Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel*

Marc Vitse
Universidad de Toulouse-Le Mirail

No hay comedia de capa y espada de Calderón más célebre y, al parecer, mejor conocida que la escrita en 1629 por este dramaturgo y titulada *La dama duende*. No obstante, una mera ojeada sobre la labor crítica a ella referida no tarda en revelar la existencia ineludible de una importante serie de problemas harto difíciles, y por eso dejados, en su mayoría, sin resolver. Entre ellos, los que piden más urgente revisión son los que se podrían llamar los *problemas textuales*, expresión que se ha de entender en un doble, y complementario sentido: en el sentido bibliográfico y filológico primero; y, luego, en el sentido de la interpretación correcta de las informaciones proporcionadas por el texto mismo sobre los aspectos espaciales, dramáticos y escénicos, de una comedia en la que, como se sabe, desempeña un papel fundamental la disposición topográfica de la casa del amigo de don Manuel, don Juan de Toledo.

Estamos lejos, en efecto, de poseer una edición crítica fidedigna de *La dama duende*. Y esto, no solamente porque las varias ediciones llevadas a cabo por Ángel Valbuena Briones son malas (como la preparada para los *Clásicos castellanos*, núm. 137) o malísimas (como la preparada en 1976 para la

colección *Letras hispánicas*, núm. 39)¹, sino también porque ninguna de las hasta ahora elaboradas, por éste u otros estudiosos, tuvo en cuenta los textos no autorizados salidos a luz en Valencia y en Zaragoza en 1636, es decir en el mismo año que la publicación de la *Primera parte* de Madrid.

No es necesario, para el tema escogido hoy, entrar en el detalle de esta maraña bibliográfica. Será suficiente indicar que los dos textos no madrileños parecen constituir una primera versión de la comedia y que su tercera jornada —publicada en el número 21 de *Criticón*, 1983, pp. 49-91—, totalmente diferente de la oficial de la *Primera parte*, permite solucionar algunos de los enigmas hasta ahora no percibidos, o no explicados, por la crítica. A ello volveremos en el curso de nuestro análisis del espacio en *La dama duende*.

Antes de abordarlo directamente, sin embargo, importa dar algunas precisiones terminológicas, tanto para conferir mayor claridad a la exposición, como para llegar a unas conclusiones metodológicas más pertinentes, si es que de nuestra demostración se puedan sacar algunas. Se trata de la definición de las nociones de *espacio dramático* y de *espacio escénico*².

Por *espacio dramático* se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes: aquí, por ejemplo, la casa de don Juan, en el Madrid de 1629, capital de la España del joven Felipe IV, padre del recién nacido Baltasar Carlos, etc. Este espacio dramático, en su esencia, sólo 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 cuyo marco de evolución y de acción hay que fijar.

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 éste de las

* Este trabajo se publicó en *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32. Lo reproducimos aquí por la poca difusión que tuvo aquel volumen de NEF y por el interés que creemos tiene el estudio de Vitse (nota de los editores).

¹ Nos valdremos de esta edición, sin embargo, para nuestras citas, porque es la más corriente y la única en tener una numeración continua, y no por jornada, de los versos.

² Véanse las definiciones —aquí libremente adaptadas— del *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis, Paris, Editions Sociales, 1980, pp. 151-59.

indicaciones incluidas en el texto escrito, tanto en el texto principal (el que dicen los personajes) como en el texto secundario (las acotaciones).

Y ahora, a la luz de estas previas y muy elementales definiciones, y con la ayuda del gran calderonista J. E. Varey —su ponencia en el congreso de Calderón de Madrid, en 1981³, versaba sobre el mismo tema, y será para nosotros motivo para un diálogo a la vez agradecido y crítico—, tratemos de descubrir algunos de los aspectos constitutivos del espacio en *La dama duende*, y particularmente todo lo que concierne al cuarto de don Manuel.

Este cuarto, en efecto, aparece como el elemento clave del complicadísimo espacio doméstico formado por la casa aristocrática del huésped de don Manuel y hermano mayor de doña Ángela y de don Luis. A este bloque espacial —cuarto se ha de entender en su significación áurea de «parte de la casa destinada a alguna persona con su familia» (*Aut*), o sea algo comparable con los *appartements* de las piezas de Corneille o Racine, o con lo que hoy, en los hoteles, se suele llamar una *suite*—, a este conjunto de habitaciones, pues, tenemos una primera alusión en el parlamento dirigido a Luis por su criado y confidente Rodrigo, cuando le revela éste las precauciones tomadas por el mayorazgo don Juan para aislar el aposento de su invitado e impedir cualquier comunicación directa desde su cuarto hacia el interior de la casa:

Y más habiendo tenido
tal recato y advertencia,
que para su cuarto ha dado
por otra calle la puerta,
y la que salía a la casa,
por desmentir la sospecha,
de que el cuidado la había
cerrado, o porque pudiera
con facilidad abrirse
otra vez, fabricó en ella
una alacena de vidrios,
labrada de tal manera,
que parece que jamás
en tal parte ha habido puerta (vv. 349-62)

3 «La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía», en Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, 1981), Madrid, C.S.I.C., 1983, tomo 1, pp. 165-83 (Anejos de la revista *Segismundo*, 6).

