



Calderón:

sistema dramático y técnicas escénicas

Actas de las XXIII JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO
Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000

COLECCIÓN



Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza Jiménez
Rafael González Cañal
y **Elena Marcello**

Espacios dramáticos en los dramas de Calderón

Ignacio Arellano

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

LA TÉCNICA DRAMÁTICA Y EL ESPACIO EN CALDERÓN

Uno de los aspectos fundamentales de la obra de teatro es el espacio. Calderón, maestro en todas las técnicas teatrales, ofrece también en la construcción de los espacios un ejemplo admirable de complejidad y versatilidad. Parte en muchas ocasiones de espacios codificados, pero no se limita en su aplicación a explorar las funciones convencionales. Un examen completo del espacio en el teatro de Calderón revelaría sin duda mecanismos esenciales de su creación artística.

Cada uno de los géneros dramáticos requiere un análisis previo antes de poder trazar el panorama global: los autos —gracias a la omnímoda libertad de la alegoría— ofrecen seguramente el caso más extremo de experimentación con los espacios¹; los dramas mitológicos suponen una apertura a todos los efectos maravillosos —incluidos los espaciales— del gran espectáculo en el teatro de corte; la comedia de enredo basa en los laberintos espaciales, pasadizos secretos, cuartos falsos y alacenas fingidas buena parte de los efectos cómicos... Para esta ocasión he seleccionado el corpus de las comedias serias que se representaron sobre

¹ Ver mi capítulo «Espacios dramáticos en los autos de Calderón», en *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, en prensa.

todo en el corral, es decir, las piezas que suelen denominarse dramas². Delimitaré mis observaciones al espacio dramático, no al estrictamente escénico, y las ordenaré por pura conveniencia práctica en sendos apartados dedicados al espacio y acción; espacio y lección; espacio y emoción; espacio y personaje, y espacio y género. La discriminación de usos y funciones es bastante artificial, desde el momento en que la acción la sustentan los personajes, y a menudo tiene un sentido doctrinal o moral, etc., pero me servirá como instrumento expositivo para navegar por los complejos universos espaciales calderonianos.

ESPACIO ESCÉNICO Y ESPACIO DRAMÁTICO

No hay modalidad literaria en la que el espacio resulte tan crucial como en el teatro. Si los textos narrativos o líricos pueden ofrecer diversos modos de espacialización, solo el texto de teatro «necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes»³.

La configuración del espacio en el teatro se relaciona en parte con el problema de las conexiones texto/representación, que suelen observar las aproximaciones semióticas a la escena distinguiendo lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones⁴: Díez Borque menciona el «texto A» (texto de la obra, elemento verbal) y el «texto B» (lo escénico)⁵; Bobes Naves⁶ establece una diferenciación entre «texto literario» que suele coincidir con el diálogo y «texto espectacular», que es «el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones [...] que permiten su realización en un espacio y en un tiempo escénicos». A este texto espectacular pertenecen «todas las indicacio-

² Contenidas en Calderón de la Barca, 1987, reimpresión por la que citaré, indicando la página, si no se especifica otra cosa. Dada la especial condición de los dramas mitológicos, los dejo aparte en mi estudio presente, pues ofrecen oportunidades numerosas y exigen, creo, un análisis propio. Algunas de las piezas que examino como *El segundo Escipión*, etc. se representaron en palacio, pero no forman parte del género de gran espectáculo propiamente dicho de las fiestas mitológicas.

³ Übersfeld, 1989: 108.

⁴ Observaciones teóricas y propuestas de enfoques diversos para estudiar el espacio en el teatro se hallarán en Übersfeld, 1989: cap. IV dedicado al espacio teatral, 108-143; Übersfeld, 1997: 61-124; Sito Alba, 1987: cap. VII, «Espacio», 125-153; Spang, 1991: cap. 5, «Espacio y ambiente», 201-22...

⁵ Díez Borque, 1975.

⁶ Bobes Naves, 1988: espec. 96-98 (los pasajes citados arriba están en pp. 96 y 97). Lo que Bobes llama «texto espectacular» viene a ser el conjunto de las didascalias. Cfr. también García Barrientos, 1981.

nes que crean un espacio escenográfico y un espacio lúdico y que pueden referirse al vestido, apariencia, movimientos, objetos, sonidos [...] que de forma expresa o latente incluye el texto dramático». En la formulación de Bobes lo que diferencia a ambos textos es el modo de realización escénica: verbal para uno y no verbal para el otro, pero ambos, al menos en el Siglo de Oro, están integrados en el diálogo.

La creación de los espacios teatrales involucra, por tanto, la posible realización escénica (material) de las didascalias explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático.

En este sentido basaré mis observaciones en la distinción de «espacio dramático» y «espacio escénico», que sobre propuestas de Pavis⁷ ha aplicado excelentemente Marc Vitse⁸ a *La dama duende*: por espacio dramático «se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...] este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes»; el espacio escénico, en cambio, «designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del «autor» o director de escena y de la interpretación por este de las indicaciones incluidas en el texto escrito».

Lo que me interesa analizar en esta oportunidad es precisamente el funcionamiento del espacio dramático en los dramas de Calderón, es decir, el despliegue de espacios ideales que acogen a la acción y que amplían extraordinariamente las dimensiones del espacio estrictamente escénico, realizado este en el corral con variadas modalidades concretas, a las que en algún caso haré referencias, pero que por el momento no me interesa analizar en detalle.

Para crear el espacio mencionado Calderón utiliza de manera sistemática recursos verbales de implicación espacial bien conocidos, en particular la deixis y

⁷ Cfr. por ejemplo Pavis, 1985: 276-77: el espacio dramático existe por el lenguaje; el escénico se muestra por ostensión; es importante apreciar las relaciones entre ambos: «l'espace de la fiction scénique 'aspire' et ramène à lui tout l'espace imaginaire de la fiction textuelle [...] au théâtre, ces réalités évoquées par le discours sont toujours là, même si elles ne sont pas figurées, mais seulement évoquées par un personnage».

⁸ Vitse, 1985; pasajes citados en pp. 8-9.

el decorado verbal y ticoscopia o relato de acciones que se desarrollan fuera del escenario material.

Ocioso es anotar ejemplos de cómo los deícticos delimitan los lugares de la acción y organizan los movimientos y la estructura espacial de la prosémica.

Por su parte Ingarden⁹ se ocupó, al estudiar las funciones del lenguaje en el teatro, de la mostración de realidades ausentes físicamente de la escena, y Díez Borque¹⁰ ha comentado numerosos detalles sobre el decorado verbal de la escena barroca. Es una técnica, pues, bien conocida, de ampliar los límites del escenario, creando un espacio en el que integrar objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas. La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de ticoscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se comunican al espectador como presentes, y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario¹¹. El decorado verbal fija el esquema espacial en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica¹² que ilumina el sentido de las obras.

Abordaré, pues, algunas categorías y modalidades de estos espacios dramáticos y sus técnicas de construcción en los apartados siguientes¹³.

ESPACIO Y ACCIÓN

Parece que el uso más elemental del espacio dramático habrá de ser el que responde a la trama de la comedia y sirve de marco a los episodios de la fábula o argumento, uso que se define mediante una relación que podemos llamar «realista»: en una comedia bélica como *El sitio de Bredá* es natural que acoja la acción el espacio de campo de batalla en el entorno de la ciudad; comedias cuya acción

⁹ Ingarden, 1971.

