o mar o casa real, quién quiere medrar’. La falta de vocación y, pese a la legislación civil en contra, el incumplimiento de las obligaciones eclesiásticas resultan evidentes y se reflejan en la literatura, tanto antes como después del concilio tridentino en el que se obligó a los sacerdotes a guardar castidad” [Rico, 2004: 26].

sentimiento de desengaño, tan frecuente en el Barroco, se ejemplifica en la facilidad con que cambia la suerte del personaje. La idea se refuerza aún más cuando el protagonista es poderoso y, por estar en una situación social de privilegio, parece poder desafiar a la suerte. Éste también sucumbe ante la fuerza de la suerte, y de manera más amarga por lo inesperado del lance, subrayando la idea de la inconstancia de la Fortuna. En la comedia, doña Beatriz le confía a su amiga Leonor su desgracia; la pérdida de la herencia que esperaba de su padre hace que vuelva a reiterar la imagen simbólica de la prisión que sufre, expresada ya por la dama en la primera jornada⁷⁷¹. Ahora el concepto se vuelve a expresar nuevamente, aunque con un tono más amargo:

*“[...] como que quitado me haya
la esperanza de que pueda
salir de esta **voluntaria**
cárcel, donde mis respetos
me mantienen, de una vana
necia beldad **prisionera**,
pues la hacienda que esperaba,
de anoche acá la he perdido [...]”* [II: 350-357]

Esta idea del domicilio como prisión de la dama se vuelve a recuperar en la comedia algo más adelante. Mediante un recurso de acumulación de personajes en el tablado que culmina con la entrada de don Alonso [acot. II: 581+] se plantea un posible asunto de honor. La tensión aumenta en escena, pues doña Beatriz se asusta por la entrada de su tío y las consecuencias que puede tener si advierte que tal situación ha puesto en merma la honra de la familia. Pero es doña Ángela quién salva la papeleta, justificando la presencia de unos caballeros en la vivienda. Aparentemente, la historia convence a don Alonso. El honor queda aparentemente salvado y el viejo caballero renuncia a batirse en duelo. El concepto de domicilio como fortaleza y salvaguarda del honor familiar queda reflejado en la expresión de don Alonso, que asiente con cierto alivio a la conclusión del lance:

*“También aquesta razón
admito, para que haya
otra más, que me disculpe,
no echaros a cuchilladas
de mis umbrales [...]”* [II: 661-665]

La ironía de esta situación debía de ser muy evidente para el espectador del corral, y es un recurso de comicidad dramática que Calderón utiliza en otras comedias de este mismo género: el viejo caballero, garante del honor del clan, cree a salvo la integridad y el decoro de su familia, simbolizado y depositado en las mujeres de la casa. Paradójicamente, una acción promovida por él facilita la trasgresión social que ha creído evitar. En este caso, don Alonso deja a solas a don Félix con doña Ángela y doña Beatriz, creyendo facilitar la huida de la dama tapada (doña Leonor) y salvaguardar el propio honor familiar. Así, de forma evidente para la comprensión del espectador del corral, don Alonso ha dejado al caballero don Félix en los

⁷⁷¹ “[...] la casa de mi tío, / en cuya prisión padezco [...]” [I: 515-516].

mismos aposentos que doña Ángela y doña Beatriz, sin percatarse que deja a las damas con el mismo hombre que puede poner en riesgo el honor de la familia.

En la comedia *La dama duende* se pueden observar diversos ejemplos y mecanismos de atribución simbólica que son frecuentes en esta tipología de comedia; la protagonista es doña Ángela, joven y viuda, y vive recluida por sus hermanos en la casa familiar. En esta obra –y en muchas otras de la *comedia nueva*– se distingue con facilidad el reflejo de un aspecto sociológico común en la sociedad de la España del siglo XVII: el concepto del honor como un valor depositado en la figura de la mujer, en un ámbito privado que, sin embargo, tiene una evidente repercusión pública. El honor debe ser conservado y protegido; también debe ser recuperado a cualquier precio, cuando ha sido ultrajado, sin tener en cuenta las consecuencias que comporta esa recuperación. A pesar de la diferente intencionalidad de sentido que tienen las comedias de capa y espada en comparación con otras obras con sentido trágico, se pueden rastrear en determinados pasajes algunos mecanismos simbólicos de atribución de significado.

Es en este sentido que el enclaustramiento de doña Ángela en la comedia *La dama duende* también puede ser interpretado como el resultado de un proceso simbólico de la atribución del honor de la familia en ese personaje femenino. Don Manuel, recién llegado a la casa e invitado por el hermano de la dama, representa un peligro latente para ese valor consagrado, un riesgo potencial que puede afectar al honor de la familia. Al final de la primera jornada de la comedia, don Manuel expresa su intención de hacer una visita durante la tarde y salir de la casa; don Juan le explica a su amigo cuál es la forma en que podrá acceder de nuevo a su habitación cuando regrese:

*“Si quisieres cerrar, esta es del cuarto
la llave; que aunque **tengo**
llave maestra, por si a caso vengo
tarde, más que las dos otra no tiene;
ni otra puerta tampoco, así conviene;
y en el cuarto la deja, y cada día
vendrán a aderezarle” [I: 744-750]*

El elemento de la llave será fundamental para el desarrollo del tercer acto. Don Juan afirma que solamente existe –aparte de la llave que obra en poder de don Manuel– otra llave que abra la puerta del aposento, en poder de don Juan: ésta es llave maestra, por lo que abre todas las habitaciones de la casa. Se trata de un elemento de poder simbólico que refuerza la imagen de preponderancia de don Juan sobre el resto de los componentes de la familia que viven en la casa, y especialmente sobre su hermana doña Ángela, de quién se ha ocultado su existencia a don Manuel durante la estancia de éste en el cuarto. Más tarde, al inicio de la segunda jornada, se descubre otro elemento simbólico que apunta hacia la inteligencia y perspicacia de doña Ángela, pues la dama posee otra llave del cuarto de don Juan, que revela una aparente fractura del sistema de opresión familiar sobre la joven viuda. En la escena a que nos referimos, doña Ángela y doña Beatriz dialogan sobre la reacción de don Manuel ante un episodio anterior. La joven viuda comenta a su amiga:

*“A que debo de ser dama
de don Luis, juntando partes*

de haberme escondido dél
y de tener otra llave del cuarto.” [II: 125-128]

La posesión de doña Ángela de otra llave de la habitación sugiere que el control y dominio que los hermanos ejercen sobre la joven viuda (simbolizada en la llave maestra de la casa que exhibía don Juan en la primera jornada) no es tan completo como ellos piensan. La perspicacia e inteligencia de la dama -que ya en la primera escena de la comedia paseaba libre por la calle, sorteando las normas que le habían sido impuestas- ha sido capaz de soslayar el enclaustramiento al que sus hermanos la han obligado.

La posesión de la llave maestra puede ser interpretada en clave simbólica si relacionamos este elemento con el dominio ejercido por el cabeza de familia sobre las posesiones y residentes (especialmente las hermanas y mujeres) en la vivienda. Este elemento se observa en diversas comedias de Calderón. Por ejemplo, en la tercera jornada de *Cuál es mayor perfección*, la criada Inés había anunciado que don Félix -hermano de doña Leonor y garante del honor de la familia- no regresaría hasta el alba a la casa⁷⁷² (confiando así que don Luís - amante de la dama-tendría el paso a la vivienda expedito), una acotación textual [acot. III: 452+] indica que “dentro” (esto es, fuera del tablado) don Félix llama a Inés pidiéndole una luz [III: 453]. La mención de la criada a una *llave maestra* de su amo parece querer justificar la verosimilitud de la situación ante el espectador del drama. Leonor muestra el pánico ante el posible desenlace trágico y don Luís se muestra desconcertado. La voz de don Félix insiste a Inés: su requerimiento -“¿No bajas?” [III: 457]- confirma nuestra suposición sobre el espacio dramático representado y sobre la configuración típica de una casa del Madrid de la época: don Félix se encuentra *abajo*, en la planta inferior de acceso al edificio, seguramente al lado de la escalera, esperando que Inés acuda con una luz; mientras que la criada, doña Beatriz y don Luís se encuentran *arriba*, en la parte superior de la vivienda, donde se encuentran los aposentos de la dama.

Como hemos visto, en una interpretación simbólica, la llave representa el aparente dominio del *pater familias* sobre las posesiones de la casa, y sobre todos los integrantes que habitan la misma, especialmente las damas, sobre las cuales recae la custodia del honor del grupo. En la comedia *No hay burlas con el amor*, la criada Inés aprovecha para sacar a don Alonso y Moscatel de la alacena donde se encontraban escondidos y les les apremia a salir de los aposentos, pero la evidencia de los dos posibles pasos cerrados crea una duda inicial: don Pedro y sus dos hijas se encuentran en los aposentos contiguos (puerta lateral derecha), mientras que la salida hacia la escalera que conduce a la puerta de la calle (puerta lateral izquierda) se encuentra cerrada con llave por el viejo caballero, como se mencionó antes [II: 877-882]. Inés improvisa una medida expeditiva:

“Que aunque
mi señor cerró las puertas,

⁷⁷² “Mira, ya que mi señor / seguro está hasta la hora, / que es cada voz de la Aurora / clarín, que rompe el albor, / no le oigas, ni le veas [...]” [III: 359-363].

*bien salir los dos podréis:
arrojaos, sin que os sientan
por este balcón: ea pues*" [II: 908-912]

A pesar de la indignación de don Alonso –escamado tras su paso por la alacena- y del temor de Moscatel, la solución propuesta por Inés parece la única posible, aunque el caballero no las tiene todas consigo y teme salir lesionado del trance [II: 920].

El motivo de la llave maestra vuelve a aparecer en la comedia *Primero soy yo*: en una escena de la tercera jornada, Lisardo expresa que ya han pasado “dos días” [III: 46] desde que dejó a su hija Laura bajo la protección de doña Hipólita. El humilde caballero asiste escondido a la conversación entre don Vicente y don Álvaro; éste recurre ante su hermano a una excusa para justificar su marcha de la Quinta hasta la casa familiar de Valencia, alegando que entró en la casa “con maestra llave” [III: 63]. Este motivo, como en otras comedias de este género del autor, muestra el dominio sobre el espacio compartido de la vivienda familiar por parte de uno de los hombres del clan -con frecuencia, el hermano de la dama- que ejerce una suerte de autoridad represora en la mujer para preservar el honor de la saga.

El último cuadro de la tercera jornada de *Los empeños de un acaso* se desarrolla en un espacio interior, los aposentos de don Juan. La acotación inicial reza que “sale Leonor por una puerta tapada⁷⁷³, y por otra don Juan, habiendo hecho ruido con llave” [acot. III: 439+]. En este caso, el manto de la dama no es ningún símbolo escénico que indique que la escena se está desarrollando en un espacio exterior, sino únicamente un breve recelo de doña Leonor para ocultar inicialmente su identidad ante cualquier extraño que pueda entrar en los aposentos. Tal vez para neutralizar la reiterada relación que el espectador del corral debía deducir de la presencia de un manto sobre el tablado (asignándole inmediatamente la significación de un espacio exterior en la escena representada) el dramaturgo configura la entrada de don Juan en ese mismo espacio utilizando una explícita y evidente llave para su acceso, con la que anuncia sonoramente su llegada, como indica la primera acotación textual del cuadro [acot. III: 439+].

Pero las llaves también pueden ser un signo claro de la reserva que se requiere para mantener un duelo en un espacio cerrado, sin que se produzca ninguna interrupción indeseada para los contendientes. En la conclusión de la comedia *Dar tiempo al tiempo* “sale don Juan” [acot. III: 1009+] (hipótesis: puerta lateral izquierda), y se sorprende de encontrar a don Pedro en su propia casa. El diálogo entre ambos se torna amenazador y presagia duelo; don Juan ordena a su criado que abandone los aposentos y a callar sobre el episodio [III: 1025-1027], un indicio de la inminencia del combate. El criado se resiste brevemente, pero su amo “échale a empellones” [acot. III: 1035+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Pedro suscribe la acción, y la refuerza, indicando a don Juan que eche “la llave a la puerta” [III: 1037]; éste realiza la acción y deja la llave “en el suelo” [III: 1038], con objeto de garantizar aún más la discreción de la ineludible riña, mientras doña Leonor –en aparte y escondida tras la cortina- se lamenta de la acción. “Sacan las espadas [don Juan y don Pedro], riñen, y sale Leonor” [acot.

⁷⁷³ A pesar de la acotación, realmente doña Leonor no lleva el manto inicialmente, sino algo más tarde, iniciada ya la escena, como la misma dama informa en su inicial parlamento (“ya entró / un caballero, a quien / no conozco, encubrirme quiero” [III: 457]).

III: 1067+] (hipótesis: obertura central). La dama interrumpe el duelo de los caballeros. Mientras tanto, “*Chacón dentro*” [acot. III: 1104+] (hipótesis: puerta lateral izquierda) reclama a su amo que abra la puerta [III: 1104-1106].

Volviendo al desarrollo de elementos simbólicos en la configuración del espacio de *La dama duende*, la estructura de la comedia se apoya en algunas de sus tramas dramáticas en un laborioso juego de espacios; el elemento escenográfico más importante es, sin duda, el artificio de un cuarto que tiene en su interior una alacena que –sin saberlo su huésped– se comunica con otras dependencias de la casa. El criado Rodrigo es quién desvela al público por vez primera el artificio del mueble:

“[...] *que para su cuarto ha dado
por otra calle la puerta,
y la que salía a la casa,
por desmentir la sospecha
de que el cuidado la había
cerrado, o porque pudiera
con facilidad abrirse
otra vez, fabricó en ella
una alacena de vidrios
labrada de tal manera,
que parece que jamás
en tal parte ha habido puerta*” [I: 350-361]

Esta descripción del cuarto de la dama tiene un notable interés para la trama de la obra y la escenografía por su simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor depositado en la dama. La configuración significativa de este elemento escénico resulta muy evidente⁷⁷⁴, y se refuerza con la respuesta de don Luís a su criado:

“[...] *pues ya dices
que no ha puesto por defensa
de su honor más que unos vidrios,
que al primer golpe se quiebran*” [I: 364-367]

Este motivo de los vidrios rotos –y su posible interpretación en clave simbólica– se repite en otras comedias del dramaturgo. En la tercera jornada de *Cuál es mayor perfección*, mientras Inés se dispone a *bajar* en busca de don Félix (esto es, deja el tablado *por la puerta lateral izquierda*, que es la que simbolizaría el acceso a las escaleras), doña Leonor indica a su amante don Luís qué debe hacer mientras sube su hermano: “*Que te retires conviene / a este camarín*” [III: 459-460]. El camarín no debería ser otro que el que está simbolizado por el espacio que esconde la puerta opuesta que queda libre, esto es, la derecha en nuestra hipótesis escenográfica. La acción se acelera sobre el tablado: Inés “*toma una luz, escóndese don Luís, y*

⁷⁷⁴ Su importancia en la escenografía de la comedia ya fue apuntada por Varey en un trabajo clásico: “*La alacena va a hacer un papel muy importante en la acción de la pieza. hasta cierto punto es “primum mobile” de la trama, simbolizando no sólo, como hemos visto, la fragilidad del honor, sino también la ligereza y curiosidad de la mujer. Por esta razón es importante pensar en la manera en que habrá sido ideada y puesta en escena.*” Varey, 1987a: 323.

sale don Félix” [acot. III: 461+]. Don Luís se esconde *tras la puerta lateral derecha* (camarín), Inés sale hacia la escalera (*puerta lateral izquierda*) y regresa acompañada de don Félix por el mismo lado. La entrada de don Félix al tablado retuerce aún más la tensión dramática (y espacial); el caballero parece dirigirse a don Antonio y Roque, que no se encuentran sobre el escenario: por tanto, quizás el actor que interpretaba a don Félix debería dirigir su advertencia *mirando hacia la puerta lateral* por la que acaba de acceder al tablado (la izquierda), simulando que habla con su amigo, que se encuentra *fuera* del espacio representado en el tablado. La orden de don Félix a la criada, indicándole que se dirija *al camarín* en busca de viandas, completa el panorama:

*“En mi cuarto, don Antonio,
con Roque **esperad**; Inés,
saca unos dulces, y de agua un búcaro, porque tiene
sed un amigo [...]”* [III: 462-466].

Don Félix se extraña de que su hermana aún esté vestida a una hora tan avanzada de la noche, enlaza una breve explicación (dirigida al espectador, con el objeto de justificar tan inverosímil lance) y reitera la orden a la criada Inés:

*“Don Antonio, de quién hoy
me hallo obligado, después
que ese loco le contó,
que un enemigo tenía,
ni de noche, ni de día
me deja: tanto debió
mi amistad a su amistad;
conmigo al umbral llegó,
dijo que tenía sed; yo
le dije: **en mi cuarto entrad,**
que del de mi hermana, Inés,
que siempre esperando está,
agua y dulces sacaré;
aquesta la causa es
de **haber entrado**; y, en fin,
si oyéndome estás, ¿qué aguardas?
¿cómo en ir por ello tardas?
Abre aqueste camarín,
saca un barro”* [III: 478-496].

Inés intenta ganar tiempo, indicando a don Félix que marche, que ella ya le traerá a su cuarto lo que solicita [III: 497-498]. La argucia no sirve de mucho (las convenciones de la comedia obligan a mantener la tensión dramática) y la criada hace un último intento, no sin antes aludir irónicamente –en evidente aparte– a la misma naturaleza del género con un nuevo comentario meta literario: “¿Para esto nos perdonó / el lance de la cortina? / La llave se me ha perdido” [III: 503-505]. La situación dramática realiza un nuevo giro, tensionando aún más la escena; una acotación reza que “*quíébranse unos vidrios*” [acot. III: 507+]. Ya hemos anotado que se trata de un motivo familiar a Calderón y que –como en la escena homóloga de *La dama*

duende- resulta aceptable una interpretación simbólica: los jarrones de vidrio pueden ser tan frágiles como el honor de la dama. La significación alegórica de este mecanismo es tan transparente como los mismos vidrios rotos, emblema del peligro y de la honra de la mujer de la casa, que la situación argumental de la escena pone en evidencia.

La escena se embarulla notablemente. Inés sale de escena espantada [acot. III: 511+], excusándose con la idea de que tal vez sean ladrones. Don Luís sale a escena (desde el camerín; esto es, desde la puerta lateral derecha que lo simboliza escénicamente) y hace un aparte con la posible intención del autor de la obra de aclarar la situación escénica a algún posible espectador despistado:

*“Embarazarelo así,
ya que al sentir que **iba a abrir** [don Félix],
por **retirarme**, encontré
con los vidrios que **quebré**” [III: 513-516].*

Un nuevo ejemplo de este mecanismo simbólico se observa en la comedia *No hay burlas con el amor*. En un cuadro de la segunda jornada en que el espacio dramático representado es la habitación de doña Beatriz; la dama ha sido visitada de forma clandestina por don Alonso: el tono ameno de la conversación se interrumpe cuando el criado Moscatel alerta *“que viene gente”* [II: 782] hacia el lugar donde se encuentran. Inés también se percata y ruega a su ama doña Beatriz que no les permita abandonar los aposentos *“porque al paso están hablando / Leonor, don Juan, y también / tu padre”* [II: 784-786]. La tensión dramática aumenta en escena, en consonancia con la descripción que hace doña Beatriz de la estructura de la habitación y de las dependencias contiguas:

*“[...] **para el cuarto de mi padre
el paso esta cuadra es,
no podéis salir de aquí,
ni allá dentro entrar podéis;
y así, antes que aquí entren,
fuerza el esconderos es”** [II: 794-799]*

La artificiosidad del mecanismo empleado es tan nítida que, en un gesto de complicidad hacia el espectador, el dramaturgo pone en boca de don Alonso un comentario auto paródico que hace referencia al mismo autor y a la naturaleza de esta tipología de comedias⁷⁷⁵. La escena inicia un tono de enredo cómico. La descripción de doña Beatriz informa de manera clara la imposibilidad de que Moscatel y don Alonso utilicen ninguna de las dos puertas laterales del escenario para abandonar el espacio dramático representado, ante la inminente llegada de don Pedro. En palabras de la dama, una abertura lateral es un paso intermedio al cuarto de su padre; la opuesta no puede ser tampoco utilizada, aunque en este caso doña Beatriz no ofrece ninguna explicación. Inés encuentra la solución de compromiso en una *“alacena / de vidrios”* [II: 817-818] que está situada en los mismos aposentos. Este recurso de

⁷⁷⁵ *“¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido, / o rebozada mujer?”* [II: 800-803]

urgencia provoca un inicial reproche del caballero, que subraya el tono cómico de la escena por encima de cualquier atisbo dramático:

*“Lindo búcaro del Duque
y de la Amaya seré:
¿yo en alacena de vidrios?
Voto a Dios”* [II: 819-822]

Naturalmente, el único sitio posible para esconderse es de unas dimensiones muy reducidas; más aún si el caballero debe ser además acompañado por Moscatel. Ambos inician la entrada en el mueble con sufrientes comentarios por tal situación [II: 823-826]. La alusión de la alacena hace pensar inmediatamente en las escenas análogas de *La dama duende* y *Cuál es mayor perfección*, en la que la utilización de este recurso resulta fundamental. En el texto de *La dama duende* se incluye una acotación literal que describe el funcionamiento del mueble en dicha comedia: *“Por una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel”*. [acot. I: 778+]. Se trata de la única descripción de la alacena en *La dama duende*. Parece deducirse de esta acotación que el mueble debía estar construido como una puerta; tal vez se emplease el mismo sistema en *No hay burlas con el amor*, a pesar de que la utilización de la alacena en esta obra –y su función dramática– no tiene la misma importancia que en *La dama duende*. En todo caso, la situación escenográfica más probable de esta alacena debería ser la obertura central del tablado: en el caso de ser representada, la alacena debería colocarse detrás de las cortinas, y se descubriría únicamente en aquellas escenas en las que tuviese una función dramática.

Don Alonso y Moscatel *“entran en la alacena, quiebranse vidrios, y salen don Pedro, Leonor y don Juan”* [acot. II: 826+]. Probablemente la entrada se produce por la puerta lateral izquierda, según nuestra hipótesis escénica. Don Pedro ordena traer luces [II: 828-829] y don Juan –en claro aparte no indicado en nota textual– indica la preocupación que siente por su amigo don Alonso, ante la evidencia *“que no tiene el cuarto puerta / por donde salir”* [II: 833-834]. La indicación textual de la rotura de los jarros, reiterada por el inmediato comentario de Inés (*“Mirad que quebráis los vidrios”* [II: 827]) nos lleva nuevamente a apuntar a la utilización del mismo recurso que *La dama duende* y *Cuál es mayor perfección*, donde parece insinuarse una correlación ideológica entre la fractura de los jarros de vidrio y el honor de la dama; la rotura de los búcaros en *La dama duende* y *Cuál es mayor perfección* parece tener un simbolismo explícito: los estantes de la alacena están llenos de jarrones de vidrio, tan frágiles como el honor de la dama. El simbolismo de este elemento escénico también parece evidente en *No hay burlas con el amor*, a pesar de que su utilización parece menos enfática que en las comedias citadas⁷⁷⁶.

Como hemos visto, la alacena de *La dama duende* tiene un protagonismo evidente en el desarrollo de la trama de la comedia y representa la fragilidad del honor de la familia. Algo

⁷⁷⁶ En *La dama duende* se refuerza de forma mucho más explícita el vínculo simbólico citado entre los jarrones rotos y el honor de la dama, a tenor de la expresión de don Luis a su criado: “[...] pues ya dices / que no ha puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran” [*“La dama duende”*, I: 364-367].

más tarde, en esta misma comedia, doña Ángela e Isabel traman entrar en el cuarto de don Manuel y el parlamento de la criada revela a su ama una descripción detallada del espacio escénico y del elemento de la alacena:

*“Por cerrar y encubrir
la puerta que se tenía,
y que a este jardín salía,
y para volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena,
esta, **aunque de vidrios llena,**
se puede muy bien mover.
Yo lo sé bien porque cuando
la alacena aderecé
la escalera la arrimé,
y ella **se fue desclavando**
poco a poco, de manera,
que todo junto cayó
y dimos en tierra yo,
alacena y escalera,
de suerte, que **en falso agora**
la tal alacena está,
y apartándose podrá
cualquiera pasar, señora.” [I: 585-603]*

En la época en que fue escrita la *La dama duende*, era costumbre arraigada que las viudas debían guardar un luto riguroso durante un año, después de la muerte del marido. Testimonios contemporáneos a Calderón refieren que algunas viudas estaban encerradas en una habitación sin espejos, tapizada de negro y que no se les permitía salir de la casa ni ver a nadie. Este concepto de la mujer como depositaria del honor de la familia se vislumbra en diversos momentos en las comedias del dramaturgo; por ejemplo, en *No hay burlas con el amor* don Juan le confiesa a su amigo don Alonso el motivo de su preocupación a causa de cierta relación amorosa que ha iniciado. El caballero expone que se ha enamorado de doña Leonor Enríquez, hija de don Pedro, que fue gran amigo del padre de don Juan [I: 147-150]; gracias a la relación de amistad de las dos familias, don Juan tiene acceso libre a la casa de la dama y la corteja en secreto. La razón de no pedirle a don Pedro la mano de la dama es “*tener Leonor una hermana / mayor*” [I: 189-190], ya que el viejo caballero desea casar antes a esta última. La excusa dramática puede parecer endeble para un lector moderno, pero el argumento debía funcionar con los espectadores contemporáneos de la comedia de Calderón, más familiarizados con las rígidas costumbres sociales del XVII. En un conocido ensayo, Martín Gaité analiza irónicamente el papel de las mujeres casaderas en la rígida estructura social de la época, costumbre que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII⁷⁷⁷. La condición de la mujer

⁷⁷⁷ “La opinión de que la buena fama de la mujer casadera estribaba en su ocultación era unánime, y de ello derivaba el interés que ponían los padres en guardar a sus hijas [...] Las solteras, en efecto, habían venido a ser algo muy semejante a una frágil mercancía, y la atención de sus padres hacia ellas se resumía en la preocupación por su posible deterioro, hasta el ansiado momento de transferirle a otro dueño aquel agobio” [1972: 95-96].

como depositaria del honor de la familia tiene su contrapunto en las expresiones de conquista –cercanas a un lenguaje bélico- que se utilizan en ocasiones cuando un caballero pretende cortejar a una dama. En la tercera jornada de la comedia *No hay burlas con el amor*, doña Beatriz le encomienda a su criada Inés que vaya a visitar a don Alonso [III: 88] y se interese por su estado, sin que el caballero sepa que está preocupada por él. Finaliza el ruego pidiéndole a Inés que le lleve una banda suya y se la entregue como prenda de amor, con la argucia de que la ha cogido sin el permiso de su dueña. Sale del tablado Beatriz, con la excusa de ir a recoger la banda que le entregará a Inés. Esta banda a la que se alude es una especie de cinta de tela del vestido de la dama, que antiguamente fue distintivo de oficiales militares, como atestigua Covarrubias⁷⁷⁸. El origen militar de la prenda obliga a una reflexión sobre una cierta utilización de términos de conquista que habitualmente aparecen en este género de comedias. Martín Gaité refiere como un siglo después de la redacción de la comedia esta terminología seguía siendo frecuente en la literatura de la época⁷⁷⁹.

En la comedia *Primero soy yo* vuelve a aparecer el motivo de la reclusión de la dama: doña Laura se queda brevemente a solas y clama amargamente por su forzada reclusión en casa de los Ansa y recuerda a su amante Gutierre, lamentando “*que me den / la casa de tu enemigo, / que me defienda de tí*” [I: 799-801]. Una línea del desarrollo dramático de esta comedia se basa en la atracción que otra dama -doña Hipólita- siente por don Gutierre, quien salvó la vida a la dama en los primeros compases de la comedia; es precisamente ese caballero la misma persona que mantiene una relación amorosa con doña Laura; en una escena de la segunda jornada, doña Laura escucha la confesión de doña Hipólita, ignorando que el hombre al que se refiere su amiga con tanto afecto es la misma persona que la pretende a ella. La consistencia de esta paradoja dramática se basa en el desconocimiento de doña Hipólita de la ciudad y de sus gentes, provocada por su reclusión conventual desde niña:

*“Como desde tan pequeña
con mi prima en un Convento
me crié, a nadie en Valencia
conozco, Laura [...]”* [II: 122-125]

La alusión a la reclusión en un edificio conventual que garantice la preservación de la virtud de la dama, aparece en diversas comedias: en la primera jornada de *Dar tiempo al tiempo*, don Luís, pregunta a su hija doña Leonor el motivo de no haberse recogido ya a sus aposentos, siendo una hora tan avanzada [I: 611-612]. Ella se excusa y mantienen una breve conversación hasta que “*llaman dentro*” [acot. I: 652+]. Don Luís “*abre la puerta, y sale Beatriz alborotada*” [acot. I: 657+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Doña Beatriz pide refugio en casa de su prima; la dama huida le confiesa a su tío su desventura y le confiesa su amor por don Pedro, justificando su huida a causa de la ira de su hermano don Diego. Relata un prolijo

⁷⁷⁸ “*Vanda. Es nombre francés, y significa compañía de gente militar, ‘bande de gens de guerre’, y para que estas compañías se distinguiesen y conociesen, acostumbraron a llevar los soldados cierta señal de unas fajas, las cuales se llamaron bandas [...]”*

⁷⁷⁹ “*Llaman poderosamente la atención en la precedente nomenclatura las resonancias de estrategia tahúr, militar o cinagética que laten en algunas de sus expresiones, tales como ‘desbancar’, ‘plaza bacante’, ‘plaza ocupada’, ‘partida de campo’, ‘pasar revista’, ‘estar en el puesto’. En ninguna de ellas se trasluce una atención real hacia la mujer como sujeto digno de amor o de homenajes, sino como objeto, moneda ganada en el juego, pieza a cobrar, fortaleza a rendir [...]”* [1972: 188].

resumen de los hechos y solicita a don Luís cobijo, empecinada en que “*de aquí he de volver casada / a mi casa, o a un convento*” [I: 756-757]. Su tío se muestra quejoso y agradecido al mismo tiempo por la elección de su casa como “*sagrado*” [I: 769] y se compromete a hablar con don Diego para calmar la situación y llegar a un arreglo amistoso para que acepte casarla con su amante. En el segundo cuadro de la segunda jornada de la misma comedia el espacio dramático representado es la habitación de don Diego en la casa de doña Beatriz. Entra Ginés en escena [II: 338] [hipótesis: puerta lateral izquierda], que le indica a su amo que ha introducido a la criada Juana “*en casa de Leonor*” [II: 343] para que le sirva como espía. Don Diego comenta que “*llaman a la puerta*” [II: 370] y Ginés anuncia que se trata del padre de Leonor [II: 375]. De inmediato “*sale don Luís*” [acot. II: 383+] (hipótesis: puerta lateral izquierda). Don Luís le indica a don Diego que su hermana doña Beatriz se encuentra en su casa [II: 431-432] y excusa a la dama, reiterando el tópico que la dama expresó en la jornada anterior⁷⁸⁰: “[...] *que sólo le deis licencia, / para elegir de un Convento / por sepultura una celda*” [II: 499-501]. Tras una extensa respuesta en que agradece grandemente el resguardo de su honor y fama, don Diego le pide al viejo caballero que devuelva a su hermana a la casa familiar, con objeto de que nadie la encuentre en falta.

El último cuadro de la tercera jornada de *Los empeños de un acaso* se desarrolla en un espacio interior, los aposentos de don Juan. La acotación inicial reza que “*sale Leonor por una puerta tapada*”⁷⁸¹, y por otra don Juan, habiendo hecho ruido con llave” [acot. III: 439+]. En este caso, el manto de la dama no es ningún símbolo escénico que indique que la escena se está desarrollando en un espacio exterior, sino únicamente un breve recelo de doña Leonor para ocultar inicialmente su identidad ante cualquier extraño que pueda entrar en los aposentos. La dama recuerda la condición de su encierro (simbólico y físico) en su primera impresión, cuando observa que alguien entra en su claustro:

**“Abrir ya la puerta veo
de esta ignorada prisión,
adonde mi confusión
tiene atado mi deseo:
¿con cuántas dudas peleo? [...]”** [III: 440-444].

Doña Leonor especula con que el recién llegado sea su criada Inés o bien Hernando, pero es en realidad don Juan quien accede a sus aposentos y, caballeroso, se presenta ante la dama y se pone a su disposición:

**“No señora, porque yo
entré, os recatéis así,
ni os de el mirarme cuidado,
que del suceso informado,
que os tiene encerrada aquí,
vengo a que os serváis de mi;
dueño de esta casa soy [...]”** [III: 459-465].

⁷⁸⁰ “[...] *de aquí he de volver casada / a mi casa, o a un Convento*” [I: 756-757].

⁷⁸¹ A pesar de la acotación, realmente doña Leonor *no lleva el manto inicialmente, sino* algo más tarde, iniciada ya la escena, como la misma dama informa en su inicial parlamento (“*ya entró/un caballero, a quien / no conozco, encubrirme quiero*” [III: 457]).

Doña Leonor, libre ya de sus prejuicios iniciales, agradece el gesto del caballero y pide “*perdón del recato*” [III: 485]. Este concepto de clausura de la mujer aparece también en *La dama duende*: en una conversación que mantiene con Isabel, doña Ángela se lamenta de su suerte y teme que sus hermanos descubran que ha salido de la casa sin autorización ni conocimiento de ellos. El parlamento de doña Ángela acentúa en la construcción verbal y simbólica una connotación negativa del espacio en que se encuentra encerrada:

*“Vuélveme a dar, Isabel,
esas tocas (ipena esquivá!),
vuelve a **amortajarme viva,**
ya que mi suerte cruel
lo quiere así [...]
¡Válgame el cielo! Que yo
entre dos paredes muera,
donde **apenas el sol sabe**
quién soy, pues la pena mía
en el término del día
ni se contiene, ni cabe;
[...] donde en efecto encerrada,
sin libertad he vivido,
porque enviudé de marido,
con dos hermanos casada” [I: 368-392]*

Ya en el desenlace de la comedia, al final de la tercera jornada, finalmente doña Ángela confiesa su identidad, con un largo monólogo [III: 668-792] que expone un discurso amoroso y lastimero, en el que define su encierro con una connotación negativa –como ya hiciera al inicio de la obra–, identificándose como un “*sepulcro vivo*” [III: 750]. Finalmente, el embrollo se deshace, tal y como rigen las convenciones del género: regresa don Luí al cuarto, tras haber recogido otra espada y parece que se va a producir el duelo postergado, pero don Manuel promete casarse con doña Ángela y el equilibrio se restablece. Los parabienes se suceden rápidamente: don Juan acepta ser el padrino de la boda, don Manuel sugiere Cosme que se case con Isabel y el criado se dirige finalmente al público para pedir perdón en nombre del autor, un lugar común de este género de comedia.

Un motivo muy parecido se puede observar en *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La situación es similar a la trama argumental de “*La dama duende*”, pues veremos que Lisardo es forastero y que Marcela está confinada en casa para que no pueda ver a este caballero, que está hospedado en la misma vivienda donde vive la dama. La casa pertenece a don Félix, hermano de Marcela y amigo de Lisardo. El enredo inicial de la trama se expresa más tarde en boca de Calabazas, el criado de Lisardo, que exclama ante la situación que acaba de presenciar: “*¡Linda tramoya, señor!*” [I: 141]. Al inicio de la comedia, Lisardo pretende seguir a la dama, pero ésta se niega, asegurándole que muy pronto podrá visitarla en su casa [I: 97-102]. Una intervención de Marcela, que habla a Silvia en un aparte, resulta de gran interés para la construcción del espacio dramático:

*“Por esta puerta, que al cuarto
de mi hermano, Silvia, sale,*

*desde el mío a verle vengo,
porque aunque él esté ignorante
de que he salido hoy de casa,
con esto he de asegurarle.” [I: 513-518]*

De forma similar a *La dama duende*, también en *Casa con dos puertas mala es de guardar* recurre Calderón al juego de las puertas, aunque en esta ocasión no habrá un mueble que oculte un acceso, sino que el juego dramático se estructurará entorno a dos casas con diversos accesos que permitirán el desarrollo fluido de la acción de la comedia. Al inicio de la segunda jornada, doña Marcela realiza una recopilación de los sucesos anteriores [II: 30-158] con el objeto de recordar la historia al espectador del tablado. Esta narración resulta interesante porque se confirma el mecanismo espacial utilizado en la primera jornada por Marcela para acceder sin ser vista al cuarto de don Félix, su hermano, donde se encontraba don Lisardo en uno de los cuadros del primer acto:

*“[...] que retirada a este cuarto
que te he dicho, aun una puerta,
(que sale al cuarto de Félix,
porque nunca presumiera
que había más casa) la hizo
cubrir con una antepuerta,
por donde aderezarle
sola Silvia sale y entra.” [II: 57-64]*

De la misma forma que en la comedia anterior, la prevención del hermano de la dama será inútil, pues ésta ha ideado la forma de acceder al espacio prohibido sin ser vista. El motivo del encierro de la dama es parecido en los dos casos, aunque con algún matiz, como explica doña Marcela:

*“[...] pensó sanear la malicia
de que Ocaña no dijera,
que traía a casa un huésped
tan mozo, teniendo en ella
una hermana por casar” [II: 51-55]*

La protección del honor de la familia vuelve a estar presente en la configuración simbólica que supone el encierro de la dama. El sentido de la honra y su exposición al escarnio público son presentes incluso por parte de los criados, que asumen el código del honor de la clase dominante. En la tercera jornada de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Calabazas relaciona irónicamente el concepto del honor con el elemento representado de la puerta:

*“Con cerradura no agravia
una puerta, aunque es de palo;
que el tener hierro le salva” [III: 213-218]*

La diferencia entre clases sociales es un elemento que siempre se manifiesta en las comedias de capa y espada de Calderón. La mentalidad de los criados es el contrapunto perfecto a los lances amorosos de sus amos, a pesar de que en ocasiones su comportamiento

mantiene un parecido especular. En *El hombre pobre todo es trazas* se observa esta separación social entre amos y criados, y se representa esta diferencia identificando la diferencia de clase con la mención de determinados lugares de la ciudad a los que acuden los personajes a lo largo de la jornada, en función de la diferente condición a la que pertenece cada grupo. En la primera jornada de la comedia, uno de los cuadros muestra una interesante relación de lugares de encuentro donde se citarán doña Clara y don Diego. La dama le sugiere al caballero una variedad de métodos y lugares donde el encuentro entre ambos será posible a pesar de la vigilancia del padre de doña Clara:

*“Ocioso es ese cuidado,
pues tiene sombras la noche,
rejas mi casa, yo **coche**,
y hay **calle mayor**, y hay **prado**”* [l: 469-472]

Don Diego responde a doña Clara con una relación de conceptos amorosos en los que vincula el lugar y el momento donde se encontrará la dama durante toda la jornada; por la mañana en la Iglesia, por la tarde en la carrera y por la noche en el prado:

*“Ya sé que tengo de ser
Argos la noche, y el día,
por la mañana estaré
en la **Iglesia**, que acudís,
por la tarde, si salís,
en la **carrera**⁷⁸² os veré,
al anochecer iré
al **prado**, al coche arrimado,
luego en la **calle** embozado;
ved si advierte bien mi amor,
horas de **calle mayor**,
calle, reja, coche y prado”* [l: 477-488]

El contrapunto cómico a esta relación de lugares se produce inmediatamente, pues, en contraposición a la escena que acaba de presenciar entre doña Clara y don Diego -que abandonan la escena- Rodrigo repite el esquema discursivo de su amo para cortejar a Isabel, criada de la dama. La estructura del parlamento de Rodrigo es idéntica a la que hizo antes don Diego, si bien los lugares citados muestran la diferente actividad que desarrolla cada clase social:

*“Yo quedo bien advertido;
y porque veas si ha sido
ruda la memoria mía,
Argos la noche, y el día,
así estaré repartido,
por la mañana estaré
en la tal **carbonería**,*

⁷⁸² El significado del término es aclarado por Covarrubias: “El lugar donde corren los caballos [...] En algunas partes de España, vale caminos, y así decimos caminos y carreras”

*en la tienda a mediodía,
y luego a la tarde iré
al rastro, de allí vendré
anocheciendo al portal,
y a las once, pese a tal,
en la calle, si es que hay quien
a una mujer quiera bien
el rato que huele mal⁷⁸³ [I: 505-519]*

A pesar de la simplificación que representa este esquema discursivo, la relación de lugares citados por don Diego y Rodrigo simboliza la estratificación de clases sociales del siglo XVII y alude a la diferente actividad cotidiana que llevaban a cabo señores y criados. Mientras que don Diego cita los lugares a los que acudirá doña Clara y el desarrollo de una actividad ociosa y más bien lúdica (la iglesia por la mañana, la carrera o paseo de la tarde y el prado –de nuevo, un paseo- y la calle de noche), Rodrigo enumera otra relación bien distinta, referida a los obligados quehaceres de la criada Isabel (la carbonería⁷⁸⁴ por la mañana, la tienda⁷⁸⁵ a mediodía, el rastro⁷⁸⁶ por la tarde y el portal y la calle por la noche).

