

El espacio sucesivo en los dramas y en las tragedias de Calderón: una nueva tipología espacial

Elena Merlino

Università di Roma Tre/Università di Firenze
elena.merlino@uniroma3.it/elena.merlino@unifi.it
ORCID: 0009-0006-6865-2445

Recepción: 03/02/2025, Aceptación: 19/05/2025, Publicación: 19/12/2025

Resumen

El estudio se focaliza en el empleo del recurso que hemos denominado “espacio sucesivo” en los dramas y en las tragedias de Pedro Calderón de la Barca que han sido insertados hasta la fecha en la Base de Datos *Calderón Digital*. Este recurso consiste en una transición rápida entre espacios dramáticos distintos y contiguos dentro de un mismo cuadro, sin que los personajes abandonen el escenario y sin que se produzca un vacío escénico. Con la ayuda de tablas sinópticas, se observa la aplicación sistemática de la técnica estudiada, la cual permite una transición dinámica entre los espacios representados, otorgando mayor fluidez a la acción dramática y manteniendo su continuidad. El análisis no solo permite reconstruir algunas de las estrategias de construcción y articulación de los espacios dramáticos en Calderón, sino que también destaca el gran valor científico de la BD *Calderón Digital* para investigar las múltiples facetas del dramaturgo y del teatro aurisecular en general.

Palabras claves

Calderón de la Barca; espacio sucesivo; espacio dramático; drama; Calderón digital.

Abstract

English title. Successive space in Calderon's dramas and tragedies: a new spatial typology. The study focuses on the use of the resource we have defined “successive space” in the *dramas* and *tragedias* of Pedro Calderón de la Barca that have been included to date in the *Calderón Digital* Database. This resource consists of a rapid transition between distinct and adjacent dramatic spaces within the same *cuadro*, without the characters leaving the stage and without creating a scenic void. With the help of synoptic tables, the

systematic application of the technique is observed, which allows for a dynamic transition between the represented spaces, granting greater fluency to the dramatic action while maintaining its continuity. The analysis not only helps reconstruct some of the strategies for articulating dramatic spaces in Calderón's works, but also highlights the great scientific value of the *Calderón Digital* Database for researching the multiple facets of the playwright and 17th-century theatre in general.

Keywords

Calderón de la Barca; successive space; dramatic space, drama; Calderón digital.

1. El espacio sucesivo: definición del recurso y corpus seleccionado

Una de las características más propias del escenario áureo, del teatro comercial en particular, es su 'flexibilidad espacial', la capacidad de adaptarse dinámicamente a la variación y a la variabilidad de la acción dramática, que el público de la época demandaba, mediante la combinación de distintos recursos escénicos y dramáticos. Los espacios representados varían y se plasman activamente ante la mirada del público, y la "ductilidad infinita del espacio escénico, de por sí neutro, de los corrales áureos" (Vitse 1985: 21) favorece este proceso. Los versos pronunciados por los actores, sus desplazamientos a través del escenario y movimientos entre espacio escénico y extra-escénico construyen los espacios de la ficción y los modifican, transportando al espectador a través de espacios y tiempos lejanos, según unas convenciones codificadas y compartidas que se desarrollan "en relación dialéctica con el público español" (Rubiera 2005: 62). De hecho, el dramaturgo, gozando de una gran libertad compositiva, cuenta plenamente con "el poder imaginativo del espectador", consciente de "que este tiene un gusto especial por contemplar acciones variadas. Así que la sucesión rápida de acontecimientos que se desarrollan en lugares diversos [...] asegurará el éxito de la representación" (Rubiera 2005: 49).

En los textos dramáticos áureos, la manera más común y sencilla de realizar un cambio de espacio dramático es mediante el cambio de cuadro: todos los personajes abandonan el escenario y, generalmente, este movimiento se acompaña de un cambio espacio-temporal. Utilizamos el término ‘cuadro’ según la ya clásica definición de Ruano de la Haza (2000: 64):

[u]n «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...] Generalmente, el final del cuadro es también marcado por un cambio estrófico.