¹⁰ Ver especialmente Díez Borque, 1975.

¹¹ No obstante también contribuyen a las sugerencias visuales las descripciones integradas en relatos que no se dan como presentes, pero que se construyen verbalmente con expresiones *videndi*, cromatismo, detalles de composición de lugar (por usar las palabras de San Ignacio), etc., en una verdadera deixis en *phantasma* dirigida de un personaje a otro.

¹² Ver Mckendrick, 1991 y Amezcua, 1987.

¹³ No estudiaré, evidentemente, el catálogo completo, innumerable, de todos los espacios en los dramas, ni recojo todos los casos de cada modalidad que comento: los ejemplos pueden ampliarse mucho más, pero los que comento me parecen bastante significativos.

incluye episodios situados en la Roma antigua (*Las armas de la hermosura*, *La gran Cenobia*) tienen como marco de los sucesos representados el foro público, los aledaños del templo de Diana, las calles cercanas al palacio o senado...; y la plaza del Clos de Barcelona es el escenario natural de la fiesta de Carnaval en la que don Álvaro secuestra a Serafina en *El pintor de su deshonra*.

En Calderón todos estos espacios suelen manifestar, más allá de su primer nivel significativo de escenario «realista», un segundo nivel de significado simbólico, que comentaré más adelante.

En cuanto a su utilización primaria, Calderón se muestra atento a numerosos detalles que son proporcionados por el texto (construcción verbal del espacio con abundancia de deícticos y verbos *videndi*), pero incluye a menudo elementos propiamente escénicos, o detalles ambientales estribados en la música.

Uno de los escenarios más importantes es el campo de batalla y campamentos militares, definido por algunos elementos significantes básicos: tiendas de campaña (*Judas Macabeo*, 25; *La gran Cenobia*, 90; *El sitio de Bredá*, 116...); murallas (*Judas Macabeo*, 27; *El sitio de Bredá*, 114, 123-24...); y en casos más raros, puentes levadizos o trincheras (*El sitio de Bredá*, 134, 118-19). Las tiendas de campaña y murallas, al menos, tienen algún tipo de apoyo en elementos escénicos (tiendas, lienzos pintados de muralla, primer corredor de la fachada del teatro), y a menudo se explotan para un efecto determinado: así en *El sitio de Bredá*, una bala derriba la tienda del general Espínola mientras este escribe inmutable bajo la artillería:

Descúbrese una tienda de campaña y en ella el Marqués Espínola escribiendo y Alonso Ladrón al lado. Ha de estar la tienda de modo que caiga a su tiempo... Disparan y cae la tienda al suelo con ruido (116, 119)

y en la misma comedia hay un juego de cambio de lugares en la muralla entre unas damas y sus galanes, lo que evidencia que están colocados en el corredor practicable, mientras la fachada estaría cubierta por un lienzo de muralla semejante al de *La Virgen del Sagrario*, cuya tercera jornada comienza con el asedio de Toledo, cuyas murallas se representan por medio de lienzos que cubren todo el teatro (582).

Pero el mayor detallismo se manifiesta en forma de decorado verbal, por razones obvias de imposibilidad de representación escénica de una batalla como

las descritas en *El sitio de Bredá* o *Amar después de la muerte*, con los espacios correspondientes. Este detallismo obedece a dos razones principales: una, a la función noticiosa que en parte desempeñan comedias celebrativas como la del sitio de Bredá, escrita a raíz de los hechos y documentada en relaciones coetáneas; otra, por razones propias del género de la comedia de batallas, que debe comentar las estrategias, movimientos de tropas y detalles de las campañas militares con la mayor precisión, como subraya Bances Candamo¹⁴, para lo cual es imprescindible la determinación meticulosa del espacio dramático. De ahí la pertinencia de la función descriptiva toponímica que hallamos reiterada en varias de sus obras; valga un ejemplo de *El sitio de Bredá*, en que Espínola explica al príncipe de Polonia la disposición y topografía de la ciudad sitiada, que le muestra desde el cerco, cuyas características también explica¹⁵:

Esta, príncipe excelente,
es Bredá invencible, y esta
es del rebelde enemigo
la más importante fuerza
[...]
Está en la altura del Polo
cerca del norte, cincuenta
y un grados...
Está en sitio triangular
y sírvese por tres puertas,
de Cinequen, de Valduque
y de Amberes; hay en ellas
diez soberbios baluartes
que la guarden y defiendan
[...]
Tres fosos tiene en sus muros,
que equidistantes la cercan
y llena de fuego y agua

¹⁴ Bances, 1970: 83: el poeta dramático cuando pinta una batalla ha de tratar con propiedad los términos militares y matemáticos, la política marcial y económica de un ejército, la distribución de sus órdenes, sus marchas, campamentos, descampamentos...

¹⁵ Otros casos significativos son la descripción de la sierra de la Alpujarra en *Amar después de la muerte* (361-62), o el campo de batalla que disponen Sabinio y Astrea en *Las armas de la hermosura* (947).

es centro de tres esferas.
 Fundada está sobre el Mar
 siendo sus olas soberbias
 aunque a los rayos de Jove
 inexpugnable defensa
 [...]
 [El sitio]
 tiene en torno treinta millas
 que son castellanas leguas
 diez; y de suerte que dista
 por la geometría hecha
 la demostración, del muro
 nuestro campo apenas media
 [...]
 Este es un brazo del río
 y al término donde llega
 a incorporarse está el puente
 de barcas de fuego... (125-28)

Los efectos sonoros (clarines, cajas, timbales, trompetas) y otros detalles de ambiente, como la oscuridad nocturna (*Judas Macabeo*, 23) contribuyen a la sugerencia de este tipo de espacio.

Al mismo objetivo de verosimilitud argumental responden los anfiteatros, foros y calles o el Capitolio de Roma antigua en otras piezas (*La gran Cenobia*, 93; *Las armas de la hermosura*, 963).

La calidad ceremonial del duelo de honor de *El postrer duelo de España* provoca, por su lado, la extraordinaria precisión de los detalles con que se describe y parcialmente se escenifica el lugar del duelo entre don Jerónimo y don Pedro, en presencia del emperador Carlos V, en la plaza del palacio de Valladolid, con dos tiendas a los lados donde se arman los combatientes, trono para el emperador, etc.:

Tocan cajas y trompetas y córrese la cortina de todo el teatro y vese en un trono a Carlos con una vara de justicia dorada en la mano, y más abajo el Condestable en otro trono con un bufete delante y en él un misal y en dos fuentes dos arneses, dos martillos de desarmar y dos espadas. Al pie de ambos tronos estarán cuatro reyes de armas, con casacas bordadas de las armas de Castilla y León, y dos tiendas que estarán a los dos lados... (1308)

El duelo se desarrolla según las ceremonias prescritas por el código del duelo honroso público, hasta que el emperador lo detiene.