Resulta interesante observar cómo se refleja en las comedias el vínculo que se establece entre los espacios dramáticos representados y el desarrollo de la relación amorosa entre caballeros y damas. En la comedia *No hay burlas con el amor*, don Juan explica a don Alonso y a Moscatel el plan que ha urdido con Leonor: una vez que don Pedro, el padre de las dos damas, tiene la sospecha (falsa) de que es doña Beatriz y no su hermana la que mantiene una relación clandestina, ahora toca seguir la farsa y convencerla con un amante fingido que la seduzca. Don Juan le propone a su amigo don Alonso que represente ese papel, pero el caballero argumenta en un cínico discurso [II: 502-563] su ineptitud para tal misión. La construcción de su soflama reviste cierta gracia por la comparación que establece entre algunos elementos del mobiliario y la progresión de una relación amorosa:

*“Vive Dios, que antes me deje
morir, que a una mujer siga,
ni solicite, ni ronde,
ni mire, ni hable, ni escriba:
porque en no teniendo yo*

⁷⁸³ Parece una referencia sarcástica a la inveterada y poco higiénica costumbre de la época de arrojar aguas sucias y orines por las ventanas de las casas. El Madrid del XVII no disponía de servicio de recogida de basuras ni alcantarillado para evacuar las aguas fecales. La mayoría de las casas disponían de un retrete al lado del corral (o junto al zaguán): un agujero en medio de una losa que cubría una fosa séptica o pozo negro, que los poceros debían vaciar cada cierto tiempo. Las deposiciones y desperdicios orgánicos y las aguas sucias eran arrojadas por los vecinos a la vía pública. Un bando municipal de 1639 advertía que las aguas debían vaciarse por las puertas y no por las ventanas, y ello a partir de las diez de la noche en invierno y de las once de la noche en verano. Sin embargo, nadie debía hacer caso de tal recomendación, a tenor del comentario de Rodrigo.

⁷⁸⁴ El carbón era necesario para numerosos quehaceres domésticos, como la cocina. Las referencias a este elemento son comunes a otras comedias de capa y espada. En *La dama duende*, por ejemplo, una conversación entre amo y criado en relación a la supuesta presencia de seres sobrenaturales al final del primer acto [I: 924] revela una creencia común entre gente humilde: la de atribuir a un duende la conversión de joyas y dinero en carbón.

⁷⁸⁵ Covarrubias: “[...] se llamaron tiendas las casas de mercería o tabernas, y ni más ni menos todas las oficinas donde se vende alguna cosa”.

⁷⁸⁶ Ibid.: “Rastro, el lugar donde se matan los carneros, dicho por otro nombre árábigo ‘xerqueria’. Dijose rastro porque los llevan arrastrando, desde el corral a los palos donde los desuellan, y por el rastro que deja se le dio este nombre al lugar.”

*libre entrada a mis visitas,
donde tome mi despejo
a la primera vez **silla**,
la segunda **taburete**,
y la tercera **tarima**:
siendo mi lecho el **estrado**,
y mi almohada una rodilla,
y haciéndola que me rasque
la cabeza, si me pica [...]" [II: 534-547]*

El circuito “*Silla-taburete-tarima-estrado*” expresa irónicamente la larga travesía por etapas que debía recorrer el enamorado para conseguir una relación estable con su dama y aceptada por la familia, dentro de las rígidas normas de la estructura de la sociedad del XVII.

Los lugares de encuentro entre caballeros y damas en las comedias de capa y espada pueden ser espacios interiores o exteriores. Bien las mismas casas donde eluden la vigilancia familiar mediante diversas argucias o mantienen encuentros clandestinos en balcones y rejas; bien en zonas exteriores, como paseos o calles en que la vigilancia es menor. En *El maestro de danzar*, el personaje de Chacón realiza una curiosa comparación relacionando simbólicamente esos dos tipos de lugares de encuentro en que se conciertan las citas amorosas de damas y caballeros. El criado compara el amor entre doña Leonor y don Enrique con un niño pequeño que crece lentamente, no sin algunos tropiezos [I: 55-73]. La relación entre los dos amantes se produce por unos cauces poco habituales, de forma casi clandestina, sin visitas formales a la casa de la dama ni paseos por el Parque:

*“Ya, ni amigos, ni visitas,
conversaciones, ni juegos
cursabas, siendo **un balcón**
acomodado tercero,
donde **en coche de ladrillo**,
puesto al estribo de hierro,
tenías para todo el año
tus **estanques** en invierno,
tu **río** en verano, tu **prado**
en Primavera, tu ameno
camino de Pardo, y **fuelle**
de Reina en Otoño, siendo
las orillas de tu casa,
salvo el arroyo de en medio,
tus **estanques**, y tus **ríos**,
prados, fuentes y paseos.” [I: 74-89]*

La comparación del balcón de la dama con algunos de los paseos de Madrid donde se dan cita los jóvenes, parece evidente. El presunto recato de la dama obliga a que don Enrique la visite en su casa, convirtiéndose el balcón de la misma a ojos del criado en un “*coche de ladrillo*” [I: 78] con un “*estribo de hierro*” [I: 79]. La casa de doña Leonor sustituye en el imaginario del criado a la naturaleza ordenada del Parque, con sus estanques, ríos, prados,

fuentes y paseos. En este sentido, las referencias al camino de Pardo⁷⁸⁷ [I: 84] y la fuente de Reina [I: 84-85] son especialmente evidentes.

En ciertas comedias del dramaturgo, también se advierte una atribución simbólica de cualidades de la naturaleza a la belleza o el espíritu de la dama. En la primera jornada de *El astrólogo fingido*, don Juan conversa con doña María; tras varios ingeniosos juegos conceptuales, el caballero compara la belleza de la dama con la de la propia naturaleza, lugar donde se produjo el encuentro inicial entre ambos, y que parece sugerir el viejo motivo del *locus amoenus*:

*“Un día que a tu jardín
pude atrevido seguirte,
y entrar en él, porque **el campo**
atrevimientos permite,
entre sus flores te vi
con tal belleza, que hiciste
competencia a su hermosura,
y ventaja a sus matices”* [I: 164-171]

Este tipo de atribución también se advierte de forma precisa en la comedia *Los empeños de un acaso*. En el inicio del segundo cuadro de la primera jornada de la obra se representa un espacio dramático exterior, situación que es reforzada escénicamente por la presencia de dos mujeres con manto y la alusión explícita de don Juan, que se dirige a las damas:

*“Ya sé que todos los días
que **en este Parque os encuentro,**
dando en su florida estancia
al mayo flores, al cielo
rayos, cristales al río,
luz al sol, envidia al viento;
me dais licencia de hablaros,
y de veniros sirviendo
hasta aquesta calle, donde
me despedís, con precepto
de que no os siga, ni sepa
quién sois [...]”* [I: 254-265]

En varias comedias de Calderón se sugiere este motivo del *locus amoenus* que enmarca la relación de los amantes, una imagen simbólica que presenta una naturaleza transformada en forma de Parque por las manos del hombre. El extenso discurso de don Juan [I: 354-329] se desarrolla entre conceptos cortesés e incide en la imagen de exaltación de la primavera como marco perfecto para la relación entre los amantes, que es expresada en términos bélicos y de conquista:

“[...] y así viendo que ya el Mayo

⁷⁸⁷ Se trata de la actual avenida de Valladolid. El Pardo era “*el bosque y casa de recreación de los reyes, cerca de Madrid*” [Covarrubias].

*tiranamente depuesto
del imperio de las flores,
le deja a junio el imperio;
temeroso de ver, que entre
abrasando a sangre, y fuego
en las fértiles campañas
los verdes triunfos del tiempo:
no quiero esperar a que
de este hermoso sitio ameno
la estación cese, y pasando
el feliz siglo de acero,
mejor que el de oro, me quede
llorando yo en el de hierro,
de no haberos conocido [...]” [I: 284-298]*

Esta imagen de *locus amoenus*, una especie de idealización de la naturaleza domeñada por el hombre, es nuevamente aludida en la misma comedia, algo más adelante, cuando el personaje de don Juan relata su encuentro con la mujer tapada en el Parque; el caballero recurre nuevamente a la idealización de la naturaleza domeñada por el hombre:

*“La ociosidad cortesana,
estas mañanas del mayo
me sacó a **este verde sitio**,
me llevó a **este verde espacio**,
que República de flores,
y laberinto de ramos,
de dosel sirviendo al río,
sirven de alfombra a Palacio.
Entre las confusas tropas,
que errantemente bajando,
coros de ninfas tejían
mejor, que en Elísios campos;
una tapada beldad
al Parque bajó [...]” [I: 1003-1016]*

También en la comedia *Mañanas de abril y mayo* se advierte una alusión a este tipo de atribución simbólica a un espacio; en este caso, el proceso de configuración de la idea presenta una fuerte oposición entre dos espacios: la caracterización conceptual de la casa de doña Ana como un lugar *sagrado* actúa como un fuerte contraste con la descripción sensorial del Parque del Prado. La diferente connotación de los dos espacios (el parque del Prado y la casa de doña Ana) plantea una relación de conceptos contrarios que refleja las diversas concepciones del amor y el sentido de la vida de los diferentes personajes: mientras que doña Clara es la personificación de la vida sensual y el *carpe diem*, doña Ana representa la virtud; el Prado es “*festín alegre*” [I: 481] y la vivienda de la dama es “*casa de deidad*” [I: 702], elevando a doña Ana al rango de diosa. Sin duda, el espacio dramático fundamental de *Mañanas de abril y mayo* es el Parque del Prado, que es descrito en la obra como un nuevo *locus amoenus*, una especie de lugar idílico cuya esencia es acentuada por la utilización del dramaturgo de una cancioncilla muy popular en la época:

*“Mañanitas floridas
de Abril, y Mayo,
despertad a mi niña
no duerma tanto” [I: 388-391]*

La canción, además, parece sugerir un cierto simbolismo con la actitud de los amantes que se citan antes del amanecer en el Prado para el cortejo. En todo caso, la seguidilla era muy popular en la época en que se escribió la comedia, como muestran diversas referencias y parodias de la época, y fue adaptada levemente por Calderón para hacerla coincidir con el título de su obra⁷⁸⁸.

Ya mediado el primer acto de la comedia, en un cuadro escénico que representa el espacio dramático exterior del Parque del Prado muestra dos parejas de personajes en los dos lados opuestos del escenario (don Luís don Hipólito por una parte y doña Clara e Inés por la opuesta) como bien advierte don Hipólito –*“pues estamos / en el campo dos a dos”* [I: 463-464]- la criada advierte la presencia de los dos caballeros y tranquiliza a su ama, asegurándole que no la reconocerán. Los dos caballeros se acercan a las mujeres para requebrarlas, y don Hipólito vuelve a apuntar el motivo del *locus amoenus* que simboliza el Parque, lugar de encuentro de relaciones amorosas que es definido como un espacio de naturaleza domeñada y amable:

*“Señora doña tapada,
que a honrar el festín alegre,
que hoy la primavera traza
en este verde salón
donde vivas flores danzan
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas,
de rebozo habéis venido [...]” [I: 480-487]*

En una escena posterior, doña Clara e Inés, que venían huyendo desde el Parque de don Hipólito y don Luís [I: 541], solicitan refugio temporal en la casa de doña Ana ante el acoso de los dos caballeros que las vienen siguiendo para conocer su identidad. La connotación en boca de doña Clara de la casa de doña Ana como lugar *sagrado* actúa como fuerte contraste con la descripción sensorial del Parque del Prado (*locus amoenus*) que hemos visto anteriormente en boca de don Hipólito [I: 480-487]:

*“[...] Dama hermosa,
si quién dice mujer piadosa,
un rato (mal mi pena signifíco)
que **me dejéis entrar aquí os suplico,**
mientras que un hombre pasa
esa calle, **sagrado vuestra casa***

⁷⁸⁸ En realidad, la seguidilla es *“Mañanitas floridas / del mes de mayo, / despertad a mi niña / no duerma tanto”*. Así se recoge en el *Nuevo Corpus* [2039], tal y como se publicó en Valencia en el año 1597 en el *Cuarto Cuaderno de varios Romances*. La canción debió ser muy popular en la época, y también fue utilizada por Lope de Vega en su comedia *“El acero de Madrid”*, aunque en este caso el poeta la integra en el parlamento de su personaje.

sea de mi cuidado
pues casa de deidad siempre es sagrado” [I: 695-702]

La diferente connotación de los dos lugares (el parque del Prado y la casa de doña Ana) presenta una relación de conceptos opuestos que simboliza las diversas concepciones del amor entre los diferentes personajes, su sentido de la vida y la caracterización de los espacios dramáticos representados: mientras que doña Clara es la personificación de la vida sensual y el *carpe diem*, doña Ana representa la virtud; el Prado es “*festín alegre*” [I: 481] y la vivienda de la dama es “*casa de deidad*” [I: 702], elevando a doña Ana al rango de diosa. El sentido pagano y sensual de la naturaleza domeñada del Parque se contraponen a la espiritualidad y virtud que se respira en la casa de doña Ana; mientras que ésta se dirigía a Misa [I: 636], doña Clara se holgaba al amanecer con un paseo por el parque, con el objeto de vivir nuevas aventuras; la caracterización de los dos lugares enfrenta un espacio exterior sensual, el parque del Prado, lugar de encuentro público entre damas y caballeros, contra el espacio cerrado, de virtud y reconocimiento, que simboliza la casa de doña Ana.

Un momento después de haberse resguardado doña Clara e Inés, don Hipólito irrumpe en la vivienda de doña Ana [I: acot. 716+]. Con su entrada se refuerza la connotación simbólica de la virtud de doña Ana y el espacio sagrado que representa la casa, cuestión que ya observamos antes en boca de doña Clara [I: 695-702] y que se volverá a reiterar en otros lugares de la comedia⁷⁸⁹. Ante el enojo de la dama por la irrupción no deseada del caballero, éste se muestra impresionado ante la belleza doña Ana y argumenta su entrada sin permiso en la casa, adornándose de conceptos cortesanos:

*“Yo la tomé[la osadía] de la ventura mía,
que hasta veros, **divina**
deidad, vencer la nube, que cortina
de humo ocultaba el fuego,
descanso no tuviera, y así luego,
con el humo pasado,
y agora, desos rayos abrasado,
llorar, y arder presumo,
arder del fuego, pues lloré del humo” [I: 726-634]*

La irrupción inesperada de doña Clara primero, y de don Hipólito después supone una irrupción doble: física, pero también simbólica, ya que la quietud y la paz de la casa de doña Ana se ven violentadas. La concepción espiritual del *domus* de la dama, amable retiro interior de paz y virtud, se ve invadida por la sensualidad del espacio exterior, que impregna el espacio exterior del parque. Es esta atmósfera de sensualidad carnal la que traen consigo doña Clara y don Hipólito, alterando el equilibrio simbólico de la casa y provocando con su entrada en este espacio sagrado el desencadenamiento de acciones que aceleran la trama de la obra y complican el argumento dramático.

⁷⁸⁹ En el último cuadro de la primera jornada, don Pedro ensalza las virtudes de doña Ana, y en diálogo con don Hipólito afirma que “*esa casa que habéis dicho [la casa de la dama] / es el templo de la fama*” [I: 988-989]. En la tercera jornada, cuando doña Ana cree que su casa ha sido asaltada por un delincuente (en realidad, se trata de Arceo), se refiere a la casa en los siguientes términos: “*Caballero, / que recatado el semblante, / la noble clausura rompes / de los sagrados umbrales [...]*” [III: 278-281].

4. CONCLUSIONES.

1. En este trabajo he analizado algunos de los mecanismos y recursos utilizados por Calderón para representar el espacio dramático en las comedias de capa y espada. El estudio se ha basado en la observación detallada de doce obras del dramaturgo, incluidas en la Primera, Segunda, Tercera, Verdadera Quinta Parte y Sexta Parte de Comedias. El análisis realizado se inició sobre la exploración y cotejo de los textos en las ediciones citadas. La observación sistemática revela la existencia de similares esquemas formales de género: el dibujo de los personajes, el planteamiento de las situaciones, el desarrollo de la trama, el ritmo elevado, el desenlace acelerado y, sobre todo, los mecanismos y técnicas utilizadas por el dramaturgo para diseñar la construcción del espacio en estas obras. Esta tipología de comedias presenta unas normas propias de género, con una coherencia estilística y estructural muy reconocible.

El espacio escénico en que se estrenaban las obras condiciona claramente la construcción de la comedia y también el sentido global de la representación. En las comedias de capa y espada la escenografía resulta fundamental para el desarrollo de la trama. El ritmo dramático depende de la habilidad del dramaturgo para expresar en el texto la forma en que se reflejará la representación del espacio cuando los actores interpreten su papel sobre el tablado del corral de comedias. Calderón debía ser muy consciente del objetivo final de la redacción de sus obras, escritas inicialmente para ser representadas en las tablas, más que para ser leídas. El autor componía la trama, con diversas indicaciones en el texto –directas o indirectas- para su escenificación, pero también obviaba numerosas cuestiones que, posteriormente, los actores y profesionales eran capaces de desarrollar con gran eficacia gracias a su experiencia profesional. El *autor de comedias* o director de la compañía que representaba las obras en los corrales estaba habituado a *interpretar* el texto de la comedia y *completar* la indeterminación existente en la versión escrita, ya que compartía convenciones y códigos teatrales de conocimiento general.

Así, el texto del manuscrito que el poeta vendía al *autor de comedias* podía ser modificado o sufrir variaciones de importancia para adaptarse a las condiciones de la compañía, al lugar de la representación o, simplemente, con motivo de buscar un efecto escénico de mayor realce para el espectador del corral. Hay que interpretar los elementos de escenografía de estas comedias teniendo en cuenta que los textos se escribieron con el objetivo principal de ser representados en público en un espacio concreto y predeterminado, el corral de comedias. Se trata de un hecho relevante que condiciona necesariamente cualquier análisis sistemático del objeto de estudio. Calderón construye la acción de la trama imaginando el espacio dramático y ofreciendo información para su representación: algunas veces este espacio se deduce del contexto; otras, esa información está incluida en el parlamento de los personajes y ocasionalmente el autor incorpora acotaciones explícitas al margen de los diálogos.

Muchas de las dificultades de comprensión de la escenografía de comedias del siglo XVII provienen de la escasez de indicaciones escénicas en las obras de capa y espada que se representaban en los corrales, dado que dramaturgos, *autores de comedias* y actores de la

época compartían convenciones y códigos que hoy día ya no nos resultan familiares. Por otra parte, hay que tener en cuenta la estructura física de los tablados de los corrales de comedias del siglo XVII: los edificios donde se estrenaban las obras poseían un escenario de dimensiones reducidas que tenían una influencia directa en el desarrollo y representación de las comedias. La configuración de estos espacios donde se representaban las comedias obligaba a los actores a hacer todas sus entradas y salidas del escenario por las cortinas del fondo del tablado, ya que no existía la posibilidad de hacerlo por los laterales. Los escasos elementos del decorado estaban instalados en el escenario desde el inicio de la obra y habitualmente se mantenían hasta el final de la representación. En todo caso, estos decorados no tenían una presentación realista, sino que más bien simbolizaban una relación con el espacio que querían representar. Otro hecho muy conocido es que todas las representaciones en los corrales de comedias tenían lugar de día, cuestión que debía afectar necesariamente a la escenografía y la interpretación de los actores sobre el tablado.

El número de espacios dramáticos representados en las comedias de capa y espada es más reducido que en el de otros subgéneros. Una de las características de las comedias de capa y espada es la rápida acumulación de sucesos y peripecias en un lapso temporal y en unos espacios dramáticos limitados, con el objeto de causar el asombro y la admiración del espectador del corral de comedias. A causa de esta característica del género resulta fundamental la habilidad del poeta para desarrollar con precisión la *carpintería* teatral, teniendo en cuenta que el elemento espacial es decisivo en la configuración de la comedia. Una de las características esenciales de la obra teatral –en comparación con otros géneros literarios– es que los espacios imaginarios que aparecen en las comedias de capa y espada tienen una clara limitación, que es el espacio real donde la obra se va a representar. El tablado o escenario del corral de comedias tiene unas dimensiones muy reducidas y el dramaturgo escribe teniendo plena consciencia de esta frontera. El dramaturgo *conoce* las limitaciones físicas de los espacios escénicos de representación y aplica todos los recursos y mecanismos de construcción del espacio que domina para desarrollar la estructura dramática de la comedia.

2. Calderón es muy consciente de las dificultades que presenta la verosimilitud de la acción en este tipo de obras. Por ello, se esfuerza en mantener ciertas pautas de conexión con la realidad circundante. Este difícil equilibrio entre la búsqueda de acciones asombrosas y la credibilidad de la comedia en el desarrollo de la acción dramática representa un gran esfuerzo en la construcción de la comedia. Esta tensión estructural está muy presente en la reflexión del dramaturgo, que en ocasiones desliza en algunos pasajes de sus comedias determinados comentarios que ponen de manifiesto su conciencia de creación de un artefacto literario que posee unas características determinadas. Estas alusiones al propio oficio del escritor y a la materia teatral son frecuentes en las comedias de Calderón, y aparecen con cierta asiduidad. Mediante estos comentarios meta literarios, se burla incluso de la unidad de tiempo en la comedia y de la constante acumulación de lances y situaciones dramáticas propia del género.

El dramaturgo es muy consciente del juego escénico y de los recursos técnicos que utiliza para adaptarse a las características de este tipo de comedias.

Uno de los temas frecuentes en la comedia nueva es el honor. El tratamiento de esta cuestión en las comedias de capa y espada es, sin embargo, diferente al de otras obras que tienen una intención trágica. El mecanismo del tema del honor funciona muchas veces como impulsor de las tramas dramáticas en las comedias de capa y espada. Este subgénero tienen un propósito principal de entretenimiento y diversión, y a diferencia de las tragedias, la sangre nunca llega al río en el desarrollo de las tramas. Por otra parte, el concepto del honor tiene una relación simbólica con la construcción del espacio en las comedias: se trata de una cuestión que no se aborda de forma pública, y cuando no hay más remedio, se expone y trata duramente con el objetivo de limpiar la afrenta y reponer la virtud perdida. El honor es presentado como un valor privado, que debe conservarse y guardarse con ahínco. Así, las damas son con frecuencia encerradas en la casa del padre o del hermano, pues en su virtud se salvaguarda el honor y buen nombre de la familia. Todas las conversaciones sobre el tema del honor –especialmente cuando éste puede ser cuestionado socialmente- se producen dentro de un gran hermetismo, en un clima de absoluta confidencialidad.

Los duelos a espada están íntimamente relacionados con la resolución de todas aquellas cuestiones relativas al concepto del honor: representan la respuesta más inmediata, física y directa al conflicto planteado; una solución drástica, pero socialmente aceptada y predecible. Se trata de un código específico que pertenece exclusivamente a la clase social dominante. El combate entre caballeros enfrentados tiene una resolución escénica que afecta directamente al tratamiento del espacio: por una parte, este enfrentamiento real es una representación escénica que simboliza el enfrentamiento moral causado por alguna circunstancia (alguna disputa, la venganza por la muerte de algún familiar, el cuestionamiento del honor, etc.); por otra, los actores que interpretan a los personajes de la comedia deben *oponerse* físicamente en el tablado, manteniendo una situación espacial concreta de oposición corporal, que ha de traducirse en unos movimientos específicos sobre el escenario. Este género de comedias mantiene una convención dramática que impide que los duelos que mantienen los caballeros en los diversos lances de la trama acaben de forma trágica. Esta convención dramática obliga al dramaturgo a inventar todo un despliegue de soluciones diversas para evitar aquello que en escena parecería ineludible.

3. El vestuario de los actores es un conjunto esencial de signos no verbales en la representación de las comedias del Siglo de Oro. Existían ciertas convenciones que hacían reconocibles inmediatamente para los espectadores del corral los diferentes arquetipos y personajes de la obra: criados, damas, señores, sirvientas, etc. También eran de dominio común las frecuentes acotaciones que indican que los personajes van vestidos *de camino*. En la representación de la comedia nueva, el vestuario teatral tiene diversas funciones: entre ellas, la de señalar la condición social de cada personaje, el lugar o el tiempo de la representación, mediante unas convenciones precisas. En muchas ocasiones, los personajes masculinos de las

comedias van vestidos con ropas de viaje para señalar que se encuentran lejos de su casa, o bien a punto de partir. Seguramente, para marcar claramente esta situación, los actores que interpretaban a los personajes de la obra debían vestir trajes engalanados y con adornos, y calzar botas altas. Se trata de un mecanismo ampliamente utilizado en la comedia del Siglo de Oro, que tenía como misión principal informar al público sobre el lugar de la acción. La costumbre de viajar con trajes caros y vistosos fue una práctica común que aparece reflejada en muchas otras referencias literarias coetáneas. En otras ocasiones, el vestido del caballero denota su próxima marcha a alguna campaña militar.

A veces, el vestido, los trajes y los mantos de las mujeres también pueden tener una función de simulación u ocultamiento de los personajes. En ocasiones, aparece un engaño que sirve al desarrollo de la trama dramática y que actúa también como *teatro dentro del teatro*. La utilización de los mantos como forma de señalar el espacio dramático en el que se mueven los personajes femeninos es, sin duda, el recurso más utilizado en estas comedias de Calderón. Damas y criadas visten mantos cuando salen a la calle, o cuando van de visita a otra casa. Se trata de una convención que el espectador del corral reconocería sin ningún tipo de dificultad. Así se muestra en todas las comedias, como fórmula genérica y reconocible. El manto es, pues, una forma de denotar el espacio dramático en las comedias y también un mecanismo para desarrollar tramas dramáticas secundarias en la obra, que generan situaciones diversas provocadas por el juego del ocultamiento de la identidad.

4. Otra de las características genéricas de las comedias de capa y espada es la marca de cercanía al espectador del teatro de corral del siglo XVII: esta pauta estilística se basa en la utilización de espacios dramáticos reconocibles por parte del público que asistía a la representación. Los personajes de estas obras viven en ciudades de la España contemporánea: Madrid, Sevilla, Valladolid, Valencia, Ocaña, etc. Se trata de ciudades muy conocidas (y reconocibles) para un espectador de la comedia en el siglo XVII. Para el público que asistía a la representación de estas obras en los corrales del Príncipe y de la Cruz, sin duda también debían resultar muy familiares las menciones a determinados lugares de la Villa y Corte, que con frecuencia aparecen en este tipo de comedias. Madrid no es la única capital que asoma en las comedias de capa y espada. Otros lugares o ciudades son citados en estas obras; aunque no siempre son representados en escena, surgen como un marco referencial reconocible y familiar para el espectador del corral. También las *Índias* -territorios de ultramar que provocaban un intenso intercambio comercial en la España del XVII- son citadas en alguna comedia; otrosí, referencias a Flandes, topónimo que debía ser muy común y reconocido en la época, a causa de las costosas campañas militares que sufragaba la monarquía española.

Madrid es la ciudad que aparece con más frecuencia en las comedias de capa y espada y con cierta asiduidad se encuentran diversas alusiones a ciertas calles, plazuelas y lugares de la capital, que reconocerían de inmediato los espectadores que asistían a las representaciones. Las comedias de capa y espada del dramaturgo están salpicadas de abundantes referencias espaciales a lugares populares en el Madrid del XVII. La cercanía del espectador del corral a

sitios que sin duda conocían es un elemento que sirve de contrapunto a la trama compleja, enrevesada, y a veces inverosímil, con que se presentan los argumentos de este tipo de comedias. Al espectador del corral le resultaría muy familiar la referencia a la calle mayor, la iglesia o el Prado. Todas estas citas demuestran la importancia de Madrid como lugar de referencia básico en muchas de las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Pero la lectura atenta de las obras desvela también que también la capital es descrita –aparte de la simple mención o utilización como escenario de muchas obras- con una cierta caracterización ideológica expresada en boca de los personajes de las comedias.

Las referencias a Madrid como el centro del reino, una ciudad importante y de gran densidad de población -y por tanto, llena de oportunidades y magnífica para quien necesita ocultarse- aparecen con cierta frecuencia. La dimensión física de Madrid, y su gran variedad de gentes es otro motivo frecuente en las comedias de Calderón. La imagen de la ciudad como una gran urbe –teatro del mundo- es frecuente en las obras de ambiente madrileño. La configuración ideológica de la villa como capital del reino, extensa y populosa, tiene una relación íntima con la caracterización de las comedias de capa y espada, en un doble sentido: por una parte, como una de las marcas de cercanía de este subgénero y, por otra, como reflejo de los enrevesados argumentos que presentan las tramas dramáticas.

5. En este tipo de comedias también es frecuente encontrar diversas referencias descriptivas y simbólicas que aluden a otros espacios dramáticos representados y que tienen una caracterización de signo alegórico respecto a determinados aspectos de esas obras, ora manteniendo una cierta correspondencia con algún elemento o personaje de las tramas dramáticas, ora atribuyendo un significado alusivo a algunos de aquellos espacios. Toda interpretación simbólica puede ser objeto de controversia, pero parece verosímil suponer la intención del poeta dramático cuando utiliza determinados aspectos de la puesta en escena para destacar algunos elementos de la comedia. Estos valores suplementarios pueden permitir apuntar una lectura simbólica en determinadas ocasiones, especialmente cuando algunos recursos se repiten en diversas comedias del mismo género.

A pesar de la diferente intencionalidad de estas obras respecto a las comedias con un sentido trágico, se puede observar claramente el reflejo de un aspecto sociológico común en la sociedad de la España del siglo XVII: el concepto del honor como un valor depositado en la figura de la mujer, en un ámbito privado que, sin embargo, tiene una evidente repercusión pública. En determinados pasajes se advierten algunos mecanismos simbólicos de atribución de significado. La protección del honor de la familia puede identificarse en la configuración simbólica que supone el encierro de una dama en su casa. El sentido de la honra y su exposición al escarnio público son presentes incluso por parte de los criados, que asumen el código de honor de la clase dominante.

La diferencia entre clases sociales es un elemento que siempre se manifiesta en las comedias de capa y espada de Calderón. La mentalidad del criado es el contrapunto perfecto a

los lances amorosos de su amo, a pesar de que en ocasiones su comportamiento mantiene un cierto parecido formal. Esta separación social entre amos y criados se representa en la mención de determinados lugares de la ciudad a los que acuden los personajes en su actividad cotidiana, en función de la diferente condición o grupo al que pertenece. En ciertas comedias del dramaturgo, también se advierte una atribución simbólica de cualidades de la naturaleza a la belleza o el espíritu de la dama, en que parece sugerirse el viejo motivo del *locus amoenus*. Este tipo de atribución se advierte de forma precisa en la comedia *Mañanas de abril y mayo*, que presenta una fuerte oposición entre dos espacios: la caracterización conceptual de la casa de doña Ana como un lugar *sagrado* actúa como un fuerte contraste con la descripción sensorial del Parque del Prado. La diferente connotación de los dos espacios plantea una relación de conceptos contrarios que refleja las diversas concepciones del amor y el sentido de la vida de los diferentes personajes. El sentido pagano y sensual de la naturaleza domeñada del Parque se contrapone a la espiritualidad y virtud que se respira en la casa de doña Ana.

6. Muchos de los cuadros escénicos de las comedias de capa y espada de Calderón se desarrollan en espacios interiores, casi siempre en aposentos o zonas comunes de lo que debía ser un modelo reconocible para el espectador: una casa típica del siglo XVII. Este tipo de espacios dramáticos representados tiene una importancia que va más allá de la simple ambientación escenográfica. La vivienda es un espacio dramático representado con frecuencia en las comedias de capa y espada de Calderón. Su estudio reviste un gran interés para el análisis del espacio interior en las comedias del dramaturgo. La estructura de la casa es frecuentemente aludida en sus obras: se citan o sugieren los cuartos contiguos, las escaleras de la vivienda, los patios y jardines, etc. La posada aparece también como un espacio citado en alguna ocasión, aunque su relevancia es muy secundaria respecto a la trama, y tiene un carácter secundario en la obra, ya que este elemento sólo sirve de hospedaje ocasional a algunos caballeros –nunca mujeres– de ciertas comedias, siendo aludido como escenario verbal la gran mayoría de ocasiones.

En algunas ocasiones, la vecindad de las casas de los protagonistas de las comedias no es sólo una simple anécdota en la obra, sino que se convierte en un recurso espacial que fuerza el desarrollo dramático. En *Mañanas de abril y mayo* se refleja una situación en la que dos casas vecinas (la de don Pedro y la de doña Ana) están separadas por paredes medianeras. Cada una de las casas dispone de un pequeño patio o jardín interior, situado en la parte delantera de cada vivienda, al que se accede directamente desde la calle. Este patio interior es un espacio intermedio entre la calle y las dependencias interiores de cada uno de los dos hogares, y se debe pasar obligatoriamente por el mismo para poder acceder a la vivienda. Además de la descripción implícita de la estructura de una típica casa del XVII que se deduce de la representación de las obras, el desarrollo dramático de algunas situaciones de las comedias de capa y espada emplea de forma diversa ciertos elementos de la vivienda. Puertas, ventanas, terrados, balcones y rejas pueden tener una funcionalidad determinada en la configuración de la escena, que va más allá de la simple descripción o mención del espacio indicado. Estos

elementos estructurales que conforman la vivienda provocan una activación de algunos mecanismos escénicos que permiten el avance de la trama dramática.

También se utilizan en las comedias otros elementos propios de la vivienda, que tienen una función importante en diversas tramas dramáticas de las comedias: rejas, puertas, ventanas, balcones, terrados, etc. En ocasiones, la puerta es un mecanismo que simboliza la reclusión de un espacio y facilita la creación de un ambiente íntimo propicio al misterio o la confidencia. Las ventanas son otro elemento característico en las comedias de capa y espada: en la Comedia del Siglo de Oro, es frecuente la representación de la fachada de una casa utilizando como referencia simbólica la puerta del vestuario del tablado y la ventana del primer corredor. El recurso a la ventana que se interpone entre los dos amantes y es, a la vez, el punto de reunión de sus citas, es un mecanismo escenográfico que se utiliza en diversas comedias. Especial significación tienen las rejas como punto de reunión de los amantes o lugar de recogida de cartas o misivas: las convenciones dramáticas permiten que el espectador identifique este lugar como un espacio de encuentro o comunicación entre la dama y su caballero, bien sea de forma personal (con los amantes reunidos en la ventana o reja de la casa de la dama) o como medio de comunicación entre ambos (normalmente, un pañuelo que informa sobre la posibilidad de acceso al interior de la casa o bien una carta o papel del amante). La significación simbólica de la *reja* –ya esté representada en escena o aludida en el texto- sugiere una cierta analogía con la dicotomía de separación/encuentro de los dos amantes, que se observa en muchas de las comedias del género. También es un símbolo de la separación del espacio exterior público (la calle) con el espacio interior privado (la casa y los aposentos de la dama). El balcón de la vivienda es otro de los elementos que se utilizan en la construcción del espacio dramático de las comedias de capa y espada. Se trata, en este caso, de un tipo de estructura que suele representarse mediante las aberturas del corredor que se encuentra en el primer piso de la zona del tablado de los corrales de comedia.

Otra forma de construcción del espacio dramático en las comedias de capa y espada son las referencias a las escaleras, como lugar de acceso desde la calle a las dependencias privadas de la vivienda y a las zonas comunes. En muchas de las comedias de Calderón se suele deducir un modelo genérico de vivienda: desde la entrada principal de la casa se accede a un amplio corredor, que puede derivar a un patio interior. En la planta baja se encuentra la escalera. Ésta conduce a las habitaciones principales, situadas en el piso superior. Normalmente se trata de aposentos que están orientados a la fachada de la vivienda. Las escaleras suelen ser lugares dramáticos no representados, escenarios verbales aludidos por los diversos personajes que se encuentran contiguos al espacio donde se está desarrollando la acción dramática.