Además del cambio de cuadro, los dramaturgos áureos emplean otros recursos que posibilitan desplazamientos entre espacios dramáticos y son capaces de conferir una mayor variedad y dinamismo a la acción dramática, determinando cambios espaciales o multiplicaciones de espacios que coexisten y/o se suceden en el escenario dentro de un mismo cuadro y sin que la acción sufra interrupciones. En el presente estudio, analizaremos un caso específico, es decir, la transición rápida entre dos espacios dramáticos distintos y contiguos dentro de un mismo cuadro sin que los personajes dejen el escenario, un recurso que hemos definido “espacio sucesivo”.¹

El corpus empleado en nuestro estudio se ha seleccionado a partir del análisis de todos los dramas y las tragedias de Pedro Calderón de la Barca que están incluidos hasta la fecha en la BD *Calderón digital*.² De hecho, las fichas insertadas en la Base de Datos, además de ofrecer información bibliográfica, métrica y sobre el desarrollo de la acción dramática, proporcionan datos relativos a la segmentación del texto teatral y a su articulación espacio-temporal. Por estos motivos, la BD constituye un instrumento de fundamental importancia para cualquier estudioso que quiera abordar cuestiones específicas de Calderón o del teatro áureo en general, dado que favorece el proceso de investigación, de recuperación y de selección de datos.

Como se observará, los textos de Calderón en que se realizan estos rápidos desplazamientos espaciales se han dividido según el subgénero y, para cada obra,

1. Agradecemos a Ilaria Resta por sus valiosas sugerencias al buscar un término adecuado para identificar el recurso analizado. Consideramos que el término elegido se ajusta adecuadamente a la distinción propuesta por García Barrientos (2012: 156) entre espacios simultáneos y sucesivos: “Los espacios múltiples, en cualquiera de los casos que acabamos de aludir, se pueden presentar sucesiva o simultáneamente. Es claro que la primera es la posibilidad no marcada, la más normal y frecuente. Implica la mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras sobre el mismo espacio escénico”.

2. Para las citas textuales se han utilizado las ediciones más recientes de las obras, cotejándolas con las ediciones anteriores, con las *Partes* y con los demás testimonios consultables.

se han indicado las referencias didascálicas explícitas y, sobre todo, implícitas³ que permiten la identificación del fenómeno. Se han excluido del estudio los textos en que los cambios, aunque se realizan dentro de un mismo cuadro, dependen de factores sobrenaturales, hechizos o utilización de dispositivos escénicos —canales, tramoyas etc.—, puesto que, en todos estos casos, se trata de fenómenos distintos que están relacionados con la dimensión espectacular del evento teatral y su finalidad no es, como en nuestro caso, aportar una mayor fluidez al desarrollo de la acción dramática, sino suscitar sorpresa y admiración en el espectador.⁴

Puesto que hemos decidido focalizarnos en la identificación y definición de una técnica específica, se han excluido del estudio otros recursos ampliamente difundidos en los textos áureos que determinan transiciones dinámicas entre espacios dentro de un mismo cuadro. Piénsese, por ejemplo, en la “escena interior”, que Ruano de la Haza (2000: 158) define de la siguiente manera:

cualquier espacio escénico que se supone tiene lugar en una habitación interior de un edificio y que necesita decorado para su representación. Éstos consisten a menudo en sencillos accesorios escénicos, tales como sillas, bufetes y luces, los cuales, sin embargo, no son transportados al tablado por los actores, sino que son revelados al público como parte del decorado interior.

La acción puede entonces empezar en el espacio reducido que se revela corriendo las cortinas que cubren los huecos del vestuario, para luego desplazarse al tablado junto con el actor, cuyo movimiento modifica dinámicamente el espacio representado delante de los ojos del público.

Otro recurso ampliamente atestiguado en la comedia áurea se señala a menudo con la acotación “*entra[n] por una puerta y sale[n] por la otra*”: el/los personaje/s sale/n temporalmente del escenario y, al volver, el espacio ficcional es distinto y contiguo.

Se ha excluido también el espacio itinerante, aunque a veces se podría confundir con el fenómeno que tratamos, dado que implica el desplazamiento entre

3. Desde el punto de vista terminológico, utilizamos aquí la propuesta taxonómica de Hermenegildo, elaborada a partir de estudios anteriores de ámbito español, anglosajón y francés. Hermenegildo (2001: 20) distingue entre “didascalia” y “acotación”: la didascalia es una noción más amplia, que engloba también la acotación escénica y comprende “todas las marcas presentes en todos los estratos textuales [...] engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros, actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo”.

