

CALDERÓN Y LA MULTIPLICIDAD ESPACIAL EN COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

Aurelio González Pérez

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

El Colegio de México A. C.

Camino al Ajusco No. 20

Col. Pedregal de Sta. Teresa

C.P. 10740

México, D.F.

agonza@colmex.mx

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 163-182]

La espacialidad en el teatro es algo fundamental, ya que el devenir temporal se expresa solamente a través del espacio en el cual sucede la acción. José Amezcua va aun más lejos cuando afirma: «la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo [...]»¹. Esta relación espacio-tiempo surge

¹ Amezcua, 1991, p. 28.

de la representación de la acción y así la mimesis, que es esencial al hecho teatral, sólo se puede lograr en un espacio específico.

En este sentido el espacio es un elemento fundamental en la construcción dramática de la obra y al mismo tiempo un recurso que se puede emplear en la trama para crear situaciones, transmitir valores y complejizar el desarrollo argumental. Así es que «todas las relaciones entre los personajes se proyectan en el espacio»², que es donde se mueven los actores, esta dimensión espacial es la que determina la organización de la obra.

Por otra parte, aunque el actor se desplaza en un espacio escénico el personaje, encarnado en el actor, lo hace en un espacio dramático o espacio de la ficción. Este espacio dramático que es el que corresponde a la trama de la historia que se escenifica se crea sobre el tablado de muchas maneras, hoy en día incluso con un realismo detallado por medio de proyecciones y efectos ópticos, más tradicionalmente por elementos escenográficos con volumen y practicables o con telones pintados más o menos realistas, pero en dos dimensiones al fin y al cabo. En el teatro de corral del Siglo de Oro estos elementos escenográficos corpóreos o pintados de hecho se empleaban muy escasamente y por lo general se recurría a una ambientación escénica creada en el propio discurso de los personajes.

Los montajes del teatro áureo, al alejarse del recurso de la escenografía corpórea o pintada y usar la evocación desde el texto, utilizan lo que Pfister ha llamado una «escenografía de palabras» o un «espacio hablado»³. Evidentemente esta forma de crear un espacio no es objetiva sino subjetiva, ya que se cargarán en la visión del personaje sus intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad, con lo cual este espacio dramático adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un simple ámbito de ubicación espacial para el movimiento de los actores. Teatralmente este es un reto más, pero también hay que tomar en cuenta que, como ha dicho McGrady, «El buen teatro siempre se ha hecho mediante la palabra hablada, con los accesorios escénicos más elementales»⁴.

² Veltrusk, 1997, p. 40.

³ Pfister, 1988, pp. 16 y 267.

⁴ McGrady, 1993, pp. 17-18.

El teatro español del Siglo de Oro tiende, especialmente en el caso de las obras escritas para ser representadas en los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya básicamente en el poder creativo y evocador de la palabra por la ausencia voluntaria como referencias de muchos elementos escenográficos. Sin embargo, esto no limita la variación espacial de las obras, entendiéndose por ésta la creación de diversos espacios dentro de la trama dramática en el espacio neutro (espacio escénico) del tablado del corral de comedias.

El espacio dramático es ese espacio de la ficción que se manifiesta en un espacio concreto, específico acorde con normas, convenciones y recursos técnicos propios de cada época. Así, para el teatro del Siglo de Oro el espacio escénico más importante, para el que están pensadas buena parte de las obras dramáticas, es el del corral, y en ese espacio escénico con un fondo de tres puertas y tres niveles se actualiza el espacio dramático de la ficción.

En este sentido el teatro áureo español tiene una gran libertad creativa, pues la espacialidad escénica es muy permisiva debido a toda una serie de códigos y convenciones, aceptados por el público, que permiten una gran variación en el espacio dramático. Desde luego esto tiene también como resultado que el teatro de esa época no sea un teatro 'realista', especialmente en lo que se refiere a la reproducción de espacios. En este sentido, el tablado del corral es un magnífico espacio barroco donde se desarrolla la creatividad del poeta dramático.

La función del espacio en los textos dramáticos, como ha planteado Pfister⁵, no se limita al hecho de que cada historia necesita un emplazamiento, o a la función secundaria o subordinada de proveer un entorno en el cual las figuras participantes pueden llevar a cabo el desarrollo de la historia. Esto es especialmente importante porque en el teatro la presentación del espacio no es sólo verbal sino que adquiere una concreción visual y con ello desde luego que tiene funciones estructurantes.