Las llaves de los aposentos y casas son un elemento que suele aparecer en ocasiones en algún pasaje de las comedias. El aspecto simbólico de este objeto representa el acceso a un espacio dramático interior, amén del sentido utilitario que suele tener en la trama de la comedia: casi siempre la llave es un recurso que provoca alguna derivación de la historia que hace avanzar el desarrollo de la obra.

7. Uno de los elementos de construcción del espacio dramático que posee mayor influencia en el desarrollo de las tramas de las comedias de capa y espada de Calderón son los cuartos contiguos. Se trata de un mecanismo muy eficaz para conseguir un ritmo dramático elevado, potenciado por las continuas entradas y salidas de los personajes de estos espacios, los ocultamientos, dobles sentidos, juegos de identidad, etc. Se trata de espacios dramáticos no representados sobre el escenario, pero que son percibidos por el espectador como lugares inmediatamente adyacentes al espacio dramático representado en el tablado. Un ejemplo que muestra claramente las posibilidades escenográficas de este mecanismo es la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En esta obra, el recurso principal de desarrollo dramático es el que da título a la obra, una vivienda que posee dos entradas desde calles diferentes. Este juego escenográfico provoca numerosos giros argumentales, con entradas y salidas continuas de escena de los personajes. Un esquema utilizado en numerosas ocasiones en este género de comedias es el de un grupo de personajes que conversa animadamente en los aposentos de una casa y se encuentra con la inesperada irrupción de alguna persona, hecho que provoca que uno de los personajes deba refugiarse en un cuarto anexo –y no visible por el espectador– para evitar ser descubierto. Las puertas condenadas y otros artificios semejantes son frecuentes en este tipo de comedias de enredo. Por ejemplo, en *La dama duende*, la habitación en que se hospeda don Manuel en la casa de doña Ángela posee un cuarto en el que un acceso está oculto por una alacena de vidrios.

8. Las representaciones en los corrales de comedias tenían lugar de día. Esta cuestión afectaba notablemente en la escenografía de la obra y requería del concurso de diferentes mecanismos (recursos técnicos gestuales, verbales y simbólicos) para representar que la escena tenía lugar de noche o en la oscuridad. Uno de los recursos más utilizados para señalar que el tiempo dramático de la escena transcurría de noche o a oscuras era que los actores portasen velas (espacio interior) o teas (espacio exterior) para reflejar así la situación que se representaba en escena. Se trata de una convención dramática que el espectador del corral aceptaba con naturalidad y que se encuentra con frecuencia en la representación de este tipo de obras. Este mecanismo es señalado con breves acotaciones en algunos de los textos de las comedias analizadas.

En algunas ocasiones, se representan escenas a oscuras en las comedias de capa y espada. En esta situación, la técnica de los actores debía ser decisiva para la credibilidad de la situación planteada. Este tipo de escenas debía provocar gran comicidad entre el público, a causa del fuerte contraste que plantearían los gestos de los intérpretes –que deberían imitar los torpes movimientos de una persona que se encuentra a ciegas– y la luz del sol que caería sobre el corral de comedias a la hora que se representaba la función. Dado que la representación se realizaba a plena luz del día, el intérprete debería reforzar con diferentes técnicas gestuales toda aquella situación que acaecía de noche o a oscuras en el tiempo dramático de la comedia y que se quería representar en el espacio escénico.

9. La configuración del espacio dramático representado en las comedias de capa y espada obliga al dramaturgo a sugerir una significación de las puertas laterales del escenario en los textos de las comedias de capa y espada y a ser coherente con esta determinación. Calderón debía ser muy consciente de que la configuración física de los corrales de comedia le obligaba necesariamente a una limitación de las posibilidades escenográficas de las obras representadas ya que, en el tablado, las opciones existentes se reducían a la utilización de tres puertas o aberturas en el nivel más bajo y al fondo del escenario. En el análisis de la representación de los espacios interiores de las doce obras estudiadas, me inclino por la hipótesis escénica que me parece más natural, tomando la puerta lateral izquierda del tablado como la puerta de salida a la calle y las otras dos aberturas (central y derecha) a otros aposentos interiores de la vivienda. Aunque solamente se trate de una convención teatral, es un elemento fundamental para la coherencia de la representación, ya que, en aras de la verosimilitud escénica, no debería cambiarse el sentido o significación de las puertas en todas las escenas en que se representa el mismo espacio dramático. A pesar de todas las prevenciones que toma el dramaturgo para mantener la coherencia de la representación y su intención de no variar la significación de las puertas del escenario siempre que se representa el mismo espacio dramático, en algunas ocasiones, las limitaciones estructurales del tablado pueden provocar ciertas incoherencias escenográficas.

10. La distancia física que mantienen los actores sobre el escenario mientras representan a los personajes de la comedia, sus movimientos sobre el tablado, así como las entradas y salidas por las puertas laterales son elementos que ayudan a configurar el espacio dramático representado y que tienen una gran importancia en el desarrollo de las obras. Algunos mecanismos utilizados por el dramaturgo –como la concentración o desagrupación de los personajes en determinadas escenas- cumplen una función similar, e incrementan –o ralentizan- el ritmo de la comedia, en función de los intereses o necesidades de la acción dramática en cada momento.

En ocasiones, uno de los personajes que está en el tablado *se aparta* ligeramente a un lado del escenario, para permitir que el foco de la acción dramática se centre en otro grupo de personajes. Muchas veces no existe ninguna acotación textual que indique esta cuestión de forma explícita, pero resulta evidente que el actor que interpreta al personaje *no sale de escena*, y el contexto sugiere una posición situada a un extremo del escenario, *dentro* del mismo espacio dramático representado, pero sin ser visto por los otros personajes que están sobre el tablado, aunque ocupe el mismo espacio escénico.

Un recurso de posición específica del actor sobre el tablado se produce cuando la acotación del texto señala que el personaje debe estar *al paño*, es decir, en alguna de las puertas laterales del escenario, semioculto por las cortinas que debían cubrir las aberturas del fondo del escenario. Se trata de una convención escenográfica que indica que el actor se encuentra en el mismo espacio dramático representado que el resto de personajes que se encuentran sobre el tablado, pero que éstos no le pueden ver, siendo observado únicamente

por el público, que puede escuchar sus reacciones o pensamientos respecto a la situación de la que ambos –personaje y espectador- están siendo testigos.

Un procedimiento utilizado por el dramaturgo para acentuar el ritmo dramático en las comedias de capa y espada consiste en aumentar progresivamente la complejidad de la situación mediante la adición gradual de personajes en escena. La complicación escenográfica reside fundamentalmente en esa constante agregación de peripecias dramáticas ambiguas, algunas de ellas inverosímiles. La intención final de este recurso es provocar la sorpresa del espectador mediante la acumulación de sucesos extraordinarios. Una de las técnicas utilizadas con frecuencia por Calderón en este género de comedias es construir el cuadro dramático sobre una serie de escenas en las que se aprecia una progresión gradual del número de actores sobre el pequeño tablado del corral de comedias. Otra técnica que utiliza el dramaturgo en algunas obras es la desagrupación de personajes: se trata de un procedimiento utilizado por Calderón para vincular las diversas escenas del mismo cuadro, sin necesidad de tener que reunir al mismo tiempo sobre el escenario un gran número de actores antes del final de la comedia. Es un procedimiento inverso al de concentración gradual.

Estos recursos de agrupación y desagrupación de los personajes que maneja el dramaturgo poseen finalidades diferentes: la concentración gradual de actores sobre el tablado provoca un ritmo de acción frenético, que converge en un final dramático trepidante; no hay pausa, las acciones son rápidas y divertidas y continuamente buscan provocar el asombro del espectador de la obra, que asiste pasmado a la inaudita relación de hechos. La dificultad del método reside en ser capaz de coordinar los parlamentos y los movimientos de los actores en el pequeño tablado del corral de comedias, donde llegan a reunirse en la misma escena un gran número de actores. En cambio, la técnica de desagrupación tiene una intención distinta. Mientras que con el procedimiento de concentración el vínculo dramático del diálogo es fundamentalmente grupal (los personajes hablan y se relacionan entre sí de forma anárquica y sus réplicas son contundentes y precisas) con el mecanismo de dispersión el dramaturgo consigue resaltar las posiciones individuales de cada uno de los personajes, que son caracterizados con visiones diferentes -y a veces contrapuestas- de la misma historia. Esta individualización permite a Calderón presentar de forma más pausada las opiniones y creencias de cada personaje en relación a los hechos representados. El desarrollo de esta técnica de desagrupación –ordenada en grupos de dos o tres actores como máximo- permite una recopilación ordenada de las diversas versiones de los hechos hasta desembocar en el final de la comedia.

11. La estructura externa de las comedias de capa y espada divide la obra en tres jornadas. Dentro de cada jornada no existe una segmentación exterior explícita, pero un análisis detallado advierte la existencia de cuadros escénicos. Varias características permiten identificar los límites de estos cuadros: el escenario se queda vacío durante un momento; se produce un cambio de espacio dramático representado; existe un breve paréntesis temporal que interrumpe la acción; se produce un cambio de estrofa en el verso. Mi análisis de las

comedias estudiadas se basa en la observación de este tipo de estructura. En los cuadros sinópticos que incorporo para cada una de las tres jornadas de cada comedia se puede observar fácilmente esta división genérica, que se fundamenta básicamente en los cambios de espacios dramáticos representados.

En la mayoría de ocasiones, el cambio de cuadro escénico se corresponde con un cambio de espacio dramático representado. Comúnmente, puede coincidir con una transición de un espacio interior a otro exterior, o viceversa. Determinadas transiciones de este tipo –facilitadas por la práctica inexistencia de decorado en los escenarios de los corrales de comedia- son objeto de sutiles mecanismos de cambio gracias a la pericia constructiva del dramaturgo. Las transiciones espaciales de un espacio interior a otro exterior (o viceversa) suponen un cambio de cuadro escénico y son relativamente frecuentes en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Otro tipo de transición específica son los espacios itinerantes, en que uno o varios de los personajes *se dirigen* de un lugar a otro, pasando simbólicamente por diversos espacios dramáticos representados: la situación planteada habitualmente en escena es la presentación de uno o varios personajes que se dirigen de un lugar a otro, sin que se produzca un cambio de cuadro escénico o una transformación explícita en el escenario.

12. El *escenario verbal* es un mecanismo dramático que sirve para advertir al espectador del corral –y al lector de la comedia- cuál es el espacio concreto en que se desenvuelven en ese momento los personajes en el tablado, o bien alude a un espacio dramático no representado en escena, y que es citado por alguno de los personajes de la comedia. Existen numerosos ejemplos de escenarios verbales en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Se trata de un recurso muy frecuente en este tipo de obras, que ayuda a mitigar los escasos recursos escenográficos y la falta de decorados estables en los corrales de la época. En otras ocasiones, el escenario verbal sugerido por el parlamento del personaje no define el espacio dramático representado sobre el escenario, sino algún lugar que el espectador no ve y que se encuentra *fuera* del ámbito espacial que se está representando en ese momento. Un tipo específico de escenario verbal son las referencias en algunos cuadros de estas comedias a zanjas o cunetas en mal estado que provocan accidentes de coches o caballos y que impiden llegar a tiempo o anulan algunas previsiones de los personajes de las comedias, acelerando giros o creando tramas secundarias en el desarrollo dramático de las obras. En numerosas ocasiones, este tipo de obras del género cómico hacen alusiones al mal estado de algunas calles de Madrid, a causa de las continuas obras. Se basa en un hecho histórico que alude a la construcción de fuentes iniciada durante el reinado de Felipe III.

13. He comentado algunos de los conceptos relativos a la representación del *espacio dramático* en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca, analizando los

mecanismos y técnicas utilizados por el dramaturgo. Mi estudio se fundamenta en el análisis detenido de doce comedias de este género del autor, publicadas en la Primera, Segunda, Tercera, Verdadera Quinta Parte y Sexta Parte de Comedias. Se trata de un corpus breve, pero significativo, que revela unas características comunes de este género de obras y descubre unos mecanismos generales de construcción del espacio dramático representado. Estas cuestiones no han sido estudiadas tan detenidamente en el ámbito de la comedia del siglo XVII con tanta frecuencia como otras, pero creo que un análisis de este aspecto de la teoría y práctica teatral puede suponer una perspectiva que mejore la comprensión de los textos y ayude a entender aspectos básicos de la representación y escenografía de estas obras.

5. BIBLIOGRAFÍA:

- ABAD VARELA, Manuel (ed.)** *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: UNED, 2004.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel.** *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1982.
- ALBORG, Juan Luis.** *Historia de la literatura española*. Vol. II. Época Barroca. Madrid: Gredos, 1967.
- ALCALÁ-ZAMORA, José; QUEIPO DE LLANO, José.** *Estudios calderonianos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.
- ALCALÁ-ZAMORA, José; DÍEZ BORQUE, J. M. (eds.)** *Calderón de la Barca: Obras maestras*. Madrid: Castalia-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- [...]; **BELENGUER, Ernest (ed.)** *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Dos volúmenes. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro.** *Calderón de la Barca. Su vida y su teatro*. Madrid: Gras, 1881.
- ALCOLEA GIL, Santiago.** *Velázquez. La esencia del tiempo*. Madrid: Círculo de Lectores, 1999.
- ALLEN, John J.** *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*. Gainesville: University Presses of Florida, 1983.
- ALONSO, Dámaso.** *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1950 (5ª ed., 4ª reimpresión, 1987).
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo.** *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid: Turner, 1989.
- *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.
- AMADEI-PULICE, María Alicia.** *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. Amsterdam: John Benjamins, 1990.
- ANTONUCCI, Fausta (ed.)** *La dama duende de Calderón de la Barca*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- APARICIO MAYDEU, Javier (ed.)** *Estudios sobre Calderón*, dos volúmenes. Madrid: Istmo, 2000.
- ARELLANO, Ignacio.** “El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*”. En *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*. García Lorenzo, Luciano (ed.) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. Pp. 365-380.
- “La comicidad escénica en Calderón”. *Bulletin Hispanique*, tomo LXXXVIII, núm. 1-2. 1986, pp. 47-92.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.

- *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Laberinto, 2001a.
- “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”. En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Pedraza Jiménez, F. B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds.). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001b. Pp. 77-106.
- *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

ARELLANO, Ignacio (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Dos volúmenes. Kassel: Reichenberger, 2002.

ARELLANO, Ignacio; CANCELLIERE, Enrica (eds.) *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

- [...]; **CARDONA, Ángeles (eds.)** *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- [...]; **VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (eds.)** *Calderón. Innovación y legado*. Nueva York: Peter Lang, 2001.
- [...]; **ZAFRA, Rafael (eds.)** *Tesoro de la Lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias. Madrid: Iberoamericana, 2006.

ARRÓNIZ, Othón. *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977.

ASTRANA MARÍN, Luis (ed.) *Obras completas. Dramas* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Aguilar, 1932.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BARRERA, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Ribadeneyra, 1860.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Manceli en 1608”. *Ars longa: cuadernos de arte*. Núm. 3, pp. 29-37.

BERGMAN, Hannah. “Auto-definition of the *comedia de capa y espada*”. *Hispanófila* (especial) I (1974). Pp. 3-27.

BERGMAN, Ted. *The Art of Humour in the teatro breve and comedias of Calderón de la Barca*. Woodbridge: Tamesis, 2003.

BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T. (ed.) *El porqué de todas las cosas* de Andrés Ferrer de Valdecebro. Palma de Mallorca: Ediciones UIB, 2007.

BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2001.

BLECUA, José Manuel (ed.) *Poesía original completa* de Francisco de Quevedo. Barcelona: Planeta, 1981.

- *Obras poéticas* de Lope de Vega. Barcelona: Planeta, 1983.
- *Poesía de la Edad de Oro*, vol. II: Barroco. Madrid: Castalia, 1984.

- *Poesía completa* de Francisco de Quevedo. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro / Turner, 1995.
- BOBES NAVES, María del Carmen.** *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1987.
- “Cómo está construida *La dama duende* de Calderón”. *Tropelías*, número 1 (1990). Pp. 65-80.
- CANAVAGGIO, Jean.** *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*. Pamplona: Universidad de Navarra-Vervuert, 2000.
- CANTALAPIEDRA, Fernando.** *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger, 1995.
- CASA, Frank P.; GARCÍA LORENZO, Luciano; VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.)** *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.
- CASTILLEJO, David.** *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores: con el preámbulo Tres diálogos (estatal, racional y teatral)*. Madrid: Ars Milenii, 2002.
- CASTILLO, Antonio (comp.)** *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CASTRO Y ROSSI, Adolfo de.** *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*. Madrid: Gutenberg, 1881.
- CAZAL, Françoise; GONZÁLEZ, Christophe; VITSE, Marc (eds.)** *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio.** *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*. Madroñal, Abraham; Carbonell, Delfín (eds.) Barcelona: ediciones del Serbal, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo.** *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de lectores, 1998.
- CLOSE, Anthony.** “Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*”. En *Lecciones calderonianas*. Egido, Aurora (ed.) Zaragoza: Ibercaja, 2000. Pp. 33-52.
- COENEN, Eric** “En los entresijos de una lista de comedias de Calderón”. *Revista de Filología Española*, LXXXIX. 1º. 2009, pp. 29-56.
- COENEN, Eric (ed.)** *La dama duende* de Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 2008.
- COHEN, Richard.** *Blandir la espada*. Barcelona: Destino, 2003.
- COMMELERÁN Y GÓMEZ, Francisco A. D.** *Pedro Calderón de la Barca Príncipe de los ingenios españoles. Estudio biográfico-crítico*. Madrid: 1881.
- CONTRERAS, Alonso de.** *Vida de este capitán*. Barcelona: Reino de Redonda, 2008.
- COROMINAS, J.; PASCUAL, J. A.** *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes. Madrid: Gredos, 1980.

- CORRAL, José del.** *El Madrid de los Austrias*. Madrid: La Librería, 2005.
- COTARELO Y MORI, Emilio.** *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Reed., Madrid, Iberoamericana-Frankfurt a. M., Vervuert, 2001.
- “Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba, *Amarilis*, y su marido Andrés de la Vega”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. 10 (1933). Pp. 1-33.
- COVARRUBIAS, Sebastián.** *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael, (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2006.
- CRUICKSHANK, Don William.** “The text of Calderón’s *Mañanas de abril y mayo*. En *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo. Un volumen homenaje en el Cuarto Centenario*. Reichenberger, Kurt y Roswitha. Kassel: Reichenberger, 2000. pp. 249-269.
- *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Madrid: Gredos, 2011.
- CRUICKSHANK, Don William (ed.)** *Tercera Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- CRUICKSHANK, Don William; VAREY, John E. (ed.)** *Comedias de Calderón de la Barca* [edición facsímil], 17 volúmenes. Westmead, Farnborough, Gregg-London: Tamesis, 1973.
- DE CASTRO Y ROSSI, Adolfo.** *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*. Madrid: 1881.
- DE CASTRO Y ROSSI, Adolfo (ed.)** *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Dos volúmenes. Madrid: Sucesores de Hernando, 1903-1906 (tercera edición).
- DÍEZ BORQUE, José María.** “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro”. En *Semiología del teatro*. Díez Borque, José María; García Lorenzo, Luciano (eds.) Barcelona: Planeta, 1975.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.
- DÍEZ BORQUE, José María (ed.)** *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1983.
- *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*. Londres: Tamesis, 1989.
- *Espacios teatrales del barroco español*. Kassel: Reichenberger, 1991a.
- *Corrales y coliseos de la Península Ibérica*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, 6. 1991b.
- *Calderón desde el 2000*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.** *La sociedad española en el siglo XVII*. Dos volúmenes (edición facsímil). Granada: Universidad de Granada, 1992.
- DURÁN, Manuel; GONZÁLEZ ECHEVARRÍA.** *Calderón y la crítica: Historia y antología*, dos volúmenes. Madrid: Gredos, 1976.

- EGIDO, Aurora.** *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía.* Kassel: Reichenbeger, 1995.
- EGIDO, Aurora (ed.)** *La escenografía del teatro barroco.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Lecciones calderonianas.* Zaragoza: Ibercaja, 2001.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de.** *Estudios sobre Lope de Vega.* Dos volúmenes. Madrid: Aldus, 1946-1947.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta.** "Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII". *Boletín de la Real Academia Española*, 55. 1975. Pp. 429-530.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio.** *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza Editorial, 2002 (tercera reimpresión).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (ed.)** *Segunda Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca.* Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika.** *Semiótica del teatro.* Madrid: Arco Libros, 1999.
- FRANZBACH, Martin.** *El teatro de Calderón en Europa.* Madrid: Fundación Universitaria española, 1982.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís.** *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método.* Madrid: Síntesis, 2001.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando.** *Atlas de Historia de España.* Círculo de Lectores: Barcelona, 2005.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, J. M.** *Breve historia de España.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.)** *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.)** *Calderón. Actas del 'Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro'.* Tres volúmenes. Anejos de la Revista *Segismundo*, núm. 6. Madrid: CSIC, 1981.
- *Estado actual de los estudios calderonianos.* Kassel: Reichenberger, 2000.
- GARCÍA LORENZO, Luciano; VAREY, J. E. (eds.)** *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales.* Londres: Tamesis, 1991.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.)** *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones.* Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.)** *Poética de Aristóteles.* Madrid: Gredos, 1974
- GEA, María Isabel.** *Guía del plano de Texeira (1656).* Madrid: La Librería, 2007.

- GIORGI, Rosa.** *El siglo XVII*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- GRANJA, Agustín de la.** *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*. Granada: Universidad de Granada, 1982.
- GRIMAL, Pierre.** *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1982.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián.** “El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico”. *Tropelías*, 1 (1990). Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Pp. 135-149.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.)** *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Biblioteca de Autores Españoles (volúmenes VII, IX, XII y XIV). Madrid: M. Rivadeneyra, 1848-1850.
- HESSE, E. W.** *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*. New York: New York University, 1941.
- HILBORN, H. W.** *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: Toronto University Press, 1938.
- HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (eds.)** *Calderón en Europa*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- [...]; **URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (eds.)** *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Pliegos, 2002.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.)** *Historia del teatro español*. Vol. I. *De la Edad Media a los siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003.
- *Historia del teatro breve en España*. Vol. III. *Siglos XVI-XX*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis.** “Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos”. En *La edición de textos. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Jauralde, P; Noguera, D; Rey, A. (eds.) Londres: Tamesis, 1990. Pp. 237-244.
- “Los textos de Calderón: las comedias”. En *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*. José María Díez Borque (ed.) Madrid: Ollero y Ramos, 2001. Pp. 77-108.
- *Primera Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis; CAAMAÑO ROJO, María.** “Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva *Segunda Parte* de Vera Tassis”. En *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002*. Stuttgart: Franck Steiner Verlag, 2003. Pp. 207-233.
- JAUERALDE POU, Pablo.** *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.
- JONES, R. O.** *Siglo de Oro: prosa y poesía*. En *Historia de la literatura española*, vol. 2. Barcelona: Ariel, 1983.

- KEIL, Juan Jorge (ed.)** *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil.* Cuatro volúmenes. Leipzig: Ernesto Fleischer, 1827-1830.
- LARA GARRIDO, José.** "Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón". En *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. García Lorenzo, Lucino (ed.) Madrid: CSIC, 1983 (Anejos de la Revista Segismundo, núm. 6). Pp. 939-954.
- LARA GARRIDO, José (ed.)** *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca.* Anejos de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- LYNCH, John (ed.)** *Historia de España*. Vol. 13: *Los Austrias menores: cenit y declive*. Madrid: El País, 2008.
— *Los Austrias. 1516-1700*. Barcelona: Crítica, 2009 (4ª. ed.)
- LLANOS LÓPEZ, Rosana.** *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- LLOVET, Jordi; CANER, Robert; CATELLI, Nora; MARTÍ MONTERDE, Antoni; VIÑAS PIQUER, David (eds.)** *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2007.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.)** *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986.
- MALFATTI, María E. (ed.)** *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- MANCINI, G. (ed.)** *Calderón in Italia. Studi e ricerche*. Pisa, 1955.
- MARAVALL, José Antonio.** *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- MARSILLACH, Adolfo.** *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- MARTÍN, Ana M.** "Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia". *Revista de Literatura*, XVII (1960), pp. 33-34.
- MARTÍN, Vincent.** *Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
- MARTÍN GAITE, Carmen.** *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI, 1972
- MATA INDURÁIN, Carlos.** "Cervantes y Calderón: el episodio de Clavileño (*Quijote*, II, 40-41) y la burla a Otañez en *El astrólogo fingido*". En *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*. Bernat Vistarino, Antonio (ed.) Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001. Tomo II. Pp. 999-1014.
- MCKENDRICK, Melveena.** "El espacio simbólico en Calderón". En *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglo-germano*. Flasche, Hans (ed.) Stuttgart: Franz Steiner, 1991. Pp. 123-131.
— *El teatro en España (1490-1700)*. Palma de Mallorca: UIB, 2003.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino.** *Calderón y su teatro*. Madrid: Tipografía de la Revista de archivo, 1881.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (ed.)** *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. Dos volúmenes. Madrid: Rivadeneyra, 1857-1858.
- MILLÁN, Pascual.** "Iconografía calderoniana". En *Homenaje a Calderón*. Madrid: Nicolás González, 1881. Pp. 63-105.
- MOLL, Jaime.** "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634". *Boletín de la Real Academia Española*, 54. 1974. Pp. 97-103.
- "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro". *Boletín de la Real Academia Española*, 59. 1979. Pp. 49-107.
- "Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón". En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, 8-13 de junio de 1981. García Lorenzo, Luciano (ed.) Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1983. Pp. 221-234.
- MUNDI PEDRET, Francisco (ed.)** *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Barcelona: PPU, 1989.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto.** *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*. Kassel: Reichenberger-Universidad de Salamanca, 1984.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.)** *Estudios sobre Calderón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- NEUMEISTER, Sebastian (ed.)** *Cuarta Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Fundación Castro, 2010.
- OEHRLEIN, Josef.** *El actor en el teatro español del siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.
- OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco.** *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2008.
- OLMEDO DE CERDÁ, María Francisca.** *Callejeando por Valencia*. Valencia: Carena Editors, 2003.
- OROZCO, Emilio.** *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- PARKER, Alexander A.** *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*. Madrid: Cátedra, 1991.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José.** *El libro español del Renacimiento*. Madrid: Arco Libros, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.** *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- "Notas sobre la técnica dramática calderoniana". En *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*. José María Díez Borque (ed.) Madrid: Ollero & Ramos, 2001. Pp. 293-319.

- *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del 'monstruo de la naturaleza'*. Madrid: EDAF, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B; y otros.** *Calderón de la Barca desde la modernidad*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2001.
- [...]; **GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; CANO NAVARRO, José.** *Toledo: entre Calderón y Rojas*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; MARCELLO, Elena (eds.)** *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PELLICER DE TOVAR, Joseph de.** *Avisos: 17 de mayo de 1639-29 de noviembre de 1644*. Chevalier, Jean-Claude; Clare, Lucien (eds.) París: Editions Hispaniques, 2002-2003. Dos volúmenes.
- PÉREZ CUENCA, Isabel.** *Antología de la poesía del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Hermes, 1998.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal.** *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Volumen I (único publicado). Madrid: 1905.
- PINILLOS, M. Carmen; ESCUDERO, Juan Manuel (eds.)** *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (ed.)** *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- POZUELO YVANCOS, José María (dir.)** *Las ideas literarias 1214-2010*. Madrid: Crítica, 2011.
- PRING-MILL, Robert.** *Calderón: estructura y exemplaridad*. Nigel Griffin (ed.) Londres: Tamesis, 2001.
- PROFETTI, Maria Gracia.** "Los empeños de un acaso de Pedro Calderón. Los empeños que se ofrecen de Juan Pérez de Montalbán". En *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Anejos de la revista Segismundo, 6. Vol I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983: 249-254.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.** *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1976 (3ª reimpresión. Facsímil de la edición de 1726). 3 volúmenes.
- *Diccionario de la Lengua Española* (vigésimo segunda edición). Madrid: Espasa, 2001.
- REGALADO, Antonio.** *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. 2 volúmenes. Barcelona: Destino, 1995. Colección Ensayos, núms. 22 y 23.
- REGUEIRO, José M.** *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger, 1996.

- REICHENBERGER, Kurt.** “Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes”. En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Arellano, Ignacio; Cañedo, J. (eds.). Madrid: Castalia, 1991. Pp. 417-429.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha.** *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung-Manual Bibliográfico Calderoniano*. 4 volúmenes. Kassel: Thiele & Schwarz (luego Reichenberger), 1979-2003.
- “Problemas para una edición dramática”. En *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Arellano, Ignacio; Cañedo, J. (eds.) Pamplona: EUNSA, 1987. Pp. 275-287.
- REY HAZAS, Antonio; SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.)** *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca (junto a *La dama duende*). Barcelona: Planeta, 1989.
- RICO, Francisco (ed.)** *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, Siglos de Oro: Barroco (ed. Bruce W. Wardropper). Barcelona: Crítica, 1983.
- *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3.1, Primer Suplemento, Siglos de Oro: Barroco (ed. Aurora Egido). Barcelona: Crítica, 1992.
- *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Dos volúmenes. Edición del Instituto Cervantes. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- RICO VERDÚ, José.** *La lírica del Barroco. Introducción a Góngora*. Madrid: UNED, 2004.
- RICO VERDÚ, José (ed.)** *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- RIQUER, Martín de.** *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- RIVADENEYRA, Pedro de.** *Historias de la Contrarreforma*. Rey, Eusebio (ed.) Biblioteca de Autores Cristianos, núm. 7. Madrid: Editorial Católica, 1945.
- RIVERS, Elias L. (ed.)** *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1982.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina.** *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- “Calderón se quita la máscara: Teatro cómico breve”. En *Lecciones calderonianas*. Egido, Aurora (ed.) Zaragoza: Ibercaja, 2001. Pp. 105-123.
- *Calderón*. Madrid: Síntesis, 2002.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.)** *Casa con dos puertas mala es de guardar. El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Libertarias, 1999.
- ROUSSET, Jean.** *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*. Barcelona: Acantilado, 2009.
- ROZAS, Juan Manuel.** *Significado y doctrina del ‘Arte Nuevo’ de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.

- RUANO DE LA HAZA, José María.** “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”. En *Crítica textual y filológica en obras del Siglo de Oro*. Arellano, I.; Cañedo, J. (eds.) Madrid: Castalia, 1991. Pp. 493-517.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- “Espacios teatrales y puesta en escena”. En *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*. José María Díez Borque, ed. Madrid: Ollero & Ramos, 2001. Pp. 349-373.
- RUANO DE LA HAZA, José María; ALLEN, John J.** *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994. Nueva Biblioteca de erudición y crítica, núm. 8.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.)** *Verdadera Quinta Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Fundación Castro, 2010.
- RUANO DE LA HAZA, José María; PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (eds.)** *Ayer y hoy de Calderón*. Madrid: Castalia, 2002.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier.** *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- RUBIO, Isaac.** “El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa”. *Segismundo*, XV (1981), pp. 151-172.
- RUIZ PÉREZ, Pedro.** *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*. Madrid: Castalia, 2003.
- *El siglo del arte nuevo. 1598-1691*. Madrid: Crítica, 2010
- RUIZ RAMON, Francisco.** *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra, 1983.
- *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.
- *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.
- *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*. Madrid: Castalia, 2000.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique.** “Calderón: razón y desengaño en el género comedia”. En *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger, 1990. Pp. 563-576.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique; SUÁREZ MIRAMÓN, Ana.** *El teatro y la vida teatral del Barroco: de la Corte al pueblo*. DVD. Madrid: UNED, 2009.
- SÁNCHEZ ALONSO, María Cristina.** *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico; PORQUERAS MAYO, Alberto.** *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972 (segunda edición muy ampliada).
- SHERGOLD, Norman; VAREY, John E.** *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*. Londres: Tamesis, 1982.

- SIMÓN DÍAZ, José.** *Bibliografía de la literatura hispánica*. 14 volúmenes. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1993.
- SLIWA, Krzysztof.** *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- SUÁREZ, Juan Luis.** *El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro*. Pamplona: Eunsa, 2002.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana.** "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla". *Revista de Literatura*. Vol. LXIX, núm. 137. 2007, enero-junio. Pp. 51-73.
- TEXEIRA, Pedro.** *Topographia de la villa de Madrid*. Amberes: Joannes y Jacobus van Veerle, 1656. Facsímil digital en <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>
- TRÍAS, Eugenio.** *Calderón de la Barca*. Barcelona: Omega, 2001.
- URRUTIA, Jorge.** *El teatro como sistema*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor.** *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Dos volúmenes. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 5. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- VALBUENA BRIONES, Ángel.** *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Rialp, 1965.
- *Calderón y la comedia nueva*. Colección Austral, número 1626. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.)** *Dramas*. En *Obras completas* de Calderón de la Barca. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1966 (5ª. ed.)
- *Comedias*. En *Obras completas* de Calderón de la Barca. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1973 (2ª. edición; primera reimpresión).
- *Primera Parte de Comedias* de Calderón de la Barca, 2 volúmenes. Madrid: CSIC, 1974.
- *La dama duende*, de Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 1976.
- VALBUENA PRAT, Ángel.** *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.)** *Autos Sacramentales*. En *Obras completas* de Calderón de la Barca. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1967 (2ª. ed.)
- VAREY, John E.** "Casa con dos puertas: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico". En *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987, pp. 189-202.

- “*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía”. En *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987, pp. 319-335.
- “La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro”. En *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Jauralde, Pablo; Noguera, D.; Rey, A. (eds.) Londres: Tamesis, 1990. Pp. 99-109.

VAREY, John E.; SALAZAR, A. M.; DAVIES, Charles. *Comedias en Madrid: 1603-1709*. Fuentes para la Historia del Teatro en España, 9. Londres: Tamesis, 1989.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. “El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias”. En *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderoniana*. González, Aurelio (ed.) México, DF: El Colegio de México, 2002. Pp. 15-33.

— “Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda Parte*”. En *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Ruano de la Haza, J.M.; Pérez Magallón, J. (eds.) Madrid: Castalia, 2002. Pp. 37-62.

— “El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias”. En *Calderón, 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. González, Aurelio (ed.) México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002. Pp. 15-33.

— “La transmisión del teatro en el siglo XVII”. En *Historia del teatro español*. Huerta Calvo, Javier (dir.) Madrid: Gredos, 2003. Tomo I. Pp. 1289-1320.

VIÑA LISTE, José María (ed.) *Sexta Parte de Comedias* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2010.

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2008 (tercera reimpresión).

VITSE, Marc. “Espacio dramático y espacio escénico en *La dama duende*. En *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Primer Suplemento. Aurora Egido, ed. (et al.) Barcelona: Crítica, 1992.

WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 2009.

WILHELM, J. “La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania”. Cuadernos Hispanoamericanos, XXVI (1956), pp. 47-56.

WILSON, Edward M.; MOIR, Duncan. *Siglo de Oro: teatro*. En *Historia de la literatura española*, vol. 3. Barcelona: Ariel, 1985.