4. Piénsese en la secuencia que abre *La exaltación de la cruz*, en que, por medio de la visión suscitada por el conjuro de Anastasio, el escenario, que hasta aquel momento representaba un monte cercano a Babilonia, se convierte en la ciudad de Jerusalén sitiada por las tropas del rey de Persia (vv. 1-422).

dos espacios dramáticos sin que el espacio escénico mude o los personajes abandonen el tablado. El cambio, además, se produce en la misma secuencia métrica. En particular, según la definición que ofrece Javier Rubiera (2005: 107-120), se realiza una transición de un lugar “A” a un lugar “B”, ambos representados y “significados” por el escenario, y los movimientos, los gestos y las palabras de los actores comunican el cambio. Como recuerda Rubiera (2005: 112-115), esta técnica parece ser un “residuo” de la puesta en escena múltiple de las prácticas teatrales medievales y paralitúrgicas, caracterizadas por la yuxtaposición de más lugares —las *mansiones*— que se quedaban practicables y visibles durante todo el espectáculo. El espacio itinerante se configura, entonces, como un recurso teatral bien estructurado, que implica la existencia de un punto de partida “A”, visible y perceptible por el espectador, un espacio “de transición” y un punto de llegada “B”. Los versos de los actores, junto con sus desplazamientos sobre el tablado, confirman el cambio.⁵

En los dramas y en las tragedias de Calderón actualmente presentes en la Base de Datos, a través de una rápida y sencilla búsqueda y actualizando el listado contenido en Antonucci (2019: 324-325), se puede comprobar que el recurso aparece en veintiocho textos de un total de cincuenta y uno. Entre paréntesis se indica su ocurrencia:

- A secreto agravio secreta venganza (1)
- Amar después de la muerte (1)
- Darlo todo y no dar nada (2)
- Duelos de amor y lealtad (3)
- El alcalde de Zalamea (2)
- El Faetonte (2)
- El golfo de las sirenas (2)
- El gran príncipe de Fez (2)
- El José de las mujeres (1)
- El mágico prodigioso (1)
- El médico de su honra (1)
- El monstruo de los jardines (1)
- El pintor de su deshonor (1)
- El príncipe constante (1)
- El purgatorio de San Patricio (3)
- El sitio de Bredá (1)
- Fieras afemina amor (2)

5. “Con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de la lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces” (Rubiera 2005: 108-109).

La estatua de Prometeo (1)
 La hija del aire (2)
 La niña de Gómez Arias (2)
 La puente de Mantible (1)
 La vida es sueño (1)
 Las tres justicias en una (1)
 Los cabellos de Absalón (1)
 Los dos amantes del cielo (2)
 Luis Pérez el gallego (2)
 Un castigo en tres venganzas (1)
 Yerro de Naturaleza y aciertos de la Fortuna (col.) (1)

Como recuerda Antonucci (2019: 325),

El fenómeno interesa todos los géneros y un periodo cronológico bastante amplio, por lo que puede considerarse una característica, si bien no exclusiva de Calderón, sí muy típica de su dramaturgia. Lo propio de este recurso no es solo que no se dé coincidencia entre el cambio de espacio dramático y un momento de tablado vacío, sino que el desplazamiento de los personajes de un lugar a otro se realice en el ámbito de la misma secuencia métrica.

Antes de analizar el empleo del espacio sucesivo, conviene recordar que la escasez o, en ciertos casos, la ausencia de didascalias explícitas que señalen la entrada o salida de personajes del escenario no implica necesariamente que los actores permanecieran en el tablado durante toda la duración de una secuencia dramática. Esto dificulta, en ocasiones, la identificación de si las transiciones espaciales se realizaban sin que el/los personaje/s abandonaran físicamente el tablado. Tal situación se explica porque el texto teatral, concebido como un medio de comunicación entre profesionales, solía prescindir de acotaciones consideradas “banales”, como las relativas a los movimientos de entrada o salida de los actores, dado que estas podían inferirse a partir de las didascalias implícitas.⁶ Este aspecto lo pone claramente de relieve Fausta Antonucci, que analiza el empleo de nuestro recurso en tres comedias de capa y espada de Calderón (*Cada uno para sí*, *Fuego de Dios en el querer bien*, *Mañana será otro día*). Observa Antonucci (2002: 72):

Cuando, en dos escenas consecutivas, el/los mismo/s personaje/s pasa/n de estar en la calle a entrar dentro de una casa, o salen de una casa a la calle, ninguna acotación suele marcar este pasaje: como si el tablado se transformara instantáneamente, y

6. Por la misma razón de “economía” lingüística y comunicativa, se tendía, en cambio, a explicitar toda información que salía del bagaje técnico y ampliamente consolidado que los profesionales del teatro aprendían. Recuerda Giuliani (2018: 25): “[L]as acotaciones, tanto en el original del ingenio como en los manuscritos de autor de comedia o sus derivaciones, tienden a explicitar no solo lo que no queda implícito por el texto dialogado, sino sobre todo lo que se sale de lo usual de la praxis escénica de la compañía”.

sólo gracias a las palabras de los actores, de sala de una casa en calle con vista a la fachada del teatro y viceversa. Pero [...] la duda es de rigor, porque lo que hoy nos parece relación fluida puede simplemente ser el resultado de la falta de acotaciones en el testimonio que consultamos.