El dramaturgo, al concebir desde su génesis el texto teatral para la representación, crea con el manejo del espacio un estilo o lenguaje personal y tiene determinadas preferencias en la construcción de la espacialidad de sus obras. Por otra parte, el género al cual pertenece una obra en particular también tiene influencia en la concepción es-

⁵ Ver Pfister, 1988, p. 256.

pacial. No es lo mismo el espacio dramático de una tragedia que el de una comedia, aunque el espacio escénico sea el mismo, y esto tiene mayor incidencia cuando varía el propio espacio escénico, así, una comedia mitológica se desarrolla en un escenario palaciego con otra concepción espacial escénica muy distinta de la del corral. Incluso una comedia de capa y espada, en cuanto comedia urbana, se aleja de lo que pide espacialmente una comedia villanesca o rural.

Cuando hablamos del espacio en el caso concreto de las comedias de Calderón, tenemos que detenernos a pensar que con el paso del tiempo la concepción calderoniana del espacio creó problemas de representación (como los crearon todos los poetas dramáticos auriseculares cuando fueron llevados al escenario con una concepción, por ejemplo decimonónica). En los montajes hechos en el siglo XIX de la obra de Calderón «sobresalen, por la frecuencia con que se representan, las más alegres y divertidas por la intensidad de las peripecias y la comicidad de los equívocos: *El astrólogo fingido*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*»⁶.

La posición normativa del siglo XIX tenía muchos problemas, sobre todo por su interés en conservar vigentes las unidades aristotélicas:

En cuanto a la unidad de lugar, el primer paso que se da en esta dirección consiste en llevar a cinco el número de los actos, lo que permite un igual número de mutaciones [...] A pesar de esta solución, el refundidor tenía igualmente que luchar con un texto que presentaba cambios de escena en número notablemente superior a los cinco posibles: *La dama duende*, por ejemplo, tenía doce; doce tenían también *El astrólogo fingido* y *Con quien vengo, vengo*; nueve, *Peor está que estaba*, etc. Casos como el de *La vida es sueño* con sólo cinco mutaciones eran muy raros. Por consiguiente, no había más remedio que invertir escenas, juntando entre sí las que se desarrollaban en un mismo sitio y que en el modelo se encontraban separadas, o transformar en relaciones partes de la acción⁷.

A propósito de Calderón hay que recordar su habilidad como comediógrafo, pues no hay que olvidar que, antes de cumplir treinta años, ya había escrito dos grandes comedias que destacan en la dra-

⁶ Caldera, 1983, p. 61.

⁷ Caldera, 1983, p. 61.

maturgia áurea: *La dama duende*, representada en 1629 y publicada en 1636, y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, también llevada a la escena en 1629 y publicada en Valencia en 1636, en la *Parte veintinueve de comedias de diferentes autores*. También en *Mañana será otro día*, publicada en 1651, se muestra esta maestría en la habilidad para manejar los tópicos de la comedia de capa y espada y el recurso del enredo.

Pero ¿qué es una comedia de capa y espada? En fecha posterior a la muerte de Calderón, Bances Candamo, divide las comedias en dos grupos y define las de capa y espada como «aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan, Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»⁸.

En este trabajo nos concentraremos en la multiplicidad espacial en las comedias de capa y espada calderonianas. Lo primero que hay que precisar es lo que entendemos por multiplicidad espacial. Desde luego, como dije antes, no me refiero a las mutaciones espaciales, más o menos numerosas, de las obras del Siglo de Oro en general, sino al manejo de espacios simultáneos que permiten desde una simple circunstancia ingeniosa, hasta juegos espaciales complejos en los cuales será esta multiplicidad espacial el nudo o núcleo de la historia y de su escenificación incluso con valores simbólicos.

Me refiero al uso por parte de Calderón en sus comedias de capa y espada de los espacios ausentes entendidos como lo hace Michel Corvin, desde una doble modalidad en su funcionamiento: por un lado desde el punto de vista de su dimensión real (bajo la forma de gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad) en el escenario, y desde una dimensión virtual por la evocación, tanto de palabra como de gestos, de espacios ausentes de varios tipos: en primer lugar, un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público); un espacio afín configurado por las palabras que es el espacio deseado de los encuentros, además, tenemos un espacio distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado, que puede ser evocado⁹.

⁸ Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 33.

⁹ Ver Corvin, 1997, pp. 203-204.

cuenta a criado o criada,
si preguntan a quien busco.

Entra por una puerta sale por otra.