6. APÉNDICE DOCUMENTAL.

6.1. Tablas sinópticas.

"La dama duende" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-100	100	2	Don Manuel, Cosme	"Salen don Manuel y Cosme de camino" (acot. 0+)	Calle junto a la casa de don Juan (Madrid)
I: 101-112	12	4	Don Manuel, Cosme, doña Ángela, Isabel.	"Salen doña Ángela y Isabel en corto tapadas" (acot. 100+)	
I: 113-129	17	2	Don Manuel, Cosme		
I: 130-181	52	4	Don Manuel, Cosme, don Luis, Rodrigo		
I: 182-253	72	7+	Don Manuel, Cosme, don Luis, Rodrigo, doña Beatriz, don Juan, Clara, y gente		
I: 254-292	39	4	Don Luis, Rodrigo, doña Beatriz, Clara		
I: 293-367	75	2	Don Luis, Rodrigo		
I: 368-444	77	2	Doña Ángela, Isabel	"Vanse y salen soña Ángela y Isabel" (acot. 367+) Los dos personajes ya van sin togas (vv. 368-369)	Aposentos de doña Ángela
I: 445-541	97	3	Doña Ángela, Isabel, don Luis	"En casa me he estado entretenida en llorar" (doña Ángela, v. 526). "desde esta mañana no ha entrado aquí" (doña Ángela, v. 529).	
I: 542-651	110	2	Doña Ángela, Isabel	"¿cómo, si se ve de mi cuarto tan distante el suyo?" (doña Ángela, vv. 567-568) "este cuarto" (Isabel, v. 570)	
I: 652-667	16	3	Don Juan, don Manuel, un criado		Aposentos de don Manuel
I: 668-695	28	5	Don Juan, don Manuel, un criado, don Luis, otro criado	Un azafate (acot. 667+). Maletas y cojines (acot. 685+)	
I: 696-749	54	6	Don Juan, don Manuel, un criado, don Luis, otro criado, Cosme	La llave del cuarto de don Manuel (vv. 744-745)	
I: 750-778	29	1	Cosme	Bolsón de Cosme (acot. 761+)	
I: 779-890	112	2	Doña Ángela, Isabel	Alacena (acot. 778+), escribanía (v. 809), dos maletas (v. 815), papeles (v. 823), ropa blanca (v. 828), pellejo con unos accesorios cosméticos (v. 835), un retrato pequeño de mujer (v. 851), etc.	
I: 891-919	29	1	Cosme		
I: 920-947	28	4	Cosme, don Juan, don Luis, don Manuel		
I: 948-952	5	3	Cosme, don Luis, don Manuel		
I: 953-1100	148	2	Cosme, don Manuel	Una lámpara ("alumbra. Cosme", v. 981). Un billete escrito (v. 988), ventanas (v. 1037). "Vanse" (acot. 1100+)	

"La dama duende" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-36	36	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel	Doña Ángela: " <i>Vendrá muy firme y amante [don Juan] / a agradecerse la dicha / de verte, Beatriz, y hablarte en su casa.</i> " [II: 32-34]	Casa (aposentos comunes)
II: 37-104	68	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan		
II: 105-206	102	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		
II: 207-262	56	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Luis		
II: 263-268	6	3	Doña Ángela, Isabel, don Luis		
II: 269-278	10	1	Don Luis		
II: 279-300	22	2	Don Luis, Rodrigo	Rodrigo: " <i>Mira que don Manuel puede / oírte, que viene allí</i> " [II:299-300]	
II: 301-372	72	3	Don Luis, Rodrigo, don Manuel		
II: 373-392	20	1	Don Manuel		
II: 393-428	36	2	Don Manuel, Cosme	Don Manuel: " <i>esta noche he de salir de Madrid</i> " [II: 407]	
II: 429-454	26	1	Isabel	" <i>Sale Isabel por la alacena con un azafate cubierto</i> " [acot. II: 428+], " <i>grande obscuridad</i> " [II: 435]	Aposentos de don Manuel
II: 455-484	30	2	Isabel, Cosme	" <i>Sale Cosme con luz</i> " [acot. II: 454+]	
II: 485-496	12	3	Isabel, Cosme, don Manuel	" <i>Topa Isabel con don Manuel, y él la tiene del azafate</i> " [acot. 492+]	
II: 497-499	3	2	Isabel, don Manuel	Isabel: " <i>Hallé la alacena. Adiós.</i> " [II: 499]	
II:500-508	9	1	Don Manuel		
II: 509-628	120	2	Don Manuel, Cosme	" <i>Sale Cosme con luz</i> " [acot. II: 508+]. Maletas y cojines [II: 555], silla [acot. II: 569+], maletas [II: 611]	
II: 629-664	36	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		Aposentos de doña Ángela
II: 665-724	60	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Luis	" <i>Salen don Luis al paño</i> " [II: acot. 664+]	
II: 725-726	2	3	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel		
II: 727-782	56	4	Doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan		
II: 783-814	32	2	Doña Beatriz, don Juan		
II: 815-882	68	2	Don Manuel, Cosme	Don Manuel: " <i>Di que allí el mozo espere, teniendo / las mulas, porque también / llegar con ruido no es bien, /despertando a quien durmiendo / está ya</i> " [II: 846-851]	Calle junto a la casa de don Juan (Madrid)
II: 883-894	12	2	Doña Ángela, Isabel	" <i>Salen por la alacena doña ángela y Isabel</i> " [acot. II: 882+]	Aposentos de don Manuel
II: 895-1076	181	3	Doña Ángela, don Manuel, Cosme	" <i>Vase Isabel, cierra la alacena, y salen como a oscuras don Manuel y Cosme</i> " [acot. II:894+]. Luz de una linterna [acot. II: 903+], mesa, papeles [II: 919-920], silla [II: 937]	
II: 1077-1081	5	1	Doña Ángela	Doña Ángela: "que me ha cerrado Isabel" [II: 1080]	
II: 1082-1086	5	2	Doña Ángela, Isabel	" <i>Sale Isabel a la alacena</i> " [acot. II: 1081+]	
II: 1087-1140	54	2	Don Manuel, Cosme	" <i>Vanse [doña Ángela e Isabel] y cierran la alacena, y vuelven a salir don Manuel y Cosme</i> " [acot. 1086+]	

"La dama duende" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
III: 1-2	2	2	Don Manuel, Isabel	"Sale don Manuel como a oscuras, guiándole Isabel" [acot. III: 0+]	Aposentos de doña Ángela (simulando ser un palacio)
III: 3-40	38	1	Don Manuel	"¿Qué casa tan alhajada!" [III: 36]	
III: 41-179	129	3+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, otras mujeres...	"Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua [...]" [acot. III: 40+], "noche oscura y fría" [III: 56]	
III: 180-192	13	5+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, Isabel, don Juan	Don Juan: "Abre aquí esta puerta" [III: 180]; doña Ángela: "en aquel cuarto que sabes [...]" [III: 190]	
III: 193-195	3	4+	Don Manuel, doña Ángela, doña Beatriz, don Juan		
III: 196-199	4	3	Doña Ángela, doña Beatriz, don Juan	Doña Ángela: "Retírate tú, pues puedes, / en esa cuadra, Beatriz" [III: 197-198]	
III: 200-224	25	2	Doña Ángela, don Juan	Doña Ángela: "¿Qué quieres a estas horas en mi cuarto" [III: 200]	
III: 225	1	1	Doña Ángela		
III: 226-235	10	2	Doña Ángela, doña Beatriz	Doña Ángela: "[...] y don Manuel venga de su cuarto a verme" [III: 230-231]	
III: 236-240	5	2	Don Manuel, Isabel	"Salen por el alacena don Manuel e Isabel" [acot. III: 235+]	
III: 241-253	13	1	Don Manuel	"[...] alguna puerta abren" [III: 252-253]	
III: 254-317	64	2	Don Manuel, Cosme	Cosme: "entrar podré libremente / en mi aposento [...]" [III: 255-256]. Cosme: "Y, ¿cómo, en fin, has entrado / aquí, trayendo yo siempre / la llave de aqueste cuarto? [...]" [III: 300-302]	
III: 318-319	2	1	Cosme		
III: 320-327	8	2	Cosme, Isabel	"Sale Isabel por la alacena" [acot. III: 319+]	
III: 328-333	6	3	Cosme, Isabel, don Manuel	Don Manuel: "Este es mi cuarto en efeto" [III 328]	
III: 334-350	17	1	Don Manuel		
III: 351-360	10	3+	Doña Ángela, doña Beatriz, criada, otras mujeres	"Salen todas las mujeres, una con luces y otra con algunas cajas y otra con un vidrio de agua" [acot. III: 350+]. Doña Ángela: "Isabel / a su mismo cuarto ha ido / a traer a don Manuel" [III: 352-354]	Aposentos de doña Ángela
III: 361-432	72	5+	Doña Ángela, doña Beatriz, criada, Isabel, Cosme	Isabel: "Está sin luz [el cuarto de don Manuel]" [III: 376]	
III: 433-435	3	3	Doña Ángela, Isabel, Cosme		
III: 436-468	33	3	Doña Ángela, don Luis, doña Beatriz	"Alza una antepuerta [don Luis] y topa con Beatriz" [acot. III: 446+]. Platos, dulces y vidrios [III: 453]. "Hacen ruido en la alacena Isabel y Cosme2" [acot. III: 456+]	
III: 469-483	16	2	Doña Ángela, doña Beatriz		
III: 484	1	3	Cosme, Isabel, don Manuel	"Salen por el alacena Isabel y Cosme y por otra parte don Manuel" [acot. III: 484+]	Aposentos de don Manuel
III: 485	1	2	Cosme, don Manuel		
III: 486-590	105	3	Cosme, don Manuel, don Luis	Un bufete [III: 490, 560]	
III: 591-613	23	2	Don Manuel, don Luis		
III: 614-626	13	1	Don Manuel	"Cierro la puerta, y la llave / quito" [II: 615-616]	
III: 627-638	12	2	Don Manuel, Cosme	"Asómase Cosme en lo alto" [acot. III: 626+]	
III: 639-650	12	2	Doña Ángela, don Juan	Don Juan: "De don Manuel en el cuarto / la dejo [a doña Ángela]" [III: 647-648]	
III: 651-796	146	3	Doña Ángela, don Manuel, Cosme	Cosme: "La puerta abren" [III: 793].	
III: 797-845	49	4	Doña Ángela, don Manuel, Cosme, don Luis		
III: 846-870	25	7	Doña Ángela, don Manuel, Cosme, don Luis, doña Beatriz, Isabel, don Juan		

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-140	140	4	Doña Marcela, Silvia, don Lisardo, Calabazas	"Salen Marcela y Silvia en corto con mantos [...]" [acot. I: 0+]. Don Lisardo: "[...] <i>En este camino [...]</i> " [I: 62], "[...] <i>este prado [...]</i> " [I: 82]. Doña Marcela: " <i>Por esta calle me voy</i> " [I: 138]	Camino o calle de Ocaña. Espacio itinerante hacia la casa de don Félix [no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
I: 141-204	64	2	Don Lisardo, Calabazas	Calabazas: " <i>Cerca de casa vivió, / pues de vista se perdió / cuando a casa hemos llegado</i> " [I: 198-200]	
I: 205-238	24	4	Don Lisardo, Calabazas, don Félix, escudero	"Salen don Félix y el escudero como vistiéndose" [acot. I: 204+]. Don Félix: " <i>¿no me dijistes anoche, / que a dar unos memoriales / habíais de ir a Aranjuez? / ¿Pues cómo a Ocaña os tornásteis / desde el camino?</i> " [I: 213-217]	
I: 239-512	274	2	Don Lisardo, don Félix	Don Félix: " <i>llegué de un lance a otro lance / al sitio de Aranjuez, / que como poco distante / está de Ocaña, él es siempre / nuestro prado y nuestro parque</i> " [I: 280-284]	Cuarto de don Félix en su casa
I: 513-658	146	4	Don Lisardo, don Félix, doña Marcela, Silvia	Doña Marcela: " <i>Por esta puerta, que al cuarto / de mi hermano, Silvia, sale, / desde el mío a verle vengo [...]</i> " [I: 513-515]	
I: 659-672	14	5	Don Lisardo, don Félix, doña Marcela, Silvia, Celia	"Sale Celia con manto" [I: acot. I: 658+]	
I: 673-704	32	4	Don Félix, doña Marcela, Silvia, Celia	Celia: "[...] <i>dejaré / la puerta abierta; tú entrante / hasta su cuarto podrás.</i> " [I: 695-697]	
I: 705-724	20	2	Doña Marcela, Silvia		
I: 725-748	24	2	Doña Laura, don Fabio		
I: 749-776	28	1	Doña Laura		
I: 777-804	28	2	Doña Laura, Celia	"Sale Celia arrugando el manto" [I: acot. I: 776+] Celia: "[...] <i>hasta tu mismo cuarto le entraría</i> " [I: 797]; "[don Félix] <i>está esperando enfrente de la puerta</i> " [I: 802]	
I: 805-816	12	1	Doña Laura		Cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio
I: 817-1016	200	3	Doña Laura, Celia, don Félix	Celia: "[...] <i>hasta esta sala / se ha entrado el señor don Félix.</i> " [I: 827-828] Laura: " <i>¿cómo en mi casa, en mi cuarto / os entráis de aquesa suerte?</i> " [I: 833-834]. "[a don Félix] <i>Vete por aquesa puerta / de esotro cuarto, pues tiene / puerta a la calle</i> " [I: 1005-1007]	

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-16	16	4	Doña Marcela, doña Laura, Celia, escudero	"Marcela con manto" [acot. II: 0+]. Sillas [II: 10]	Cuarto de doña Laura en la casa de don Fabio
II: 17-203	187	3	Doña Marcela, doña Laura, Celia	Marcela: "Tu casa tiene dos cuartos / y del uno cae la puerta / a otra calle [...]" [II: 171-173]	
II: 204-215	12	4	Doña Marcela, doña Laura, Celia, Silvia	Silvia: "y queda ya a la puerta [...]" [II: 208]	
II: 216-220	5	3	Doña Marcela, doña Laura, Celia	Laura: "[...] mi casa" [II: 217]	
II: 221-304	84	3	Doña Marcela, Silvia, Lisardo		
II: 305-317	13	3	Doña Marcela, Celia, Lisardo	Celia: "Esconderos es forzoso en esta cuadro" [II: 314]	
II: 318-323	6	2	Doña Marcela, doña Laura		
II: 324-353	30	4	Doña Marcela, doña Laura, don Fabio, Silvia	Fabio: "Celia, ¿qué es esto? / Esta puerta, ¿cuándo abierta / sueles por dicha tener?" [II: 324-326]	
II: 354-378	25	5	Doña Marcela, doña Laura, don Fabio, Celia, escudero	Luces, bufete [acot. II: 353+]	
II: 379-400	22	2	Doña Laura, don Félix		
II: 401-452	50	3	Doña Laura, don Félix, Celia	Don Félix: "a tu puerta me hallaron" [II: 405]	
II: 453-471	19	2	Doña Laura, don Félix	"Toma Celia una luz y vase" [acot. II: 452+]	
II: 472-504	33	3	Doña Laura, don Félix, don Fabio	Don Félix: "pues esperarle en la calle, / si hay dos puertas, ¿cómo puedo / yo solo?" [II: 495-497]	
II: 505-510	6	3	Doña Laura, doña Celia, don Fabio		
II: 511-531	21	2	Doña Celia, don Lisardo	Celia: "En su aposento / está mi señor con Laura" [II: 518-519]	
II: 532-552	21	1	Don Félix	"En un esconce pequeño / que hace la escalera, antes / que la luz bajara, muerto / de celos y de desdichas, pude quedarme encubierto" [II: 532-536]	
II: 553-609	57	2	Don Félix, doña Laura	Don Félix: "El bulto de un hombre / que estaba ene ste aposento" [II: 607-608]	
II: 610-638	29	3	Don Félix, doña Laura, Celia		
II: 638-823	186	2	Don Lisardo, Calabazas	Lisardo: "la criada / por un jardín me guió / hasta que llegué a una sala / de estrado [...]" [II: 668-671]	Cuarto de don Félix en su casa
II: 824-838	15	4	Don Lisardo, Calabazas, doña Marcela, Silvia	Marcela: "Tú, Silvia, a esa puerta aguarda" [II: 838]	
II: 839-882	44	3	Don Lisardo, Calabazas, doña Marcela	Calabazas: "Ce, por la sala entra don Félix" [II: 868]	
II: 883-888	6	3	Don Lisardo, Calabazas, don Félix		
II: 889-968	80	3	Don Lisardo, don Félix, Marcela	Don Félix: "un aposento entreabri" [II: 925]	
II: 969-973	5	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas		
II: 974-995	22	4	Don Lisardo, don Félix, Calabazas, doña Laura		
II: 996-1116	201	3	Don Félix, Marcela, doña Laura	Don Félix: "y vi en tu aposento a un hombre" [II: 1096]	

"Casa con dos puertas mala es de guardar" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
III: 1-40	40	2	Doña Marcela, Silvia	Marcela: "[...] pues yo a mi cuarto pasé" [III: 23]	Cuarto de doña Marcela en casa de don Félix
III: 41-95	55	3	Doña Marcela, Silvia, don Félix	"Por la puerta escondida sale don Félix" [acot. III: 40+]. Marcela: "¿Qué novedad / es entrar tú en mi aposento?" [III: 42]. Don Félix: "hoy de su casa ha salido [doña Laura] y al mar de Antígola ha ido" [III: 91-92]	
III: 96-101	6	2	Doña Marcela, Silvia		
III: 102-282	181	4	Doña Marcela, Silvia, doña Laura, Celia	"Salen Laura y Celia, con capotillos y sombreros" [acot. III: 101+]. "[...] por aquella puerta, amiga, / que dijiste, y que a su cuarto / cae y él tiene escondida." [III: 216-218]. "pónese el manto [Marcela]" [acot. III: 263+]	Cuarto de don Félix en su casa
III: 283-383	101	2	Don Lisardo, Calabazas	"Vanse por una parte Celia y Marcela, y por la otra Silvia y Laura, y salen Lisardo y Calabazas" [acot. III: 282+]	
III: 384-390	7	3	Don Lisardo, Calabazas, Silvia	Silvia: "[...] que a su ventana llaméis" [III: 389]	
III: 391-411	21	2	Don Lisardo, Calabazas	Calabazas: "[...] a casa donde encerrado / estuviste [...]" [III: 407-408]	
III: 412-440	39	3	Don Lisardo, Calabazas, don Félix	Lisardo: "[a don Félix] venid conmigo [a casa de Laura], y sabréis [...]" [III: 431]	
III: 441-458	18	1	Calabazas	"tengo de seguirle yo [a Lisardo]" [III: 453]	
III: 459-522	64	2	Don Fabio, un criado	Criado: "[...] que ya está / cerca de Ocaña, señor" [III: 459-460]. Don Fabio: "llamaré / por la puerta principal" [III: 511-512]	
III: 523-543	21	2	Don Lisardo, don Félix	Don Félix: "Yo sabré estar en la calle" [III: 541]	Calle de Ocaña, cerca de la casa de don Fabio. Espacio itinerante hacia la casa de don Fabio [no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
III: 544-564	21	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas	Don Félix: "tras nosotros viene [Calabazas]" [III: 549]. Lisardo: "está cerca la casa que buscamos" [III: 564].	
III: 565-593	29	3	Don Lisardo, don Félix, Calabazas	Ventana, puerta [III: 581], reja [III: 587].	Calle de Ocaña, justo delante de la casa de don Fabio.
III: 594-604	11	4	Don Lisardo, don Félix, Calabazas, Celia	"Abre la puerta Celia" [acot. III: 600+]	
III: 605-653	101	2	Don Félix, Calabazas	"Al entrar Lisardo quiere entrar don Félix, y dale con la puerta Celia" [acot. III: 604+]. "Da golpes a la puerta como para derribarla, y a este tiempo como más lejos dan también golpes dentro" [acot. III: 640+]	
III: 654-695	42	4	Don Fabio, Calabazas, don Lisardo, doña Marcela	"Sale Lisardo con Marcela en los brazos como a oscuras" [acot. III: 653+]	
III: 696-734	41	4+	Don Lisardo, Calabazas, don Fabio, criados.	"Sale Fabio con luz y criados con espadas" [acot. III: 695+]. Don Fabio: "¡Oh, mal haya / casa con dos puertas, pues / tan mal el honor se guarda." [III: 732-734]	
III: 735-786	52	4	Don Félix, doña Marcela, doña Laura, Silvia	"Sale don Félix con Marcela, como a oscuras, diciendo antes dentro los primeros versos, y luego abren / puerta, ha de ir cubierta, y salen a ella Laura y Silvia" [acot. III: 734+]. "Vase apartando Marcela, y Laura atravesándose entre los dos; de suerte, que viene a tomar don Félix de la mano a Laura, y tenella cuando sale la luz, Marcela se va, y cierra la puerta tras sí" [acot. III: 768+].	
III: 787-788	2	3	Doña Laura, don Félix, escudero	"Vanse, y sale la luz" [III: 786+]	Cuarto de don Félix en su casa
III: 789-830	42	2	Doña Laura, don Félix	Laura: "Si una casa con dos puertas / mala es de guardar, repara / que peor de guardar será / con dos puertas una sala" [III: 813-816]	
III: 831-859	29	3	Doña Laura, don Félix, doña Marcela	Silvia: "A la puerta llaman" [III: 852]	
III: 860-899	40	4	Doña Laura, don Félix, doña Marcela, don Lisardo	Laura: "Mira si se está en su cuarto [doña Marcela], / recogida y retirada" [III: 885-887]	
III: 900-924	25	6+	Doña Laura, don Félix, doña Marcela, don Lisardo, don Fabio, Calabazas, gente	Fabio: "Esta es la casa, entrad" [III: 900]	

"El hombre pobre todo es trazas" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-264	264	2	Don Diego, Rodrigo	"Sale Don Diego y Rodrigo de color" [acot. I: 0+], "esta posada" [I: 7], "su misma casa" [I: 31], "Granada" [I: 67], "Madrid: esta nueva Babilonia" [I: 94-95]	Calle de Madrid, cercana a la posada donde se aloja don Diego. Espacio itinerante hasta la casa de doña Clara (no hay cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro).
I: 265-325	51	3	Don Diego, Rodrigo, don Juan	"Granada" [I: 271]	
I: 326-356	31	2	Don Diego, Rodrigo	"Yo no pienso que he venido / a la Corte celebrada / sino a una selva encantada" [I: 326-328]	
I: 357-488	132	4	Don Diego, Rodrigo, doña Clara, don Juan	"Qué linda hacienda tiene" [I: 357], "¿[...] a esta casa os ha traído?" [I: 452], "rejas mi casa" [I: 471], "y hay calle mayor, y hay prado" [I: 472], "Iglesia [...], carrera [...], prado [...], calle" [I: 480-485]	Aposentos de la casa de doña Clara
I: 489-519	31	2	Rodrigo, Isabel	"carbonería [...], tienda [...], rastro [...], portal [...], calle" [I: 511-517]	
I: 520-615	96	3	Don Félix, doña Beatriz, Inés	"Ya yo sé que vuestra casa / es Academia de amor" [I: 606-607]	Aposentos de la casa de doña Beatriz
I: 616-685	70	4	Don Félix, doña Beatriz, Inés, Leonelo	"[...] a vuestro centro vengo / buscándoos aquí" [I: 617-618]	
I: 686-708	23	5	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan		
I: 709-720	12	4	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo,		
I: 721-747	27	6	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan, Rodrigo	"sillas" [I: 744]	
I: 748-946	199	7	Don Félix, doña Beatriz, Inés, don Leonelo, don Juan, Rodrigo, don Diego	"una silla" [I: 761], "sobre un bufete naipes" [acot. I: 896+]	
I: 947-958	12	5	Doña Beatriz, Inés, don Juan, Rodrigo, don Diego		
I: 959-996	38	4	Doña Beatriz, Inés, don Juan, don Diego	"puerta" [I: 960], "escalera" [I: 962], "saca una luz" [I: 963], "la puerta / de la calle" [I: 967-968], "naipes y velas" [I: 975]	
I: 997-1005	9	2	Doña Beatriz, Inés	"iré a alumbrarles" [I: 999]	

"El hombre pobre todo es trazas" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
II: 1-235	235	4	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel	"Salen Beatriz y Inés con mantos" [II: acot. 0+], "Esta humilde casa mía" [II: 4], "estrado" [II: 17]	Aposentos de la casa de doña Clara
II: 236-352	117	5	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel, don Diego	"un barro de agua" [II: 335], "unos dulces" [II: 341]	
II: 353-427	75	3	Doña Beatriz, Inés, don Diego	"Granada" [II: 371], "Flandes" [II: 372], "la calle del Príncipe" [II: 409-410], "junto a las Descalzas" [II: 424]	
II: 428-453	26	5	Doña Beatriz, Inés, doña Clara, Isabel, don Diego	"el agua y el dulce" [II: acot. 427+], "mi casa" [II: 445]	
II: 454-526	73	3	Don Juan, Rodrigo, don Diego	"Salen por una puerta don Juan y Rodrigo y por otra don Diego" [II: acot. 453+], "Granada" [II: 482], "su casa" [II: 514]	Calle de Madrid junto a la casa de doña Beatriz
II: 527-545	19	2	Rodrigo, don Diego		
II: 546-602	57	5	Don Diego, doña Beatriz, Inés, don Félix, don Leonelo	"Salen Beatriz y Inés con mantos" [II: acot. 545+]	
II: 603-671	69	3	Don Diego, doña Beatriz, Inés	"su casa" [II: 612], "los hierros de ese balcón" [II: 616]	
II: 672-751	90	4	Don Diego, doña Beatriz, Inés, don Juan	"una calle" [II: 681]	
II: 752-757	6	3	Don Diego, Inés, don Juan		
II: 758-881	124	2	Inés, don Félix	"Vanse los dos [don Juan y don Diego] por una puerta, y por la otra se va a entrar Inés y la detiene don Félix" [II: acot. 757+]	
II: 882-992	111	2	Don Félix, Rodrigo	"detrás / de San Gerónimo" [II: 892-893 y II: 904-905], "esta casa" [II: 913], "esta calle" [II: 929], "que es a esta puerta, a esta calle / a este barrio, a este cuartel" [II: 955-956], "en la Parroquia, aunque sea / en la de San Sebastián" [II: 961-962]	

"El hombre pobre todo es trazas" (tercera jornada)						
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO	
1-55	55	2	Don Diego, doña Clara	"hasta aquí" [III: 3], "aquí estuvo el otro día" [III: 9], "para que en casa la halléis" [III: 18]	Calle de Madrid, en un punto medio entre la casa de doña Beatriz y la posada donde se hospeda don Diego / don Dionis	
56-104	51	2	Don Diego, Rodrigo	"que nos vamos, o paguemos" [III: 79]		
105-111	7	3	Don Diego, Rodrigo, Inés			
112-169	58	2	Don Diego, Inés	"porque iba a vuestra posada, / y ahorro del camino el medio" [III: 114-115], "Vayas a casa [de doña Beatriz], que tiene / que hablarte, y que estés muy cierto / a las tres en punto" [III: 148-150]		
170-209	30	2	Don Diego, Rodrigo	"Para su casa [de doña Beatriz] me llama"		
210-294	85	3	Don Diego, Rodrigo, don Juan	"yo me ofrezco / don Juan, a que a vuestra casa / se os lleven los cuatrocientos [reales]" [III: 241-243], "Beatriz me ha citado / a dos partes a un tiempo" [III: 261-262], "que yo vaya a entrar en casa / de Beatriz" [III: 281-282]		
295-332	38	2	Don Diego, Rodrigo	"Tu has de ir a su casa [de doña Beatriz] un poco antes que yo" [III: 300-301], "Pídmela un caballero / de que no entre en esa casa [de Beatriz]" [III: 310-311]		
333-338	6	2	Doña Beatriz, Inés	"Salen a la ventana Beatriz, Inés" [III: acot. 332+], "[...] dejar de haber salido / a la ventana" [III: 335-336]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz, desde donde se observa la fachada principal y el balcón de dicha casa	
339-408	70	3	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo	"a la ventana / Beatriz está" [III: 343-344], "[...] que pasando / por esta calle, y miando / en esa reja al Aurora" [III: 349-351], "y no fuera / bien que a mi puerta [de la casa de doña Beatriz] os hallara" [III: 372-373]		
409-452	44	4	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo, don Diego	"de haberos hallado aquí" [III: 414], "perdonad, / Beatriz, si pierdo indiscreto, / a vuestra casa el respeto" [III: 338-340]		
453-471	29	5+	Doña Beatriz, Inés, Rodrigo, don Diego, alguacil, gente	"levadme / con ella [con la espada] donde gustéis, que yo no resisto aquí / el ir preso" [III: 461-464]		
472-477	6	2	Doña Beatriz, Inés	"Ay, Inés! Temblando estoy; / baja, y mira donde va / preso don Dionis" [III: 472-474]		
478-496	19	2	Don Leonelo, don Félix	"Quítase de la ventana [doña Beatriz]" [III: acot. 477+], "cuchilladas a la puerta / de Beatriz" [III: 478-479], "Inés viene aquí" [III: 495]		
497-540	44	3	Don Leonelo, don Félix, Inés	"Sale Inés con manto" [III: acot. 496+], "lévanle preso [a don Diego] [...] y supe que en casa está / de un alguacil" [III: 503-506], "en casa de Clara" [III: 529]		
541-554	14	2	Don Leonelo, don Félix			
555-578	24	2	Doña Beatriz, Inés	"yo les seguí, señora, hasta una casa, / que me dijeron que era / del Alguacil" [III: 558-560], "que a tal hora a esta casa Inés viniera" [III: 570]		Aposentos de la casa de doña Beatriz
579-653	75	3	Doña Beatriz, Inés, don Diego	"Llaman, y vase Inés, y vuelve a salir don Diego" [III: acot. 554+], "a honrar mi casa [de doña Beatriz]" [III: 609]		
654-658	5	2	Doña Beatriz, Inés			
659-670	12	3	Doña Beatriz, Inés, Isabel	"hacia el prado" [III: 661], "Dame Inés el manto" [III: 668]	Calle de Madrid, no cercana a la casa de doña Beatriz	
671-702	32	5	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, Rodrigo	"Yo he cumplido / mi palabra, y vive Dios" [III: 688-689], "en el campo hablaros quiero" [III: 694], "puente de Mantible" [III: 700]		
703-706	4	4	Don Leonelo, don Juan, Rodrigo			
707-714	8	1	Rodrigo	"esa casa" [III: 709]		
715-760	46	4	Doña Clara, doña Beatriz, Inés, Isabel	"Salen con manto las cuatro mujeres" [III: acot. 714+], "el campo" [III: 721], "detrás de estas rotas tapias" [III: 760]		
761-768	8	2	Inés, Isabel	"Estéril poeta es este, / pues en un campo le falta / murta, jazmín o arrayán / para esconder unas damas" [III: 761-764], "No ves, que estamos detrás / de San Gerónimo, y basta / que finja tapias" [III: 765-767]	Prado, en un campo detrás de San Gerónimo	
769-777	9	5	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, Rodrigo	"desde aquí / tengo de ver en qué para" [III: 776-777]		
778-851	74	4	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan	"campo" [III: 784], "vine de Granada aquí" [III: 813], "así agora en la campaña" [III: 832]		
852-870	19	6	Don Félix, don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Beatriz, Inés	"cuando se vuelva a Granada / si el engañar a mujeres / se tiene en Madrid por gala" [III: 864-866], "libre está la campaña" [III: 868]		
871-877	7	3	Don Leonelo, don Diego, don Juan			
878-891	14	5	Don Leonelo, don Diego, don Juan, doña Clara, Isabel	"libre os queda la campaña" [III: 891]		
892-897	6	2	Don Diego, don Juan			
898-906	9	2	Don Diego, Rodrigo			
907-915	9	1	Don Diego			

"El astrólogo fingido" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
I: 1-111	111	2	Doña María, Beatriz	"sin quitar de tu ventana / la vista, aquesta mañana / dos veces pasó la calle" [I: 14-16], "Al tiempo que ya dejaba / la calle don Juan, entró en ella don Diego, y yo, / como en la ventana estaba [...]" [I: 30-33]	Aposentos de la casa de doña María
I: 112-117	6	3	Doña María, Beatriz, Otañez	"Ya viene a hablarte [...]" [I: 115]	
I: 118-372	255	4	Doña María, Beatriz, Otañez, don Juan	"espuelas y plumas" [I: 122], "tu jardín" [I: 164], "mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe" [I: 208-209], "en la casa de un amigo" [I: 344], "Madrid" [I: 350], "sin pararte en la calle / entra en el portal" [I: 353-354], "en la reja estará un lienzo, / esta la seña ha de ser" [I: 365-366]	
I: 373-385	13	2	Doña María, Beatriz		
I: 386-416	31	4	Doña María, Beatriz, don Diego, Morón	"¿Aquí llegas?" [I: 386], "pongo en tu casa los pies" [I: 393]	
I: 417-458	42	3	Beatriz, don Diego, Morón		
I: 459-503	45	2	Beatriz, Morón	"[...] entonces, tú me tuvieras / aquí de noche, y de día" [I: 475-476]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante
I: 504-534	31	2	Don Juan, don Carlos	"Salen don Juan y don Carlos, de noche" [I: acot. 503+], "[...] quedarme en Madrid / con tal secreto [...]" [I: 505], "en vuestra casa quedará escondido" [I: 509], "[...] que entréis en casa de Violante bella [...]" [I: 525], "[...] su casa es esta / entrad, que por ir solo he de dejaros [...]" [I: 529-530]	
I: 535-547	13	1	Don Carlos	"[...] dentro de mi casa [...]" [I: 545]	
I: 548-610	63	3	Don Carlos, doña Violante, Quiteria	"[...] a haber llegado hasta aquí / antes de pedir licencia [...]" [I: 550-551] "Vos la tenéis para entrar, / señor don Carlos sin ella / en esta casa [...]" [I: 552-554], "Que os dejéis ver, porque tenga / con quién hablar de don Juan" [I: 602-603]	
I: 611-626	16	2	Doña Violante, Quiteria		
I: 627-642	16	2	Don Juan, Beatriz	"Sal presto que ya amanece, / y no hay nadie que te vea" [I: 627-628]	
I: 643-654	12	1	Beatriz	"[...] por no hablalle / con escándalo en la calle, / le entramos dentro de casa" [I: 644-646]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María
I: 655-672	18	3	Beatriz, don Diego, Morón	"A la puerta suya está" [I: 666], "[...] yo te esperaré en la esquina / de esta calle" [I: 671-672]	
I: 673-753	81	2	Beatriz, Morón	"Aqueste agora ha fingido, / que a Flandes a ser soldado, / y es mentira, que ha quedado / en una casa escondido" [I: 710-713], "[...] si en la ventana está / un lienzo blanco, [...] / se entra en casa, / bajo yo, y por una puerta / que piensa que está clavada / el viejo, le doy entrada [...]" [I: 719-724], "Llega al jardín, donde tiene / una reja el aposento / de mi señora [...]" [I: 726-728]	
I: 754-825	62	2	Morón, don Diego	"[...] no se contare en Madrid" [I: 761], "Aquel que dijo, que a Flandes / iba, se quedó encubierto / en la Corte, y en la casa / de don Carlos de Toledo [...]" [I: 781-784], "[...] por una pequeña puerta / de un patio que sale a un huerto, entra hasta una reja baja / que allí cae, del aposento / de doña María de Ayala [...]" [I: 781-785]	
I: 826-862	37	2	Don Diego, don Antonio	"[...] esta calle, y estas rejas [...]" [I: 832], "[...] no fue a Flandes, como dieron / muestras plumas, y colores [...]" [I: 849-850]	
I: 863-888	26	3	Don Antonio, don Carlos	"[...] en vuestra casa encubierto [...]" [I: 870], "[...] que quedó / en mi casa, y que encubierto, / entra en su casa [...]" [I: 883-885]	
I: 889-891	3	2	Don Diego, don Antonio		
I: 889-902	14	3	Don Diego, don Antonio, Morón	"[...] que hablarla en la calle quiero." [I: 895]	

"El astrólogo fingido" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-323	323	5	Doña María, Beatriz, escudero, don Diego, Morón	"Salen doña María y Beatriz com mantos" [I: acot. 0+], "aqueste lugar" [I: 3], "[...] haya lienzo por señal, / Beatriz que baje al portal, / reja que caiga al jardín, / puerta al parecer cerrada [...]" [I: 69-72], "En la corte de Filipo, / Villa insigne de Madrid, / gran metrópoli de España" [I: 166-168], "Llegué a Nápoles [...]" [I: 190], "[...] hallé el paño, hallé la reja, / hallé la puerta, el jardín [...]" [I: 266-267].	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña María
324-413	90	6	Doña María, Beatriz, escudero, don Diego, Morón, don Leonardo viejo	"Hablando en la calle está / con un hombre" [I: 324-325], "Ésta es mi casa, y en ella / os suplico me veáis" [I: 374-375].	
414-489	76	3	Don Diego, Morón, don Antonio	"[...] en barrios divididos, / como los demandaderos, / seremos dos prigioneros" [I: 466-469], "[...] y yo daré / cuenta de medio Madrid" [I: 488-489].	
490-511	22	1	Don Carlos	"Esas cartas que él escribe / desde casa, he de fingir, / que acabo de recibir / de Zaragoza" [I: 498-501]	Calle de Madrid, frente a la casa de doña Violante. Espacio itinerante hasta el interior de la casa de doña Violante [no hay pausa ni cambio de escenario, manteniéndose el mismo cuadro]
512-581	70	2	Don Carlos, don Antonio		
581-589	9	1	Don Carlos	"Qué cosas Madrid encierra, / que los mismos que tratamos, / aquí no nos conocamos" [I: 582-584]	
590-704	115	3	Don Carlos, doña Violante, Quiteria	"el que en casa entró" [I: 591], "De Zaragoza" [I: 599], "en tu casa te hará ver" [I: 668], "Vine en la calle del Prado" [I: 691]	Casa de doña Violante
705-717	13	2	Doña Violante, Quiteria	"Dame, sin tardanza alguna, / el manto" [I: 705-706]	
718-756	39	2	Don Antonio, don Diego	"casa de juego" [I: 725], "los corrales / de las comedias" [I: 728-729], "la calle del Lobo, y la del Prado" [I: 732]	
757-766	10	3	Don Antonio, don Diego, Morón	"Ya está dentro de la sala" [I: 765]	
767-920	154	4	Don Antonio, don Diego, doña Violante, Quiteria	"Desvíase" [I: acot. 773+], "por serviros / me descubro" [I: 776-777], "me dejó, y se fue a Flandes" [I: 817], "por estar / esa persona en Flandes: / y si hay mar de por medio" [I: 884-886], "que a Flandes iba, / mas no que estaba en Flandes. / Él está en Zaragoza" [I: 896-898], "esta noche a llevarle / a vuestra casa" [I: 915-916]	Casa de don Diego
921-945	25	5	Don Antonio, don Diego, doña Violante, Quiteria, Morón	"[...] y esta noche esperadle, / que yo sé que irá a veros" [I: 941-942]	
946-970	25	3	Don Antonio, don Diego, Morón	"Por la reja de la calle / este papel has de echalle / [...] / por fuerza a su casa irá" [I: 956-960]	
971-1009	39	2	Don Carlos, don Juan		
1010-1047	38	1	Don Juan	"Échanle un papel" [I: acot. 1015+], "dentro desta sala" [I: 1034], "que estoy encubierto aquí" [I: 1041]	Casa de don Carlos
1048-1082	35	2	Doña Violante, Quiteria	"Salen Violante y Quiteria con luz en una bujía" [I: acot. 1047+], "que haya de venir a casa / en esta noche don Juan" [I: 1049-1050], "Mira que a la puerta llaman, / toma esta luz, y abre presto" [I: 1075-1076], "Yo voy a abrir" [I: 1082]	
1083-1087	5	1	Doña Violante		
1088-1097	10	2	Doña Violante, Quiteria	"Don Juan era el que llamaba / a nuestra puerta" [I: 1091-1092], "Que está dentro de la sala" [I: 1093]	Casa de doña Violante
1098-1142	45	3	Doña Violante, Quiteria, don Juan	"vienes / a verme de donde estabas, / vuélvete presto, que a mi / haberte visto me basta" [I: 1110-1113], "Si estoy / en Madrid por ciertas causas" [I: 1118-1119], "Cerrada en este aposento" [I: 1142]	
1143-1152	10	2	Quiteria, don Juan	"Cerró la puerta" [I: 1144], "Huyendo temblando" [I: acot. 1152+]	
1153-1163	11	1	Don Juan		