- ISABEL
DOÑA ÁNGELA
ISABEL
- algún agujero hagamos
por donde al huésped veamos.
Más que eso mi ingenio entabla.
Di.
- Por cerrar y encubrir
la puerta, que se tenía,
y que a este jardín salía,
y poder volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena.
Ésta —aunque de vidrios llena—,
se puede muy bien mover.
Yo lo sé bien; porque, cuando
la alacena aderecé,
la escalera la arrimé,
y ella se fue desclavando
poco a poco, de manera,
que todo junto cayó,
y dimos en tierra yo,
alacena y escalera;
de suerte que en falso ahora
la tal alacena está,
y apartándose, podrá
cualquiera pasar, señora.
- DOÑA ÁNGELA
- Esto no es determinar,
sino prevenir primero.
Ves aquí Isabel, que quiero
a esotro cuarto pasar,
y he quitado la alacena.
Por allá, ¿no se podrá
quitar también?
- ISABEL
- Claro está;
y para hacerla más buena,
en falso se han de poner
dos clavos, para advertir
que sólo la sepa abrir
el que lo llega a saber (vv. 565-616)

¿De qué nos enteramos aquí? Esencialmente, de que el cuarto de Ángela se encuentra a mucha distancia del de don Manuel («si se ve / de mi cuarto tan distante / el suyo», vv. 568-70). A pesar de las afirmaciones repetidas de J. E.

Varey (pp. 170-171, 172, 175, 180), los dos aposentos *no* son contiguos. Y este hecho, basado en la declaración, de por sí fehaciente, de quien ha de conocer perfectamente la disposición de su propia casa, recibe renovadas confirmaciones en el posterior desarrollo de la comedia. Hay, en primer lugar, la aseveración de Isabel, que precisa (vv. 585-88) que la puerta modificada por don Juan en el cuarto de Manuel no da al cuarto de Ángela, sino a un «jardín». Este jardín interior de la casa —que no se volverá a mencionar— se sitúa pues en algún trozo del camino que conduce del cuarto de Ángela, en que probablemente se desarrolla la escena que estudiamos⁵, hasta el cuarto de Manuel, y constituye por consiguiente un elemento de la parte

por donde
este cuarto [en que están Isabel y Ángela] corresponde
al otro [el de Manuel] (vv. 570-72)

Este «paso» —así se llama en las versiones no oficiales⁶— se configura, además, como un espacio abierto o, por lo menos, como un espacio ofrecido a la mirada de los habituales moradores de la casa, ya que, para utilizarlo en sus andanzas burladoras, la protagonista está obligada a tomar un sinnúmero

⁵ Probablemente, decimos, porque si no hay nada en el texto que lo impida, no hay nada tampoco que permita afirmarlo tajantemente. Por otra parte, dudamos mucho de que los núcleos escénicos D' y F' (véase *infra* la columna derecha del cuadro) se desarrollen efectivamente en el cuarto de Ángela. Este, si damos fe al texto, es un cuarto aislado o, por lo menos, no accesible a los huéspedes que no deben conocer la presencia de Ángela, viuda con deudas, en casa de sus hermanos. El espacio dramático D' y F', innominado, no parece corresponder al espacio cerrado que sirve de «cárcel» a la joven y tramoyera viuda: cruzan por él casi todos los personajes (incluso el propio Manuel, a quien Rodrigo divisa desde lejos, vv. 1401-2), de modo que podría tratarse de la «sala», en el sentido que da al vocablo el *Diccionario de Autoridades*: «La pieza principal de la casa, o cuarto donde se vive, y donde se reciben las visitas de cumplimento, o se tratan los negocios. Dijo-se sala porque se sale a ella de otros cuartos secretos...». Por otra parte, no implica ninguna contradicción el que Ángela pueda decir, en los versos 607-9: «Ves aquí, Isabel, que quiero / a esotro cuarto pasar / y he quitado la alacena». Al pronunciar estas palabras, no «quita» efectivamente una alacena que no se encuentra sino en el cuarto de Manuel. Lo que hace es inventar una hipótesis: 'Supón, Isabel, que yo, llevada del deseo de penetrar en el cuarto de Manuel, haya llegado frente a la alacena y la haya quitado'. Para otra equivalencia entre «ves aquí» y «supón», véanse los versos 1067-71, con idéntica elaboración de una conjetura por Cosme: «Ves aquí que van y vienen / papeles y que jamás, / aunque los examines más / ciertos desengaños tienen: / ¿qué creerás?».

⁶ *Crítica*, 21, 1983, p. 75, vv. 478-80: «... y te escondes / por este paso que tienes / oculto para su cuarto...».

de precauciones. Así es como le es preciso, antes de arriesgarse a atravesarlo, esperar la salida o el sueño de sus hermanos (vv. 1765-66; 1802; 1985-88), o bien disimular la luz en una «linterna cubierta» («porque de aquesta manera / no se viera», vv. 2004-05).