Sin embargo, en las tres piezas analizadas, la estudiosa destaca que no solo los diálogos y las didascalias implícitas sugieren la permanencia de los personajes en el tablado, sino que, en el caso de *Fuego de Dios en el querer bien*, “sería difícil encontrar un lugar del texto donde añadir [la acotación de salida del escenario] apropiadamente” (Antonucci 2002: 74). De manera similar, en *Cada uno para sí*, el vacío escénico generaría “una interrupción bastante violenta del intercambio entre los personajes” (Antonucci 2002: 73).

Las cuestiones señaladas por Antonucci —es decir, la escasa fiabilidad de los testimonios en relación con los signos paratextuales y, a la vez, la información inferida de las acotaciones implícitas— son de crucial importancia y deben ser siempre consideradas al estudiar la dimensión performativa y espacial de los textos del Siglo de Oro.

2. El espacio sucesivo en los dramas y en las tragedias de Calderón

Como se observa en la Tabla 1, el recurso del espacio sucesivo se ha detectado en seis textos de los cincuenta y uno entre dramas y tragedias incluidos en la BD *Calderón digital* hasta la fecha.⁷ Se identifican tres casos en los dramas históricos religiosos y un caso en el drama mitológico, en el palatino y en la tragedia. En las Tablas 2, 3, 4 y 5, para cada obra identificada, se indican, en la segunda columna, los espacios dramáticos entre los cuales se realiza el desplazamiento y, en la tercera, las referencias didascálicas que permiten su identificación, añadiendo entre paréntesis si el cambio espacial implica también un cambio de forma métrica. Finalmente, en la Tabla 6, se indica la combinación de recursos que caracteriza la transición. A partir de las tablas propuestas, se pueden formular algunas consideraciones preliminares antes de proceder con el análisis pormenorizado de los textos seleccionados. En primer lugar, el empleo del espacio sucesivo siempre se desprende de las acotaciones implícitas: como es propio de la técnica teatral barroca, el espacio dramático se construye y determina sobre todo a través de las

7. Se han identificado también catorce comedias en que aparece el recurso y se ha notado que el fenómeno afecta principalmente las comedias de capa y espada (siete ocurrencias). Esto puede deberse a la complicación que caracteriza el desarrollo de la intriga, lo cual exige un mayor dinamismo en la articulación de los espacios representados. Además, la oposición material y simbólica entre mundo exterior (calle) y mundo interior (casa) que rige la dinámica del enredo se refleja en el uso del recurso, dado que los desplazamientos se suelen producir entre calle y casa y viceversa. El análisis detenido de estos textos se remite a otro estudio en curso de aprobación. La clasificación genérica de ambos estudios se basa en la propuesta por *Calderón digital*.

indicaciones verbales y deícticas insertadas en los parlamentos de los personajes. En tres casos (*El José de las mujeres*, *Las cadenas del demonio* y *El monstruo de los jardines*), aparecen unas acotaciones explícitas —presentes en todos los testimonios consultados— que complementan el contenido dialógico y, en nuestro caso, confirman lo que ocurre en el tablado. Asimismo, con la sola excepción de *Las cadenas del demonio*, la aplicación del espacio sucesivo coincide con la salida de uno o más personajes del/al escenario: su movimiento entre el espacio no visible (el espacio extra-escénico) y el visible (el tablado) determina y, al mismo tiempo, señala la modificación del espacio ficcional.

En cuatro casos el cambio espacial coincide con un cambio métrico, un aspecto que distingue el espacio sucesivo del itinerante en que, por el contrario, el cambio espacial se produce dentro de una misma secuencia métrica. Además, en un solo caso (*Las tres justicias en una*), el empleo del espacio itinerante anticipa la transición entre espacios contiguos.

2.1. *Dramas históricos religiosos*

En los dramas históricos religiosos, excluyendo todos aquellos casos en que las transiciones espaciales ocurren de manera mágica o milagrosa, se encuentran tres casos interesantes de aplicación del espacio sucesivo.