"El astrólogo fingido" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-33	33	3	Doña María, Beatriz, don Juan		Casa de doña María
34-83	50	4	Doña María, Beatriz, don Juan, don Leonardo	"a esta casa" [III: 41], "de Zaragoza vengo" [III: 43], "Ésta es mi casa" [III: 68], "en esta casa" [III: 76]	
84-107	24	3	Doña María, Beatriz, don Leonardo	"busquele en toda la casa" [III: 94]	
108-115	8	2	Doña María, Beatriz		
116-123	8	3	Doña María, Beatriz, don Leonardo		
124-143	20	2	Beatriz, Morón	"en esta casa" [III: 126], "ha venido / hoy de camino" [III: 132-133]	
144-175	32	2	Don Diego, don Antonio		Casa de don Diego
176-235	60	4	Don Diego, don Antonio, Quiteria, doña Violante	"Sale Quiteria con manto, y doña Violante" [III: acot. 175+], "a vuestra casa / irá" [III: 191-192], "fue de quedarse en Madrid" [III: 203]	
236-262	27	2	Don Diego, don Antonio	"a ver una dama ausente / a vuestra casa" [III: 255-256]	
263-298	36	3	Don Diego, don Antonio, don Carlos		
299-315	17	2	Don Diego, don Antonio	"¿No lo oistes?" [III: 303]	
316-413	98	3	Don Diego, don Antonio, don Leonardo	"una joya se ha perdido / en mi casa" [III: 328-329]	
414-464	51	4	Don Diego, don Antonio, don Leonardo, Morón	"fingió venir / a buscarlo de camino" [III: 423-424], "un hombre, que en vuestra casa / hoy vestido de camino / ha entrado" [III: 441-443], "aquel hombre que vino / de Zaragoza" [III: 448-449], "que vais a verme esta noche, / que habéis de cenar conmigo" [III: 463-464]	
465-470	6	3	Don Diego, don Antonio, Morón		
471-520	50	4	Don Diego, don Antonio, Morón, Otañez	"Que vino / por esta parte don Diego, / allí mi señor me dijo" [III: 471-473], "Él es, yo llevo" [III: 483], "quisiera irme a la montaña: / [...] / y por ahorrarme la costa, / [...] / que me enviéis a mi tierra / por encanto" [III: 498-505], "que esta noche habéis de ir" [III: 514]	
521-548	28	2	Morón, Otañez	"es ponerlos de camino, / botas y espuelas" [III: 529-530], "habéis de estar a la puerta / de vuestro jardín en hilo / de las doce" [III: 542-544]	
549-554	6	1	Don Juan		Calle de Madrid (indeterminada)
555-630	76	2	Don Juan, don Leonardo	"Yo he venido, don Juan, vamos al caso, / buscándoos" [III: 572-573]	
631-638	8	1	Don Juan		
639-668	30	3	Don Juan, doña Violante, Quiteria	"que en vuestra casa / no entrase" [III: 649-650], "estar aquí con disgusto" [III: 660]	
669-688	20	2	Doña Violante, Quiteria		
689-715	26	3	Doña Violante, Quiteria, don Carlos		
716-718	3	1	Don Carlos		
719-723	5	1	Otañez	"Sale el escudero con botas y espuelas, y galán" [III: acot. 718+], "Adiós Madrid" [III: 719]	Jardín de la casa de doña María
724-750	26	2	Otañez, Morón	"Ataros contra la silla / [estará caballero en un banco]" [III: 745]	
751-760	10	3	Otañez, doña María, don Juan	"Que paso, sin duda agora / por un lugar me parece" [III: 757-758]	
761-768	8	4	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz	"¿No podrás / llevarle tu a mi retrete? / No, que está en el jardín / Pues fuerza será esconderte / detrás de aquellos jazmines" [III: 765-768]	
769-779	11	8	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz, don Diego, don Leonardo, don Antonio, Morón	"Escóndese don Juan" [III: acot. 768+], "Agradable vista ofrece / este jardín, bien le adorna, / con su hermosura, esta fuente / y esta fresca galería" [III: 769-772]	
780-896	117	10	Otañez, doña María, don Juan, Beatriz, don Diego, don Leonardo, don Antonio, Morón, doña Violante, don Carlos	"Yo he de entrar" [III: 781], "No te espantes de que entre / así, Leonardo, en tu casa" [III: 784-785], "detrás de aquellos jazmines" [III: 820], "Ves como a mi me dijiste / que iría muy brevemente / a la Montaña, y me estoy / en Madrid" [III: 865-868]	

"El maestro de danzar" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-206	206	2	Don Enrique, Chacón	"Salen don Enrique, y Chacón, de camino" [I: acot. 0+], "un balcón / acomodado tercero, / donde en coche de ladrillo, puesto al estribo de hierro[...]" [I: 76-79], "Hacia esta parte dijeron / que era de la mar la calle" [I: 197-198]	Una calle indeterminada de Valencia, justo enfrente de la casa de doña Beatriz y don Juan
207-208	2	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"Dentro Beatriz" [I: acot. 206+]	
209-226	18	5	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz, don Juan, don Félix	"voces se escuchan dentro / de esta casa" [I: 213-214], "la puerta han abierto, / y sale el ruido a la calle" [I: 223-224]	
227-255	29	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"Bajad / las luces, y acudid presto" [I: 227-228], "no me dejéis, hasta que / [...] / en la casa de una amiga [...]" [I: 244-246]	
256-268	13	4	Celso, don Diego, don Félix, don Juan	"Vanse los tres [Beatriz, Chacón y don Enrique], y de la puerta por donde salió Beatriz, salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix y don Juan de cara, y por otra parte don Diego, y Celso, gente, y luz" [acot. 257+]	
269-372	104	3	Celso, don Diego, don Juan	"Sí haré, viniendo / a mi casa, que es aquesta" [I: 311-312]	
373-386	14	1	Don Juan	"temblando a buscarlas entro" [I: 384]	
387-438	52	3	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz	"la plaza de la Olivera" [I: 400], "por aquesta calle pienso / que vamos mejor" [I: 436-437]	Otra calle de Valencia indeterminada. Espacio itinerante hasta otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de don Félix
439-500	62	5	Don Enrique, Chacón, doña Beatriz, dos alguaciles de una ronda	"Huid, señora [...] / [...] / que no os sigan" [I: 494-496], "Métenlos a cuchillada, y sale don Félix" [I: acot. 500+]	
501-576	76	5	Don Enrique, Chacón, dos alguaciles de una ronda, don Félix	"En alcance de Beatriz / una, y mil calles revuelvo, / [...] / a mi casa vengo" [I: 506-509], "y así / en casa me entraré" [I: 516-517], "[...] que se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia. / Subid, pues, mientras yo cierro / la puerta" [I: 565-569]	
577-628	52	2	Doña Leonor, Inés	"Hacia la parte se oyó / de la escalera, que estando, / hasta venir, entre abierta, / mi amo del zaguán la puerta, / alguien se abrá entrado" [I: 621-625]	Casa de doña Leonor
629-651	23	3	Doña Leonor, Inés, Juana	"Ruido sentí en la escalera" [I: 632], "en el cuarto entre las dos / la entrad" [I: 650-651]	
652-658	2	1	Doña Leonor		
659-727	69	4	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz	"de la casa donde habéis / tomado puerto, don Diego / de Rocamora es su dueño, / yo su hija" [I: 695-698]	
728-738	11	5	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel	"apenas abrí / la buhardilla, cuando al vella / con luz, dos hombres por ella / se entraron, y aún hasta aquí / vienen" [I: 734-737]	
739-799	61	7	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón	"¿En mi casa / gente, y ruido, y todo el cuarto / abierto?" [I: 789-791]	
800-929	130	9	Doña Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón, don Diego, Celio	"mandé bajar luces" [I: 807], "forastero soy, el traje / salga por mi a la fianza / de que yo no la conozco" [I: 895-897], "en casa os quedad, señora, / en hora buena; llevadla / a vuestro cuarto vosotras" [I: 918-920]	
930-933	4	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego	"que a la calle salga, / a ver yo, si hay gente en ella, / y alguien acaso os aguarda" [I: 931-933]	
934-937	4	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"¿Y estarás tú a la ventana?" [I: 966]	

"El maestro de danzar" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-121	121	2	Don Diego, doña Leonor	"el amante que en su cuarto / anoche estaba con ella" [l: 26-27], "esperando queda, / viendo que a hablarme a tu cuarto / paso" [l: 66-68]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Diego)
122-140	19	3	Don Diego, doña Leonor, doña Beatriz	"podrís irs encubierta" [l: 134]	
141-197	57	2	Doña Leonor, doña Beatriz	"Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale, ni entra, / y sin que él lo sepa, puedes / en una pequeña pieza, / que sirve de tocador, / estar [...] [l: 186-191]	
198-208	11	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"Lleva / al tocador a Beatriz" [l: 199-200]	
209-263	55	2	Doña Leonor, Inés	"él también queda en la calle / a la esquina de la vuelta" [l: 229-230], "¿estando tan cerca / de la sala el tocador?" [l: 246-247], "hazte por esa reja / una seña" [l: 257-258]	
264-298	35	1	Don Juan	"A una esquina suspensio, y sale don Félix" [l: acot. 299+], "la noche pasé a la puerta" [l: 304], "yo os buscaré en vuestra casa / después" [l: 336-337]	Calle indeterminada de Valencia (cercana a la casa de doña Leonor). Espacio itinerante en dirección a otra calle de la ciudad, justo enfrente de la casa de doña Leonor.
299-343	44	2	Don Juan, don Félix	"Don Enrique, y Chacón, y hablan quedo, y al pasar el tablado, sale por otra parte Don Diego, y ellos se retiran a donde salieron" [l: acot. 343+], "gente pasando la calle" [l: 348], "En fin, ¿damos otra vuelta?" [l: 349], "No nos vea, / volvamos por esta parte" [l: 355-356]	
344-356	13	5	Don Juan, don Félix, don Diego, don Enrique, Chacón	"Vase acercando" [l: acot. 369+], "me entré en mi casa" [l: 395], "se cayó en la escalera / desmayada" [l: 405-406]	
357-426	70	3	Don Juan, don Félix, don Diego	"Mas con alcanzarle poco / hay perdidos" [l: 469-470]	
427-445	19	2	Don Félix, don Diego	"Es viejo no entra / en su casa" [l: 471-472], "Antes parecia, / que la calle abajo echa / con acelerado paso" [l: 427-474], "Inés a la reja" [l: acot. 479+]	
446-470	25	1	Don Diego	"Entra / en este primero cuarto, / que ya está la puerta abierta" [l: 482-484], "Entranse los dos por una parte, y salen por la otra Leonor, y Inés y ellos vuelven a salir por la que ellos salieron" [l: acot. 487+]	
471-479	27	2	Don Enrique, Chacón	"escapando del tropel, / de un terrado a otro" [l: 530-531]	
480-487	8	3	Don Enrique, Chacón, Inés	"Cuando entraste Enrique en casa, / ¿cerraste la puerta?" [l: 576-577], "dentro de la sala / ya señor está" [l: 576-577], "síntase" [l: acot. 633+]	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
488-572	85	4	Don Enrique, Chacón, Inés, doña Leonor	"me he venido a casa / para buscarle" [l: 717-718], "Vase don Diego, y sale Beatriz y Juana" [l: acot. 733+]	
573-681	109	5	Don Enrique, Chacón, Inés, doña Leonor, don Diego	"Y su casa, / por señas de que es tan cerca, / que cae de aquesta a la espalda, / por cuyos terrados suelo / hablarme con sus criadas" [l: 810-814]	
682-733	52	3	Inés, doña Leonor, don Diego	"no dejó abierta, / como tu hiciste, la puerta, / pues al punto la han cerrado" [l: 929-931]	
734-820	87	4	Inés, doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"La puerta del tablado, / salen don Enrique, y Chacón" [l: acot. 884+], "un parluelo en la reja" [l: acot. 917+], "Entrase don Félix" [l: acot. 921+]	
821-828	8	3	Inés, doña Leonor, doña Beatriz	"¿quién escondido en tu casa?" [l: 1183]	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
829-832	4	1	Inés	"Dile, que me espere dentro / de mi cuarto, que ya voy" [l: 1228-1229], "Ha perdido el tiento / de la sala con las vueltas" [l: 1239-1240], "Beatriz escondida en casa, / su galán en su aposento, / su hermano con mi señor" [l: 1251-1253]	
833-845	13	1	Don Félix	"que sigáis / una seña que veréis / a una reja, en que sepáis / cual os llama de las dos. / Seguidme, pues, esperad, / y donde yo entrare, entrad" [l: 862-867], "vase, y vuelve a salir atravesando el tablado, y él tras ella" [l: acot. 868+], "La casa en la que la veo entrar / es la de don Diego" [l: 876-877]	
846-884	39	2	Don Félix, Juana	"laman" [l: acot. 987+], "vuelven a llamar" [l: acot. 996+], "en esa sala de ahí dentro" [l: 1012]	
885-921	37	4	Don Félix, Juana, don Enrique, Chacón	"Esté abierto, / Entra tu con ellos, Juana" [l: 1015-1016]	
922-956	35	2	Don Enrique, Chacón	"Abre tu la puerta, Inés" [l: 1022], "a ti puesta al paso" [l: 1046]	
957-967	11	3	Doña Leonor, don Félix, Inés	"pónense en sus puestos, y hacen lo que dicen los versos" [l: acot. 1144+]	
968-1014	47	4	Doña Leonor, don Félix, Inés, doña Beatriz	"¿quién escondido en tu casa?" [l: 1183]	
1015-1021	7	5	Doña Leonor, don Félix, Inés, doña Beatriz, Juana		
1022-1113	92	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón		
1114-1169	56	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego		
1170-1177	8	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego, Celio		
1178-1209	32	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Celio		
1210-1225	16	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Celio, don Diego		
1226-1260	35	7	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Celio, don Diego, Celia		

"El maestro de danzar" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-24	24	1	Don Juan	"[...] que espere en su cuarto dijo [...]" [III: 24]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Diego)
25-249	225	3	Don Juan, don Diego, Celio	"Llega estas sillas, y aguarda / allá fuera" [III: 29-30], "Levántase" [III: acot. 81+], "salgamos juntos de casa" [III: 246]	
250-262	13	3	Don Diego, doña Leonor, Inés	"a buscar voy a don Félix" [III: 259-260]	Casa de doña Leonor (aposentos de la dama)
263-280	18	2	Doña Leonor, Inés	"váyase por los terrados" [III:275]	
281-316	36	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"que hayas, Enrique, vuelto / a aquesta cuadra, que ha sido / reservada" [III: 250-252], "que abierta tendrás la puerta" [III: 304], "Entra" [III: 313]	
317-349	33	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Félix, doña Beatriz	"Escóndense los dos en la puerta de en medio, y por la del lado salen Félix, y Beatriz" [III: acot. 316+], "a tu retiro / Beatriz" [III: 338-339]	
350-430	81	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"dando al terrado escalada, / entrar por asalto el sitio" [III: 356-357], "tener escondido / un hombre en mi mismo cuarto" [III: 367-368], "Dentro pasos" [III: acot. 418+], "mas ruido / siento en la escalera" [III: 419-420]	
431-467	37	5	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Juan	"Escóndese y sale don Juan" [III: acot. 430+], "aque! es su cuarto" [III: 437]	
468-525	58	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"Ahora no me quiero ir" [III: 521]	
526-537	12	6	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego, Celio	"boda en casa" [III: 536]	
538-548	11	5	Doña Leonor, Inés, Chacón, don Diego, Celio	"desta casa" [III: 547]	
549-572	24	4	Doña Leonor, Inés, don Diego, Celio	"en tu cuarto espera" [III: 554], "Di, Celio, a este caballero, / que entre aquí, tu con Beatriz, / oye a esta puerta el feliz / reparo" [III: 559-562]	
573-630	58	2	Don Diego, don Juan	"estar no quiero / en mi cuarto [...] / que este es lo mismo" [III: 576-579]	
631-663	33	3	Don Diego, don Juan, doña Leonor	"que tenga en su casa, / sin que él lo sepa, a Beatriz" [III: 636-637]	
664-722	59	4	Don Diego, don Juan, doña Leonor, doña Beatriz	"las bodas / que han de ser hoy en mi casa" [III: 705-706]	
723-736	14	2	Doña Leonor, doña Beatriz	"como estabas, cuando de casa saliste" [III: 729-730]	
737-791	55	4	Doña Leonor, Inés, don Enrique, Chacón	"Es posible, que te atrevas / a volver aquí" [III: 737-738], "Rompe unos papeles, y álzalos Inés" [III: acot. 757+], "ya la cuadra / sé, que huéspedes reserva / este cuarto" [III: 785-787]	
792-818	27	6	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz	"Sentaos" [III: 816], "Dentro" [III: acot. 817+]	
819-831	13	7	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio	"¿Mi hermano? Toda la dicha / hoy se me ha venido a casa" [III: 823-824]	
832-887	56	8	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio, don Fernando	"en una zanja del camino / cayó el coche" [III: 860-861], "abre esta cuadra" [III: 868], "Aparta; / echar la puerta en el suelo" [III: 884-885], "Abre la puerta, y ve a los dos" [III: acot. 885+]	
888-997	110	10	Doña Leonor, Inés, don Félix, don Juan, don Diego, doña Beatriz, Celio, don Fernando, don Enrique, Chacón	"Don Juan delante de Leonor detiene a don Diego" [III: acot. 922+], "Don Félix delante de don Enrique detiene a don Fernando [III: acot. 924+], "Acuérdate de la plaza / de la Olivera, mujer" [III: 927-928]	

"Mañanas de abril, y mayo" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-44	44	2	Don Juan, Arceo	"Sale don Juan embozado y Arceo gracioso, con una bujía en un candelero" [I: acot. 0+], "Yo estoy en mi casa" [I: 23-24]	Casa de don Pedro
45-76	32	3	Don Juan, Arceo, don Pedro	"que le echo por la ventana" [I: 52], "con doña Lucía (la dueña / de mi vecina)" [I: 72-73]	
77-298	222	2	Don Juan, don Pedro	"Cerrad la puerta" [I: 79], "salí / de su casa yo, creyendo, / que para mí solo estaba / el falso postigo abierto / de un jardín" [I: 123-127], "Me he vuelto / a Madrid" [I: 190-191], "me atrevo / a venirme a vuestra casa" [I: 192-193], "me iré a Flandes" [I: 211], "ni en ventana, / ni en Iglesia, ni en paseo / de Prado, y Calle Mayor" [I: 255-259], "he de ir al Parque" [I: 291]	
299-307	9	3	Don Juan, don Pedro, Arceo	"se haga en aqueste aposento / la cama [...] / que nadie sepa / que al señor don Juan tenemos / en casa" [I: 301-306]	
308-314	7	2	Don Juan, Arceo		
315-387	73	2	Doña Clara, Inés	"has de ir / al Parque" [I: 315-316], "hemos llegado / a la calle que fue Prado" [I: 381-382], "Pues bajemos por aquí / a la de Alamos" [I: 384-385].	Calles de Madrid (espacio itinerante hasta la calle del Prado)
388-448	61	2	Don Luis, don Hipólito	"os traigo de aquesta suerte / al Parque" [I: 398-399], "desde aquí podemos ver / la gente que va bajando" [I: 404-405], "Don Hipólito está allí" [I: 455], "puesestamos / en el campo dos a dos" [I: 463-464], "en este verde salón" [I: 483], "Sigámosla pues" [I: 541]	Parque del Prado
449-595	137	2	Doña Lucía, Arceo	"Anoche entró rebozado / en mi casa" [I: 567-568]	Casa de doña Ana
596-623	28	3	Doña Lucía, Arceo, Pernia	"el honor / desta casa" [605-606]	
624-637	14	4	Doña Lucía, Arceo, Pernia, doña Ana	"Salga, y mire si está puesto / el coche, que es hora ya / de ir a Misa" [I: 634-636]	
638-686	49	2	Doña Lucía, doña Ana	"Don Juan a Madrid llegó, / [...] / y está en la casa escondido / de nuestro vecino" [I: 674-677]	
687-713	27	4	Doña Lucía, doña Ana, doña Clara, Inés	"que me dejéis entrar aquí os suplico, / mientras que un hombre pasa / esta calle, sagrado vuestra casa" [I: 698-700], "un hombre aquí se ha entrado" [I: 707], "aquí he de retirarme con prudencia" [I: 710]	
714-716	3	2	Doña Lucía, doña Ana	"Turbadá me dejó con su sombrero" [I: 714]	
717-772	56	2	Doña Ana, don Hipólito	"para que desta suerte hayáis entrado / en mi casa" [I: 738-739]	
773-774	2	1	Doña Ana		
775-787	13	4	Doña Ana, doña Lucía, Inés, doña Clara		
788-801	14	5	Doña Ana, doña Lucía, Inés, doña Clara, Pernia	"Ya está el coche esperando" [I: 788]	
802-811	10	2	Doña Ana, doña Lucía		
812-838	27	2	Don Pedro, don Juan	"Vanse y salen don Pedro por la puerta derecha, y don Juan por la izquierda, que es por donde está la puerta izquierda de su aposento, y encuéntranse en el tablado" [I: acot. 811+]	Casa de don Pedro
839-850	12	3	Don Pedro, don Juan, Arceo	"No es justo, / que os vea, a vuestro aposento / os retirad" [I: 847-849]	
851-875	25	3	Don Pedro, Arceo, don Hipólito	"a este verde hermoso sitio, / a esta divina maleza, / a este verde paraíso, / a este parque" [I: 859-861]	
876-1000	125	4	Don Pedro, Arceo, don Hipólito, don Juan	"Don Juan al paño" [acot. 875+], "bajaba por una cuesta / una mujer" [I: 896-897], "es una vecina nuestra, / esta pared sola ha sido / la que su esfera divide" [I: 949-951]	
1001-1030	30	3	Don Pedro, Arceo, don Juan	"si ha salido / de su casa antes que el Sol" [I: 1004-1005], "haced que me busquen postas" [I: 1012]	

"Mañanas de abril, y mayo" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-81	81	2	Inés, doña Clara	"él te siguió a ti" [I: 21], "pues por ti en la casa entre / de la otra" [I: 30-31], "que tenga / una silla prevenida, / y una casa donde pueda / verle esta tarde" [I: 55-58]	Casa de doña Clara
81-161	80	4	Inés, doña Clara, don Hipólito, don Luis	"vine esta mañana, / presumiendo que estuvieras / en el Parque" [I: 94-96], "Pon esos hombres, Inés, / en la calle, y luego cierra / las puertas" [I: 149-151]	
162-214	53	2	Don Hipólito, don Luis	"¿No os dije, que la tapada / vi en su casa descubierta, / donde, porque entrara yo, / os quedásteis a la puerta?" [I: 82-85]	Calle de Madrid (espacio itinerante)
215-254	40	3	Don Hipólito, don Luis, Inés	"Sale Inés con manto" [I: acot. 214+], "yo tras ellos me he venido, / y cogiéndoles las vueltas / hasta la calle he llegado / de la madama, y aún esta / es su casa; allí se paran, / yo no quiero que me vean / tras ellos" [I: 217-223], "en la calle de las huertas" [I: 230]	Calle de Madrid, justo enfrente de las casas de doña Ana y don Pedro
255-297	43	2	Don Hipólito, don Luis	"pon la silla, y esté puesta / al punto en San Sebastián" [I: 271-272], "es tan cerca / la casa de don Pedro" [I: 284-285], "de la suya mesma / otras dos salen" [I: 290-291]	
298-311	14	3	Doña Ana, doña Lucía, Pernia	"en la casa de don Pedro / he de entrar" [I: 301-302]	
312-349	38	2	Don Juan, don Pedro	"que doña Ana / solo a Misa ha salido / en su coche a las once" [I: 327-329]	
350-362	13	3	Don Juan, don Pedro, Arceo	"yo saldré a recibirle" [I: 352], "retiraos" [I: 361]	
363-380	18	3	Don Juan, don Pedro, don Hipólito	"Cierra" [I: acot. 380+]	
381-404	24	2	Don Pedro, don Hipólito	"¿Por qué cerráis? / No quiero que esa puerta / cuando fuera me voy, se quede abierta" [I: 381-383]	
405-408	4	1	Don Pedro		
409-479	71	2	Don Pedro, don Juan	"ya han entrado / dos mujeres" [I: 463-464], "que a aquella puerta he de quitar la llave, / y ha de estar siempre abierta" [I: 478-479]	
480-603	124	5	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia	"que he venido / a vuestra casa" [I: 503-504], "el paso cerraré" [I: 523-524]	
604-621	17	6	Don Pedro, don Juan, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo	"Abra, don Pedro, entre, pues" [I: 613], "Escóndese" [I: acot. 621+]	
622-633	12	5	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo	"la tienda del portugués" [I: 627], "Ya don Hipólito viene" [I: 628]	Casa de don Pedro
634-718	85	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Juan	"Yo en mi vida al Parque fui / ni en él os vi, ni os hablé / si os entrásteis en mi casa, no me preguntéis a qué" [I: 681-684]	
719-743	25	6	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito	"en este aposento está" [I: 725], "Cerró la puerta" [I: 733], "con esto estorba que salga / don Juan" [I: 739-740]	
744-767	24	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis	"Que tomó en San Sebastián / la silla, y que afuera están" [I: 750-751], "en este aposento ha entrado" [I: 763]	
768-843	75	9	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, doña Clara, Inés	"¿No eres tú la que seguí / y la que en su casa vi?" [I: 779-780]	
844-850	7	8	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis, Inés		
851-898	48	7	Don Pedro, doña Ana, doña Lucía, Pernia, Arceo, don Hipólito, don Luis	"yo entré, sólo vi un hombre, / que atrevido, y temerario / se echaba por la ventana, / que hay, señor, a esos tejados" [I: 871-874]	

"Mañanas de abril, y mayo" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-40	40	1	Don Juan	"Del aposento en que estaba / [...] / salir pretendo a la calle" [III: 5-10], "Echéme por la ventana [...]" [III: 15], "ganando desde el tejado / de la puerta los umbrales, / y saltando de él a un patio, / donde la ventana sale, / perdí el tino, y di a otra casa" [III: 19-23]	Patio o jardín interior de la casa de doña Ana
41-86	46	3	Don Juan, doña Ana, doña Lucía	"Escóndese, y salen doña Ana, y doña Lucía con luz" [III: acot. 40+], "se arrojó por la ventana" [III: 59]	
87-141	55	6	Don Juan, doña Ana, doña Lucía, don Pedro, Arceo, Pernia	"de aquella / ventana que al patio cae, / para salir al portal / hay una puerta, y la llave / está echada de manera, / que ha sido imposible hallarle" [III: 92-97]	
142-150	9	4	Don Juan, doña Ana, doña Lucía, Arceo	"Lucía, cierra estas puertas, / y entra después a acostarme" [III: 143-144]	
151-189	39	3	Don Juan, doña Lucía, Arceo	"en mi casa / estaba don Juan" [III: 159-160]	
190-252	63	2	Don Juan, Arceo	"Este criado a Lucía / espera, mientras no sale, / no está cerrada la puerta, / salir pretendo a la calle, / por seguirla donde fuere" [III: 235-239]	
253-254	2	3	Don Juan, Arceo, doña Ana	"Dentro doña Ana" [III: acot. 252+]	
255-273	19	4	Don Juan, Arceo, doña Ana, doña Lucía	"Sale doña Lucía y topa con don Juan" [III: 254+], "Al entrarse topa don Juan con Arceo" [III: acot. 263+]	
274-317	44	3	Arceo, doña Ana, doña Lucía	"[...] ¿quién era, si él está aquí, / el que yo puse en la calle?" [III: 275-276]	
318-326	9	2	Doña Ana, doña Lucía	"Echa a esa puerta la llave" [III: 320]	
327-375	49	2	Doña Clara, Inés	"¿Al Parque vuelves?" [III: 327]	Parque del Prado
376-415	40	2	Don Hipólito, don Luís	"[...] hasta su casa / a doña Clara seguí" [III: 376-377]	
416-485	70	4	Don Hipólito, don Luís, doña Ana, doña Lucía	"Ya estás en el Parque" [III: 416], "de tu casa / al Parque, señora, vienes" [III: 438-439], "Seguidme hacia la Florida" [III: 482]	
486-497	12	2	Don Hipólito, don Luís		
498-521	24	4	Don Hipólito, don Luís, Doña Clara, Inés	"la Florida es el lugar / citado, y a él me conviene / llevarle" [III: 514-516]	
522-584	63	2	Don Juan, don Luís	"dentro estoy de la Florida" [III: 582]	
585-603	19	1	Don Juan		
604-650	47	2	Doña Clara, don Hipólito	"En aqueste hermoso margen / en este florido vergel" [III: 604-605]	
651-685	35	2	Doña Clara, don Juan		
686-690	5	3	Doña Clara, don Juan, doña Ana		
691-779	89	2	Don Juan, doña Ana	"que en mi casa, / anoche un hombre encubierto / estaba, que allí se entró" [III: 749-751]	
780-781	2	2	Doña Lucía, doña Ana		
782-812	31	4	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara	"No pude hallar a don Luís / en todo el Parque" [III: 782-783]	
813-838	26	7	Doña Lucía, doña Ana, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan	"en el Parque os encuentro" [III: 814]	
839-888	50	6	Doña Clara, don Hipólito, doña Clara, don Pedro, Arceo, don Juan		

"También hay duelo en las damas" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-146	146	2	Doña Violante, Isabel	"dos bujías" [!; acot. 0+], "a la casa de don Pedro / de Mendoza iré a ser huésped" [!; 67-68], "la ocasión / de vivir su padre enfrente" [!; 97-98], "junto a mi casa vivía" [!; 103], "la casa del juego" [!; 119], "en un convento le tiene / fuera de aquí" [!; 122-123]	Casa de doña Violante
147-220	74	3	Doña Violante, Isabel, Simón	"Alumbra y cierra isabel" [!; 194]	
221-232	12	1	Doña Violante	"Dentro ruido de espadas, y dicen dentro las voces que se siguen" [!; acot. 232+]	
233-243	11	5	Doña Violante, don Alonso, don Pedro, doña Leonor, don Juan	"Cuchilladas en la calle" [!; 238], "Dentro voces" [!; acot. 241+]	
244-255	12	2	Doña Violante, Isabel	"antes que cierre / la puerta, escuché en la calle / voces y espadas, y al verme / con luz matándola un hombre, / en nuestro portal mete / con otro bullo en los brazos" [!; 247-252]	
256-280	15	4	Doña Violante, Isabel, don Juan, doña Leonor	"tan cerca encuentre / abierta tu puerta" [!; 263-264], "pónela [a doña Leonor] sobre unas almohadas" [!; acot. 275+]	
281-383	103	3	Doña Violante, Isabel, doña Leonor	"Baja a cerrar la puerta" [!; 283], "ya no hay nadie en la calle" [!; 285], "ya cerré" [!; 294]	
384-393	10	4	Doña Violante, Isabel, doña Leonor, don Alonso	"Baja, Isabel, una luz" [!; 386], "mejor es, que no me vea" [!; 391]	
394-422	29	3	Doña Violante, Isabel, don Alonso	"Pues retirarte, antes que entre / a mi cuarto, donde nunca / él entrar, ni salir suele" [!; 394-396], "Que llesves 7 será bien luz a mi cuarto, / [...] / entra tú después allá, / y haz que estas puertas se cierren" [!; 418-422]	
423-437	15	1	Doña Violante		
438-512	75	2	Doña Violante, doña Leonor	"tu primo don Juan de Italia / vino a Madrid" [!; 448-449], "una puerta condenada, / que sale a un corto retrete / de mi cuarto" [!; 468-470], "llaman dentro a la reja" [!; acot. 479+], "vuélve a tirarte, pues" [!; 508]	
513-523	11	2	Doña Violante, Isabel	"abre la puerta a don Félix, y vuelve a estarte con él [con don Alonso]" [!; 519-520]	
524-626	103	2	Doña Violante, don Félix	"Llaman dentro" [!; acot. 613+], "los golpes de esta ventana" [!; 616], "¿a la reja de mi cuarto?" [!; 620]	
627-674	48	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"cuando la puerta me cierras, / me echaré por el balcón / de aquella cuadra de enfrente, / que ya sé, que está sin reja" [!; 641-644]	
675-697	23	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"Abre la reja, y está parado don Juan" [!; acot. 674+]	
698-772	75	2	Doña Violante, don Félix	"No te has de ir" [!; 726], "al salir de tu casa" [!; 735]	
773-794	22	3	Doña Violante, don Félix, Isabel	"Déjale ir" [!; 777], "quédate, digo, Violante" [!; 791]	
795-798	4	2	Doña Violante, Isabel		
799-855	57	3	Don Pedro, Simón, Tristán	"alguien en Madrid le vea" [!; 805], "no puede salir / de donde entró" [!; 818-819]	Casa de don Pedro
856-1016	161	2	Don Pedro, Tristán	"que tan triste a casa vienes" [!; 857], "en la calle de Leonor / al anochecer estaba" [!; 891-892], "por el portal se metía" [!; 915], "un aposento que está / en el primer paso" [!; 922-923], "la llave" [!; 953]	
1017-1129	113	4	Don Pedro, Tristán, don Félix, Simón	"no tengo de parar / en Madrid" [!; 1041-1042], "mi señor / he visto en el corredor" [!; 1108-1109], "en esta cuadra escondido" [!; 1127]	
1130-1154	25	5	Don Pedro, Tristán, don Félix, Simón, don Fernando	"llega unas sillas, Tristán / y espera fuera" [!; 1146-1147]	
1155-1267	113	4	Don Pedro, don Félix, Simón, don Fernando	"cerrar esta puerta" [!; 1156],	
1268-1343	76	3	Don Pedro, don Félix, don Fernando	"antes que a la calle salga" [!; 1285]	
1344-1380	37	5+	Don Pedro, don Félix, don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"Entrad todos" [!; 1349], "Salen todos" [!; acot. 1352+], "por esta ventana" [!; 1380]	
1381-1389	9	4+	Don Pedro, don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"no te arrojes, tente, Félix" [!; 1381]	
1390-1399	9	3+	Don Fernando, Simón, Tristán y más gente	"don Félix se arroja" [!; 1394]	

"También hay duelo en las damas" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-50	50	2	Don Juan, don Félix	"Voces dentro. Salen por una puerta don Juan, y por otra don Félix con la espada desnuda" [I: acot. 0+], "qué ruido es este en la calle, / y aún en casa" [I: 4-5], "nadie os sigue, / esperadme aquí, que quiero / ver la calle" [I: 35-37]	Casa de don Juan
51-147	97	1	Don Félix	"¿Leonor fuera de su casa?" [I: 76]	
148-294	147	3	Don Félix, don Juan, Simón	"Saliedo a mirar la calle / vi a este hombrecillo" [I: 156-157], "le he entrado acá dentro" [I: 163], "en Salamanca estudiantes" [I: 187], "ni en los públicos paseos / de Calle Mayor, y Prado" [I: 215-216], "Pues doblemos / la vuelta por esta esquina" [I: 293-294]	
295-318	23	2	Don Pedro, Tristán	"Él viene allí con don Félix" [I: 312]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan (espacio itinerante)
319-336	18	3	Don Félix, don Juan, Simón		
337-391	55	4	Don Félix, don Juan, Simón, Celio	"Que haya salido temo / mi amo de casa" [I: 337-338], "tenía a un criado / de posta a una calle puesto" [I: 348-349]	
392-431	39	2	Don Félix, Simón	"En nuestra calle han entrado" [I: 403], "entró en casa de Violante" [I: 411]	Calle de Madrid, enfrente de la casa de doña Violante
432-466	35	3	Don Félix, Simón, don Fernando	"en casa estuve esperando / y della a salir me vuelvo" [I: 443-444], "entra en casa por mi vida" [I: 451]	
467-489	23	1	Simón		
490-529	39	2	Simón, Inés	"sale Inés tapada" [I: acot. 489+], "fuera de casa te encuentro" [I: 512]	
530-579	50	3	Simón, Inés, Isabel	"Hablan los dos, y sale Isabel al balcón" [I: acot. 529+], "mi arca esté en su cuarto" [I: 562], "los amos, / que están de ese cuarto lejos, / hablando a puerta cerrada" [I: 568-570]	Casa de doña Violante
580-590	11	1	Isabel		
591-651	61	4	Isabel, doña Violante, doña Leonor, don Juan	"Quítase de la ventana, y sale por abajo don Juan, Violante y Leonor" [I: acot. 597+]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Félix)
652-672	21	3	Isabel, doña Violante, doña Leonor	"¿cerraste la puerta?" [I: 654]	
673-779	107	2	Doña Violante, doña Leonor	"desde aquella reja" [I: 741]	
780-795	16	2	Simón, Inés	"Pues ya en el cuarto te ves" [I: 780]	Casa de doña Leonor (aposentos de don Félix)
796-833	37	3	Simón, Inés, Isabel	"Sale Isabel" [I: acot. 795+]	
834-847	14	4	Simón, Inés, Isabel, don Félix	"Dentro don Félix" [I: acot. 833+], "mi amo entra acá" [I: 836], "pues si ocultaros queréis, / en esta cuadra podéis" [I: 841-842]	
848-875	28	4	Simón, Inés, Isabel, don Félix	"¿Quién se entró en aqueste cuarto?" [I: 874-875]	
876-969	94	5	Simón, Inés, Isabel, don Félix, doña Violante	"Sale Violante tapada" [I: acot. 875+]	
970-1110	141	5	Simón, Inés, Isabel, don Félix, doña Violante	"Vanse las dos tapadas" [I: acot. 969+], "para que no la viera, / en esta cuadra, esperando / estaba" [I: 1025-1027]	
1111-1116	6	2	Simón, don Félix		
1117-1120	4	1	Simón		
1121-1146	26	2	Isabel, doña Leonor	"a casa haber llegado" [I: 1123], "¿No llaman a la puerta?" [I: 1139], "Ve, Isabel, tú a abrir, tú a retirarte" [I: 1141], "aqueste manto es bien lleva" [I: 1142]	Casa de doña Violante
1146-1214	69	4	Isabel, doña Leonor, doña Violante, don Félix	"¿con quién, di, / hablando estás a la puerta, / Isabel?" [I: 1155-1157], "ya sube por la escalera" [I: 1198], "que por de dentro la puerta / han cerrado" [I: 1203-1204]	
1215-1266	52	4	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso	"Tapada aquí con el manto" [I: 1239], "la cerré en este aposento" [I: 1247]	
1267-1268	2	5	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso, doña Leonor	"Leonor con manto" [I: acot. 1265+]	
1269-1282	14	4	Isabel, doña Violante, don Félix, don Alonso	"no le dejes salir" [I: 1277]	
1283-1320	38	2	doña Violante, don Félix		