En segundo lugar, son pruebas indiscutibles de la distancia que media entre los dos cuartos las cantidades de versos que se pronuncian entre el momento de la salida de los personajes del uno y el momento de su entrada en el otro. Cuando mejor se miden estos intervalos temporales de una duración media de unos 40 versos —y que nada justificaría desde el punto de vista del *tempo* dramático, en caso de contigüidad efectiva de los dos bloques espaciales— es cuando se escenifican en la tercera jornada los acelerados vaivenes provocados por las inesperadas intervenciones de don Juan y don Luis en la fiesta nocturna organizada por su enamorada hermana. Un rápido recuento da los resultados siguientes. Se pronuncian

— 40 versos (vv. 2439-78) durante el viaje que Manuel, guiado por Isabel, hace desde el cuarto de Ángela hasta «aquel cuarto [...] apartado» (vv. 2433-34), del que él no sabe que es su propio aposento.

— 77 versos (vv. 2484-2560), o sea poco más de dos veces 38 versos, mientras ocurre el regreso de la criada hacia el cuarto de su ama y su nueva ida al cuarto del huésped, ahora libre del peligro que representaba don Juan.

— 29 versos (vv. 2575-2603) —a los que hay que añadir el tiempo indeterminado que separa el final del monólogo de Manuel (v. 2592) de la vuelta al escenario de Ángela y de sus mujeres— que corresponden a los minutos necesarios para que Isabel lleve a Cosme desde el cuarto de su amo hasta la «cuadra» ocupada por Ángela.

— Y, por fin, 50 versos (vv. 2677-2728), para el recorrido del mismo itinerario, pero en sentido contrario.

Resumiendo: la ubicación de la alacena en la hoja interior de la puerta interior del cuarto de Manuel y la distancia incompresible entre su aposento y el de la misteriosa dama son las dos conclusiones, al parecer incuestionables, que imponen las evidencias textuales. Apenas, sin embargo, quedan establecidas estas verdades, cuando otra evidencia textual obliga a poner las primeras en tela de juicio. Es la que se encuentra, también en la tercera jornada, en el momento del último recorrido dado entre los dos aposentos mencionados y causado por la sospecha que tiene don Luis de la anormal presencia de unas personas no identificadas en el cuarto de su tan vigilada hermana. Leamos el texto (vv. 2696-2732) en la edición de Á. Valbuena Briones, sacada, como el conjunto de la comedia de la *Primera parte*

madrileña. Los personajes se encuentran, sin que haya la menor duda en ello, en el cuarto de Ángela:

DOÑA ÁNGELA ¿Para qué informarte quieres
de lo que, en estando a solas,
se entretienen las mujeres?

(Hacen ruido en la alacena Isabel y Cosme)

DON LUIS Y aquel ruido, ¿qué es?
DOÑA ÁNGELA ¡Yo muero!
DON LUIS ¡Vive Dios, que allí anda gente!

Ya no puede ser mi hermano
quien se guarda de esta suerte.

(Aparta la alacena para entrar con luz)

¡Ay de mí! ¡Cielos piadosos
que queriendo neciamente
estorbar aquí los celos,
que amor en mi pecho enciende,
celos de honor averiguo!
Luz tomaré, aunque imprudente,
pues todo se halla con luz,
y el honor con luz se pierde. *(Vase)*

DOÑA ÁNGELA ¡Ay, Beatriz, perdidas somos,
si le topa!

DOÑA BEATRIZ Si le tiene
en su cuarto ya Isabel,
en vano dudas y temes,
pues te asegura el secreto
de la alacena.

DOÑA ÁNGELA Y ¿si fuese
tal mi desdicha, que allí,
con la turbación, no hubiese
cerrado bien Isabel,
y él entrase allá?

DOÑA BEATRIZ Ponerte
en salvo será importante.

DOÑA ÁNGELA De tu padre iré a valerme
como él se valió de mí;
porque trocadas las suertes,

si a ti te trujo un pesar,
a mí otro pesar me lleve.

(Vanse y salen por el alacena Isabel y Cosme y por otra parte don Manuel)

ISABEL
DON MANUEL

Entra presto. *(Vase)*
Ya otra vez
en la cuadra siento gente.