En el primer cuadro de la primera jornada de *El José de las mujeres*, por ejemplo, se realiza un desplazamiento entre el interior de la casa de Eugenia y el jardín, al que todos acuden para celebrar una academia poética, y la transición parece producirse sin que los personajes dejen el escenario, sino desplazándose simplemente junto con los músicos. El espacio del jardín ya se anticipa a través de las referencias verbales insertadas en los diálogos de los personajes:

Capricho [...] ahora en su cuarto está [Eugenia]
pero pienso que saldrá
muy presto a la estancia bella
de ese jardín [...].
(vv. 414-417)

Auristela [...] ¡Oh, si tú hicieras por mí
una fineza!

Capricho ¿Qué es?

Auristela La puerta abríme después
del jardín.

(vv. 569-572)

El desplazamiento, como se infiere de la cita que sigue, se realiza durante un diálogo entre Julia y Capricho, en el que ambos están a punto de confesar su amor. Sin embargo, la inminente llegada de los músicos los interrumpe, y el

gracioso y la criada deciden seguirlos al jardín, donde se desarrollará la secuencia que sigue, es decir, la academia poética. El cambio de espacio dramático coincide, entonces, con la entrada al escenario de todos los participantes en la academia poética. En este caso, la acotación explícita, que proporciona detalles sobre la escena que se desarrollará, confirma el desplazamiento:

Julia Pero después lo diré,
que no es ocasión, porque
los instrumentos oí,
a cuyos compases vemos
que todos los del festín
van ya saliendo al jardín.
Capricho Pues la música ayudemos.

Sale la música cantando y el acompañamiento que pudiere de hombres y mujeres. Luego Aurelio, Sergio, Melancia y Flora; detrás Cesarino y Eugenia, a quien todos van dando unos papeles; mientras canta la música, se van sentando y Eugenia en medio.

(vv. 641-647)

En el segundo cuadro de la segunda jornada de *El mágico prodigioso*, se realiza un desplazamiento de la calle al interior de una casa. De hecho, Lelio, hijo del gobernador de Antioquia y enamorado de Justina, se encuentra en la calle, delante de la casa de la dama, con la intención de obligarla a corresponderle, puesto que ha comprobado su ligereza amorosa: “*Fabio* En fin, ¿vuelves a esta calle? / [...] A la puerta estás / de la casa de Justina” (vv. 1479-1484). Cuando Fabio, su criado, se va, Lelio, sin dejar nunca el tablado, entra en casa de Justina: la transición entre espacio exterior e interior de la vivienda es muy rápida y se produce en pocos versos. Además, como indica la acotación explícita, al irse Fabio, sale Justina, que, al principio, lo acusa de temeridad por haber entrado en su casa sin advertir, causando un potencial escándalo; la entrada de un personaje, la dama en este caso, parece otra vez marcar el cambio espacial:

Lelio [...] Retírate tú [dice a Fabio], porque
al entrar solo es mejor.
Mi padre es gobernador de
de Antioquía: bien podré,
con ese aliento y la furia
que a despeñarme camina,
en casa entrar de Justina
y quejarme de su injuria.

Vase Fabio y sale Justina

Justina Livia... Mas, ¿quién está al paso?
Lelio Yo soy

Justina Pues, ¿qué novedad,
señor, qué temeridad
obliga...?
(vv. 1491-1502)

Otro ejemplo que merece nuestra atención se encuentra en el último cuadro de la primera jornada de *Las cadenas del demonio*, donde asistimos a la transición del exterior al interior del templo de Astarot. El cuadro se abre con un cómico intercambio entre dos villanos casados, Lesbia y Lirón. El segundo ha acudido al templo para suplicar a Astarot que lo libere del vínculo matrimonial, y la villana quiere acompañarlo para pedirle lo mismo. Luego, se oyen unas voces que proceden “desde dentro” y que anuncian la inminente llegada del rey, acompañado por Licanoro, Ceusis, el sacerdote y otra gente.

El monarca quiere pedir a la divinidad que devuelva la vista a Ceusis y la palabra a Licanoro, dado que, habiéndose ya privado de su hija, son los únicos herederos que le quedan. A continuación, el rey exhorta a los suyos a entrar al interior del templo entonando cantos, mientras se descubre el ídolo de Astarot:

Rey [...] Todos al templo entremos;
que no dudo que en él piedad hallemos. [...]
Con músicas vosotros y con voces
los altos cielos penetrad veloces.