(II, 192-198)

O en *Cada uno para sí*, donde ya no se trata de un espacio extensivo interior, como una habitación, sino exterior y urbano:

DON CARLOS Prevenís cuerdos;
y así por esotra calle
demos vuelta, que deseo
pensando otra cosa, hacer
queja el agradecimiento.

Entran por una puerta salen por otra.

(I, 184-198)

La multiplicidad espacial permite crear en el escenario casas que son verdaderos espacios laberínticos (uno de cuyos mejores ejemplos posiblemente sea *Los empeños de una casa* de Sor Juana). Algo similar a esta construcción laberíntica de Sor Juana se encuentra en la calderoniana *Con quien vengo vengo*, en la cual muy pronto se habla de otros espacios de la casa que permitirán la confusión de damas:

LEONOR Y viendo que ya es en vano
hablar por la reja, quiero
que entre al jardín.

(I, 241)

La puerta se abrirá (LISARDA: La puerta abren del jardín, I, 249) y más adelante se construye el espacio fronterizo del jardín:

LISARDA Huyamos presto de aquí
a los dos salir conviene
por las tapias.

(I, 250)

La relación entre un espacio en el tablado y otro tras las puertas puede hacerse presente de manera muy viva por la voz de los per-

más dudas: ¿pues que querrá
 en este cuarto? y que ha sido
 el haber desconocido

(III, 264-265)

En *Casa con dos puertas, mala es de guardar* lo que permite la multiplicidad espacial es la intercomunicación de los galanes en el interior de la casa:

MARCELA (Por esta puerta, que al cuarto
 de mi hermano, Silvia, sale,
 desde el mío a verle vengo,
 porque, aunque él esté ignorante
 de que he salido hoy de casa,
 con esto he de asegurarle).

(I, p. 129)

Pero también esta multiplicidad puede referirse a espacios externos con casas que tienen puertas a dos calles, como sucede en *Mañana será otro día*:

Ruido dentro

BEATRIZ [...] pues: mas mira que es aquello.

JUANA En casa, por esa puerta
 que a la calle cae del Carmen,
 señora, una silla entra.

BEATRIZ Pues yo no estoy avisada,
 no sé que visita sea

(I, 758)

Otras veces la multiplicidad, trata de volverse verosímil y entonces lo que tenemos es un juego de percepción y engaño, como en *El escondido y la tapada*:

*Quitan las colgaduras y queda debajo una pared blanca con dos
 puertas a los lados y en medio una blanqueada, disimulada*¹³

¹³ En este caso la puerta oculta no conduce a ningún lado solo es un espacio para que se oculten los personajes que conocen su existencia. Sepúlveda, 2003, p. 822.

[...]
 CÉSAR Pues ya tan quieta se vee
 la casa, abre aquesa puerta,
 despega un poco el cancel,
 que teniendo colgadura
 encima de la pared,
 no nos podrán ver, sabremos
 que ruido el que han hecho es.
 (I, pp. 539-540)

Los pasadizos ocultos que permite crear la multiplicidad espacial sugerida, son ideales para los encuentros amorosos, tal como sucede en *El galán fantasma*:

PORCIA Detrás desta puerta estando,
 y volviéndote a salir
 en pasando ella.
 CANDIL Me place;
 pero ¿dónde va, me di,
 esta puerta?
 PORCIA Al jardín va,
 donde Astolfo ha de venir.
 (III, vv. 445-450)

La multiplicidad espacial puede ser total e incluir todas las posibilidades que brinda el tablado del corral y entonces aprovechar las tres puertas del fondo del escenario como en *El maestro de danzar*:

CHACÓN Veamos por lo que se dijo
 «Mete ruin, y saca bueno».
*Escóndense los dos en la puerta de en medio, y por la del
 lado salen Félix y Beatriz.*
 INÉS ¿Qué intentas?
 (III, p. 227)

La situación afecta por igual a caballeros y damas, como anuncia el título de otra comedia calderoniana como *También hay duelo en las damas*:

LEONOR [...] corrió con mejor fortuna
 en mi amor; pues para verme
 le di licencia —no sé
 cómo, ¡ay infeliz!, lo cuente—
 para que en el aposento
 de un escudero —que tiene
 una puerta condenada
 que sale a un corto retrete
 de mi cuarto— entrase, siendo
 esta —que no acaso viene
 por instrumental testigo
 de mi desdichada suerte
 en mi mano— la tercera;
 de cuya acción imprudente,
 don Pedro —que ya tú sabes
 cuán poco un celoso duerme—
 sabidor, entró a ocasión
 que también mi padre...
 Lllaman dentro a la reja.
 (I, pp. 1216-1217)

La creación del espacio puede combinar sonidos exteriores con textos de identificación. Así sucede en *Primero soy yo*:

FADRIQUE Oyendo el ruido
 adonde está don Gutierre,
 ¿puedo yo dejar de hallarme
 a su lado? El cuarto es este.
 Sí, porque aquí hay una puerta.