Una de las comedias más llamativas en su aplicación de este tipo de espacios, con frecuentes mutaciones para hacer corresponder su escenario propio a los diversos episodios de la acción es *El segundo Escipión*, cuya representación en palacio le permite disponer de los bastidores necesarios para las sucesivas mutaciones de campaña rústica con chozas, teatro de tiendas de campaña, escenario de incendio, tiendas de nuevo, mutación de murallas que sirve a una escena de ataque con escalas, teatro de marina con bajel, y teatro de calle «en cuyo foro estará Escipión sentado en el carro triunfal y a sus lados Lelio y Egidio, y delante Magón con una corona de laurel, doradas las hojas, y algunos cautivos en acción de tirar del carro» (1413, 1425, 1429, 1435, 1438, 1452, 1455).

Pero más allá del realismo directo y primario se advierte un segundo grado de significación que va de las connotaciones asociadas a un hecho o escena, hasta la decidida utilización simbólica de un espacio determinado, valor que a menudo viene marcado por una tradición literaria o cultural¹⁶, pero que Calderón adapta o invierte cuando le resulta pertinente.

Una categoría muy sencilla es la que se ejemplifica en el *locus amoenus* que sirve de fondo a la entrada triunfal de Judas Macabeo en la comedia de ese título, subrayando con el espacio el momento enaltecedor del héroe (7-8):

A recibirle han salido
el campo vertiendo flores,
las aves cantando amores,
y con tonos diferentes,
dando música las fuentes,
el viento espirando olores.

Más complejo es el sistema que estructura los espacios de *El mayor monstruo del mundo*, por ejemplo. El manejo del lugar de la acción, si se examina en su

¹⁶ Como señala Ruiz Pérez, 1996: 23 «Además de un marco que contiene la acción, el espacio se presenta para el escritor y lector barrocos como un conjunto de *topoi* que por distintos sistemas de representación jalonan el universo conceptual de este discurso histórico [...] El que estos elementos se inscriban en una tradición de la que forman parte, en la que conforman su significado y desde la que llegan a la escritura barroca no es un índice de la eternidad de su naturaleza».

funcionalidad, y no nos limitamos a describir su dispersión —que los neoclásicos consideraron una simple y vitanda ruptura de la unidad de lugar—, es significativo: en el comienzo se suceden escenas al aire libre, motivos de viaje y batallas, misiones y traslados que llevan a diversos personajes de Jerusalén a Egipto y viceversa, navegaciones y naufragios; el tercer acto se centra en Jerusalén, y en el desenlace todos los personajes principales confluyen en el palacio de Herodes y en el cuarto de Mariene, cerrado y oscuro: la tragedia se cierra progresivamente y la reducción del espacio expresa la reducción del horizonte vital de los personajes, cuya trayectoria culmina en la catástrofe anunciada y no evitada. Las imágenes del laberinto y la cárcel responden al rasgo de circularidad y clausuramiento característico de la estructura trágica. En la historia de Cleopatra y Antonio, premonitoria de la de los protagonistas, el palacio de la reina egipcia se califica de laberinto (v. 542) y esta imagen se impone con fuerza en el desenlace cuando tras la persecución de Octaviano a Mariene por el cuarto del palacio, regresan al punto de partida en donde ella topa con Herodes para morir a sus manos.

La cárcel es un espacio omnipresente en *El mayor monstruo*, como señala Blue¹⁷; la imagen de las puertas cerradas, cerrojos, restricción espacial y enclaustramiento domina por otro lado el desenlace de la pieza: menciones de calabozo, puertas cerradas, etc. se reiteran obsesivamente en vv. 2820 y ss.; 3016 y ss.; 3090 y ss.; 3111; 3125-28; 3161; 3325-26; 2420; 3423...

En *El alcalde de Zalamea*¹⁸ la irrupción del capitán en lo más interior del espacio de la casa de Crespo (violación del espacio propio, de la casa habitación) avanza la violación de Isabel, llevada a cabo, no menos significativamente, en un monte agreste y salvaje, espacio natural de toda violencia.

Este espacio del monte (bosque, montaña áspera) es precisamente uno de los fundamentales para los dramas de Calderón, y constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín (prado, *locus amoenus*), enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. Cada uno de estos espacios puede presentar variantes que no alteran su

¹⁷ Blue, 1978. La cárcel es un espacio frecuente en los dramas de Calderón: *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *La gran Cenobia*, *De un castigo tres venganzas*, *Las cadenas del demonio*, *Las armas de la hermosura*, *La hija del aire...* que sin duda ha de valorarse en el marco de la gran importancia que tiene en la obra calderoniana el tema de la libertad.

¹⁸ Ver Calderón de la Barca, 1998: 22 y ss., y Varey, 1984.

carácter esencial, y en algún caso ofrecen ejemplos excepcionales que invierten el sentido axiológico habitual.

El monte o montaña en la significación de la época se refiere no solo a la elevación orogénica, sino también a un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al segundo espacio, el de jardín, reflejo de una naturaleza organizada y culta. La oposición muestra al territorio del caos y desorden frente al orden de un espacio construido y creado¹⁹.

Independientemente de su concreta realización escénica²⁰ las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa o la violencia brutal. En un bosque intrincado Clotaldo intenta el asesinato del Duque en *De un castigo tres venganzas* (66); en otro se desboca el caballo de Alejandro, en un episodio de caza (*Darlo todo y no dar nada*, 1040), y en un monte laberinto de peñas desmonta su caballo a Rosaura en el comienzo de *La vida es sueño*, donde Segismundo vive como una fiera en un lugar recóndito y prohibido. En el riñón de la montaña asesina Ludovico a Polonia en *El purgatorio de San Patricio* (192), y en análogo espacio Curcio mata a su inocente esposa Rosmira en *La devoción de la cruz* (398).

La innumerable acumulación de ejemplos confirmaría el valor alegórico de este espacio, poblado a menudo de bandoleros, que conoce, sin embargo, una versión diferente en los montes identificables como lugares teofánicos, en las montañas que se interpretan como *axis mundi*, unión de la tierra y el cielo, habitación de Dios, expresión simbólica, en último extremo, del cielo y la divinidad, y que aparecen en las comedias hagiográficas, de las que hablaré después.

No obstante, como he señalado, dentro de los ámbitos profanos, Calderón rompe en ocasiones la convención simbólica de algunos espacios, ruptura que no es menos reveladora del sentido de una acción o carácter de un personaje. En *La vida es sueño* no se produce, por ejemplo, a pesar de afirmaciones como las de Casalduero o Amezcua²¹, la polaridad simbólica monte/ palacio como espacios respectivos de la confusión mental y moral y la civilización y

¹⁹ Ver Eliade, 1992.

²⁰ Para el monte y montaña como elementos escénicos ver Ruano y Allen, 1994: 419-26 y 432-33, y para el jardín 403-409, y Lara Garrido, 1983.

²¹ Casalduero, 1967: 177, 172; Amezcua, 1983.

dominio de los instintos. Por el contrario, Segismundo protagoniza en palacio alguna de sus violencias más brutales, y en la prisión del bosque domina su propensión y decide hacer el bien. Y no puede entenderse que la violencia de Segismundo en palacio exprese, en su particular incoherencia, precisamente la incapacidad del protagonista para asimilar las formas civilizadas propias del palacio: pues, en efecto, en el palacio habitan los principales causantes de la violencia y los más confusos de mente y espíritu, sobre todo el rey Basilio, tirano de su hijo, soberbio ignorante de las estrellas, agente fundamental del desorden. Segismundo, en su autodomínio final, evidencia, incluso en esta superación de los sentidos del espacio en que se coloca, el triunfo de la voluntad humana, de la libertad, en suma, frente a cualquier contingencia.