"También hay duelo en las damas" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-158	158	2	Doña Leonor, doña Violante	"Salen Leonor con manto, y Violante sin él" [III: acot. 0+], "he dado, amiga, la vuelta, / ya que me hallaba en la calle / de aqueste manto cubierta" [III: 30-32], "aquí no nos oye" [III: 65], "mi padre ha salido fuera" [III: 102]	Casa de doña Violante
159-164	6	2	Doña Violante, Isabel	"Ponte el manto, y aquí espera" [III: 160]	
165-186	22	1	Isabel	"ponerme al manto es la una" [III: 167]	
187-189	3	2	Isabel, doña Leonor		
190-206	17	1	Isabel	"en la calle estoy / de patitas puesta" [III: 195-196]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante
207-258	52	2	Isabel, Simón	"No me siga" [III: 220], "Mujer, tente" [III: 246]	(espacio itinerante)
259-277	19	3	Isabel, Simón, Inés		
278-299	22	2	Simón, Inés	"¿No has de ir tras ella?" [III: 279]	
300-358	59	3	Simón, don Fernando, don Félix	"Retirate de aquí" [III: 323]	
359-392	34	2	Simón, don Félix	"¿Puedo ya llegar?" [III: 359], "te vuelve a casa volando / y allá espera" [III: 387-388]	
393-454	62	1	Don Félix		
455-468	14	3	Don Félix, don Pedro, Tristán	"Detrás / de esa esquina a esperar voy" [III: 457-458]	Calle indeterminada de Madrid (espacio itinerante)
469-523	55	2	Don Félix, Tristán	"Quedad con Dios" [III: 519]	
524-533	10	2	Don Félix, don Juan		
534-570	37	4	Don Félix, don Juan, don Pedro, Tristán	"A la puerta don Pedro y Tristán" [III: acot. 533+], "ya los dos / juntos están" [III: 534-535]	
571-669	99	2	Don Félix, don Juan	"Yo vine a Madrid, don Félix" [III: 595], "reja, y noche, girasol / de puertas, y de ventanas" [III: 659-660]	
670-675	6	3	Don Félix, don Juan, Isabel	"Pues entra, ¿qué aguardas?" [III: 671]	
676-687	12	3	Don Félix, Tristán, don Pedro	"con la puerta / los dos me han dado en la cara" [III: 676-677], "dentro don Alonso" [III: acot. 687+]	
688-702	15	4	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso	"su padre parar manda / un coche, que hasta su puerta / no llega, por una zanja / que hay en la calle" [III: 690-693]	
703-714	12	5	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso, otro	"ya en mi casa quedo yo" [III: 708-709]	
715-724	10	4	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso	"Presto cerrada / tiene Violante la puerta" [III: 715-716], "Sale con luz Isabel" [III: acot. 724+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Violante (espacio itinerante)
725-751	27	5	Don Félix, Tristán, don Pedro, don Alonso, Isabel	"Arriba está" [III: 729]	
752-825	74	5	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán	"Abrí la puerta" [III: 752], "al paño don Pedro, y Tristán" [III: acot. 771+]	
826-846	21	8	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán, don Alonso, dos criados (Libio y Fabio)	"Violante fuera de casa" [III: 833]	
847-865	19	9	Don Juan, doña Leonor, don Félix, don Pedro, Tristán, don Alonso, dos criados (Libio y Fabio), Celio		
866-875	10	3	Don Alonso, dos criados (Libio y Fabio), Celio	"Gente llega" [III: 868]	
876-953	68	2	Don Juan, don Pedro	"esta calle alborotada" [III: 892], "estando / él tan cerca de su casa" [III: 932-933]	Calle indeterminada de Madrid
954-988	35	2	Doña Violante, Simón	"él a casa no ha venido, / abre esa puerta" [III: 970-971], "ruido adentro" [III: acot. 976+]	
989-1032	44	4	Doña Violante, Simón, doña Leonor, don Félix	"he rodeado / diversas calles primero" [III: 993-994], "es el aposento / en el cuarto de mi hermano" [III: 1008-1009], "la puerta hallé" [III: 1016]	
1033-1153	121	3	Doña Violante, Simón, don Félix	"por esa puerta se ha vuelto" [III: 1079], "Dentro don Juan" [III: acot. 1120+], "díle que entre" [III: 1144]	
1154-1214	61	5	Doña Violante, Simón, don Félix, don Juan, don Pedro	"Entra don Juan y quédase don Pedro a la puerta" [III: acot. 1153+]	
1215-1249	35	2	Doña Violante, don Félix		Casa de doña Leonor
1250-1286	37	3	Doña Violante, don Félix, don Juan	"no ha de salir de mi casa" [III: 1275], "Dentro Leonor" [III: acot. 1282+]	
1287-1329	43	4	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor	"Saliedo de este aposento / por el cuarto de mi padre" [III: 1292-1293]	
1330-1360	31	5	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro		
1361-1371	11	6	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro, don Fernando	"Aquí entraré" [III: 1369]	
1372-1422	51	9+	Doña Violante, don Félix, don Juan, doña Leonor, don Pedro, don Fernando, don Alonso, Simón, etc.	"Y yo defiendo a Isabel, / pero detrás de ella puesto" [III: 1384-1385]	

"Cuál es mayor perfección" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-351	351	2	Doña Leonor, don Félix	"Puente Segoviana" [l: 26], "Madrid" [l: 27], "Reyes calle" [l: 58], "la Tela" [l: 65 y l: 186], "Prado Nuevo" [l: 191], "estrados" [l: 226]	Casa de doña Leonor
352-357	6	2	Doña Leonor, Inés	"Al bajar del corredor, / en la escalera [...]" [l: 352-353]	
358-391	34	6	Doña Leonor, Inés, don Félix, doña Ángela, doña Beatriz, un escudero	"en casa de mis amigas" [l: 364], "hasta su cuarto" [l: 380]	
392-403	12	5	Doña Leonor, Inés, doña Ángela, doña Beatriz, un escudero		
404-417	14	4	Doña Leonor, Inés, doña Ángela, doña Beatriz	"del camarín de allá dentro" [l: 409]	
418-553	86	3	Doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz	"Pasad a vuestros lugares" [l: 428], "toma tu asiento" [l: 431], "Indias" [l: 510], "Sevilla" [l: 513]	
554-630	77	4	Doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz, Inés	"Madrid lleno" [l: 563], "mi casa" [l: 620], "un jardincillo" [l: 622]	
631-633	3	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Inés		
634-638	5	2	Doña Leonor, Inés		
639-689	51	2	Inés, Roque		
690-697	8	2	Don Luis, don Antonio		Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
698-814	17	2	Don Luis, don Antonio	"Pues no está en casa, tomemos / la vuelta de aquesta esquina" [l: 698-699], "de su calle, y de su casa" [l: 725], "en la cuadra entró" [l: 748], "Teruel" [l: 810]	Calle de Madrid, cercana a la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
815-851	37	3	Don Antonio, don Félix, Roque	"aquí os dejo" [l: 816], "alcancémosle los dos" [l: 838]	
852-876	25	2	Don Félix, Roque	"ven conmigo" [l: 871]	
877-920	34	2	Inés, don Luis	"a entrar hasta aquí te atrevas" [l: 878], "no está en casa / don Félix" [l: 879-880], "llega por aquesta parte, / donde en la cuadra se asientan, / que cae al jardín" [l: 896-898], "por la escalera" [l: 911], "estando en el cuarto / de Leonor" [l: 914-915], "De aquesta reja / en la cortina me escondo" [l: 919-920]	Casa de doña Leonor (cuarto de la dama)
921-945	25	4	Inés, don Luis, don Félix, Roque	"Escóndese [...]" [acot. l: 920+], "mira hacia dentro don Félix" [acot. l: 928+]	
946-954	9	5	Inés, don Luis, don Félix, Roque, escudero	"Hacia esta parte me escondo" [l: 951], "vase a esconder" [acot. l: 954+]	
955-1004	50	8	Inés, don Luis, don Félix, Roque, escudero, doña Leonor, doña Ángela, doña Beatriz	"pues a tu cuarto te pasa / mientras se van" [l: 955-956], "detrás de aquesta cortina" [l: 959], "No habéis de pasar de aquí / Llegar tengo hasta la puerta" [l: 991-992], "sale al paño don Luis" [acot. l: 1004+]	
1005-1123	19	3	Doña Leonor, don Luis, don Félix	"Vuélvete a esconderte, que entra" [l: 1021]	
1124-1174	51	3	Inés, don Luis, doña Leonor	"Entreabre esta ventana" [l: 1124], "la puerta cierra" [l: 1164]	

"Cuál es mayor perfección" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-20	20	2	Don Alonso, Juana	"a mi cuarto pasen, pero / no, mejor será que vaya / yo al suyo" [I: 7-9]	Aposentos de don Alonso en su casa
21-145	125	4	Don Alonso, Juana, doña Beatriz, doña Ángela	"entran por un lado, y salen por otro, y descúbrese a una parte Ángela tocándose, y va Juana a ayudarla, y a otra Beatriz leyendo un libro" [acot. II: 20+], "España" [II: 79], "Indias" [II: 91+], "Sevilla" [II: 100]	Aposentos de doña Ángela y doña Beatriz en la casa de don Alonso
146-156	11	2	Doña Beatriz, doña Ángela		
157-180	24	1	Doña Beatriz		
181-188	8	2	Doña Beatriz, Juana	"Una tapada / [...] / ha entrado en casa" [II: 181-183]	
189-197	9	3	Doña Beatriz, Juana, doña Leonor	"Sale Leonor tapada" [acot. II: 188+]	
198-429	232	2	Doña Beatriz, doña Leonor	"a la puerta, / Beatriz, de Guadalajara" [II: 223-224], "rejas" [II: 293], "desta voluntaria / cárcel" [II: 352-353], "en mi casa" [II: 381], "de esta calle" [II: 394], "que está Ángela en esta cuadra" [II: 429]	
430-494	65	4	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis	"Pues yo me quedo a la entrada" [II: 436], "Retírase a la puerta" [acot. II: 438+]	
495-513	19	5	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, Isabel	"Ponte el manto" [II: 496]	
514-521	8	6	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque	"yo le vi entrar" [II: 514-515]	
522-581	60	7	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque, doña Ángela	"mi casa" [II: 535], "al irse, hallan a don Félix" [acot. II: 544+], "De aquí / salgamos, que de las Damas / buenas campañas no son / los estrados" [II: 576-579], "Al irse, sale don Alonso" [acot. II: 581+]	
582-676	95	8	Doña Beatriz, doña Leonor, don Antonio, don Luis, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"en mi casa" [II: 584]	
677-682	6	6	Doña Beatriz, don Antonio, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"Vase Leonor, llevándose del brazo a don Luis" [acot. II: 676+], "Con él vine, / con él he de ir" [II: 681-682]	
683-691	9	5	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"no habéis de salir" [II: 686]	
692-763	72	4	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela	"no volver a esta casa" [II: 744]	
764-790	27	5	Doña Beatriz, don Félix, Roque, doña Ángela, don Alonso	"que salís de aquesta casa" [II: 770]	
791-808	18	3	Doña Beatriz, doña Ángela, don Alonso	"Si cerradas estas puertas / estuvieran" [II: 791-792], "entraos las dos allá dentro" [II: 799], "te ruego esta tarde salgas" [II: 807]	
809-824	16	2	Doña Beatriz, doña Ángela		
825-828	4	1	Doña Beatriz		
829-905	77	3	Doña Leonor, don Luis, don Antonio	"Que no / me sigáis más" [II: 873-874]	Calle indeterminada de Madrid
906-1125	220	5	Doña Leonor, don Luis, don Antonio, don Félix, Roque	"Al descubrirse Leonor a don Luis, salen don Félix y Roque, y ella se retira" [acot. II: 905+], "aqueste portal" [II: 907], "a un portal se ha retirado" [II: 916], "Pues síguela, hasta que sepas / donde vive" [II: 1122-1123]	
1126-1129	4	2	Doña Leonor, Roque	"Ya da a la calle la vuelta" [II: 1126]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
1130-1131	2	3	Doña Leonor, Roque, Inés		
1132-1149	18	1	Roque	"Con otra tapada encuentra, / y mano a mano las dos / entran en la calle nuestra / y aún en nuestra casa" [II: 1132-1135], "por la escalera / sube, y a la puerta llama" [II: 1142-1143]	
1150-1166	17	2	Doña Leonor, Inés	"Quitame este manto" [II: 1150], "llaman" [acot. II: 1162+]	Casa de doña Leonor
1166-1209	44	3	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz	"Sale Beatriz con manto" [acot. II: 1166+], "en vano intentas / esconderle, porque ya / te vió" [II: 1207-1209]	
1210-1308	99	5	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz, don Félix, Roque	"los umbrales de tu cuarto" [II: 1233], "Salte tú fuera, Roque. / Inés, allá dentro te entra" [II: 1298-1299]	
1309-1386	78	3	Doña Leonor, doña Beatriz, don Félix	"a la reja / de la vuelta de tu calle" [II: 1376-1377]	
1387-1406	20	2	Doña Leonor, don Félix	"no ha de haber / noche, que no esté a sus rejas" [II: 1394-1395]	

"Cuál es mayor perfección" (tercera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-229	229	3	Don Antonio, don Félix, Roque	"embozado" [acot. III: 0+], "a esta reja" [III: 6], "en aquesta calle" [III: 45], "entreabierto un postigo / de esta reja" [III: 163-164], "la reja abren" [III: 227], "yo hacia allí me retiro" [III: 229]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
230-306	77	4	Don Antonio, don Félix, Roque, doña Beatriz	"Beatriz a la reja" [acot. III: 229+], "detrás de aquella tienda" [III: 285]	
307-329	23	5	Don Antonio, don Félix, Roque, doña Beatriz, doña Ángela	"a aquestas rejas" [III: 323], "vamos de aquí" [III: 325]	
330-342	13	3	Doña Beatriz, doña Ángela, Isabel	"Ven tu, y cierra esa ventana" [III: 330]	
343-379	37	2	Doña Leonor, Inés	"Vanse, y sale Leonor, y Inés con luces" [acot. III: 342+], "deja que desde allí / pueda oírte" [III: 364-365]	Aposentos de doña Leonor
380-383	4	1	Doña Leonor		
384-461	78	3	Doña Leonor, Inés, don Luis	"no te ha de oír, / ni ver" [III: 384-385], "a mis rejas" [III: 400], "dentro" [acot. III: 452+], "¿No bajas?" [III: 457], "ese camarín" [III: 460]	
462-522	61	4	Doña Leonor, Inés, don Luis, don Félix	"en mi cuarto, don Antonio, / con Roque esperad" [III: 462-463], "abre aqueste camarín" [III: 495], "quíébranse unos vidrios" [acot. III: 507+], "toma la puerta" [III: 520]	
523-524	2	3	Inés, don Luis, don Félix		
525-565	41	5	Inés, don Luis, don Félix, don Antonio, Roque	"tomad esa puerta, y no / salga ninguno" [III: 528-529], "abrázase de don Antonio" [acot. III: 558+]	
566-570	5	4	Inés, don Luis, don Antonio, Roque		
571-603	33	2	Don Alonso, doña Ángela	"Beatriz sale / de noche a la reja" [III: 579-580]	Aposentos de doña Beatriz
604-632	29	3	Don Alonso, doña Ángela, doña Beatriz	"que anoche estaba / a la reja" [III: 612-613]	
633-660	27	4	Don Alonso, doña Ángela, doña Beatriz, escudero	"puedes bajar" [III: 634]	
661-665	5	2	Doña Ángela, doña Beatriz		
666-680	15	1	Doña Beatriz		
681-711	31	2		"este manto" [III: 686]	
712-737	26	3	Doña Beatriz, doña Leonor, Juana	"a aquesta cuadro llevemos" [III: 715], "en el cuarto de adentro" [III: 722]	
738-771	34	1	Doña Beatriz	"enciérrate por de dentro, / con ella tu" [III: 739-740]	
772-790	19	2	Doña Beatriz, Juana	"ponte corriendo / el manto" [III: 776-777]	
791-805	15	1	Doña Beatriz		
806-880	75	2	Don Félix, don Antonio	"tomando la calle" [III: 814]	Calle de Madrid, muy cercana a la casa de doña Beatriz
881-945	65	3	Don Félix, don Antonio, don Luis	"aquel que viene / hacia casa de Beatriz" [III: 893-894]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
946-980	35	2	Don Félix, don Antonio	"vamos de aquí" [III: 977]	
981-1009	29	3	Don Félix, don Antonio, Roque	"la reja" [III: 988], "escondido" [III: 1002]	
1009-1015	7	3	Don Luis, doña Beatriz, Juana	"Juana con luz" [acot. III: 1008+], "ce, Leonor, ce" [III: 1015]	Aposentos de doña Beatriz
1016-1042	27	3	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor	"no te descubras" [III: 1017], "retíraos a ese retrete" [III: 1036], "escóndese don Luis" [acot. III: 1041+]	
1043-1220	178	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"¿Qué buscas?" [III: 1062]	
1221-1239	19	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"Saca a don Luis" [acot. III: 1220+], "bien salir puedes, / Leonor" [III: 1238-1239]	
1240-1244	5	4	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix	"Dentro don Alonso" [acot. III: 1239+]	
1245-1246	2	5	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela		
1247-1254	8	7	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela, don Antonio, Roque	"estábamos a esa puerta" [III: 1249]	
1255-1316	62	8	Don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, don Félix, doña Ángela, don Antonio, Roque, don Alonso	"Sevilla" [III: 1257],	

"No hay burlas con el amor" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-63	63	2	Don Alonso, Moscatel	"De casa te has de ir" [l: 46]	Casa de don Alonso
64-357	293	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"A buscaros he venido" [l: 111], "salte allá fuera" [l: 131], "Madrid" [l: 215], "en su calle / entré" [l: 273-274], "la quitó de la ventana" [l: 285]	
358-360	3	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"Ésta es la calle" [l: 358]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
361-379	19	5	Don Alonso, Moscatel, don Juan, don Luís, don Diego	"Pasemos de largo" [l: 372], "Tú luego / darás la vuelta" [l: 375-376]	
380-426	47	2	Don Luís, don Diego	"Vanse don Juan y don Alonso, y salen don Luís, y don Diego por la otra puerta" [acot. l: 379+], "la vuelta demos / a la calle" [l: 420-421]	Calle de Madrid, muy cercana a la casa de doña Leonor
427-485	59	2	Doña Leonor, Inés	"al balcón hablar" [l: 456]	Aposentos de doña Leonor
486-570	85	3	Doña Leonor, Inés, doña Beatriz	"osa abrir una ventana" [l: 536], "¿mas quién ahí ha entrado" [l: 570]	
571-574	4	3	Doña Leonor, Inés, Moscatel		
575-628	54	2	Inés, Moscatel	"entrar hasta este aposento" [l: 580], "mi señor por la escalera / sube" [l: 626-627]	
629-671	43	2	Moscatel, don Pedro	"Qué hacéis aquí" [l: 634], "en la calle estén los dos" [l: 662]	
672-678	7	4	Moscatel, don Pedro, don Juan, don Alonso		
679-717	29	3	Moscatel, don Pedro, don Juan	"de escalera en escalera" [l: 690]	
718-731	14	2	Don Pedro, don Juan	"No habéis de salir de aquí, / os tengo de acompañar" [l: 724-725]	
732-786	55	2	Inés, doña Leonor		
787-819	33	3	Inés, doña Leonor, doña Beatriz	"Ásela del papel y porfían las dos" [acot. l: 813+]	
820-883	64	4	Inés, doña Leonor, doña Beatriz, don Pedro	"Vete tu, Beatriz, de aquí, / y tú, Leonor, de aquí vete" [l: 879-880]	
884-885	2	3	Inés, doña Beatriz, don Pedro		
886-907	22	2	Inés, don Pedro	"Aquí entro agora" [l: 887], "vete, Inés" [l: 906]	
908-947	40	1	Don Pedro	"salir tras él, y perderle" [l: 935]	

"No hay burlas con el amor" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-21	21	3	Don Juan, don Alonso, Moscatel	"Sale Inés tapada" [acot. II: 21+]	Calle indeterminada de Madrid
22-61	40	4	Don Juan, don Alonso, Moscatel, Inés	"[...] se pone Moscatel en medio de don Alonso y de Inés" [acot. II: 33+]	
62-73	12	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"No la dejes ir, deténla" [II: 63]	
74-106	33	5	Don Alonso, Moscatel, Inés, don Luis, don Diego	"por señas" [II: 80], "que aquí no me vea" [II: 93]	
107-129	23	3	Inés, don Alonso, Moscatel	"vayas / hasta su casa con ella" [II: 116-117], "en los trucos / te aguardo" [II: 128-129]	
130-185	56	2	Inés, Moscatel	"No me sigas" [II: 181]	Calle indeterminada de Madrid,
186-195	10	1	Inés	"aquesta es mi casa, el manto / me he de quitar a la puerta" [II: 186-187]	justo enfrente de la casa de doña Leonor (espacio itinerante)
196-215	20	2	Don Juan, doña Leonor		Aposentos de doña Leonor
216-255	40	3	Don Juan, doña Leonor, Inés	"ella viene" [II: 248], "pues vete, no te vea" [I: 250]	
256-301	46	2	Doña Leonor, Beatriz		
302-327	26	3	Doña Leonor, Beatriz, don Pedro	"Sale don Pedro al paño detrás de Beatriz, y de cara a Leonor, ella le ve, y él se recata" [acot. II: 301+]	
328-388	61	2	Doña Beatriz, don Pedro	"aquí estaba" [II: 336]	
389-459	71	2	Don Alonso, Moscatel		Calle indeterminada de Madrid
460-605	146	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"a la entrada de su casa" [II: 496], "en la Corte" [II: 564], "vamos a su casa misma, / y en el camino os diré" [II: 587-588]	
606-658	53	2	Doña Beatriz, Inés	"esta mansión" [II: 629]	Aposentos de doña Beatriz
659-664	6	5	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Alonso, Moscatel	"con don Juan allí hablando" [II: 663]	
665-826	161	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel	"¿Para qué entras tú acá?" [II: 669], "un hombre en mi cubículo" [II: 674], "tírala Inés de la manga" [acot. II: 770+], "para el cuarto de mi padre / el paso esta cuadra es" [II: 794-795], "en aquella alacena / de vidrios" [I: 817-818]	
827-855	29	5	Doña Beatriz, Inés, don Pedro, doña Leonor, don Juan	"no tiene el cuarto puerta / por donde salir" [II: 833-834]	
856-862	7	3	Doña Beatriz, doña Leonor, don Juan	"Va Inés alumbrando" [acot. II: 855+]	
863-871	9	4	Don Pedro, Inés, doña Beatriz, doña Leonor	"Entrad conmigo las dos" [II: 866]	
872-883	12	2	Inés, doña Beatriz	"que salgan como pudieren" [II: 883]	
884-925	32	3	Inés, don Alonso, Moscatel	"Venid conmigo" [II: 892], "arrojaos, sin que os sientasn / por este balcón" [II: 911-912]	

"No hay burlas con el amor" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-100	100	2	Inés, doña Beatriz	"saltó del balcón" [III: 18], "un hombre en mi cuarto entró" [III: 36]	Aposentos de doña Beatriz
101-126	26	2	Inés, doña Leonor		
127-200	74	2	Doña Leonor, don Juan	"se arrojó por un balcón" [III: 150]	
201-283	83	2	Don Alonso, Moscatel	"fuiste a la casa / de Beatriz" [III: 266-267], "llaman dentro" [acot. III: 281+], "mira quién llama a esa puerta" [III: 282]	Casa de don Alonso
284-346	63	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"No has de entrar" [III: 296], "pellízcala Moscatel" [acot. III: 304+], "salte allá, y guarda / esa puerta" [III: 331-332], "échale a empellones" [acot. III: 346+]	
347-378	32	2	Don Alonso, Inés	"a la puerta de su casa" [III: 359]	
379-389	11	3	Don Alonso, Moscatel, Inés	"aquí aguarda / a que la escriba un papel" [III: 388-389]	
390-408	19	2	Moscatel, Inés	"él se entra en esotra cuadra" [III: 390]	
409-423	15	3	Don Alonso, Moscatel, Inés		
424-432	9	2	Don Alonso, Moscatel	"que no he de quedar en casa" [III: 425]	
433-527	95	3	Don Alonso, Moscatel, don Juan	"Irse quiere de mi casa" [III: 434], "habéis de ir allá conmigo" [III: 453], "que hay alacena" [III: 517]	
528-557	30	2	Don Diego, don Luís		
558-624	66	3	Don Diego, don Luís, don Pedro	"Vuestro suegro viene allí" [III: 572], "os he buscado" [III: 578]	Calle indeterminada de Madrid
625-634	10	1	Don Pedro		
635-656	22	2	Doña Beatriz, Inés	"Leonor, señora, viene" [III: 656]	Aposentos de doña Beatriz
657-666	10	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor		
667-673	7	2	Inés, doña Leonor	"Al paño Beatriz" [acot. III: 673+]	
674-691	18	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor	"escuchar desde aquí quiero" [III: 674], "en esa cuadra hay ruido" [III: 681]	
692-745	54	6	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel	"tu casa" [III: 708], "en la calle me estaré" [III: 726], "tras él iré" [III: 742]	
746-752	7	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel		
753-816	64	4	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel		
817-844	28	5	Doña Beatriz, Inés, don Alonso, Moscatel, doña Leonor	"huyendo salió a la calle / don Juan" [III: 818-819], "alacena, como Iglesia / pido ya" [III: 835-836], "escóndense los dos, y sale don Pedro" [acot. III: 844+]	
845-872	28	3	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor	"en mi casa" [III: 848]	
873-914	42	4	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan	"de aquesta sala" [III: 909], "¿Quién está aquí dentro?" [III: 914]	
915-937	23	6	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel	"Riñen, y don Juan en medio" [acot. III: 928+]	
938-987	50	8	Doña Beatriz, Inés, doña Leonor, don Juan, don Alonso, Moscatel, don Luís, don Diego	"Dentro" [acot. III: 938+], "gente viene" [III: 942], "en aquesta casa" [III: 961]	

"Los empeños de un acaso" (primera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-11	11	2	Don Félix, don Diego	"Salen don Félix, y don Diego acuchillándose" [acot. l: 0+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
12-25	14	4	Don Félix, don Diego, don Alonso, doña Leonor	"Dentro don Alonso" [acot. l: 11+], "en mi portal cuchilladas" [l: 12-13], "que bajen luces" [l: 25]	
26-31	6	5	Don Félix, don Diego, don Alonso, doña Leonor, Inés	"Sale don Alonso medio desnudo, y Leonor deteniéndole, y Inés con luz" [acot. l: 25+]	
32-127	96	4	Don Félix, don Alonso, doña Leonor, Inés	"Quiere irse, y detiénele don Alonso" [acot. l: 88+]	
128-183	56	3	Don Félix, doña Leonor, Inés	"el caballero embozado, / que esperando en tu portal" [l: 154-155]	
184-201	18	4	Don Félix, doña Leonor, Inés, don Alonso	"Vamos, don Félix, de aquí" [l: 184], "Inés, cierra tú esta puerta" [l: 187]	
202-209	8	3	Don Félix, doña Leonor, Inés		
210-240	31	2	Doña Leonor, Inés	"cierra ahora / esa puerta" [l: 225-226]	
241-249	9	1	Inés		
250-442	193	4	Doña Elvira, Juana, don Juan, Hernando	"Vase, y salen doña Elvira, y Juana tapadas, y don Juan, y Hernando" [acot. l: 249+], "en este Parque os encuentro" [l: 255], "hermoso sitio ameno" [l: 293], "hablan los dos aparte" [acot. l: 350+]	Parque de Madrid (espacio itinerante)
443-510	68	5	Doña Elvira, Juana, don Juan, Hernando, don Diego	"al Parque fuisteis" [l: 447]	Calle indeterminada de la ciudad (espacio itinerante)
511-667	157	3	Don Juan, Hernando, don Diego	"su aposento / tiene una reja que cae / al portal" [l: 551-553], "la puerta" [l: 585], "pues de mi casa nos vemos / tan cerca, en ella esperamos" [l: 660-661]	
668-679	12	1	Hernando		
680-712	33	3	Hernando, don Félix, Lisardo	"Esta es de Leonor la casa, / aquí me santiguo, y entro" [l: 699-700], "esta es la puerta" [l: 703], "Llama" [acot. l: 704+]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Leonor
713-784	72	4	Hernando, don Félix, Lisardo, Inés	"Llega don Félix, y quítale el papel" [acot. l: 730+]	
785-787	3	3	Don Félix, Lisardo, Inés		
788-793	6	2	Don Félix, Inés		
794-888	195	3	Don Félix, Inés, doña Leonor	"mis balcones" [l: 861-862]	
889-941	53	2	Juana, doña Elvira	"Vanse, y sale Elvira con otro vestido, poniéndosele Juana" [acot. l: 887+], "mi aposento" [893]	
942-1101	160	4	Juana, doña Elvira, don Diego, don Juan	"no hay en mi casa lugar / reservado." [l: 945-946], "al Parque bajó" [l: 1016], "hasta Madrid la seguí" [l: 1079], "a tocar de Leganitos" [l: 1081]	Aposentos de doña Elvira
1102-1107	6	4	Juana, doña Elvira, don Diego, don Juan	"Un hombre, señor, / afuera está esperando" [l: 1102-1103]	
1108-1141	34	2	Don Juan, doña Elvira		
1142-1143	2	1	Don Juan		
1144-1159	16	2	Don Juan, don Diego	"A este cuarto / entrad" [l: 1156-1157]	
1160-1181	22	3	Don Juan, don Diego, Hernando		
1182-1303	22	5	Don Juan, don Diego, Hernando, doña Elvira, Juana	"Salen Elvira, y Juana al paño" [acot. l: 1181+], "buscando su casa iré" [l: 1281-1282], "dame el manto" [l: 1299]	

"Los empeños de un acaso" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-59	59	2	Doña Elvira, Juana	"Salen doña Elvira, y Juana criada, con mantos" [acot. II: 0+], "llama a esa puerta" [II: 13]	Calle de Madrid, justo enfrente de la casa de don Félix
60-73	14	2	Don Félix, Lisardo	"Éntranse por un lado [doña Elvira y Juana], y salen don Félix, y Lisardo por el otro" [acot. II: 59+], "dos mujeres tapadas / hasta esta sala se entran" [II: 66-67]	Aposentos de don Félix
74-79	6	4	Don Félix, Lisardo, doña Elvira, Juana	"Salen Elvira, y Juana" [acot. II: 73+], "salte, Lisardo, allá fuera" [II: 79]	
80-169	90	3	Don Félix, doña Elvira, Juana	"hacer de Madrid ausencia" [II: 103]	
170-204	35	6	Don Félix, doña Elvira, Juana, doña Leonor, Lisardo, Inés	"Sale Leonor, Lisardo, y Inés a la puerta como deteniéndola" [acot. II: 169+]	
205-357	153	4	Don Félix, doña Leonor, Lisardo, Inés	"No la sigáis" [II: 205], "en vuestro cuarto" [II: 218], "Madrid" [II: 225], "vuestra casa" [II: 266], "Inés detenga" [II: 315]	
358-368	11	2	Don Félix, Lisardo	"ya salió de la puerta" [II: 359], "saldré tras ella a la calle" [II: 364], "dentro de mi mismo cuarto" [II: 366]	
369-441	73	4	Don Félix, Lisardo, don Juan, Hernando	"La casa dicen que es esta" [II: 369], "detrás de los Recoletos" [II: 400], "vuélvete desde aquí a casa" [II: 428]	
442-448	7	3	Don Félix, Lisardo, don Juan		
449-450	2	2	Don Félix, don Juan		
451-582	132	3	Don Félix, don Juan, don Diego	"Tarde hallé la casa, pues / está ya don Juan en ella" [II: 451-452], "detrás / de San Agustín espero" [II: 577-578]	
583-598	16	2	Don Félix, don Diego	"detrás de San Bernardino, / apartado del camino / de las cruces, os aguardo" [II: 592-594]	
599-602	4	1	Don Félix		
603-719	117	2	Don Félix, don Alonso	"buscándoos vengo" [II: 603], "dos en tan distantes sitios" [II: 673]	
720-729	10	1	Don Alonso		
730-744	15	2	Don Alonso, Lisardo	"Trae un recado en un bufete" [acot. II: 737+], "ponte la capa, y espada" [II: 743]	
745-764	20	3	Don Alonso, doña Leonor, Inés	"Vase Lisardo, escribe don Alonso, y salen Leonor, y Inés" [acot. II: 744+], "llega a tomarle el papel" [acot. II: 759+]	
765-770	6	4	Don Alonso, doña Leonor, Inés, Lisardo	"Huye, señora, que yo / le tendré" [II: 767-768]	
771-772	2	3	Don Alonso, Inés, Lisardo	"Suelta, villano" [II: 771]	
773-787	15	2	Don Alonso, Lisardo	"Saca la daga, y detiénele Lisardo" [acot. II: 772+]	
788-824	37	1	Don Alonso	"Retírase a la puerta, y vase cerrándola" [acot. II: 787+], "llevando consigo / la puerta, que con el golpe / dejó cerrado el pestillo" [II: 788-790], "una ventana sin reja" [II: 813]	
825-856	32	1	Don Juan		Lugar cercano al monasterio de los Recoletos
857-875	19	2	Don Juan, don Félix		
876-976	101	3	Don Juan, don Félix, Lisardo	"Hacia esta parte le he de hallar" [II: 876], "la llave" [II: 914], "don Alonso / cerrado queda" [II: 915-916]	

"Los empeños de un acaso" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-78	78	3	Don Juan, don Félix, Lisardo	"por el balcón / se arrojó" [III: 15-16], "yo me volveré a mi casa" [III: 62]	Calle indeterminada de Madrid
79-117	39	4	Don Juan, don Félix, Lisardo, don Diego		
118-208	91	2	Don Juan, don Diego	"deteneos" [III: 119], "un criado le siguió / hasta el campo" [III: 133-134]	
209-211	3	1	Don Juan		
212-379	168	2	Don Juan, Hernando	"una huésped en tu cuarto" [III: 227], "bajaba la escalera" [III: 277], "al portal" [III: 278], "en el poyo" [III: 286], "la llave de mi cuarto" [III: 373]	
380-393	14	1	Hernando	"una Barbería" [III: 381]	
394-418	25	3	Hernando, doña Elvira, Juana	"Parque" [III: 403]	
419-439	21	2	Doña Elvira, Juana		
440-550	11	2	Doña Leonor, don Juan	"Sale Leonor por una puerta tapada, y por otra don Juan, habiendo hecho ruido con llave" [acot. III: 439+] "Abrir ya la puerta veo" [III: 440], "os encerró mi criado" [III: 537], "retiraos" [III: 548]	Aposentos de don Juan
551-627	77	4	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, Juana	"Retírase Leonor y salen Elvira y Juana tapadas" [acot. III: 550+], "al paño Leonor" [acot. III: 579+], "apartados hablan" [III: 581], "un hombre entra en esta sala" [III: 609], "ruido dentro, y vase hacia donde está Leonor" [acot. III: 610+], "este aposento me valga" [III: 615], "cierra la puerta Leonor" [acot. III: 619+], "esta cuadra" [III: 625]	
628-633	6	5	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, Juana, don Diego	"me dan la puerta franca" [III: 633]	
634-762	129	4	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, don Diego		
763-860	98	6	Doña Leonor, don Juan, doña Elvira, don Diego, don Félix, Lisardo	"una silla que la lleve" [III: 766], "abre Leonor" [acot. 778+], "sale Leonor" [acot. III: 834+], "vase con Leonor" [acot. III: 860+]	
861-879	19	3	Don Juan, doña Elvira, don Diego		
880-892	13	4	Don Juan, doña Elvira, don Diego, Hernando	"Cuchilladas dentro y sale Hernando" [acot. III: 879+], "dentro don Alonso" [acot. III: 879+], "cuchilladas a/ la puerta de la calle" [III: 881-882]	
893-899	7	2	Doña Elvira, Hernando	"Retírase Elvira donde estaba Leonor" [acot. III: 897+]	
900-908	9	3	Doña Elvira, Hernando, doña Leonor	"pasaba / por la calle" [III: 903-904], "enciérrase Elvira" [acot. III: 908+]	
909-912	4	2	Doña Elvira, doña Leonor	"Escóndese" [acot. III: 915+]	
913-915	3	3	Doña Elvira, Hernando, doña Leonor	"en esta parte intento / esconderme retirada" [III: 914-915] "Sale riñendo don Alonso, y los tres" [acot. III: 915+]	
916-950	35	5	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix	"sin duda, aquí está Leonor" [III: 943]	
951-953	3	5	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix	"Sale Elvira" [acot. III: 950+]	
954-968	15	6	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix, don Diego		
969-1012	44	7	Doña Elvira, Hernando, don Alonso, don Juan, don Félix, don Diego, doña Leonor		

"Primero soy yo" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-110	110	4+	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, bandoleros	"la Quinta" [l: 1], "Italia" [l: 56], "desterrado de Valencia" [l: 71], "aqueste bosque" [l: 77]	Bosque a las afueras de Valencia
111-426	316	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"una mina" [l: 113], "Italia" [l: 192], "Alemania" [l: 198], "Albis" [l: 199], "una pequeña ventana" [l: 380], "Grao" [l: 387],	
427-440	14	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"aquel corredor" [l: 431]	
441-446	6	1	Gonzalo		
447-481	35	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"aqueste arroyo" [l: 475]	
482-489	8	4	Don Gutierre, Fadrique, doña Hipólita, Juana		
490-553	64	5	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Hipólita, Juana	"la carroza" [l: 531], "dentro don Álvaro" [acot. l: 535+]	
554-586	33	4	Doña Hipólita, Juana, don Álvaro, don Vicente	"ese mirador" [l: 560], "el balcón" [l: 568]	
587-688	102	2	Don Álvaro, don Vicente	"Grao" [l: 622], "desterrado de Valencia" [l: 640], "disparan dentro" [acot. l: 669+], "de este monte a la falda" [l: 674], "al monte, al valle, a la selva" [l: 687]	
689-710	22	2	Doña Hipólita, Inés	"en esta cuadra" [l: 707]	
711-746	36	4	Doña Hipólita, Inés, Lisardo, Laura	"en este convento" [l: 722+], "en casa se quede" [l: 741]	
747-786	40	2	Lisardo, doña Laura	"de tu casa / me arrojas" [l: 756-757]	
787-788	2	3	Lisardo, doña Laura, Inés	"Sale Inés con un papel" [acot. l: 786+]	
789-794	6	2	Doña Laura, Inés	"a esta / casa" [l: 790-791], "dentro Hipólita" [acot. l: 792+]	
795-803	9	1	Doña Laura		
804-891	88	2	Doña Laura, don Álvaro	"Tapada aquí" [l: 816], "en el Grao" [l: 835], "mi casa" [l: 859]	
892-941	50	3	Doña Laura, don Álvaro, doña Hipólita	"eché al manto la mano" [l: 911]	
942-945	4	4	Doña Laura, don Álvaro, doña Hipólita, Inés		
946-1123	178	2	Doña Laura, doña Hipólita	"bien quitarte el manto puedes" [l: 948], "papel, noche y ventana" [l: 1017], "la seña en la calle" [l: 1062], "una cuadra" [l: 1076]	
1124-1131	8	5	Doña Laura, doña Hipólita, don Vicente, Juana, Inés	"Traed luces" [l: 1124]	
1132-1136	5	6	Doña Laura, doña Hipólita, don Vicente, Juana, Inés, don Álvaro	"llevadla las dos dentro" [l: 1136]	
1137-1142	6	3	Doña Hipólita, don Vicente, don Álvaro		
1143-1155	13		Doña Hipólita, don Vicente		