(Sale don Luis con luz)

DON LUIS
COSME
DON LUIS

Yo vi un hombre ¡vive Dios!
Malo es esto.
¿Cómo tienen
desviada esta alacena? (vv. 2696-2732)

Si tenemos que dar fe a la literalidad de estos versos nos es forzoso comprobar, primero, que la alacena se encuentra en una de las puertas del cuarto de Ángela, ya que don Luis está obligado a apartarla para emprender la persecución de los desconocidos intrusos amenazadores de su honor; y, luego, y por consiguiente, que el cuarto de Manuel ocupa una posición de relativa contigüidad con relación al de Ángela, lo que justificaría la cifra notablemente reducida de los versos pronunciados —unos 18 (vv. 2711-28)— durante el paso de uno a otro. A estas alturas, la contradicción con lo antes establecido es total y parece irreductible. Y, de hecho, no encuentra su solución mientras uno se queda en el circuito cerrado del único texto de la versión madrileña. Sólo con acudir a los textos no oficiales de Valencia y de Zaragoza es como se logra disipar el misterio. En sus versiones, casi idénticas, de la tercera jornada, vemos que sólo don Luis —y no, sucesivamente don Juan y don Luis, como en el texto madrileño— interviene para interrumpir el sarao secreto, en que se quedan siempre juntos Cosme y Manuel. Estos, con la llegada inesperada de don Luis, se encuentran en la precisión de huir, e Isabel cumple entonces con su acostumbrada función de gufa en la oscuridad de la casa-labirinto. Mientras dura el trayecto de los tres hacia el cuarto de Manuel —unos 36 versos, como de costumbre (vv. 314-49)—, Luis lleva a cabo su encuesta policiaca, interrogando con insistencia a su hermana, hasta el momento en que siente «ruido de puertas dentro» (acotación antes del verso 350). Otra vez es imprescindible transcribir el texto en su casi totalidad:

[...]

de lo que, estando a solas,
se entretienen las mujeres?

Ruido de puertas dentro

DON LUIS

Y aquel ruido ¿de quién es?

ÁNGELA

En el camarín, detente,
andaré alguna criada.

DON LUIS

¡Vive Dios, que allí anda gente!

Ya no puede ser mi hermano
quien se esconde de esta suerte.

Veré quién es.

ÁNGELA

No has de entrar.

BEATRIZ

Que será, señor, advierte...

DON LUIS

Suelta, vil hermana; suelta, [40v a]
ingrata Beatriz...

ÁNGELA

No tienes
que ver.

DON LUIS

... o, ¡viven los cielos!,
que mi enojo y rabia ardiente
de este acero en vuestra sangre
los agudos filos temple.
[Ap.] Buscando mi muerte vine;
no habrá, ¡ay Dios!, de quién me queje,
pues he hallado lo que busco.

Toma una luz de un bufete

Luz tomaré neciamente,
que todo se halla con luz,
sólo honor con luz se pierde. *Vase*
¡Ay, Beatriz!, perdidas somos
si él le topa.

ÁNGELA

BEATRIZ

Si los tiene
en su cuarto ya Isabel,
en vano dudas y temes,
pues te asegura el secreto
de la alacena.

ÁNGELA

¿Y si fuese
tal mi [desdicha] que allí,
con la turbación, no hubiese
cerrado bien Isabel,
y él entrase allá?

BEATRIZ Ponerte
en salvo será importante,
si eso por dicha sucede.
ÁNGELA Di por desdicha. Beatriz;
y sí hará, que son crueles
mis hados.

BEATRIZ ¿Y dónde irás?
ÁNGELA De tu padre iré a valerme,
pues él se valió de mí,
porque, trocadas las suertes,
si a ti te trujo un pesar
a mí otro pesar me lleve.

*Vanse. Sale por la alacena don Manuel y Cosme, y
Isabel los mete y se va*

DON MANUEL Esta cuadra donde estamos,
según a oscuras parece,
es camarín, porque al ir
entrando por una breve [40v b]
puerta topé con la espada
en unos vidrios que tiene
al entrar.

COSME ¡Buenas estamos!
DON MANUEL ¡Oh, a cuánto, cielos, se atreve
quien se atreve a entrar en parte
donde ni alcanza ni entiende!
¡Qué penas se le aperciben,
qué riesgos se le previenen!

COSME Veme aquí a mí que, por ser
necio, loco y imprudente,
estoy ahora en una casa
que dueño tan noble tiene
que es Excelencia a lo menos.
DON MANUEL No es ése el dolor más fuerte,
sino el pensar allá fuera
qué sucede o no sucede
de esta mujer.

COSME De las voces
que se oyen penosamente
podrás informarte.

DON MANUEL Escucha,
que, mal o bien, ya se entiende;
y a defenderla la vida
saldré, esté donde estuviere.