Dentro de la montaña surge un espacio más definido todavía como ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos, en una de sus varias utilizaciones —pues conoce modelos diversos—: la gruta o caverna²². Aureliano, enfurecido con Astrea por el fallo de sus vaticinios, la arroja en una gruta (*La gran Cenobia*, 84); y el criminal Ludovico echa a otra, tras apuñalarla, a Polonia (*El purgatorio de San Patricio*, 192); en una gruta enseña el Demonio sus artes a Cipriano en *El mágico prodigioso*, etc.

Variedad diferente en su sentido, aunque pueda describirse en términos semejantes a la anterior categoría, es la cueva del yermo en la que los eremitas se retiran a meditar y hacer penitencia (*El José de las mujeres*, 920, 924); o *Los dos amantes del cielo* (1080), comedia en la que Crisanto busca al eremita Carpóforo en una Tebaida de grutas en la que se han refugiado los cristianos perseguidos:

Un rayo
de sol apenas registra
aqueste lóbrego espacio.
[...]
Que me digáis os suplico
cuál de estos rudos peñascos
cuyas entreabiertas bocas
están siempre bostezando
de un vivo enterrado es

²² Ver Ruano y Allen, 1994: 413-16 para la cueva, y para el monte y montaña en su manifestación escénica 419-26, y 432-33. También Varey, 1987.

rústica tumba de mármol.
¿En cuál Carpóforo habita?

También en este elemento Calderón puede explotar la ruptura de los valores usuales: en *Los dos amantes del cielo* (1105), Crisanto y Daría son arrojados a una sima, sufriendo así martirio por su conversión al cristianismo, y esta cueva lóbrega, oscuro centro en medio de un rústico monte, se transforma en espacio de la apoteosis gloriosa de ambos: un peñasco baja sobre la cueva y en lo alto un ángel proclama la condición sagrada del sepulcro santificado:

Aquesta cueva que hoy tiene
tan grande tesoro dentro,
de nadie ha de ser pisada,
y así este peñasco quiero
que la selle, porque sea
losa de su monumento.

En los dramas es raro, pero no desconocido, el uso cómico de la gruta: para efectos cómicos protagonizados por los cobardes graciosos Brunel y Turpín sirve, por ejemplo, en *El segundo Escipión* (1421-22).

El jardín, por el contrario, frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad. Relacionado, sin duda, como apunta Lara Garrido, con el auge de la jardinería en el barroco, el espacio del jardín es uno de los privilegiados del teatro de Calderón, y lo hallamos en todas sus variedades: jardín urbano en las comedias de capa y espada, palaciego en las palatinas, paraíso terrenal y celeste en los autos... En obras de espectáculo como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, o *El mayor encanto amor*, tiene escenificaciones complejas de bastidores, perspectivas y decorados —no en vano los escenógrafos italianos como Julio César Fontana o Cosme Lotti habían llegado a Madrid para ocuparse de los jardines del rey—. Fondo para escenas de amor, se califica de «chipres donde Venus duerme» en *Saber del mal y del bien* (27), y a selvas ajardinadas y floridas se conduce a Crisanto en *Los dos amantes del cielo* para alejarlo de su retiro estudioso e introducirlo en las experiencias del amor, que hallan su escenario propicio en el jardín, como en *De un castigo tres venganzas*, los amores de Flor y Federico (p. 41).

El amor se acompaña de la música y de la galante actividad de las academias celebradas en los jardines de *Los dos amantes del cielo* (1090), *La sibila del oriente* (1175) o *El José de las mujeres* (911-14):

... saldrá [Eugenia]
 muy presto a la esfera bella
 de ese jardín, porque en él
 está para hoy prevenida
 una academia lucida,
 festejo que se hace a aquel
 hijo del emperador
 que ha venido a Alejandría (911)

Pero el espacio puede ser corrompido por las tragedias humanas: en *El médico de su honra* el jardín se ofrece a don Enrique por la traidora criada Jacinta como campo destinado a las dulces victorias de amor («Este es el jardín y aquí, / pues de la noche te encubre / el manto, y pues don Gutierre / está preso, no hay que dudes / sino que conseguirás / vitorias de amor tan dulces» son los versos con que se inicia la jornada segunda). Pero ese jardín, con sus músicas, se convierte en cárcel, lugar de ocultación, laberinto trágico del que doña Mencía se refugia en su casa, convertida igualmente en lugar inhóspito, y al final en cadalso y túmulo, lo mismo que la casa de doña Leonor en *A secreto agravio secreta venganza*.

ESPACIO Y LECCIÓN

En muchos de los casos citados el espacio admite una lectura moral o didáctica en algún sentido: implica, como se ha visto, un valor simbólico que va más allá que el marco de la acción. Este valor se presenta como dominante —y no solo como valor añadido o asociado— en numerosas ocasiones.

La descripción de Jerusalén en boca de Jonatás de *Judas Macabeo* (13) progresa desde la topografía material de la ciudad, ahora ocupada por el asirio Lisías, hasta la topografía mística de la ciudad fundada y triunfante sobre montes soberbios en la que se alzan el alcázar de David y Templo de Salomón, y que remite a la visión de Jerusalén descrita en el *Apocalipsis*, la triunfante *civitas*

*Dei*²³. La ocupación de Lisías no es solo una conquista militar, sino un sacrilegio que implica el castigo de su destrucción.

En *La sibila del oriente* (espec. 1177), de nuevo el alcázar de David y Templo de Salomón, lo mismo que el arroyo Cedrón y el puente que se construye sobre él para atravesarlo constituyen espacios dramáticos que han de ser interpretados principalmente en clave simbólica según la determina la tradición y los exegetas. Salomón comenta las obras y elección de los lugares:

Jerusalén, sagrada
ciudad de Dios, en Asia fabricada;
tres montes te sustentan
que, Atlantes de su cielo, nunca alientan,
porque su gran fatiga
a gemir mudamente les obliga,
y a respirar tan quedo
que los ecos son voces de su miedo.
De aquestos, pues, tres montes,
que dividen el cielo en horizontes,
Moria, Sión, Calvario,
hice elección y le juré de erario
archivo de su gloria,
a la cumbre feliz del monte Moria,
porque dice el hebreo
Moria, especulación, y así bien creo
que el templo comenzado
sobre especulación esté fundado
con soberano indicio
pues la oración, el ruego, el sacrificio,
siempre dan por efetos
especular de Dios altos secretos.
Bien conforme la planta
del mismo Dios, la fábrica levanta
la frente, y es coluna
de la cóncava esfera de la luna...

²³ Escribe San Juan: «Vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, descender del cielo por la mano de Dios, compuesta como una novia», *Apocalipsis*, 21, 2; y San Pablo, *Gálatas*, 4, 26. Es motivo omnipresente en los autos.

El puente sobre el Cedrón se hace con un tronco que ha sido traído desde el Líbano por la reina de Saba, un extraño árbol que es a la vez palma, cedro y ciprés, y que no acaba de venir bien a la construcción del templo, por lo que es desechado por los arquitectos y utilizado para facilitar el paso del monte Moria al Calvario:

Sea
 el tronco que es eminente
 desde una a otra parte puente
 del Cedrón, y en él se vea
 pisada de todos rama
 que no se quiso asentar
 en más dichoso lugar
 [...]

 pues hace
 tal desprecio de la dicha
 un madero, cuando pudo
 nacer para estar cubierto
 de oro y plata; y triste y yerto
 pisado, humilde y desnudo
 se ha de ver, y atropellado
 de una planta y otra planta
 [...]

 sirva de puente al Cedrón
 que es el paso del Calvario.