"Primero soy yo" (segunda jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-129	129	2	Doña Hipólita, doña Laura	"en la casa suya" [I: 21], "un balcón" [I: 93], "en un Convento" [I: 123], "Valencia" [I: 124]	Aposentos de doña Hipólita en la casa de Valencia
130-138	9	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"irme allá dentro" [I: 133]	
139-168	30	2	Doña Hipólita, Juana	"esa ventana" [I: 155], "dí que suba" [I: 164]	
169-186	18	3	Doña Hipólita, Juana, Gonzalo		
187-236	50	4	Doña Hipólita, Juana, Gonzalo, don Álvaro	"a la Quinta" [I: 198], "en mi casa" [I: 206], "esa reja" [I: 211], "a Valencia / desterrado de Castilla" [I: 229-230]	
237-242	6	3	Doña Hipólita, Juana, don Álvaro		
243-273	31	3	Doña Hipólita, don Álvaro, doña Laura	"en Valencia" [I: 269]	
274-294	21	2		"a su casa" [I: 278]	
295-317	23	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"calle de la Mar" [I: 296], "a la Olivera" [I: 301], "ponte el manto" [I: 305], "el corredor" [I: 310]	
318-361	44	2	Don Gutierre, Gonzalo	"llama, Gonzalo, a esa puerta" [I: 336], "salió a la escalera" [I: 342], "nos han abierto la puerta" [I: 350], "en mi casa" [I: 360]	Calle de la Mar en la ciudad de Valencia, justo enfrente de la casa de don Gutierre
362-459	98	3	Don Gutierre, Gonzalo, Fadrique	"en mi casa" [I: 365], "el montecillo" [I: 373], "la selva" [I: 378], "vuestra torre" [I: 381], "llaman dentro" [acot. I: 391+], "cubierta / una mujer hasta aquí" [I: 393-394]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
460-469	10	3	Gonzalo, Juana, Fadrique		
470-527	58	4	Gonzalo, Juana, Fadrique, don Gutierre	"la Quinta" [I: 487]	
528	1	3	Gonzalo, Juana, don Gutierre		
529-532	4	2	Gonzalo, don Gutierre		
533-534	2	1	Don Gutierre		
535-539	5	2	Don Gutierre, Fadrique	"en casa" [I: 535]	
540-557	18	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"a la puerta" [I: 543], "hasta aquí se entra" [I: 553], "escóndete aprisa" [I: 557], "escóndese, y sale don Álvaro" [acot. I: 557+]	
558-611	54	4	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, don Álvaro	"esta calle" [I: 558], "Valencia" [I: 590]	
612-631	20	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo		
632-711	80	3	Doña Laura, doña Hipólita, Juana	"Vanse, y salen Laura con luces, Hipólita, y Juana" [acot. I: 631+], "por una reja" [I: 667], "en reja o balcón" [I: 676], "ruido dentro" [acot. I: 706+]	Aposentos de doña Hipólita en la casa de Valencia
712-738	27	2	Doña Laura, doña Hipólita	"ya la puerta abrió" [I: 722], "quédate tu, Laura, aquí" [I: 725]	
739-746	8	3	Doña Laura, doña Hipólita, don Gutierre	"la puerta" [I: 742], "en la calle le espera" [I: 746]	
747-803	57	2	Doña Laura, don Gutierre	"el cuarto de su hermana" [I: 773], "el Grao" [I: 797]	
804-893	90	3	Doña Laura, don Gutierre, doña Hipólita	"entrar aquí" [I: 830], "hallé / la puerta abierta" [I: 859-860]	
894-922	29	4	Doña Laura, don Gutierre, doña Hipólita, Inés	"en el cuarto de tu hermano" [I: 896], "la llave tuercen" [I: 899], "en mi cuarto me cierre" [I: 918]	
923-933	11	3	Doña Laura, don Gutierre, Inés	"éntrase Hipólita, cerrando la puerta" [acot. I: 922+], "escóndese" [acot. I: 930+]	
934-935	2	2	Doña Laura, don Gutierre		
936-980	45	3	Doña Laura, don Gutierre, don Álvaro	"al paño Gutierre" [acot. I: 947+], "al cuarto vaya" [I: 954], "hacia la puerta viene" [I: 963], "este retrete" [I: 972], "mata la luz" [acot. I: 976+]	
981-992	12	5	Doña Laura, don Gutierre, don Álvaro, Juana, Fadrique	"el cuarto es este" [I: 985], "la puerta hallé" [I: 989]	
993-1001	9	4	Doña Laura, don Álvaro, Juana, Fadrique	"la puerta del cuarto cierre" [I: 1000]	
1002-1008	7	4	Doña Laura, Juana, Fadrique, doña Hipólita	"Dentro Hipólita" [acot. I: 1001+], "en mi cuarto" [I: 1002]	
1009-1015	7	1	Fadrique	"cuarto cerrado, y a oscuras" [I: 1012]	

"Primero soy yo" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-13	13	2	Don Álvaro, don Vicente	"la Quinta" [III: 2], "el cuarto me parece / de mi hermana" [III: 11-12]	Aposentos de doña Hipólita en su casa de Valencia
14-45	32	5	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana	"en tu casa" [III: 39], "sale Lisardo al paño" [acot. III: 45+]	
46-111	66	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"aquí retirado espere" [III: 51], "un hombre en este retrete" [III: 70], "el bufete" [III: 107], "llega haciendo la acción a la puerta, y al abrir, ve a Fadriquey vuelve a cerrar" [acot. III: 111+]	
112-136	25	7	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo, Fadrique	"aquí se está" [III: 70], "caiga la puerta" [III: 127]	
137-238	102	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"ese retrete" [III: 182], "vuestra casa" [III: 198], "sal señor" [III: 237], "llega a la puerta de Fadrique" [acot. III: 238+]	
239-346	98	7	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo, Fadrique	"Sale Fadrique" [acot. III: 243+], "repara en Lisardo" [acot. III: 284+]	
347-368	22	6	Don Álvaro, don Vicente, doña Hipólita, doña Laura, Juana, Lisardo	"Por el balcón se ha arrojado" [acot. III: 347], "esta puerta" [III: 351]	
369-390	22	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"Quiere irse Laura" [acot. III: 368+], "a ponerme / el manto" [III: 370-371]	
391-414	24	2	Don Gutierre, Gonzalo	"en la calle" [III: 391]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
415-428	14	3	Don Gutierre, Gonzalo, Fadrique	"en la calle me quedé" [III: 429]	
429-442	14	2	Don Gutierre, Fadrique	"dentro de casa" [III: 434]	
443-493	51	3	Don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"por un balcón" [III: 471]	
494-499	6	2	Don Gutierre, Gonzalo	"al paño Álvaro y Vicente" [acot. III: 499+]	
500-504	5	4	Don Gutierre, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"ese portal de enfrente" [III: 501]	
505-545	31	3	Don Gutierre, Gonzalo, don Álvaro	"dando vuelta a la calle / volveré" [III: 540-541]	
546-557	12	2	Gonzalo, don Álvaro	"Pónese a escribir" [acot. III: 553+], "aquella puerta" [III: 557]	
558-583	26	2	Don Álvaro, Juana	"Sale Juana con manto, y un papel" [acot. III: 557+]	
584-591	8	2	Don Álvaro, Juana	"Calle, y ven" [III: 585], "por la calle" [III: 590]	
592-597	6	1	Gonzalo	"en la calle no hay ninguno" [III: 597]	Calle de la Mar, justo enfrente de la casa de don Gutierre
598-622	25	3	Don Álvaro, don Vicente, Juana	"a la otra parte Álvaro, Vicente, y Juana" [acot. III: 597+], "parado a la puerta está" [III: 611]	
623-636	14	3	Don Gutierre, Juana, Gonzalo	"Gonzalo está a la puerta" [III: 627]	Interior de la casa de don Gutierre en la calle del Mar
637-653	27	5	Don Gutierre, Juana, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"Álvaro y Vicente al paño" [acot. III: 636+], "déjala ir" [III: 653]	
654-694	41	5	Don Gutierre, Juana, Gonzalo, don Álvaro, don Vicente	"en la gruta la encerramos" [III: 689]	
695-703	9	2	Don Gutierre, Gonzalo	"vanse los tres" [acot. III: 694+]	
704-715	12	1	Don Gutierre	"los jardines de la Quinta" [III: 703+]	
716-739	24	2	Doña Hipólita, doña Laura	"baja al jardín" [III: 721], "la puerta falsa" [III: 725], "reja" [III: 730]	Aposentos de doña Hipólita en la Quinta
740-774	35	3	Doña Hipólita, doña Laura, Juana	"Juana dentro" [acot. III: 739+], "me encerró" [III: 761]	
775-786	12	5	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"abras la puerta" [III: 779], "salen por la gruta Gutierre, Fadrique, Juana y Gonzalo" [acot. III: 786+]	
787-846	60	5	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo	"en esta gruta encubierto" [III: 793], "dentro Lisardo" [acot. III: 833+], "dentro Laura" [acot. III: 834+]	
847-863	16	6	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Laura	"la puerta abro" [III: 857]	
864-952	89	9	Doña Hipólita, Juana, don Gutierre, Fadrique, Gonzalo, doña Laura, don Álvaro, don Vicente, Lisardo	"esta Quinta" [III: 867], "mi casa" [III: 890]	

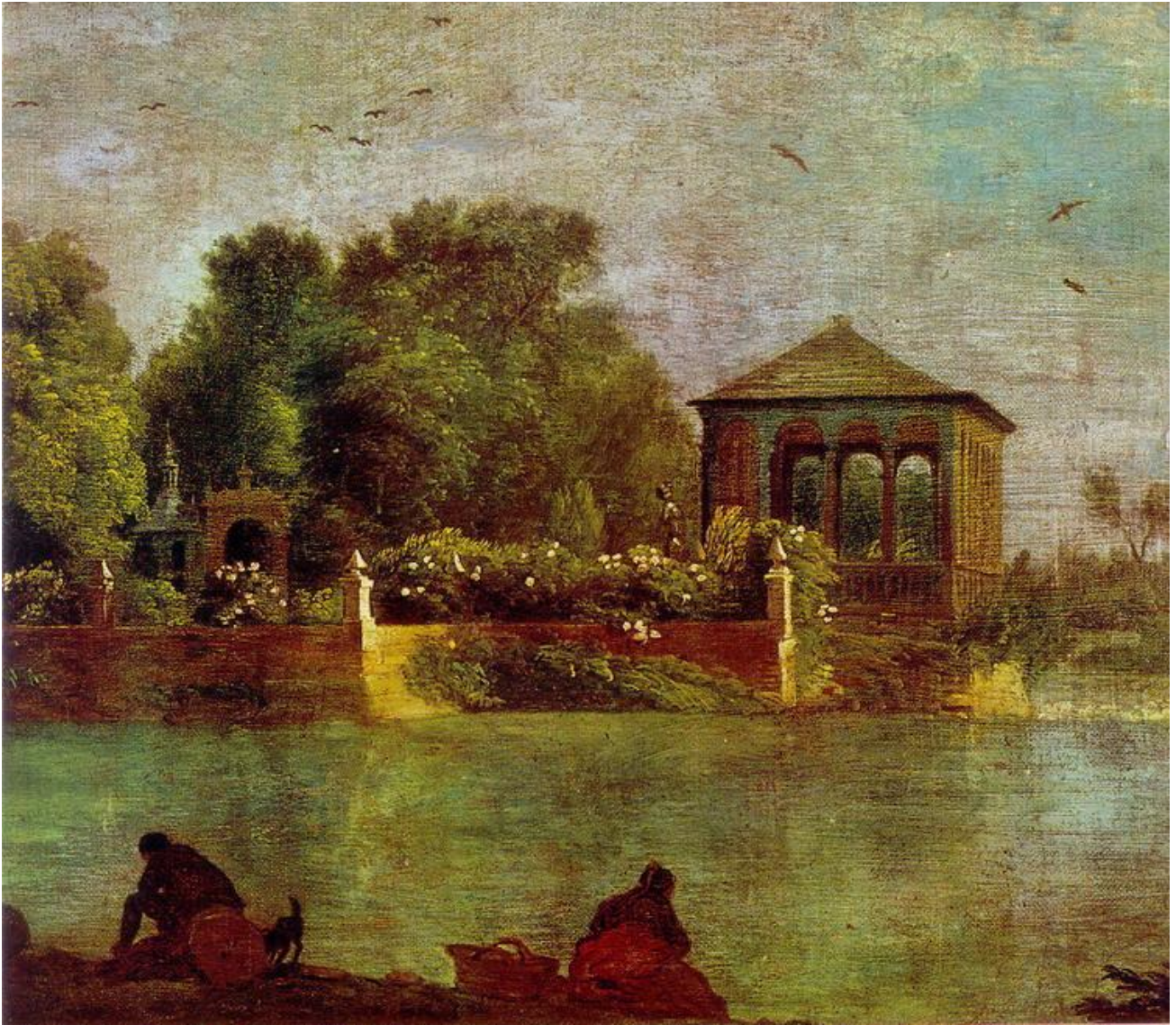
"Dar tiempo al tiempo" (primera jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-119	119	2	Don Juan, Chacón	"vestidos de camino" [acot. l: 0+], "Sígueme y calla" [l: 2], "Sevilla" [l: 11], "la zanja" [l: 77], "el portal de esa casa" [l: 81], "echan agua de arriba" [acot. l: 84+], "Madrid" [l: 90]	Calle indeterminada de Madrid (espacio itinerante)
120-126	7	3	Don Juan, Chacón, una criada	"sale a la puerta una criada" [acot. l: 119+]	
127-173	46	2	Don Juan, Chacón	"cierra aprisa" [acot. l: 126+], "aquí en la esquina" [l: 158], "de Córdoba, o de Granada" [l: 173]	
174-182	9	1	Don Juan	"Madrid" [l: 175], "por la reja" [l: 181]	
183-188	6	2	Don Juan, Chacón		
189-206	18	6	Don Juan, Chacón, 4 soldados	"la calle" [l: 198]	
207-213	7	9	Don Juan, Chacón, 4 soldados, don Pedro, don Diego, Ginés		
214-219	6	5	Don Juan, Chacón, don Pedro, don Diego, Ginés	"van huyendo" [l: 214]	
220-224	5	4	Chacón, don Pedro, don Diego, Ginés		
225-262	38	3	Don Pedro, don Diego, Ginés	"Pues estáis de vuestra casa / tan cerca" [l: 228-229], "la calle" [l: 237]	
263-278	16	1	Don Pedro, don Diego, Ginés	"la puerta franca" [l: 277]	Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
279-294	6	3	Don Pedro, don Juan, Chacón	"la calle de Leonor" [l:282], "un hombre, que / ahora la calle pasa" [l: 291-292]	
295-306	12	4	Don Pedro, don Juan, Chacón, Inés	Llama don Pedro a la puerta, y sale Inés" [acot. l: 294+], "entra" [l: 303]	
307-332	26	2	Don Juan, Chacón	"Entranse cerrando la puerta" [acot. l: 306+]	
333-378	46	4	Don Juan, Chacón, don Diego, Inés	"Llama otra vez don Juan, y dicen dentro Beatriz y don Pedro, abriendo y volviendo a cerrar" [acot. l: 341+]	
379-406	28	3	Doña Beatriz, Inés, don Pedro	"a tus rejas llama" [l: 388], "esa cuadra" [l: 402]	Aposentos de doña Beatriz
407-423	17	5	Doña Beatriz, Inés, don Pedro, don Diego, Ginés	"Escóndese" [acot. l: 406+]	
424-480	57	3	Doña Beatriz, don Pedro, don Diego	"Quita la luz a Inés, pónela sobre un bufete, y vanse ella, y Inés" [acot. l: 423+], "matando la luz" [acot. l: 473+]	
481-484	4	2	Don Pedro, don Diego		
485-491	7	3	Don Diego, Ginés, Inés	"en la sala / no hay nadie" [l: 486-487]	
492-504	13	2	Chacón, don Juan		Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de doña Beatriz
505-534	30	3	Chacón, don Juan, Beatriz	"aqueste portal" [l: 532]	
535-539	5	5	Don Pedro, don Diego, Chacón, don Juan, Beatriz	"Retíranse al medio del teatro" [acot. l: 534+]	
540-546	7	4	Don Diego, Chacón, don Juan, Beatriz	"el hombre baja a / la calle" [l: 540-541], "tras ellos voy" [l: 544]	
547-565	19	3	Chacón, don Juan, Beatriz	"Ven conmigo" [l: 565]	
566-600	35	5+	Chacón, don Juan, Beatriz, alguaciles	"pónese Beatriz detrás, y ellos como ocultándola" [acot. l: 565+], "cárcel" [l: 583]	
601-604	4	4+	Chacón, don Juan, alguaciles		
605-608	4	3+	Don Juan, alguaciles		
609-610	2	2+	Alguaciles	"Vamos tras él" [l: 609]	
611-657	47	2	Don Luis, doña Leonor	"sale don Luis, viejo, por una puerta, y Leonor con una luz, y pónela sobre un bufete" [acot. l: 610+], "llaman dentro" [acot. l: 652+], "la puerta" [l: 656]	Aposentos de doña Leonor
658-819	62	3	Don Luis, doña Leonor, doña Beatriz	"a la vuestra [casa] me he venido" [l: 742], "a mi cuarto" [l: 818]	
820-835	16	2	Don Luis, doña Leonor		
836-865	30	1	Doña Leonor	"Vase abriendo la puerta, y dejándola abierta" [acot. l: 835+]	
866-1094	29	3	Doña Leonor, don Juan, Chacón	"va entrando" [acot. l: 869+], "yo vivo aquí" [l: 975], "yéndose, y él tras ella" [acot. l: 1056+], "pónesela delante" [l: 1082], "yéndose cada uno por su puerta" [acot. l: 1088+]	

"Dar tiempo al tiempo" (segunda jornada)					
VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-67	67	2	Don Pedro, don Diego	"Salen don Pedro por una puerta, y don Diego por otra" [acot. II: 0+], "a su reja" [II: 8]	Calle indeterminada de Madrid
68-93	26	4	Don Pedro, don Diego, don Juan, Chacón		
94-259	166	3	Don Pedro, don Juan, Chacón	"en la casa de Leonor" [II: 175], "quiere irse, y detiéndole" [acot. II: 203+], "a la reja llamó" [II: 227]	
260-334	75	2	Chacón, Ginés		
335-337	3	1	Don Diego		Aposentos de don Diego en la casa de doña Beatriz
338-383	46	2	Don Diego, Ginés	"¿de dónde vienes?" [II: 339], "llaman a la puerta" [II: 370]	
384-398	15	3	Don Diego, Ginés, don Luis	"unas sillas llega" [II: 390], "por ser este su cuarto" [II: 393], "salte, Ginés, allá fuera" [I: 398]	
399-591	93	2	Don Diego, don Luis	"en mi casa" [II: 435]	
592-596	5	1	Don Diego		
597-667	70	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	"a mi reja llamó" [II: 623], "mi escribanía" [II: 665]	Aposentos de doña Leonor
668-674	7	1	Juana		
675-719	45	3	Juana, Chacón, don Juan	"hablando desde la puerta" [acot. II: 674+], "allí está sola una criada" [II: 677], "ésta es mi casa" [II: 701]	
720-812	93	4	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor	"quiere tomarle [el papel] y ella le retira" [acot. II: 727+]	
813-907	95	5	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor, don Luis	"vos en mi casa" [II: 817]	
908-963	56	4	Juana, Chacón, don Juan, doña Leonor	"está a la puerta don Diego" [II: 945], "retírate a esta cuadra" [II: 948], "escóndense los dos" [acot. II: 950+]	
964-974	11	3	Juana, Chacón, don Juan	"Don Juan escondido aquí, / a nuestra puerta don Diego" [II: 967-968]	

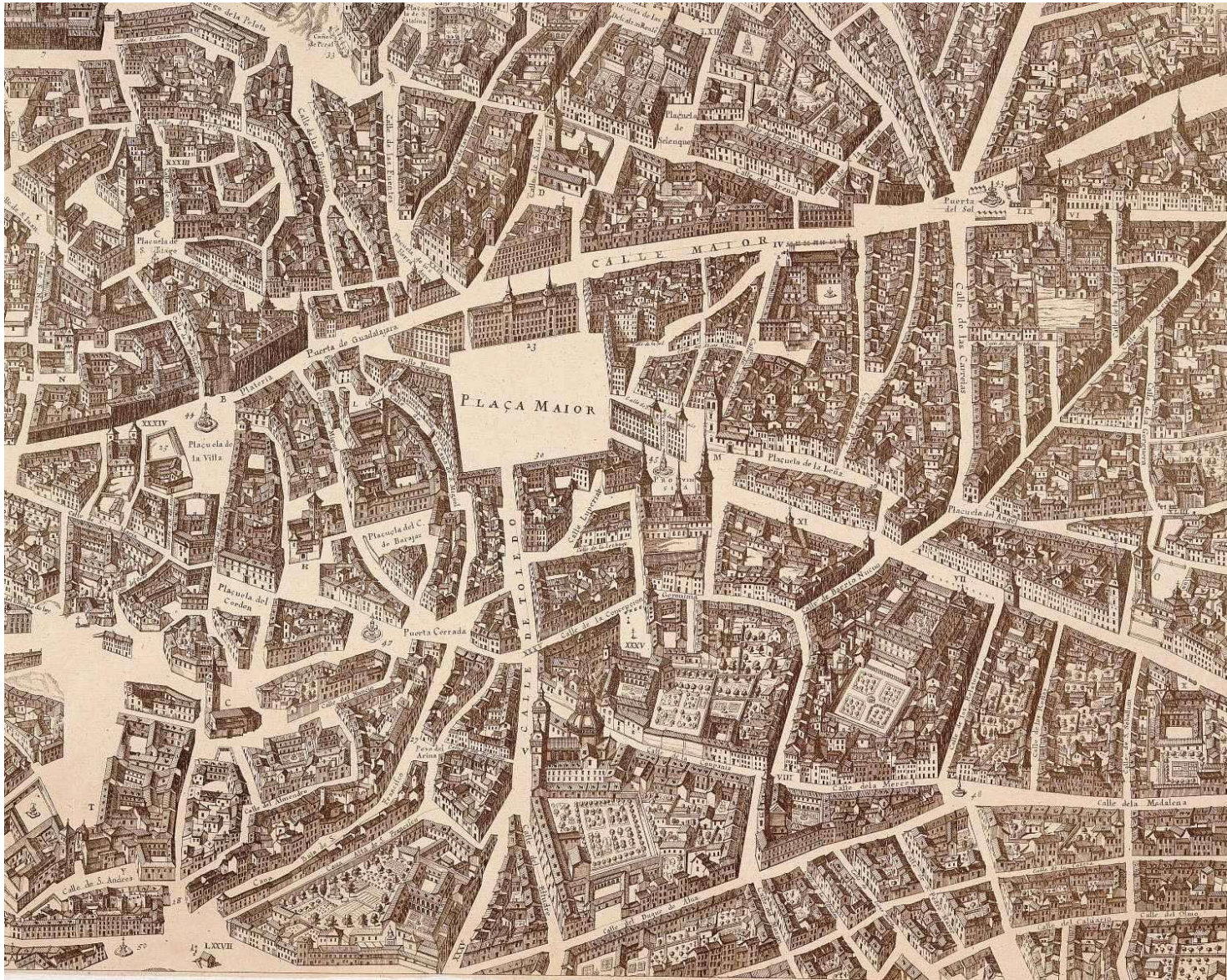
"Dar tiempo al tiempo" (tercera jornada)

VERSOS EN QUE APARECEN	NÚMERO DE VERSOS	NÚMERO DE PERSONAJES EN ESCENA	PERSONAJES EN ESCENA	ELEMENTOS ESCÉNICOS ESPACIALES EN ACOTACIONES O CITADOS POR LOS PERSONAJES	ESPACIO DRAMÁTICO REPRESENTADO
1-4	4	2	Chacón, don Juan	" <i>hacia esta parte</i> " [acot. III: 2]	Aposentos de doña Leonor
5-32	28	4	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz	" <i>de mi casa</i> " [III: 11]	
33-93	61	6	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, Juana	" <i>a la reja</i> " [III: 45], " <i>mi hermano entra en esta sala</i> " [III: 84]	
94-165	72	7	Chacón, don Juan, don Luis, doña Beatriz, doña Leonor, Juana, don Diego	" <i>venid tras mí</i> " [III: 159]	
166-196	31	6	Chacón, don Juan, doña Beatriz, doña Leonor, Juana, don Diego		
197-204	8	4	Chacón, don Juan, doña Leonor, Juana		
205-208	4	3	Chacón, don Juan, doña Leonor		
209-306	98	2	Don Juan, doña Leonor	" <i>tu padre está fuera</i> " [III: 276], " <i>Beatriz está aquí dentro</i> " [III: 279]	
307-309	3	3	Don Juan, doña Leonor, doña Beatriz		
310-317	8	2	Doña Leonor, doña Beatriz		
318-371	54	3	Doña Leonor, doña Beatriz, don Luis	" <i>en la calle</i> " [III: 322]	
372-427	56	4	Doña Leonor, doña Beatriz, don Luis, Juana	" <i>a la reja</i> " [III: 409]	
428-456	29	3	Doña Leonor, doña Beatriz, Juana	" <i>mientras tomamos los mantos</i> " [III: 436]	
457-460	4	1	Juana		
461-500	40	1	Don Pedro	" <i>en casa de don Juan, / a cuya puerta mirando</i> " [I: 493-494]	Calle indeterminada de Madrid, justo enfrente de la casa de don Juan
501-510	10	3	Don Pedro, don Diego, don Luis	" <i>Esta es de don Juan la casa</i> " [III: 501], " <i>retiraos, que yo entraré</i> " [III: 509]	
511-590	80	2	Don Pedro, don Diego	" <i>Solo don Diego ha quedado</i> " [III: 511]	
591-597	7	1	Don Diego		
598-657	60	2	Don Diego, don Juan	" <i>en mi casa</i> " [III: 598]	
658-682	25	3	Don Diego, don Juan, don Luis		
683-704	22	2	Don Diego, don Luis	" <i>Yo voy tras vos</i> " [III: 683]	
705-764	60	3	Don Diego, Ginés, Juana	" <i>disfrazadas, y encubiertas / han salido</i> " [III: 749-750]	
765-788	24	4	Don Diego, Ginés, Juana, don Luis		
789-792	4	3	Ginés, Juana, don Luis		
793-805	13	2	Ginés, Juana	" <i>viene Chacón allí</i> " [III: 795]	
806-858	53	3	Ginés, Juana, Chacón		
859-866	8	4	Ginés, Juana, Chacón, don Diego	" <i>Don Diego a la puerta</i> " [acot. III: 858+], " <i>aquí espera</i> " [III: 866]	
867-894	28	2	Juana, Chacón		
895-920	26	3	Juana, Chacón, Ginés		
921-927	7	1	Chacón	" <i>en casa entran, / y al cuarto suben</i> " [III: 925-926]	Aposentos de don Juan
928-942	15	4	Chacón, doña Leonor, doña Beatriz, una criada	" <i>se queda / aquí Leonor</i> " [III: 938-939]	
943-996	54	2	Chacón, doña Leonor	" <i>en esta / cuadra</i> " [III: 953-954], " <i>de esta cortina</i> " [III: 996]	
997-1009	13	3	Chacón, doña Leonor, don Pedro		
1010-1035	26	4	Chacón, doña Leonor, don Pedro, don Juan	" <i>en mi casa</i> " [III: 1012], " <i>Chacón, vete de aquí</i> " [III: 1025]	
1036-1107	72	3	Doña Leonor, don Pedro, don Juan	" <i>Échale a empellones</i> " [acot. III: 1035+], " <i>echad la llave a la puerta</i> " [III: 1037], " <i>abre esta puerta</i> " [III: 1105]	
1108-1129	22	4	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón	" <i>sube ya por la escalera</i> " [III: 1109]	
1130-1204	75	5	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis	" <i>Escóndense los dos</i> " [acot. III: 1129+], " <i>ruido dentro</i> " [acot. III: 1199]	
1205-1228	24	6	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis, doña Beatriz	" <i>Retiraos a aquesta cuadra</i> " [III: 1220], " <i>Beatriz al paño</i> " [acot. III: 1225+]	
1229-1316	88	8	Doña Leonor, don Pedro, don Juan, Chacón, don Luis, doña Beatriz, don Diego, Ginés	" <i>pónese en medio don Diego</i> " [acot. III: 1288+]	

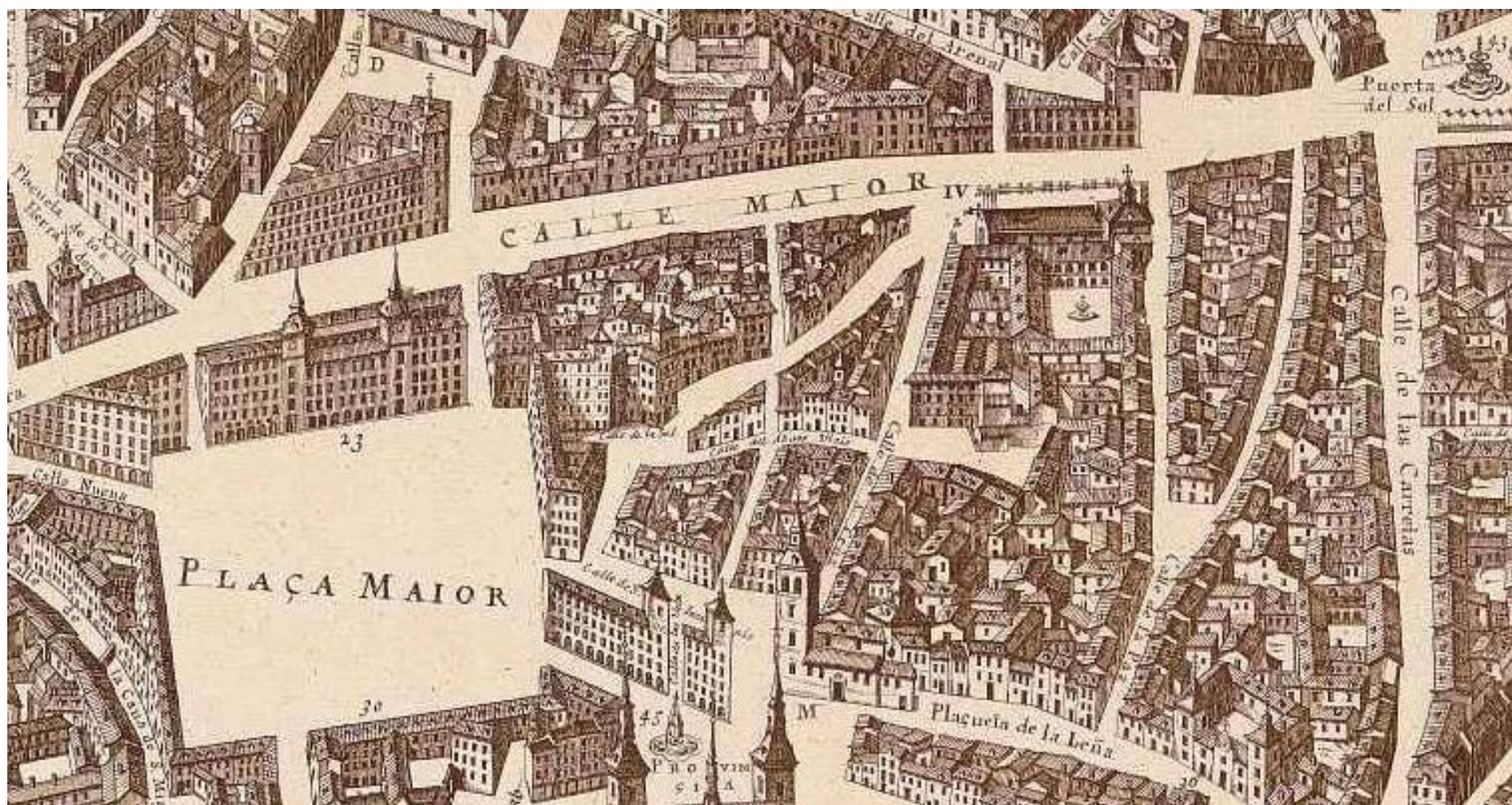
6.2. Ilustraciones.



1. Paisaje de Aranjuez. Quiosco junto al Tajo, de Miguel Ángel Houasse (siglo XVIII). Óleo sobre lienzo. Madrid. Palacio de la Moncloa.



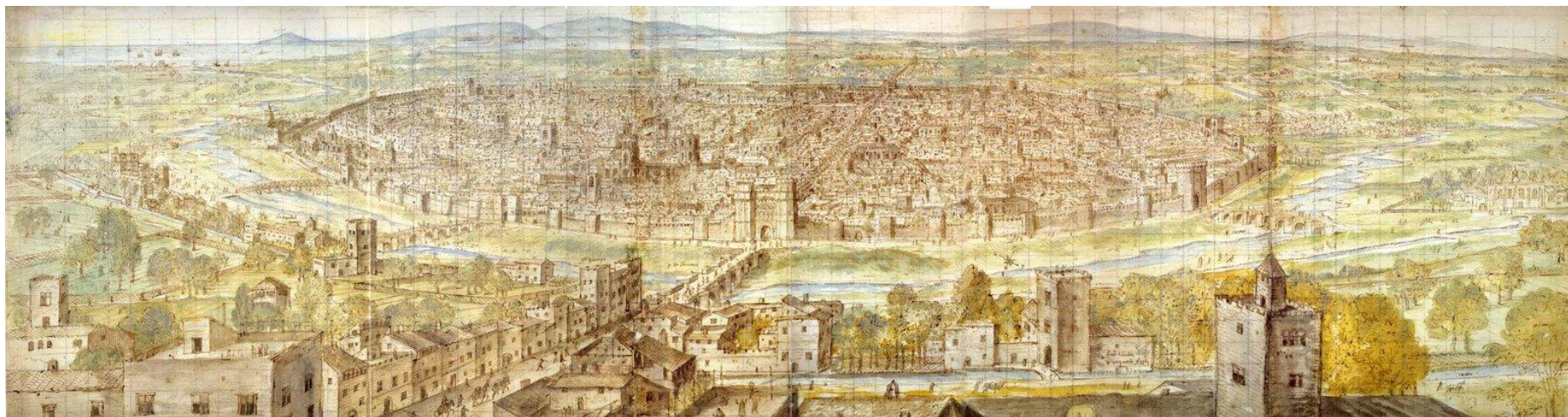
2. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 13.



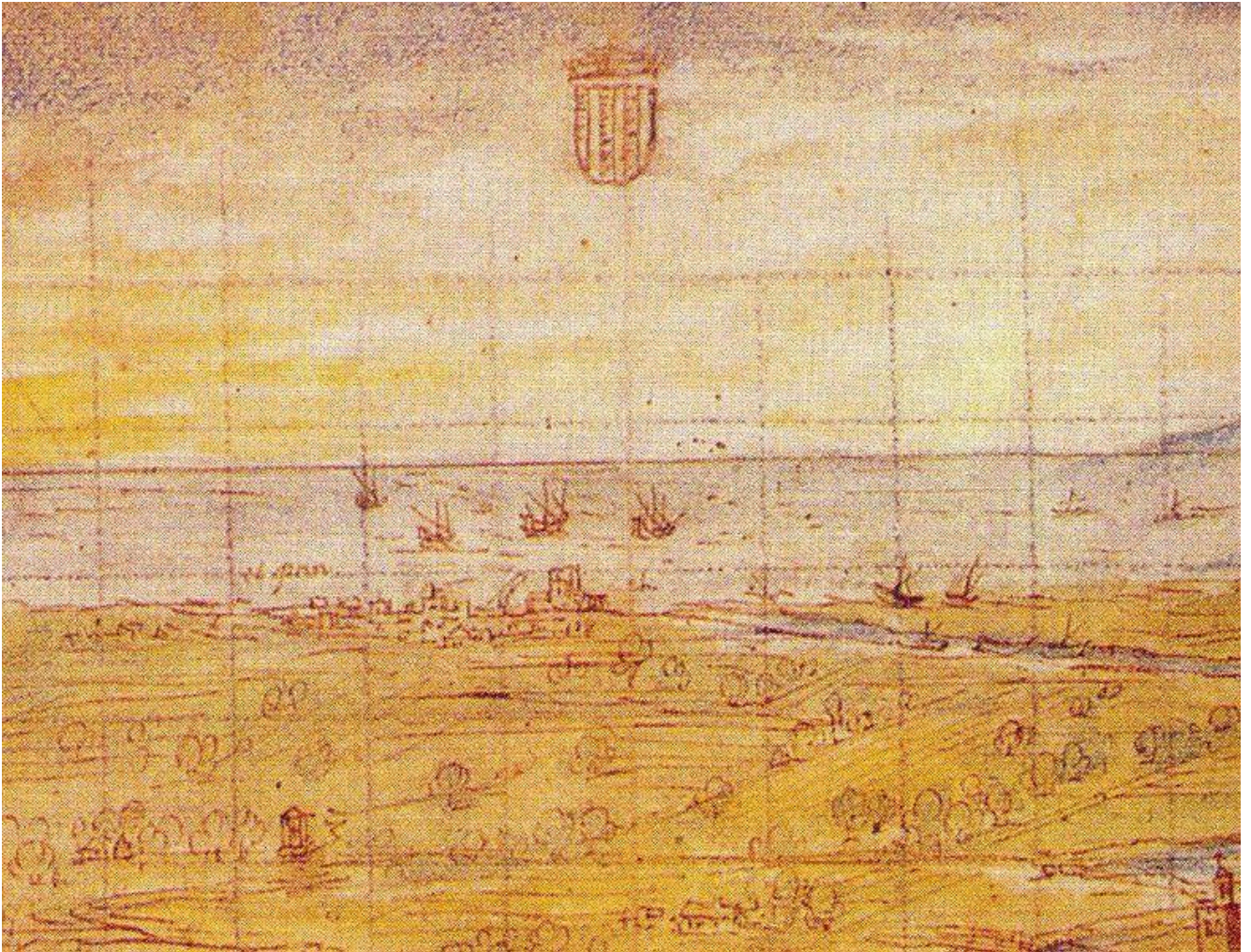
3. Calle Mayor. Detalle de la Hoja número 13 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



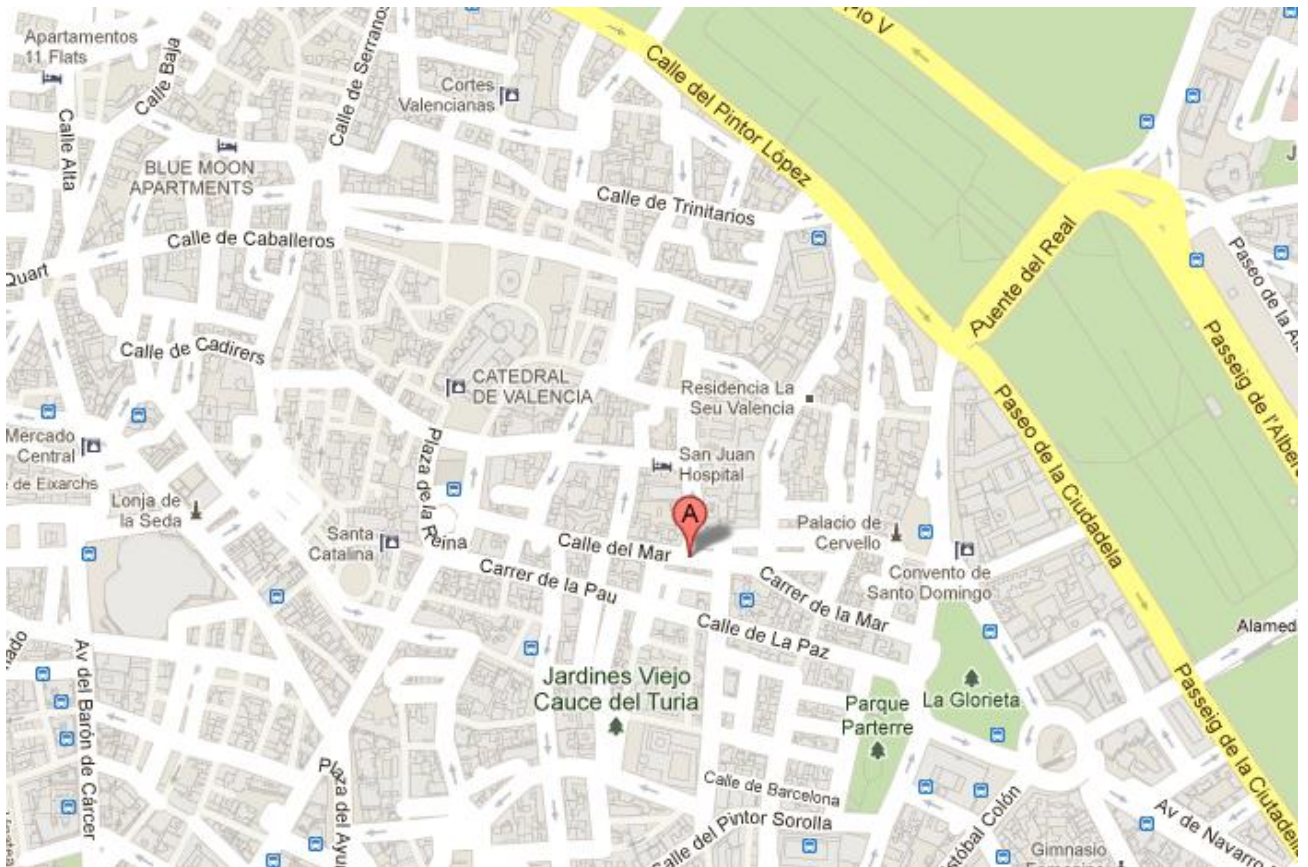
4. Fiesta en la Plaza Mayor, de Juan de la Corte (1623). Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo de Historia.