Salen don Luis y Isabel con luz

DON LUIS Yo vi un hombre, ¡vive Dios!...
 COSME [Ap.] Uno dijo,
 ISABEL ¿Cómo quieres
 que se haya ido?
 DON LUIS ... y he de hallarle.
 COSME [Ap.] Malo es esto.
 DON LUIS ¿Cómo tienes
 desviada esta alacena?
 ISABEL Yo... señor... no sé quién puede
 haberla apartado.
 DON LUIS Quita. (vv. 348-422)

Entran por otra puerta, y salen por la alacena

El movimiento escénico se desarrolla aquí según un proceso perfectamente lógico. Al llegar Isabel, con Cosme y su amo, frente a la puerta interior del cuarto de Manuel, se siente tan turbada por las circunstancias excepcionales del momento, que fracasa en hacer funcionar silenciosamente el mecanismo de la alacena y forcejea algo con la puerta, con el consiguiente ruido generador de las sospechas intensificadas de Luis. Este «toma una luz de un bufete» y, desde lejos, antes de que Isabel haya podido franquear el paso y disimular a Manuel en su propio cuarto, logra percibir el bulto de un hombre. Poco después, es decir después de la cuarentena de versos de rigor (vv. 370-416, que son 47 versos), se encuentra con Isabel, que ya acaba de meter a sus compañeros en lugar protegido y de salir del mismo, pero con tanta prisa que, confirmando los temores de Ángela (vv. 375-79), no consigue volverlo todo a su orden primero y hacer la deshecha necesaria para engañar a Luis. El segundón de la casa de Toledo con esa agudeza visual que les confieren los celos de honor a los maridos y hermanos calderonianos, repara en la puerta mal cerrada y le pregunta a Isabel cómo puede estar desviada la alacena por fin hallada de su inquisitiva mirada. Frente al silencio embarazoso de la criada, decide utilizar él mismo el paso de la alacena; para ello tiene que salir con Isabel del escenario («*Entran por otra puerta*», antes del verso 423) y dar luego la ilusión, al volver por la alacena, de que acaba de entrar en el cuarto de Manuel, en que se reanuda —primer momento del desenlace— el duelo interrumpido en los primeros momentos de la comedia.

Un solo vistazo sobre la versión madrileña de esta misma escena basta para percatarse de que se trata de una refundición bastante inhábil hecha por un Calderón algo olvidadizo de las intenciones de su primera empresa. Porque aquí se impone una nueva evidencia: el texto de Valencia-Zaragoza, por el implacable rigor de la construcción dramática y escénica del pasaje estudiado, no puede ser sino la primera redacción —y ésta no atribuible sino al propio Calderón— de la tercera jornada de *La dama duende*.

Frente a ella, la versión madrileña de la escena considerada aparece como un trabajo de reescritura exigido, a expensas de la coherencia interna, por las necesidades globales de la reelaboración de conjunto del tercer acto, emprendida con vistas a la integración de la obra en la edición oficial de la *Primera parte*.

Que sea esta práctica nada infrecuente en Calderón se demostraría fácilmente, con sólo mencionar el caso —aplicable esta vez al conjunto de las tres jornadas— de *La vida es sueño* y de su versión de Zaragoza, tan diferente, a pesar de la fecha idéntica de su publicación (1936), de la oficial y universalmente conocida de Madrid⁷. Pero de mayor interés para el aspecto limitado que hoy nos ocupa será el examen de algunos detalles del texto madrileño recién citado, y particularmente de los cuatro empleos de la palabra *alacena*. No ofrece la menor dificultad la intelección de las dos ocurrencias que se dan en el texto principal —el pronunciado por los personajes— en los versos 2716 y 2731: remiten ambas al espacio dramático, es decir al de la ficción, confirmando la primera, en boca de Beatriz, la existencia efectiva, entre los dos cuartos, de un intervalo espacial considerable, cuya presencia subrayamos repetidamente. En cambio, las dos apariciones del vocablo *alacena* en el texto secundario de las acotaciones que preceden a los versos 2699 y 2703 no se pueden entender si no se da un salto mental desde el espacio dramático hasta el espacio escénico, según la precisa definición que de estas nociones propusimos al empezar.

Cuando escribe Calderón que Isabel y Cosme «*hacen ruido en la alacena*», cuando añade que Luis aparta la misma alacena «*para entrar con luz*», no puede, ya que la escena se sitúa en el cuarto de Ángela, aludir con estas frases a un elemento de un espacio dramático del que sabemos a ciencia cierta que se ubica en el cuarto de Manuel. Lo que sí hace, dirigiéndose directamente al «autor» o a los actores, es designarles la parte trasera del teatro, es decir del

7 Véase nuestro libro sobre *Segismundo et Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980, p. 7, n. 3.

espacio escénico, en que se encuentra, desde el principio hasta el final de la representación, la alacena practicable construida por los representantes, o sea la alacena en cuanto objeto efectivamente fabricado para uno u otro de los corrales madrileños de los años de 1630.

De ella tenemos una descripción técnica —hecho lo bastante excepcional como para merecer toda nuestra atención— en la acotación que precede al verso 781, es decir en el momento de su primera utilización concreta por los actores, que es, también, el momento de su primera aparición a los ojos de los espectadores: «*Por una alacena que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen...*».