LAURA (¡Triste lance!)

JUANA (¡Empeño fuerte!)

GUTIERRE (La puerta hallé. No es huir
 a questo cobardemente,
 sino salvar de mi honor
 el preciso inconveniente).

Váse.
 (II, p. 411)

En *Peor está que estaba* la multiplicidad espacial implica el cambio en el trato de los personajes:

existentes fuera del escenario y diferenciados según sea la puerta. Es el caso de *El encanto sin encanto*:

Riñen con ellos, y retíranse los tres, entran por una puerta y vuelven a salir por otra.

CELIO Tomemos el bosque donde
pues que ya va anocheciendo,
será posible ocultarnos.

FLORANTE Decís bien, al bosque.

ENRIQUE Vuestro
a todo trance soy.
(I, pp. 146-147)

O esta otra indicación que implica un espacio distinto detrás de la puerta:

FRANCHIPÁN Cuerpo de Cristo, requiebros
ahora, cuando entran ya.

Escóndense los dos en la puerta de enmedio y salen el Gobernador y gente.
(I, p. 149)

En esta misma comedia la multiplicidad espacial puede aprovechar recursos escenográficos pintados en el marco de las puertas y el espacio que se descubre al abrirlas:

Vanse las dos, y ábrese una puerta, que estará pintada de muralla, y que convenga con lo más, y salen Enrique, Fabio, Franchipán y el Vejete.

FABIO Suerte haber llegado fue
sin haber gente encontrada:
idos y ved que el secreto
importa.
(II, p. 165)

En esta comedia los espacios contiguos son especialmente abundantes, ya que la trama y las acciones de la comedia exigen espacios

donde los personajes se oculten, así como distintos espacios dramáticos¹⁴ por los que se desarrolla la trama de la historia que va y regresa de la marina, al bosque, a la Quinta de Serafina, al castillo, así como diversos espacios que se extienden como el jardín, cuartos y cámaras, la boca de la mina, etc.

Esta rápida revisión nos permite mostrar que para Calderón la multiplicidad espacial, esto es la coexistencia de espacios creados por los más diversos medios, es un recurso habitual y muy productivo tanto para la comicidad de la obra, como para el enredo y la complicación de la trama o para la creación de situaciones de tensión dramática, todas posibilidades muy presentes en la fórmula de la comedia de capa y espada.

En muchas ocasiones se ha dicho que probablemente la comedia de capa y espada sea la más apegada a una fórmula, incluso que tal vez sea la «que más se presta a reiteraciones y abusos miméticos»¹⁵. Sin embargo, dentro de los límites que obliga la fácil identificación del género por un público conocedor, pero que esperaba la novedad, el arte de ingenio del dramaturgo expandía la fórmula. En este caso es el ingenio de Calderón que logra con la multiplicidad espacial volver más efectivas sus comedias. Así logra hacer evidente el espacio contiguo con la joya dramática de la alacena de *La dama duende*, donde hurta de alguna manera que no ha quedado muy clara la comunicación entre los dos espacios. También crea los espacios detrás de la puerta que hacen que el espacio dramático se extienda y que el público vea reproducirse sobre el tablado, aunque sin verlo globalmente, el espacio de las casas que conoce. Como bien se ha señalado «Calderón, en sus comedias urbanas, explota todas las posibilidades que puede ofrecerle, para la construcción de la intriga, la configuración de las casas particulares de la media nobleza que vive en la Villa y Corte o en otras ciudades españolas»¹⁶.

Pero como hemos visto en los ejemplos anteriores, el uso de la multiplicidad espacial le permite a Calderón crear atmósferas de mis-

¹⁴ Para una revisión de los elementos de la representación de esta obra en función de un montaje actual puede verse el trabajo de César Oliva en el cual revisa las acciones, las relaciones de los personajes y los espacios poniendo de manifiesto la multiplicidad espacial a la que nos hemos referido. Oliva, 2002, pp. 210-218.

¹⁵ Sepúlveda, 2003, p. 816.