Según antiguas tradiciones, recogidas en la comedia, Adán fue sepultado en el centro de la tierra, en el mismo lugar en que fue creado. Set sobre su tumba sembró tres semillas del árbol de la ciencia del bien y del mal: en el mismo monte tiene lugar el sacrificio de Isaac (*tipo* de Cristo) y el de Cristo en la Cruz. De esta manera el árbol que fue ocasión de la caída en el primer Adán es ocasión de la redención en el segundo Adán, Cristo, pues este madero es el madero de la cruz y metonímicamente el propio Cristo, puente de salvación.

Su triple naturaleza de palma, cedro y ciprés se interpreta a la luz de los valores emblemáticos de estos árboles, que explica Calderón por ejemplo en el auto²⁴ de *La Humildad coronada de las plantas* donde expresan la Trinidad y la cruz de Cristo:

²⁴ Ver Calderón de la Barca, 1987b: 398.

Cedro árbol eterno es;
 la palma triunfos advierte,
 el ciprés muerte después,
 luego eterno hay triunfo y muerte
 en cedro, palma y ciprés.
 Del cedro lo incorruptible
 un padre dice innacible;
 de la palma lo triunfante
 un espíritu inflamante,
 y un hijo humano y pasible
 lo funesto del ciprés
 [...]
 Con que en tan clara evidencia
 se ve contra vuestro error,
 del Padre la Omnipotencia,
 del espíritu el Amor,
 como en el Hijo la esencia,
 siendo en una esencia tres
 personas y un Dios, y así es
 de todos tres sombra y luz
 árbol que en sombra de cruz
 es cedro, palma y ciprés.

Los elementos que configuran el espacio dramático, como se ve, tienen a menudo una primordial lectura simbólica, que puede estar delimitada por tradiciones culturales y doctrinales, y que responden, naturalmente, a la economía de la acción y personajes. Otro ejemplo espléndido es la contraposición del jardín de Fénix y el muladar de Fernando en *El príncipe constante*. El primero, espacio coherente con la belleza de la princesa, es reinterpretado por el cautivo don Fernando en la vía del desengaño y del *tempus fugit*, lo que permite extraer una lección moral y religiosa, pues toda la belleza de esas flores que lo engalanan muere en un día, como la vida del hombre. Recuérdese el famoso soneto del príncipe hacia el final de la Jornada II:

Estas que fueron pompa y alegría
 despertando al albor de la mañana
 a la tarde serán lástima vana

durmiendo en brazos de la noche fría.
 Este matiz que al cielo desafía,
 iris listado de oro, nieve y grana,
 será escarmiento de la vida humana
 ¡tanto se emprende en término de un día! (266-67)

En cuanto al muladar en el que sobre una estera aparece tullido el cautivo don Fernando (270: «un muladar / porque es su olor de manera / que nadie puede sufrirle / junto a su casa») evoca de cerca el libro de Job (2, 8-13), santo caracterizado, según palabras de Quevedo en la obra que le dedica²⁵, por la paciencia y la *constancia*. Es otro caso evidente en el que el espacio ha de ser leído a través de un modelo que revela su profundo sentido.

He comentado antes algún caso de subversión de los valores habituales, que mediante la ruptura de la convención habitual subraya con más intensidad o revela simbólicamente ciertas conductas o condiciones de los personajes. Que es técnica consciente y no arbitraria lo prueba su reiteración y variedades en los dramas calderonianos. Pondré solamente un ejemplo más de la comedia *La gran Cenobia*. El violento y soberbio Aureliano, que aparece en el arranque de la obra vestido de pieles, en lo intrincado de la montaña, es elegido César por el ejército y el vulgo, a instancias de los vaticinios de la sacerdotisa de Apolo, Astrea. Aureliano decide coronarse no en el palacio, sino en la misma montaña: el texto pone de relieve esta elección que expresa por medio del espacio agreste, el esencial salvajismo y soberbia crueldad del protagonista, tal como se manifestará durante la comedia, hasta su muerte a manos de Decio:

Y por ser en la elección
 extraño como en el todo,
 ciudad este monte sea,
 palacio este sitio umbroso,
 sirvan de alfombra las flores,
 y de doseles los olmos;
 de carro sirva esta peña
 donde alegre y venturoso
 me adoréis. Y no os parezcan
 el sitio y el traje impropios,

²⁵ *Constancia y paciencia del Santo Job*.

que una fiera es general
de ejércitos numerosos.

ESPACIO Y EMOCIÓN

Uno de los objetivos centrales del teatro —de todo el arte— barroco es, en palabras de Lope, mover con fuerza a su receptor. Ciertas configuraciones del espacio dramático van dirigidas especialmente a proporcionar tipos de ostensión emotiva capaces de causar en el público un fuerte choque. Normalmente estos espacios —y momentos— dramáticos se subrayan con la deixis y los verbos *videndi*.

El túmulo florido de Polonia en *El purgatorio de San Patricio* (194) es uno de los casos ejemplares en los que las flores que rodean al cadáver funcionan como modelos de belleza y fugacidad comparables a Polonia, a la vez que constituyen un marco lírico y funeral que recuerda escenas semejantes en la tradición pastoril²⁶:

llegamos donde
a las plantas de una sierra
en un túmulo de rosas
estaba Polonia muerta.
Vuelve los ojos, verás
destroncada la belleza,
pálida y triste la flor,
verás la beldad deshecha,
verás la beldad postrada,
verás la hermosura yerta
y verás muerta a Polonia.

La exhibición del cadáver provoca los lamentos de los otros personajes y se dirige también a la excitación emotiva del espectador.

Este recurso de la exhibición patética de cadáveres se reitera a menudo en los dramas calderonianos: Ana Bolena en *La cisma de Ingalaterra*, don Lope hijo en

²⁶ Recuérdese solo el episodio de la pastora Marcela y Grisóstomo en el *Quijote*, I, 13, túmulo florido del amante muerto.

Las tres justicias en una, el capitán en *El alcalde de Zalamea*, los mártires Cipriano y Justina en *El mágico prodigioso*, doña Mencía en *El médico de su honra*, Amón y Absalón en *Los cabellos de Absalón*... Estas exhibiciones suelen colocarse casi siempre en el hueco central del escenario, que representará en cada ocasión el espacio correspondiente, mostrado al espectador por medio de una «apariencia», corriendo la cortina que lo cubría o abriendo puertas sobrepuestas. En *La cisma de Ingalaterra* se descubre al son de clarines y chirimías un trono que ocupa el rey, a cuyos pies, en vez de almohada, está el cuerpo de Ana Bolena cubierto con un tafetán (172); en *Las tres justicias en una* y *El alcalde de Zalamea* el mecanismo es idéntico:

Abre las puertas que serán las de en medio del teatro y vese a don Lope, hijo en una silla, como dado garrote y un papel en las manos y dos velas a los lados (709)

Aparece dado garrote en una silla el capitán (Calderón de la Barca, 1998: 374)

En este sentido la precisión concreta del espacio (cárcel de la villa, sala de una casa particular, salón del trono, quinta campestre o árbol en medio del bosque) queda relegada a un segundo plano, frente a la primordial función emotiva, extrema en composiciones como la de *El médico de su honra*, de macabra espectacularidad:

Descubre a doña Mencía en una cama desangrada (348)

subrayada por el texto, abundante, como ya he reparado, en verbos *videndi*:

Veo de funesta sangre
teñida toda la cama,
toda la ropa cubierta,
y que en ella, ¡ay Dios!, estaba
Mencía, que había muerto
esta noche desangrada.