He aquí la reducción escénica de la complejísima alacena dramática, que Isabel nos describía con tanto lujo de detalles, con su carácter portátil, sus dos clavos puestos en falso y su delicadísimo manejo «para que sólo la sepa abrir / el que lo llega a saber» (vv. 615-6), y también para que se pueda usar «sin ser posible que se eche / de ver» (vv. 794-5). He aquí, también, en el texto nuevamente escrito para la *Primera parte*, y como sin quererlo, una preciosa información sobre la ubicación exacta de esta alacena escénica en el tablado de un corral áureo, ubicación que podemos hoy imaginar gracias a las reconstrucciones llevadas a cabo por los historiadores del teatro, y que va pormenorizando con toda puntualidad J. E. Varey en su citada conferencia del Congreso Calderón de 1981:

El tablado escénico saliente estaba rodeado en sus tres lados por los espectadores. El fondo del tablado estaba provisto de cortinas, y las entradas y salidas se hacían por lo general por dos aberturas en estas cortinas a los dos extremos del fondo

[...] Entre estas dos puertas había un espacio que se podía revelar por medio de correrse las cortinas. Este espacio tenía su equivalente en la escena inglesa de la época, y los estudiosos del teatro de Isabel I solían llamarlo la escena interior

[...] A veces esta escena interior [...] simulaba en el corral de comedias español una cueva, gruta, cárcel o torre, y en otras ocasiones se utilizaba para hacer entrar en el tablado muebles y otros accesorios escénicos. Creo que en *La dama duende* la alacena fue erigida detrás de las cortinas de esta escena interior, y que se revelaba sólo en aquellos cuadros donde la acción pasaba en el cuarto de don Manuel

[...] Debía haberse construido dentro de un marco, a poca distancia detrás de las cortinas que cubrían normalmente el fondo del tablado escénico. Al correrse las cortinas, se dejaría a la vista del auditorio; cuando el tablado representaba otro cuarto que el de don Manuel, u otro sitio cualquiera, sólo era necesario cerrar otra vez las cortinas para que no se viese

La confusión generada por la desorientadora refundición madrileña se desvanece ahora. No pasan las cosas como lo cree el crítico británico, cuando, al tratar de explicar las enigmáticas acotaciones de la *Primera parte*, escribe:

Buscando el origen del ruido, [Luis] descubre la alacena: es ésta la primera y única ocasión en que el público ve la alacena desde el lado del cuarto de doña Ángela, aunque es posible que don Luis solo aparte las cortinas: Aparta la alacena, dice la acotación (acor. 2703)

y cuando, después de citar las observaciones de Beatriz (vv. 2712-16), añade:

Don Luis, pues, no ha adivinado el secreto de la alacena, y habrá entrado por una de las puertas laterales (art. cit. p. 180)

No. Para salir del escenario, Luis no escoge una de las puertas laterales escénicas, que figuraría una de las posibles salidas de la compleja unidad dramática llamada cuarto de doña Ángela. Lo que hace, en cambio, es pasar por el espacio escénico central, en que sigue situándose la alacena escénica —no visible para los espectadores, por estar apartada por el actor que hace de Luis— y que, en este punto preciso del desarrollo de la acción, sirve para representar otra salida del cuarto de Ángela, posiblemente la que conduce al «camarín» mencionado por las versiones de Valencia y de Zaragoza (v. 351).

En realidad, nos encontramos aquí con un ejemplo particularmente revelador de la naturaleza exacta de los condicionamientos escenográficos de los corrales del Siglo de Oro. Su rasgo más característico reside en la enorme distancia que puede existir entre la complejidad teóricamente ilimitada de las unidades del espacio dramático —y de sus interrelaciones— y la sencillez extrema, por no decir escasez o pobreza, de los componentes del espacio escénico. La mediación entre las dos instancias corre a cargo, como es sabido, de lo que a veces se llama el decorado verbal o hablado⁸, que conviene

⁸ Ver Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 101 y 216; y también Frédéric Serralta, el capítulo IV («El teatro en el siglo XVII», escrito en colaboración con Marc Vitse, Javier Huerta Calvo y

completar con la función de los movimientos escénicos destinados a traducir el paso, a veces progresivo, de una a otra de las unidades del espacio dramático. No recordaremos aquí, por ser fenómeno ya bien estudiado, sino un solo ejemplo sacado del pasaje anteriormente copiado de las versiones no oficiales.

Isabel, como ya vimos, acaba de meter a Manuel y Cosme en el cuarto de aquél, por la acostumbrada vía de la alacena. Se marcha, y deja solos a amo y criado, que se interrogan sobre la naturaleza exacta del aposento en que se encuentran. De súbito, oyen unas voces, y deciden esperar en la oscuridad para ver lo que va a ocurrir, retirándose, con toda probabilidad a un lado del escenario. Entonces es cuando salen al mismo escenario, por una de las puertas escénicas, Luis e Isabel, acabada ésta de ser alcanzada por Luis e interrogada por él con cierta violencia, con vistas a identificar el bulto que sólo pudo entrever. En este momento, el mismo espacio escénico —el tablado del corral en su conjunto— representa simultáneamente el interior del cuarto de Manuel (en un lado), la alacena entrecabiada que vislumbra Luis (en el centro), y parte del paso secreto que conduce del cuarto de Ángela al de Manuel, y en que se hallan hablando Luis e Isabel (en otro lado).