Descúbrese el ídolo.
(p. 651)

Como se nota, en este caso el desplazamiento no corresponde a la entrada o la salida de un/os actor/es, sino que se señala a través de la acotación implícita (“al templo entremos”) combinada con el descubrimiento del ídolo, que se encuentra dentro del templo. Asimismo, a la transición le corresponde un cambio de forma métrica, puesto que se pasa de la silva de pareados al romance.

2.2. *Drama mitológico*

En el último cuadro del tercer acto de *El monstruo de los jardines*, la acción, del interior del cuarto de Deidamia, se traslada al jardín, donde Aquiles, a solas, se despidió del lugar de los amores con la dama. En este caso, el pasaje del interior del cuarto a los jardines no se señala de manera clara en el texto: Valbuena Briones sitúa el cambio espacial en el momento en que hombres y ninfas, tras el canto epitalamio, dejan a Deidamia y a Aquiles a solas y el héroe manifiesta sus celos (p. 2018 y v. 3018 *Acot* de la edición de Alvarado Teodorika). Sin embargo, nos parece más plausible que la acción se desplace unos versos des-

pués. Mientras Deidamia y Aquiles están discutiendo, sale Sirene (v. 3057*Acot*), que interrumpe el intercambio entre los dos amantes, dado que el rey quiere hablar con Deidamia. Aquiles promete no tomar decisiones hasta que la dama vuelva, y el galán, como indica la acotación, se queda “suspenso” en el escenario (v. 3066*Acot*). A continuación, sale Ulises, que declara sus sospechas sobre la identidad de Astrea, que, efectivamente, es Aquiles disfrazado. De hecho, al verla, decide llamarla “Aquiles”. Como indica la didascalia explícita —“*Dice dentro, y sale por otra puerta hallando muy alborotado a Aquiles*” (v. 3084*Acot*)—, Ulises pronuncia el verso “Guárdate, Aquiles; que te den la muerte” (v. 3084) detrás de la puerta del vestuario y, al salir por otra puerta, suponemos que el espacio dramático ha cambiado. De hecho, como indican las referencias implícitas y los deícticos insertados en el parlamento de Aquiles, el personaje se despide del lugar de sus amores con Deidamia, es decir, el jardín. A este movimiento escénico le corresponde también un cambio de forma métrica (se pasa de la silva al romance). Estas son las palabras de Aquiles, que confirman la nueva ubicación de la secuencia:

Aquiles [...] y pues que lo ha sido
para mí este jardín bello,
adonde mis desengaños
son víctimas de mis celos
[...] aqueste acero
que oculto entre aquestas ramas
anoche dejé, temiendo
que el rumor llamase a gente,
y con él me vieses dentro
del cuarto le llevé solo.
Adiós, teatro funesto
donde mi primer amor
representó sus afectos,
adiós, bastardos adornos
de mi cautela instrumento,
adiós, flores, adiós, fuentes,
adiós, Deidamia [...].

(vv. 3184-3206)

En este caso, entonces, el recurso del personaje que “entra por una puerta y sale por otra”, combinado con el movimiento mismo de los actores y las didascalias explícitas e implícitas, parece determinar el cambio espacial. A pesar de la salida temporal del escenario del personaje de Ulises, hemos decidido insertar el fragmento en nuestro corpus, dado que el personaje de Aquiles permanece en el escenario durante toda la duración de la secuencia y el escenario nunca se queda vacío.

2.3. *Drama palatino*

En el único caso encontrado de drama palatino, *Amor, honor y poder*, vuelve a aparecer el espacio dramático del jardín. El primer cuadro del segundo acto se abre en el interior del palacio real⁸ para luego desplazarse al jardín. Enrico, duque de Salveric y enamorado, correspondido, de la Infanta, tras haber tenido una breve conversación con la dama, se queda solo en el tablado pronunciando un soliloquio en que se arrepiente de no haber osado más con ella. A continuación, otro personaje lo alcanza, el criado Tosco —“*Sale Tosco, lacayo, con capa y calza*” (v. 1396*Acot*)—, al que el duque pregunta cómo ha logrado entrar en el jardín, indicando, mediante las referencias deícticas, que la acción ahora se desarrolla en el jardín.

<i>Enrico</i>	¿Cómo entraste aquí?
<i>Tosco</i>	Todos estamos acá, por Dios: hasta acá me he entrado a pesar de los porteros, de las bardas y albarderos.
<i>Enrico</i>	¿Y hasta el jardín has llegado?