[...]

¿Pero para qué presumo
reducir hoy a palabras
tan lastimosas desdichas?
Vuelve a esta parte la cara
y verás sangriento el sol,
verás la luna eclipsada,
deslucidas las estrellas

y las esferas borradas,
y verás a la hermosa
más triste y más desdichada... (347-48)

ESPACIO Y PERSONAJE

De modo habitual, como ya se ha visto, los espacios simbólicos pueden funcionar como clave de lectura de un personaje. Hay ejemplos, en los dramas de Calderón, de un uso privilegiado y sistemático de esta técnica simbolizadora del espacio en que se mueven los protagonistas, y que merecen comentarios algo más demorados.

Un espacio fijo bastante codificado es el retiro estudioso —habitaciones interiores, celdas monásticas, cuevas eremíticas—, caracterizado generalmente por un bufete y recado de escribir, libros y algunos instrumentos científicos; Crisanto en *Los dos amantes del cielo*, Eugenia en *El José de las mujeres*, o Muley en *El gran príncipe de Fez* habitan en estos ámbitos que reflejan sus preocupaciones intelectuales y morales, rasgo distintivo de su configuración como personajes:

Córrese una cortina y descúbrese Eugenia escribiendo sobre un bufete en el que ha de haber escribanía, luces y libros (907)

Corren una cortina y vese a Crisanto, sentado en una silla, con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno (1071)

...abriéndose una tienda de campaña se verá en ella el Príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete, en que habrá aderezo de escribir, con luces y algunos instrumentos matemáticos, como son astrolabio, globo y compás (1365)

La comedia de *Luis Pérez el gallego*, cuyo protagonista es un prototipo de caballero arriscado, de temerario valor personal, aventurero e inquieto, responde en sus espacios a la categoría del personaje: la misma quinta de placer de Luis Pérez se halla en un lugar agreste de Galicia; debe abandonarla por un enfrentamiento con la justicia, y atraviesa el río a nado para salir a Portugal; otros conflictos lo llevan a Andalucía, y de vuelta a Galicia, en donde practica un bandolerismo generoso en la sierra. Montaña, laberintos y peñas, ríos y bosques —recorridos con dinamismo acelerado— son el hábitat natural de Luis Pérez, que difícilmente se avendría a la reglamentada vida urbana.

Uno de los casos más interesantes de toda la obra de Calderón es a mi juicio el de *La hija del aire*. En el comienzo de la obra Semíramis aparece vestida de pieles en un gruta situada en un escondido bosque (716), signos ambos de un estadio primitivo de violencia y confusión mental y moral. La descripción de Lisías del lugar en el que Tiresias encontró a Semíramis (722) añade nuevos detalles que nos permiten identificar al espacio correspondiente a la futura reina como un lugar prohibido, sagrado y nefasto: una isla en una laguna pariente del Leteo, poblada de árboles horribles, peñascos amenazadores, peligros incógnitos y en cuyo ámbito se oyen «mil veces roncós gemidos, / lamentos desesperados / y lastimosos suspiros» (722).

En el proceso que la comedia escenifica Semíramis, rescatada por Menón del bosque inicial, pasa en la segunda jornada a una quinta del general ninivita (726), donde la vemos vestida de villana, en un estadio de cultura y civilización superior al de la primera jornada. Frente al ominoso espacio montaraz ahora se coloca en una

apacible quinta
adonde el mayo gentil
los países que el abril
dejó bosquejados, pinta...

El proceso interior de Semíramis no va, sin embargo, de acuerdo con este proceso exterior marcado por el vestuario y el espacio. Su vanidad no sufre atenuados de villana ni quintas campestres: en la jornada tercera (nótese la matemática regularidad de estos ascensos en cada una de las jornadas) se encuentra ya en el palacio real de Nínive, vestida de mucha gala (p. 739). Pero la grandeza de Nínive se le hace pequeña, mostrando su extrema soberbia:

Imaginaba yo que eran
los muros más suntuosos,
los edificios más grandes,
los palacios más heroicos,
los templos más eminentes,
y todo, en fin, más famoso (739).

Los cambios exteriores, en suma, no responden a ningún cambio interior: la condición soberbia de Semíramis y su ambición de poder es inalterable, y lle-

vará al palacio la misma actitud violenta que era propia de su espacio original. Anuncio, para el espectador avisado, de la catástrofe que culminará sus aventuras, al morir en el campo de batalla mientras usurpa la identidad de su hijo Nino.

ESPACIO Y GÉNERO

Ciertas categorías espaciales se hallan ligadas a determinados géneros, y constituyen una de sus convenciones. En particular destaca en este sentido —aunque en menor medida que los autos sacramentales— la comedia de santos, al elaborar una técnica de amplificación espacial que da cabida a los territorios de la visión milagrosa o celestial. Son espacios que no pertenecen al mundo terrenal, y que se ofrecen al espectador a través de la descripción verbal o de algunas apariciones y recursos escénicos codificados.

Al primero de los recursos apela Calderón en *El purgatorio de San Patricio*, para presentar a la imaginación del oyente el espacio sobrenatural del purgatorio que ha experimentado Ludovico, el narrador (207-10):

Sobre mano izquierda entré
siguiendo con pasos leves
una senda, y al fin de ella
la tierra se me estremece,
y como que quiere hundirse,
hacen mis plantas que tiemble.
Sin sentido quedé cuando
hizo que su voz despierte
de un desmayo y de un olvido
un trueno que horriblemente
sonó, y la tierra en que estaba
abrió el centro en cuyo vientre
me pareció que caía
a un profundo, y que allí fuesen
mi sepultura las piedras
y tierra que tras mí vienen.
En una sala me hallé
de jaspe, en quien los cinceles
obraron la arquitectura
docta y advertidamente.

[...]

Luego de improviso, toda
la sala llena se ofrece
de visiones infernales
y de espíritus rebeldes

[...]

Lleváronme luego a un campo
cuya negra tierra ofrece
frutos de espinas y abrojos
por rosas y por claveles.
Aquí el viento que corría
penetraba sutilmente
los miembros, aguda espada
era el suspiro más débil.
Aquí en profundas cavernas
se quejaban tristemente
condenados

[...]

Pasé adelante y halléme
en un prado, cuyas plantas
eran llamas

[...]

Luego de una casería
vi que por puerta y paredes
estaban saliendo rayos

[...]

Salí de aquí y me llevaron
a una montaña eminente

[...]

... un río que tiene
flores de fuego en su margen
y de azufre es su corriente;
monstruos marinos en él
eran hidras y serpientes

[...]

Pasé al fin y en una selva
me hallé tan dulce y tan fértil
que me pude divertir
de todo lo antecedente

[...]