Se trata, en definitiva, de una adaptación áurea de la ya antigua técnica de los escenarios múltiples, que se complementa aquí, para responder a la necesidad dramática, con la función antes mencionada del desplazamiento físico de los actores como signo del transcurso de los personajes de una unidad espacial a otra. Así es como Luis e Isabel, por el mero hecho de entrar primero por una puerta diferente de la de su inicial salida al escenario, y luego de salir de nuevo a él por la alacena, abandonan el espacio dramático del paso secreto para encontrarse posteriormente en el cuarto de Manuel, en que chocan con el huésped, y después con su criado.

A decir verdad, no hay en esto nada verdaderamente nuevo, aunque sí se da —propia de la condensación espacial característica del sistema calderoniano de la comedia de capa y espada— una explotación máxima de la ductilidad infinita del espacio escénico, de por sí neutro, de los corrales áureos.

José María Díez Borque) de la *Historia del teatro en España*. I, Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII, dirigida por J. M^o Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, pp. 652-53.

No parece que se hayan considerado con suficiente atención todas las implicaciones de esta plasticidad sin límites de los escenarios casi vacíos del Siglo de Oro, de esa plasticidad ofrecida, con la aportación de los signos verbales y cinéticos emitidos por los personajes, al poder imaginativo de unos oyentes siempre solicitados. Por eso es por lo que quisiéramos terminar haciendo algunas observaciones sobre lo que podría llamarse, quizá con alguna impropiedad, el «espacio textual», o sea la disposición estructural de la comedia en cuanto organización textual.

Si alguna veracidad se otorga al análisis que acabamos de hacer de la supremacía, para la identificación de los espacios, no del lenguaje escénico (los tan escasos signos del decorado o del espacio escénico), sino del lenguaje dramático (los pletóricos signos emitidos por los personajes en sus parlamentos y en sus andanzas por el escenario), si esta jerarquización de los medios informativos constituye, pues, bajo esta forma, una especificidad fundamental del sistema teatral áureo, entonces se impone como su consecuencia ineludible la incapacidad de los cambios de lugar para servir de elementos estructurantes u organizadores del desarrollo dramático de una comedia.

El ejemplo de la reelaboración del texto calderoniano que, a este respecto, emprendió, hace más de un siglo, el editor J. E. Hartzenbusch, permitirá concretar con mayor claridad el principio negativo que acabamos de enunciar.

Sabido es que, en su edición preparada para la BAE (tomo VII, pp. 167-186), el insigne calderonista trató de imponer a los textos de Calderón todo un sistema de *découpage* o de división en cuadros y escenas, sistema sacado por lo esencial de los cánones del teatro francés clásico y neoclásico y fundado sobre el cambio de lugar como criterio definidor de los cortes entre las varias unidades dramáticas.

En lo que a *La dama duende* se refiere, llegó a la repartición que se lee en la columna izquierda del cuadro siguiente, y que J. E. Varey acepta en su integralidad para elaborar su propio análisis:

HARTZENBUSCH/ VAREY	SINOPSIS DE VERSIFICACIÓN	REPARTICIÓN PROPUESTA
JORNADA PRIMERA		
A - Calle	1-368: romance <i>é-a</i>	A' - [Calle]
B - Habitación de Ángela	369-652: redondillas	B' - [Cuarto de Ángela o sala en casa de Don Juan]

C - Cuarto de Manuel	653-780: silva de pareados	C' - [Cuarto de Manuel]
		1-Llegada y salida de Cosme
	781-1002: romance <i>é-e</i>	2-Hasta la lectura de la carta
	1003-1102: redondillas	3-Después de la lectura de la carta

JORNADA SEGUNDA

D - Habitación de Ángela	1103-1310: rom. <i>á-e</i> 1311-1410: décimas 1411-1530: redondillas	D' - [Sala en casa de Don Juan]
E - Cuarto de Manuel	1531-1730: rom. <i>é-o</i> (con estribillo de cantar popular, 1569-1572)	E' - [Cuarto de Manuel]
F - Cuarto de Ángela	1731-1888: silva de pareados 1889-1916: sonetos	F' - [Sala en casa de Juan]
G - Calle (1917-1984)	1917-2028: redondillas	G' - [Espacio Manuel]
		1-Antes de la luz de Ángela
H - Cuarto de Manuel (1984-2242)	2029-2242: romance <i>é</i>	2-Después de la luz

JORNADA TERCERA

I - Cuarto de Ángela (2243-2478)	2243-2292: quintillas	H' - 1-Antes de hablar Ángela
J - Cuarto de Manuel (2479-2592)	2293-2422: décimas 2423-2592: rom. <i>é-e</i>	2-Diálogo con Ángela 3-Llegada de Juan
K - Sala de Ángela (2593-2726)	2593-2672: quintillas 2673-2910: rom. <i>é-e</i>	I' - 1-Ángela y Cosme 2-Llegada de Luis
L - Cuarto de Manuel (2727-3114)	2911-3034: silva de pareados 3035-3114: rom. <i>á-a</i>	J' - 1-Manuel y Ángela 2-Desenlace

(No hay repartición topográfica compatible con los cortes métricos).