(vv. 1399-1404)

La transición entre salón del palacio y jardín está marcada también por la entrada de Tosco y por el cambio de forma métrica, en cuanto se pasa de la quintilla del soliloquio amoroso a la redondilla de los intercambios cómicos entre amo y criado.

2.4. *Tragedia*

El último cuadro de la segunda jornada de la tragedia *Las tres justicias en una* se abre con una riña estallada en la calle entre don Guillén y don Lope, mientras el padre del segundo, Lope de Urrea, y otros intentan dividirlos (vv. 1869-1892). Lope de Urrea insiste para que su hijo interrumpa la disputa, pero él, desafiando la autoridad paterna, le da un bofetón, humillándolo delante de todos (v. 1915). A continuación, el joven deja el escenario, mientras sigue riñendo con Guillén y los demás (v. 1920).

Lope de Urrea, que se ha quedado en el escenario junto con el criado Vicente y se siente profundamente ultrajado por el acto de su hijo, decide entonces

8. La primera parte del cuadro se desarrolla claramente en un salón dentro del palacio real, donde la Infanta se ofrece como mediadora para que su hermano pueda confesar a Estela su amor precisamente en el jardín: “*Infanta* [...] Baja esta tarde al jardín / y escóndete [...]” (vv. 1148-1149). Además, Enrico permanece en el tablado a partir del principio del acto, como indica la acotación: “*Sale[n] el Rey, Teobaldo, Ludovico y Enrico*” (v. 986*Acot*).

dirigirse al palacio real donde espera pedir justicia al rey por la ofensa padecida: “*Lope* [...] al rey pedírsela intento [justicia] / dando suspiros al viento” (vv. 1986-1987). Se supone que, mientras Lope lamenta la ofensa recibida con su criado (vv. 1925-1987), los dos, mediante el recurso del espacio itinerante, llegan delante de las puertas del palacio y, de repente, sin que nadie deje el escenario, pasan al interior del palacio, como indican las acotaciones implícitas: “*Viente* Considera que no es bien / por las puertas de palacio / entrar de aquessa manera” (vv. 1988-1990). A confirmación de la transición al interior del palacio, poco después salen el rey y su acompañamiento (v. 1998*Acot*). Asimismo, se realiza también un cambio métrico, dado que se pasa de la redondilla, adecuada al dinamismo de la secuencia de la riña, al romance, el metro con que Lope cuenta al soberano lo acaecido. También en este caso, la rápida transición entre espacios, que se plasma, construye y modifica activamente delante del auditorio, subraya y favorece la dinámica construcción de la secuencia y la continuidad de la acción dramática, como observa el editor de la pieza:

The impression of a continuous action is also achieved by characters moving from place to place and, as it were, taking the action with them (e.g. at II. 1988-96 when Lope senior moves from the street to the King's palace). By blurring the dividing-line between *cuadros* Calderón ensures that the audience perceives the action as uninterrupted, with tension mounting steadily to a crescendo and then steering to a finale (Benabu 1991: 60).

3. Conclusiones

El estudio de las técnicas de construcción y articulación de los espacios dramáticos comprueba la importancia que los ingenios del teatro áureo, Calderón en este caso, conferían a la variedad de la acción dramática. De hecho, la variación de los espacios, que se realiza mediante distintos recursos, se ajusta precisamente a las necesidades impuestas por el desarrollo del enredo dramático. La técnica articuladora que se ha definido “espacio sucesivo” forma parte de este conjunto de recursos escénicos y, como se ha demostrado, se caracteriza por una aplicación bastante sistemática. Siempre se infiere a partir de las didascalias implícitas y, en algunos casos, se confirma mediante las acotaciones explícitas. Además, con la sola excepción de *Las cadenas del demonio*, se acompaña de la salida del/al escenario de uno o más personajes. En cuatro casos, el cambio espacial coincide con un cambio de forma métrica y, en dos casos, es decir, *El monstruo de los jardines* y *Las tres justicias en una*, aparece combinado con otros recursos de articulación espacial. Finalmente, prescindiendo de toda verosimilitud dramática, el espacio sucesivo permite realizar cambios espaciales de manera rápida y fluida, garantizando la continuidad total de la acción dramática y el dinamismo escénico.

A nuestro modo de ver, el recurso del espacio sucesivo y su aplicación, tanto en la producción de Calderón de la Barca como en la de los demás dramaturgos áureos, merecen ulteriores profundizaciones y, sobre todo, constituyen una confirmación de la flexibilidad y plasticidad espaciales que caracterizan la escena barroca desde sus inicios.