Y a la vista descubrí
una ciudad eminente
de quien era el sol remate
a torres y chapiteles.

[...]

Antes de llegar se abrieron
y en orden hacia mí vienen
una procesión de santos

De esta descripción —mucho más rica y extensa que las citas reflejan— merece la pena resaltar dos aspectos: uno, la relación que podría establecerse con la técnica de la *compositio loci* como ayuda para la meditación religiosa preconizada por San Ignacio. Una revisión somera de los *Ejercicios espirituales* revela el principal objetivo de estas «composiciones visuales» que se piden al ejercitante: se trata de representarse con precisión y claridad los escenarios y circunstancias de los objetos de meditación para *mover* con más eficacia el ánimo. Así por ejemplo en las instrucciones de «composición viendo el lugar» recomienda San Ignacio «ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que se quiere contemplar»²⁷; gracias a esta composición de lugar se ve, huele, oye y toca... el objeto de la meditación: por ejemplo, el infierno, en el quinto ejercicio de la primera semana: «ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno», «ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las ánimas como cuerpos ígneos», «oír con las orejas llantos, alaridos, blasfemias», «oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas», o, en otros ejercicios, «ver con la vista imaginativa sinagogas, villas y castillos por donde Cristo Nuestro Señor predicaba», «el camino desde Nazaret a Bethlem, considerando la longura, la anchura, y si llano y si por valles o cuevas sea el tal camino», etc. En segundo lugar se habrá percibido cómo el trayecto de Ludovico en ese lugar misterioso atraviesa las zonas de purgación para alcanzar las puertas de la Jerusalén celestial, de la divina Sión a la que no puede todavía entrar, pero que se anuncia como meta final de los santos: el camino es una vía de perfección espiritual.

Esta celestial Sión es uno de los espacios básicos del auto sacramental, en donde aparece con distintas modulaciones. En los dramas encontramos una ocu-

²⁷ Ignacio de Loyola, 1952: 169, 173-74, 178, 182.

rrencia de gran interés en *La exaltación de la cruz* (1017-18), en el desenlace apo-
teósico que revela al convertido Anastasio el triunfo de la ciudad santa:

*Suenan las chirimías y baja una nube con los dos ángeles, tomando a Anastasio de las
manos, y suben hasta mitad del teatro y como dicen los versos, por el palenque de enfrente
suenan otras chirimías [...] se abre la montaña [...] y se ve la ciudad de Jerusalén con el
altar adornado de luces y las dos estatuas de Elena y Constantino, y por debajo de tierra en
la frente del tablado, se levantará una portada grande como que es la ciudad de Jerusalén.*

El texto que acompaña a esta exhibición no deja lugar a dudas del verda-
dero sentido de la ciudad celeste:

- Salve, divina Sión.
- Salve, teatro del cielo.
- Salve, sagrada Salén.
- Salve, soberano centro.
- Salve, nuevo Paraíso.
- Salve, florido Carmelo.
- Salve, gran ciudad de Dios...

La apertura de una montaña y de una nube ofrece a los ojos del público
estos ámbitos celestiales. La nube es el elemento básico en esta clase de expansiones
hacia el espacio divino. De nubes salen ángeles en *El purgatorio de san Patricio*
(188, 197), en otra nube se muestra San Bartolomé aprisionando al Demonio (*Las
cadenas del demonio*, 672); o la Virgen en *El gran príncipe de Fez* (1392); y el triunfo
de Eugenia entre ángeles se escenifica en otra nube (*El José de las mujeres*, 938)...

La nube²⁸ constituye en esta clase de comedias de santos una tramoya
(manifestación escénica) frecuentísima, —y en los autos intensifica su presen-
cia—, ya que es un espacio eminentemente teofánico, al que recurren igualmente
los pintores religiosos que se enfrentan al problema de la representación cele-
stial²⁹, o los grabadores de emblemas, que apelan constantemente a la nube para
este mismo objetivo.

²⁸ Ver Granja, 1995 para una documentada aproximación a los problemas y soluciones de la puesta en
escena que implica a las nubes.

²⁹ Ver Stoichita, 1996: 81-84 para la nube y su estatuto simbólico respecto a la expresión de lo celeste
y la divinidad.

En la Biblia las nubes son el lugar en que se sitúa el trono de Dios³⁰; y la columna de nubes pertenece a la tradición bíblica como signo de Dios o de la divinidad de Cristo, de los predicadores que extienden la palabra de Dios, de la rectitud de la fe, de las virtudes, etc., según los contextos³¹. Nada tiene de sorprendente que Calderón recurra a este elemento con frecuencia para abrir un espacio divino.

La proclividad de la comedia de santos y la política y moral hacia las figuras alegóricas le confiere, en parte, la libertad de fusión espacial de que gozan en su máxima expresión los autos sacramentales. Surge así una clase de espacios ampliados en los ámbitos oníricos, fantásticos y taumatúrgicos.

En *Los dos amantes del cielo*, en dos elevaciones a sendos lados del escenario salen dos espíritus (1072) que representan dos afectos formados por la fantasía de Crisanto, visibles para el público, pero no para el personaje, y que visualizan sus inclinaciones interiores, mostrando el espacio de su imaginación («Dos espíritus están, / uno malo y otro bueno, / luchando dentro de mí», 1073). De modo semejante, con la variedad de surgir del sueño del personaje, aparecen el Buen Genio y el Mal Genio en *El gran príncipe de Fez* (1367): en esta ocasión lo que la apariencia materializa es un espacio onírico que permite al espectador observar lo que sueña el protagonista. Otro sueño (1404) representa a la fantasía de Muley la escena de su destronamiento en un salón del trono con dosel, en el que se encuentra rodeado de su familia y súbditos, que lo van despojando de los atributos de la realeza: este salón del trono y los sucesos que se desarrollan en el episodio pertenecen de nuevo al mundo onírico. Sueños parecidos con apertura a los mismos espacios de la imaginación en apariencias varias los hallamos en *La cisma de Ingalaterra* (sueño de Enrique VIII, 143) o en *La sibila del Oriente* (1156, sueño de Salomón; según especifica el texto la visión se muestra en una nube)...

Se habrá notado que estos sueños en los dramas afectan a reyes y grandes personajes: se sitúan, por tanto, dentro de la ortodoxia doctrinal más estricta. Creer en sueños es superstición reprobada por todos los tratadistas de la época;

³⁰ *Eclesiástico*, 24, 7: «En los altísimos cielos puse yo mi morada, y el trono mío sobre una columna de nubes».

³¹ Rabano Mauro comenta alguno de estos significados en sus *Allegoriae in sacram scripturam* (*Patrología Latina*, de Migne, 112, cols. 899-900). Dios habita en las nubes, porque las nubes están en lo alto y la sede de Dios ha de estar alta, porque la nube oculta la majestad divina que no puede ostentarse ante los hombres, etc.

pero de esta condición se exceptúan los sueños que afectan a los reyes y profetas. Ya era distinción de la antigüedad clásica³² la de dos tipos de sueños; los falsos y los verdaderos. Verdaderos son los que se producen cuando Dios mueve la fantasía con el ministerio angélico, y orienta por sueños a los hombres, revelándoles sus misterios, como en tantos pasajes de la Biblia. En realidad el sueño de Salomón en *La sibila del oriente* (1156) escenifica la visión profética narrada en el Libro Primero de los Reyes (3, 5), en que el Señor se aparece en sueños a Salomón y le dice que pida lo que quiera, que se lo concederá. El rey pide sabiduría. Esta es la versión calderoniana:

Suena música, córrese una cortina y debajo de un dosel aparece Salomón, durmiendo, y por lo alto, en una apariencia, sale una Visión cubierto el rostro.