5. Vista de Valencia desde el norte (1563). Dibujo de Anton van den Wyngaerde.



6. Barrio del Grao (1563). Detalle de la vista de Valencia de Anton van den Wyngaerde.



7. Plano actual del centro de la ciudad de Valencia: detalle de la calle del Mar (Google Maps)



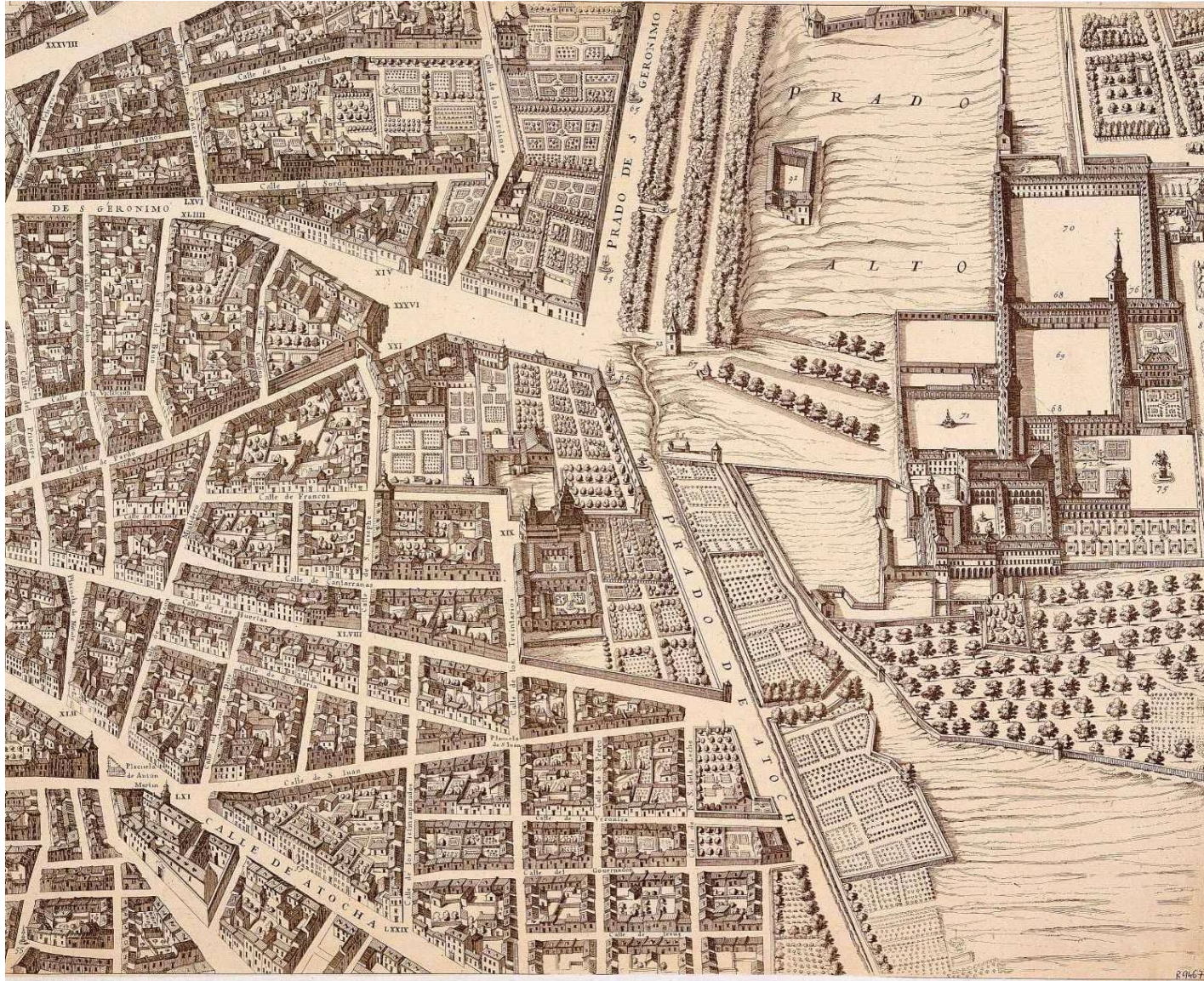
8. Plano axonómico de Valencia trazado por Antonio Mancelli en 1608



9. Plano de Valencia trazado por Tomás Vicente Tosca en 1704



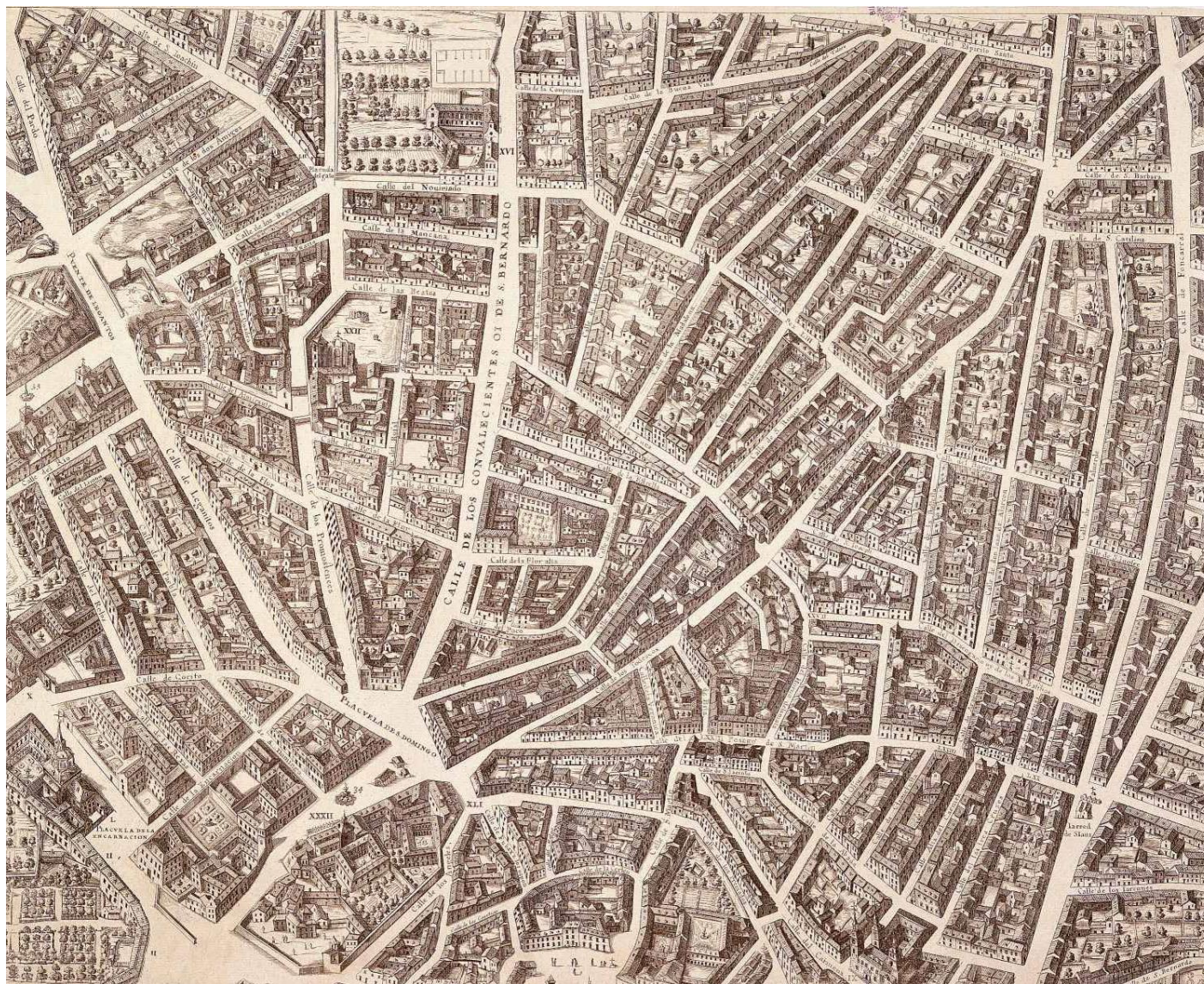
10. Carlos V en Mühlberg, de Tiziano (1548). Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado



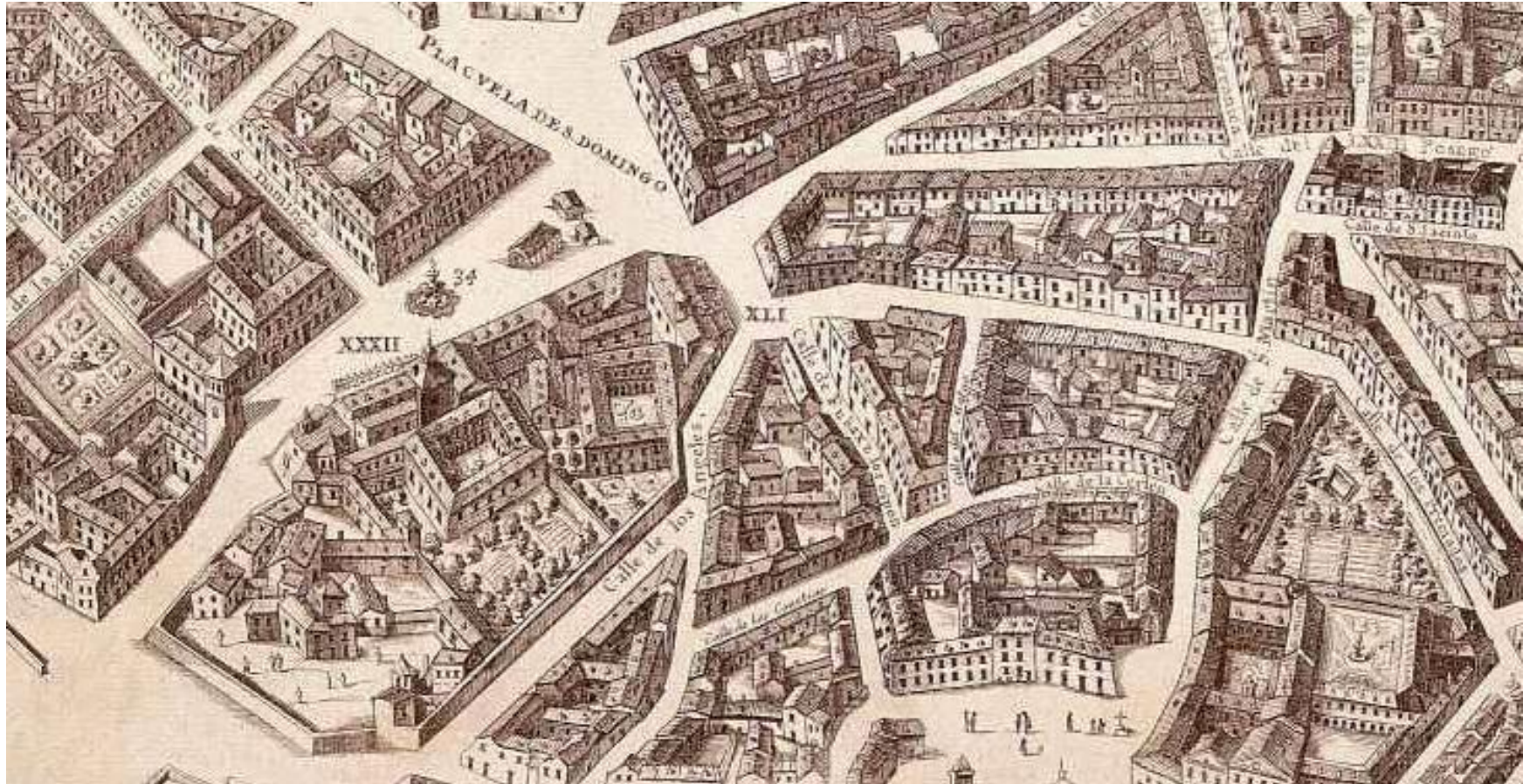
11. Topografía de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 14. Prado.



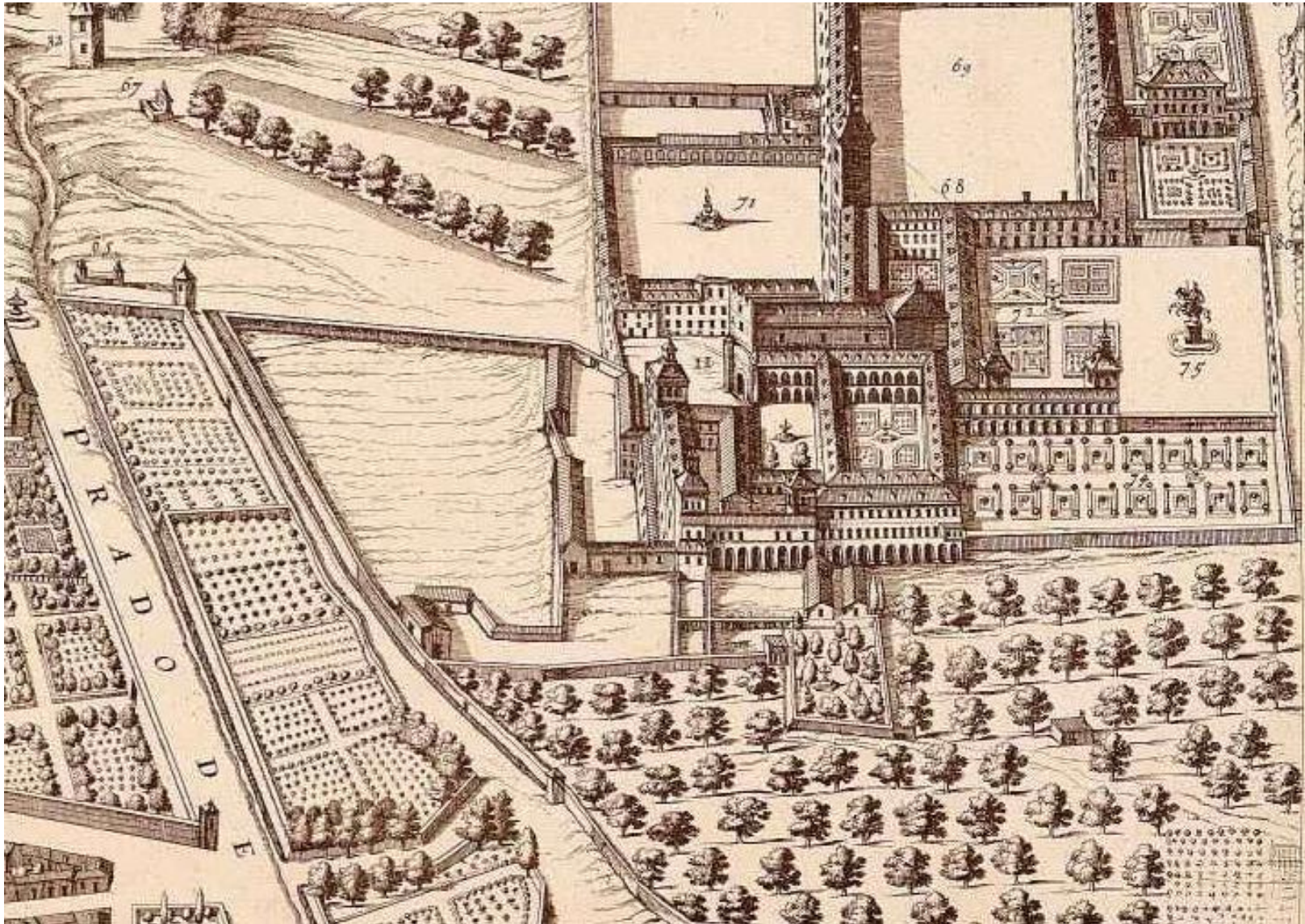
12. Alrededores de la calle del Príncipe y la calle del Lobo. Detalle de la Hoja número 14 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



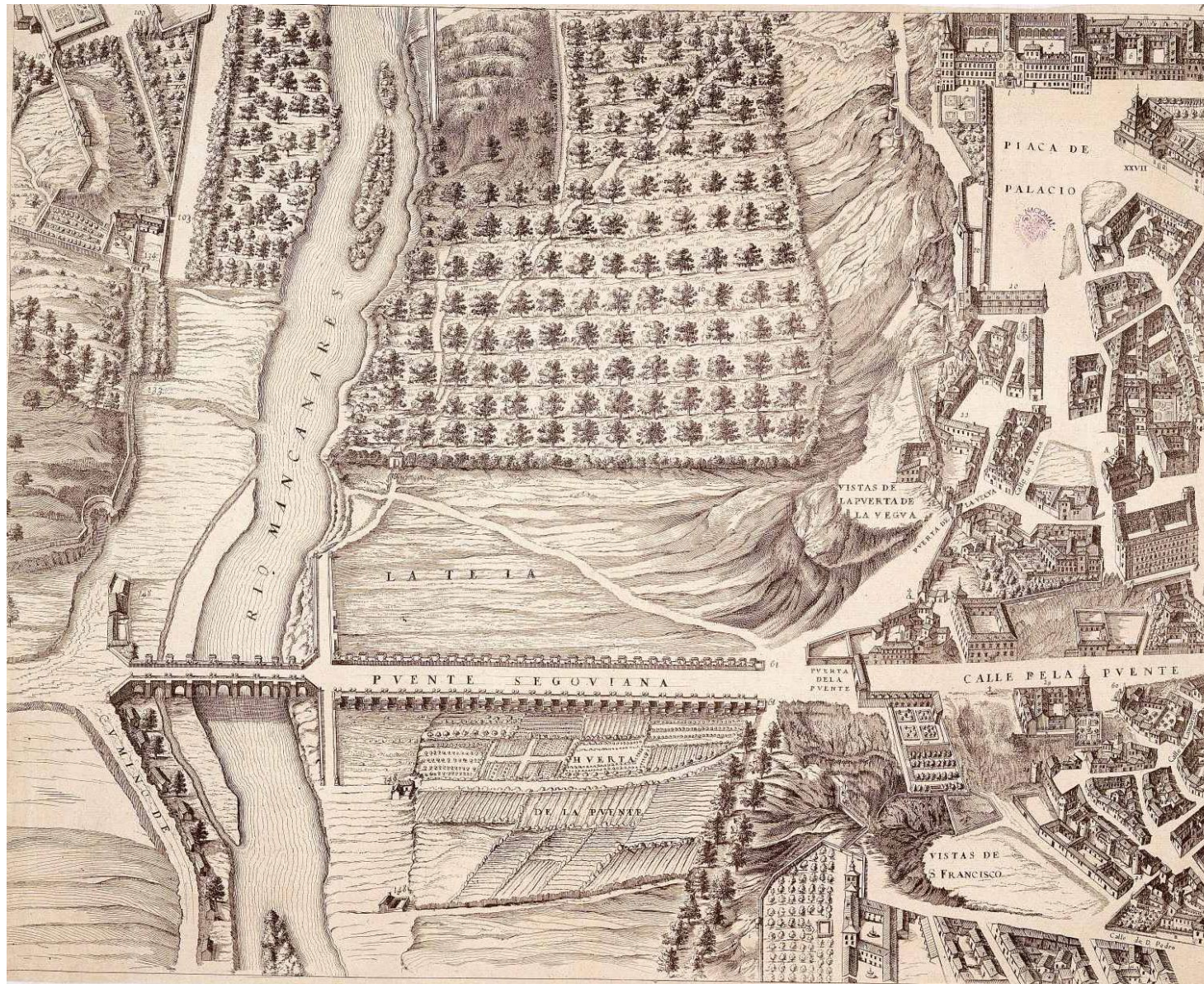
13. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 8.



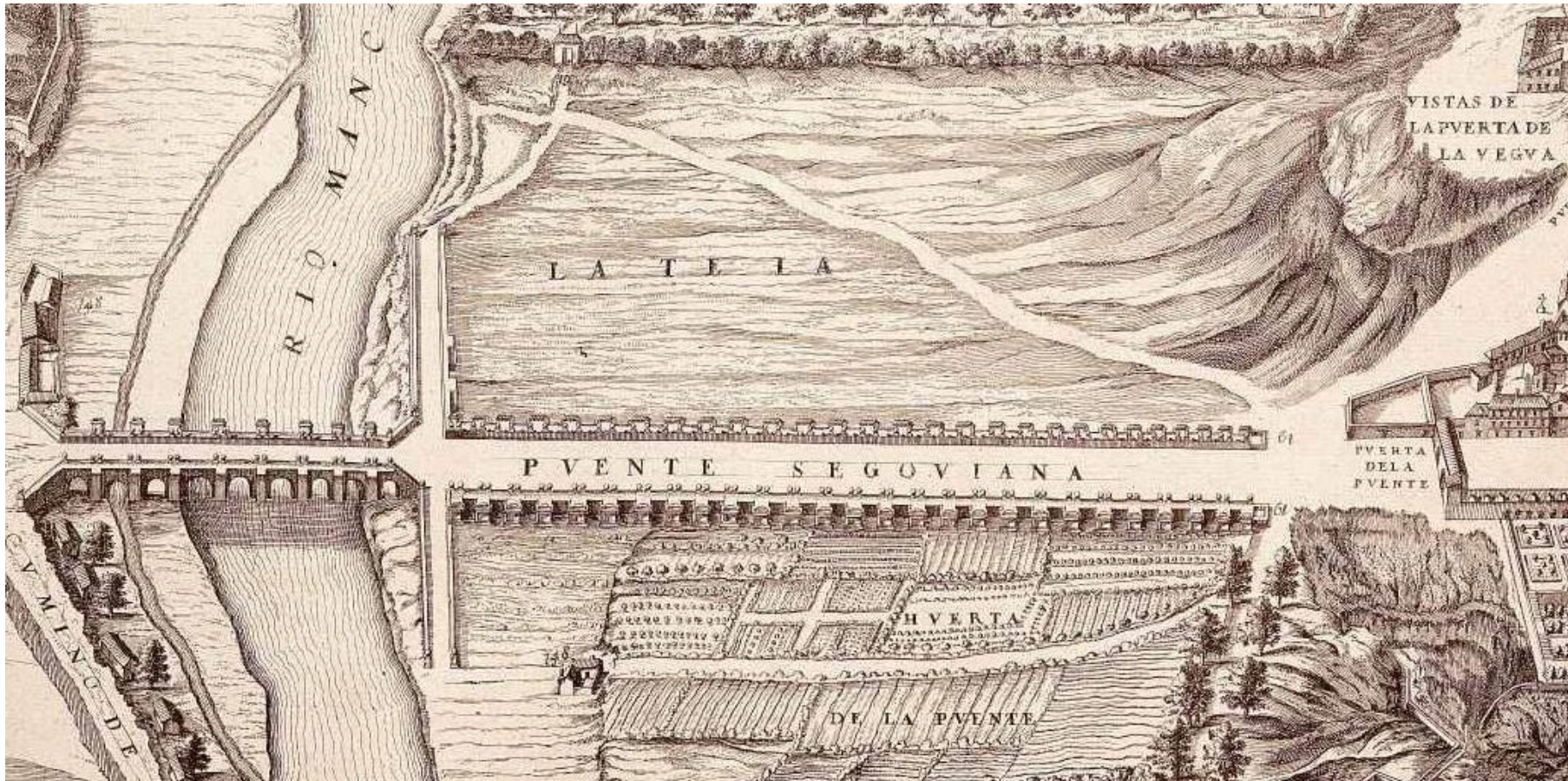
14. Convento de las Descalzas Reales (margen inferior derecho de la figura). Detalle de la Hoja número 8 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



15. Monasterio de San Jerónimo el Real (marcado con el número romano II). Detalle de la Hoja número 14 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



16. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 12. Río Manzanares y puente Segoviana.



17. Puente Segoviana y Campo de la Tela. Detalle de la Hoja número 12 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



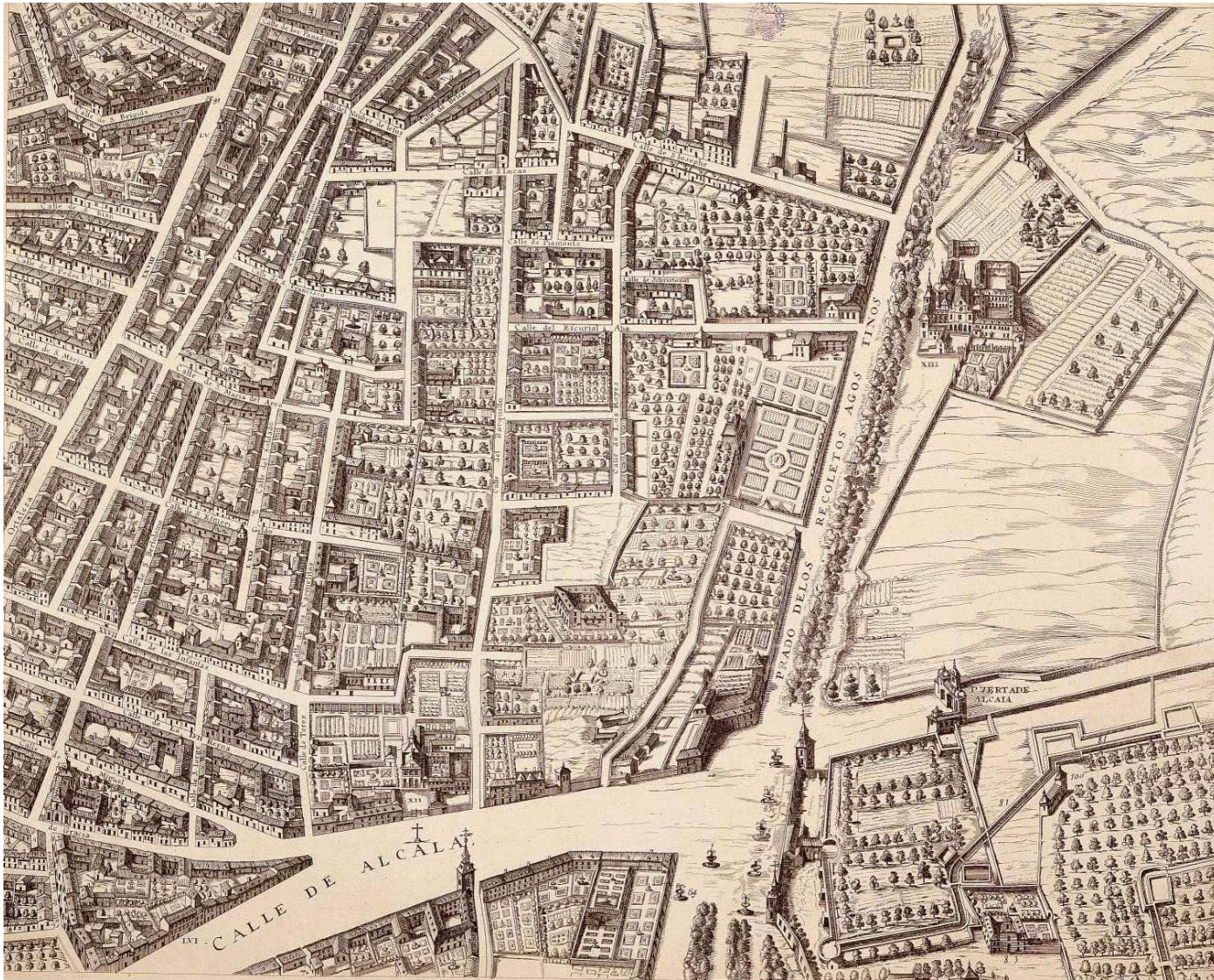
18. La Puente Segoviana (1560). Detalle de la vista de Madrid de Anton van den Wyngaerde.



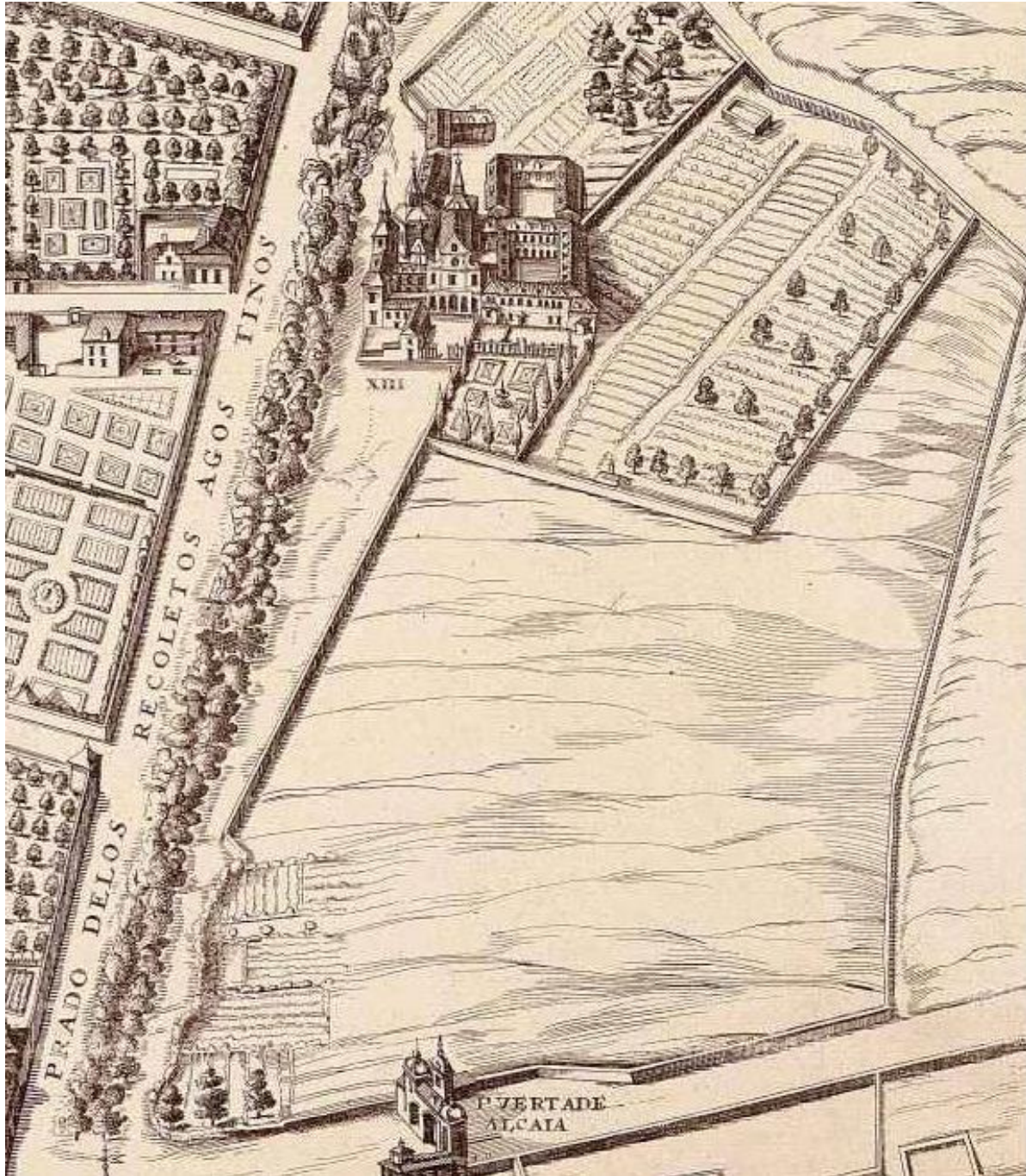
19. Panorámica de Madrid. La Puente Segoviana y el Alcázar (siglo XVIII). Anónimo.



20. Puerta de Guadalajara (margen superior izquierdo de la ilustración). Detalle de la Hoja número 13 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



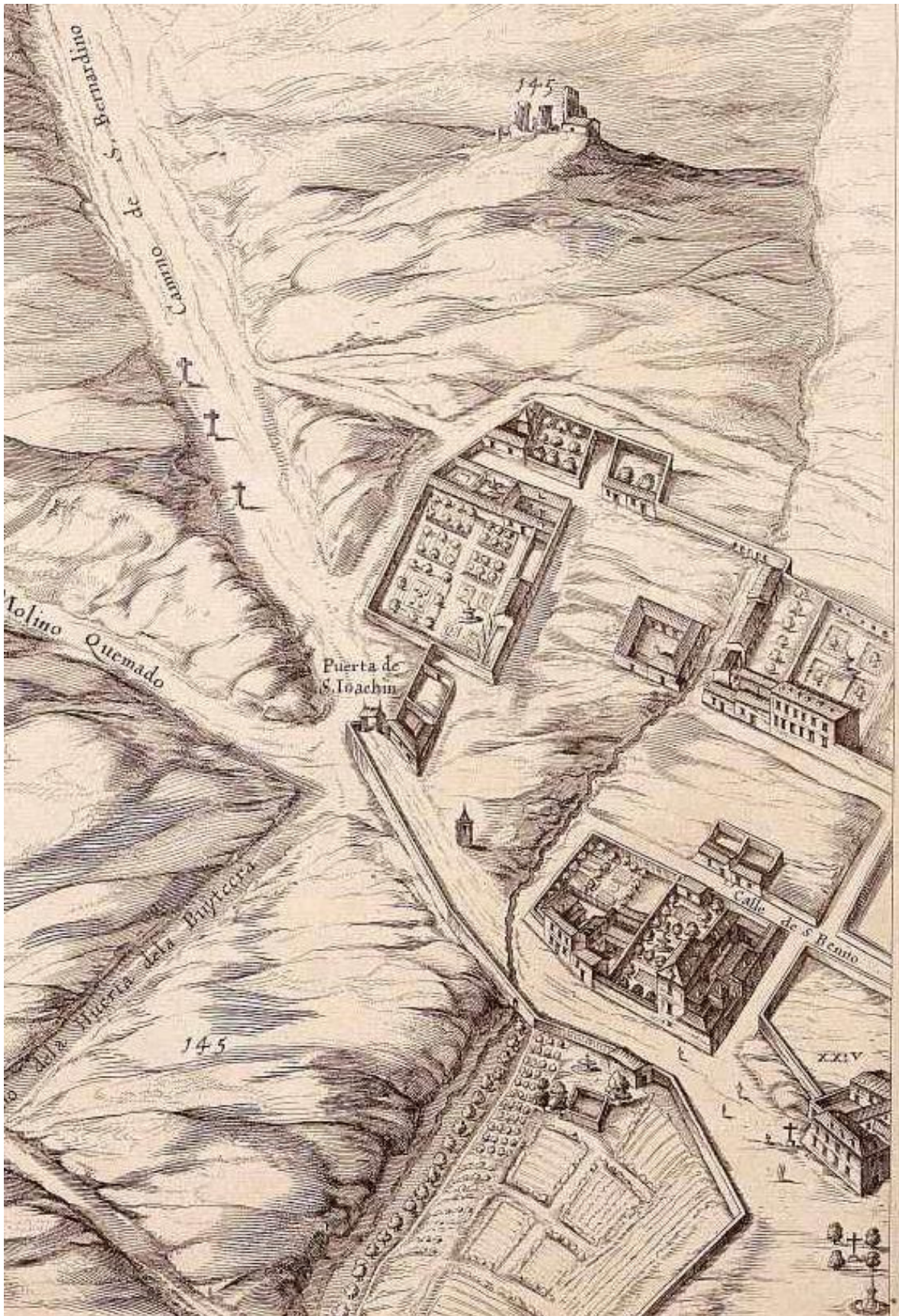
22. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 9. Calle de Alcalá



23. Convento de Recoletos (marcado con el número romano XIII). Detalle de la Hoja número 9 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).



24. Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656). Hoja número 2.



25. Camino de San Bernardino (margen superior izquierdo de la figura) y Camino de las cruces, junto a la fuente de San Joaquín (margen inferior derecho). Detalle de la Hoja número 2 de la Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira (1656).