Tabla 1. Dramas y tragedias seleccionados

Dramas historiales religiosos	Drama mitológico	Drama palatino	Tragedia
El José de las mujeres	El monstruo de los jardines	Amor, honor y poder	Las tres justicias en una
El mágico prodigioso			
Las cadenas del demonio			

Tabla 2. Dramas historiales religiosos

Título	Espacios dramáticos	Jornada, vv. o pp.
El José de las mujeres	Interior de la casa → Jardín	I, v. 647 <i>Jul.</i> [...] todos los del festín / van ya saliendo al jardín (v. 647).
El mágico prodigioso	Calle → Interior de la casa	II, v. 1498 <i>Lelio</i> [...] bien podré [...] / en casa entrar de Justina [...] (vv. 1494-1497).
Las cadenas del demonio	Exterior del templo → Interior del templo	I, p. 651 (cambio métrico) <i>Rey</i> [...] Todos al templo entremos [...] (p. 651).

Tabla 3. Drama mitológico

Título	Espacios dramáticos	Jornada, vv. o pp.
El monstruo de los jardines	Cuarto → Jardín	III, v. 3084 <i>Aquiles</i> [...] y pues que lo ha sido / para mí este jardín bello [...] (v. 3184).

Tabla 4. Drama palatino

Título	Espacios dramáticos	Jornada, vv. o pp.
Amor, honor y poder	Interior del palacio → Jardín	II, vv. 1396-1397 (cambio métrico) <i>Enrico</i> ¿Y hasta el jardín has llegado? (v. 1404)

Tabla 5. Tragedia

Título	Espacios dramáticos	Jornada, vv. o pp.
Las tres justicias en una	Exterior del palacio → Interior del palacio	II, vv. 1988-1997 (cambio métrico) <i>Vicente</i> [...] no es bien / por las puertas de palacio / entrar de aquessa manera (vv. 1988-1990).

Tabla 6. Combinación de recursos aplicados a cada obra

Género	Título	Combinación de recursos
Dramas históricos religiosos	El José de las mujeres	<ul style="list-style-type: none"> ➤ salida de personaje al escenario ➤ didascalias implícitas
	El mágico prodigioso	<ul style="list-style-type: none"> ➤ salida de personaje al escenario ➤ didascalias implícitas y explícitas
	Las cadenas del demonio	<ul style="list-style-type: none"> ➤ didascalias implícitas y explícitas ➤ cambio métrico
Drama mitológico	El monstruo de los jardines	<ul style="list-style-type: none"> ➤ “entra por una puerta, sale por la otra” ➤ salida de personaje del escenario ➤ didascalias implícitas y explícitas ➤ cambio métrico
Drama palatino	Amor, honor y poder	<ul style="list-style-type: none"> ➤ salida de personaje al escenario ➤ didascalias implícitas ➤ cambio métrico
Tragedia	Las tres justicias en una	<ul style="list-style-type: none"> ➤ espacio itinerante ➤ salida de personaje al escenario ➤ didascalias implícitas ➤ cambio métrico

Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta, “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”, en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, eds., *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- , “La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos Calderón Digital: algunos casos de estudio”, *Studia Aurea*, 13 (2019), pp. 319-33.
- BENABU, Isaac, “Part One – On the Boards”, en *On the boards and in the press: Calderon’s “Las tres justicias en una”*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 21-70.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amor, honor y poder*, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- , *Las cadenas del demonio*, en *Obras Completas, I: Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 643-667.
- , *La exaltación de la cruz*, ed. Ignacio Arellano, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- , *El José de las mujeres en Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Amsterdam, Atlanta, 1999, pp. 117-270.
- , *El mágico prodigioso*, ed. Natalia Fernández, Barcelona, Crítica, 2009.
- , *El monstruo de los jardines*, en *Obras Completas, I: Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1983-2022.
- , *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- , *Las tres justicias en una*, en *On the boards and in the press: Calderon’s “Las tres justicias en una”*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 107-232.
- Calderón digital: Base de datos argumentos y motivos del teatro de Calderón*, 15-01-25 <<https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/search>>.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, México, Paso de Gato, 2012.
- GIULIANI, Luigi, “Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones”, en Luigi Giuliani, Victoria Pineda, eds., *‘Entra el editor y dice’: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2018, pp. 11-27.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

VITSE, Marc, “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.