Salomón,
que es lo mismo que decir
pacífico y manso, hijo
del real profeta David,
tú, cuyo imperio será
quieto, apacible y feliz,
quiero que me labres casa
en que morar y vivir:
yo te he de asistir a ella.
Pide, y espera de mí,
mercedes, que yo concedo
cuanto me quieras pedir.

³² Homero, en el canto XIX de la *Odisea* pone dos puertas al sueño, de cuerno y marfil (560 y ss.: «Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros, / y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida, / pues sus tenues visiones se escapan por puerta diversa. / De marfil es la una, de cuerno la otra», etc.: Homero, 1982: 419); y lo mismo, en su imitación, Virgilio, *Eneida*, al final del libro VI, donde menciona esta puerta de cuerno que da paso a los sueños verdaderos y la de marfil, que da paso a los engañosos. Cfr. el comentario de Herrera a los vv. 113 y 117 de la Égloga II de Garcilaso, donde apunta que «entendamos conforme a la opinión antigua algunas veces las visiones nocturnas ser engañosas y otras verdaderas» (Gallego Morell, 1972: 508-9). De este asunto trata el P. Ciruelo, 1978: cap. «De los sueños», 64-66: «La causa [...] sobrenatural es cuando los sueños vienen por revelación de Dios, o de algún ángel bueno o malo que mueve la fantasía [...] Desta manera dice la Santa Escritura que en la vieja ley Dios hablaba a los profetas cuando dormían [...] en la revelación de Dios o del buen ángel no se hace mención de cosas vanas, ni acaee muchas veces, sino por alguna cosa de mucha importancia y que pertenece al bien común del pueblo de Dios».

Pero frente a estas visiones y sueños inspirados por Dios pueden producirse otros casos convocados por las potencias del mal: la apariencia de Justina durmiendo que deja ver un peñasco en *El mágico prodigioso* (629) al conjuro del Demonio revelará más adelante su falsedad cuando este solo sea capaz de arrojar a los brazos de Cipriano un esqueleto. La misma falsedad manifiesta la apariencia convocada por el mago Anastasio en *La exaltación de la cruz* (987) cuando abre una montaña y muestra la batalla de Jerusalén a los príncipes de Persia Menardes y Síroes. En el momento en que en el escenario manifestado por el arte mágica de Anastasio se introduce la visión del templo hierosolimitano, con un altar en el que está la cruz, esta presencia sagrada destruye el poder del mago y la apariencia se cierra de golpe, viniéndose abajo los dos peñascos que había hecho ascender como puestos de observación para los príncipes (988).

En *La aurora en Copacabana* (1328) es la Idolatría quien muestra a Manco-Cápac una falsa divinidad en una apariencia portentosa que se ostenta en el seno de un peñasco:

Ábrese un peñasco y vese a un joven, vestido de pieles, recostado en una peña [...] Va saliendo por lo alto del peñasco un sol y tras él un trono dorado, con rayos, y en su araceli sentado el mismo joven de antes, vestido ricamente con corona y cetro.

En ningún caso estas visiones y espacios taumatúrgicos podrán imponerse a los de la divinidad.

FINAL

Del incompleto análisis precedente de ejemplos y funciones de los espacios dramáticos se puede colegir la gran variedad, flexibilidad y rigor de las técnicas calderonianas en este terreno. Parte a menudo de elementos codificados o insertados en una tradición literaria o doctrinal, de los que explora sus capacidades connotativas, y las claves de interpretación que les confieren esas tradiciones, pero procede cuando le interesa a la ruptura de convenciones, para proponer nuevas dimensiones simbólicas o contrastes expresivos.

La elaboración de los espacios dramáticos de los dramas calderonianos puede estudiarse primeramente en relación con las tramas y episodios argumentales, en tanto sirven, como función básica, de marco para las acciones represen-

tadas, pero adquieren casi siempre valores simbólicos que definen al personaje, enseñan una lección o apelan a la emoción del espectador.

Tener en cuenta esta complejidad de los espacios dramáticos vistos podrá ayudar, sin duda, a concebir mejor el funcionamiento de una de las más importantes técnicas en la construcción del drama calderoniano.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, J. [1987]: «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Acta Poética*, 7, pp. 37-48.
- AMEZCUA, J. [1983]: «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 1533-43.
- BANCES CANDAMO, F. A. [1970]: *Teatro de los teatros*, ed. D. Moir, London, Tamesis.
- BLUE, W. R. [1978]: «Las imágenes en *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón de la Barca», *Hispania*, 61, pp. 883-93.
- BOBES NAVES, M. C. [1988]: «Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 95-103.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. [1998]: *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Iberoamericana, Biblioteca Áurea Hispánica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. [1987]: *Obras completas*, vol. II. *Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. [1987b]: *Obras completas. Autos*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- CASALDUERO, J. [1967]: *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos.
- CIRUELO, P. [1978]: *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. A. Ebersole, Valencia, Albatros.
- DÍEZ BORQUE, J. M. [1975]: «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, pp. 50-92.
- ELIADE, M. [1992]: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.
- GALLEGO MORELL, A. [1972]: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.

- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. [1981]: «Escritura/ actuación: para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33-34, pp. 9-50.
- GRANJA, A. de la [1995]: «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 37-67.
- HOMERO [1982]: *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, Madrid, Gredos.
- IGNACIO DE LOYOLA, San [1952]: *Obras completas*, Madrid, BAC.
- INGARDEN, R. [1971]: «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8 (II), pp. 531-38.
- LARA GARRIDO, J. [1983]: «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 939-54.
- MCKENDRICK, M. [1991]: «El espacio simbólico en Calderón», en *Hacia Calderón, Noveno coloquio anglogermánico*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 123-31.
- PAVIS, P. [1985]: *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. y ALLEN, J. J. [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUIZ PÉREZ, P. [1996]: *El espacio de la escritura*, Bern, Lang.
- SITO ALBA, M. [1987]: *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.
- SPANG, K. [1991]: *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA.
- STOICHITA, V. I. [1996]: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza.
- ÜBERSFELD, A. [1989]: *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia.
- ÜBERSFELD, A. [1997]: *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- VAREY, J. [1984]: «Space and Time in the Staging of Calderón's *The Mayor of Zalamea*», en M. A. Rees, *Staging in the Spanish Theatre*, Leeds, Trinity and All Saints' College, pp. 11-25.
- VAREY, J. [1987]: «Calderón y sus trogloditas», en *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, pp. 249-61.
- VITSE, M. [1985]: «Sobre los espacios en *La dama duende*», *Notas y estudios filológicos*, 2, pp. 7-32.



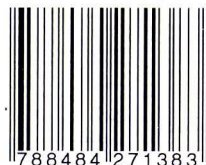
Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha



Festival de Almagro

 Caja
Castilla
La Mancha
Obra Social
y Cultural

ISBN 84-8427-138-2



9 788484 271383