Como se ve, para el editor del siglo XIX son doce los cuadros o núcleos escénicos que componen *La dama duende*, y estos núcleos se distribuyen entre tres unidades espaciales, que son la calle (A, G), el cuarto, o habitación, o sala de Ángela (B, D, F, I, K) y el cuarto de Manuel (C, E, H, J, L).

Esta división, al parecer inatacable, no tarda sin embargo en revelarse inadecuada, porque choca violentamente con otro principio de repartición del movimiento propiamente dramático, el de la ordenación del «espacio textual» según las coordenadas proporcionadas por la polimetría. Son tres las veces en que la división espacial decimonónica se enfrenta con las indicaciones de la división métrica áurea. Los cortes establecidos por Hartzenbusch entre los versos 1984 y 1985, 2478 y 2479, y, finalmente, 2726 y 2727, entran en abierta contradicción con el desarrollo de unas series continuas de redondillas, primero, (vv. 1917-2028) y, luego, de versos romances asonantados en *é* o *é-e* (vv. 2423-2592 y vv. 2673-2910). Ni que decirse tiene que, en este conflicto entre dos sistemas incompatibles de repartición escénica, la preferencia ha de darse al original calderoniano, el cual, cuando mirado con alguna detención, se revela en perfecta concordancia con los diversos momentos de la evolución dramática, es decir con las varias etapas de un proceso teatral ordenado no según el *espacio* sino según el *tiempo* dramático. Es lo que puede verse en la nueva repartición que proponemos en la columna situada a la derecha de la sinopsis de versificación del cuadro ya mencionado. Allí figuran los diez núcleos escénicos ideados por Calderón para trazar la trayectoria de su héroe, Manuel, en su investigación sistemática para descubrir el enigma que ofrecen a su valor las burlas de Ángela. Para su delimitación, tanto en lo que concierne al conjunto de los diez núcleos como en lo que se refiere a las subdivisiones de cada uno de ellos, impera la polimetría, instrumento insustituible para marcar el ritmo —hasta podría decirse la puntuación— de la frase dramática que constituye, metafóricamente, toda dramatización. Así, en el núcleo escénico G', centrado dramáticamente en el personaje de Manuel: el paso de la serie de redondillas al romance no corresponde con el paso de la calle al interior del cuarto del protagonista; muy al contrario, estos dos espacios dramáticos (calle y cuarto), casi idénticos en su representación escénica (con el solo cambio de la cortina corrida para descubrir la «escena interior») no son más, en la realidad del movimiento profundo de la obra, que la parte exterior y la parte interior de una unidad espacial temporalmente única, y que podríamos llamar el «espacio Manuel». El cambio métrico entre los versos 2028 y 2029 aparece entonces con su plena función de revelador del momento clave de la evolución dramática

inscrita en el «espacio Manuel»: el que presencia no la entrada física de Ángela en este espacio (cosa que se dio ya en el verso 1985), sino su aparición como ángel de luz propuesto a la valerosa sagacidad del caballero deslumbrado.

Es inútil seguir la demostración, cuyas conclusiones aparecen figuradas esquemáticamente en los subtítulos que propusimos para los núcleos de la tercera jornada (H', P' y J'). En esta, la imposibilidad de establecer cualquier correspondencia entre los cortes métricos y la repartición topográfica de los espacios dramáticos no permite solamente darse plena cuenta de la aceleración rítmica de un acto constituido por un permanente, y admirablemente ordenado, vaivén entre el «espacio Manuel» y el «espacio Ángela». Autoriza, también, y sobre todo, esta conclusión, que creemos valedera para la gran mayoría de la producción teatral áurea: y es que no en el espacio —ampliamente abierto, a partir de la escasez escénica, a la imaginativa de los oyentes— sino en el tiempo reside el principio de ordenación primigenio de la Comedia, la cual encuentra en esta su organización preferentemente temporal, una de las condiciones de su actual vigencia estética.

Recapitemos:

— necesidad de una labor filológica que ponga por fin a nuestra disposición un texto fidedigno que garantice la veracidad de futuras investigaciones propiamente literarias

— utilidad, al lado de los métodos clásicos de establecimiento textual, de unas bases teóricas sobre las especificidades del texto teatral, como son las nociones de espacio dramático y espacio escénico, etc.

— y, por fin, —y muchas veces a contrapelo de las reducciones ofusadoras de los críticos decimonónicos y de sus secuaces— respeto de los principios informantes de la estética teatral del Siglo de Oro.

Tales son las observaciones metodológicas que merecen tenerse en cuenta a la hora de abordar un texto tan conocido, por lo menos en apariencia, como *La dama duende*. Sírvannos, de rechazo, para escarmentar y aproximarnos con la debida humildad a cualquier otro texto de la *terra* aún tan *incógnita* del mundo teatral del Siglo de Oro.