¹⁶ Antonucci, 2002, p. 57.

terio o secreto con espacios que no se ven y a los que se entra por las mismas puertas de siempre del tablado del corral. Estos espacios refuerzan la intriga de la comedia de capa y espada haciendo posibles por un lado los encuentros de los galanes y damas, pero también se favorece el enredo, pudiendo ocultar a galanes perseguidos y damas tapadas. En Calderón, la complejidad espacial va acorde con la complejidad de la trama y apoya la verosimilitud de la confusión y con ella del enredo.

Esta multiplicidad espacial calderoniana permite que sus comedias tengan un grado de verosimilitud en los espacios externos, elemento importante en un género que se caracteriza por su ubicación espacial urbana.

Calderón utiliza todos los recursos que le permiten las convenciones teatrales de su tiempo para construir esta espacialidad múltiple, recursos que van desde la fragmentación del espacio escénico (*La dama duende*), la creación por medio de la descripción en voz de personaje (*También hay duelo en las damas*), las voces ‘fuera’ (*Primero soy yo*), los efectos sonoros que ubican acciones que necesariamente tienen que suceder en un espacio distinto del mimético en el que se mueve el actor (*Con quien vengo vengo*), hasta los descubrimientos sorprendidos (*El encanto sin encanto* o *El escondido y la tapada*).

El manejo del espacio dramático, y con él de la multiplicidad espacial, hasta cierto punto marcado por el virtuosismo, es el que da individualidad y personalidad propia a la pieza calderoniana, que por estar construida a partir de tópicos, de no tener este tipo de manejo podía ser anodina y carente de interés para un público muy acostumbrado a la presencia de dichos tópicos en la comedia¹⁷.

No se trata en este tipo de comedias de una relación estrecha y simbólica entre un espacio y un protagonista como posiblemente suceda en la tragedia¹⁸; el espacio de la comedia de capa y espada es el que permite el desarrollo de su particular fórmula de trama. Calderón

¹⁷ Ver González, 2008, p. 81.

¹⁸ Déodat-Kessedjian ha mostrado convincentemente esta relación en la tragedia calderoniana señalando el papel identificador de un espacio particular, su importancia en las acciones clave de la obra y la intimidad de dicho espacio, todo lo cual da al espacio un importante papel estructurador (2002, pp. 191-207). Esta relación se ve en el número de espacios pues una comedia de capa y espada puede doblar y más los espacios de una tragedia.

la emplea en varias formas, en ocasiones con logro que se vuelven paradigmáticos

También la comprensión de estos elementos, las didascalias y la construcción rápida del espacio como parte de la estructura dramática nos permite entender la comedia desde una perspectiva escénica que va más allá de la lectura rápida y superficial que olvida la especificidad del género dramático de capa y espada.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, J., *Lectura ideológica de Calderón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- ANTONUCCI, F. «Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: teoria scenografica e funzione drammatica», en *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico del Secolo d'Oro*, ed. G. B. De Cesare, Salerno, Paguro, 2000, pp. 217-238.
- «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, C. González, M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-82.
- BANCES CANDAMO, F. de, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tâmesis, 1970.
- CALDERA, E., «Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, pp. 57-82.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Antes que todo es mi dama*, ed. B. P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
- *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1983.
- *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 111-208.
- *Con quien vengo vengo*, en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Alcalá, Domingo García Morras, 1652, pp. 238-271.
- *Dar tiempo al tiempo*, en *Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 645-748.
- *El encanto sin encanto*, en *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1672, pp. 136-184.
- *El escondido y la tapada*, en *Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Juan Sanz, 1715, pp. 527-570.
- *El galán fantasma*, en *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 209-302.
- *El maestro de danzar*, en *Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 145-248.
- *Las armas de la hermosura*, en *Novena parte de comedias (Madrid, 1691)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973, t. 18, pp. 1-55.
- *La dama duende*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 757-858.
- *Mañana será otro día*, en *Obras completas. Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 759-790.

- *No siempre lo peor es cierto*, en *Octava parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1684, pp. 156-200.
- *Peor está que estaba*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 859-952.
- *Primero soy yo*, en *Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 347-440.
- *También hay duelo en las damas*, en *Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 1199-1328.
- CORVIN, M., «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, ed. M. C. Bobes, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 201-228.
- DÉODAT-KESSEDIAN, M.-F., «Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, C. González, M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Veruert, 2002, pp. 191-207.
- GONZÁLEZ, A., «Estructura dramática de *Mañana será otro día* de Calderón», en *Calderón en la imprenta y en la escena*, ed. I. Arellano y A. González, *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 165-181.
- MCGRADY, D., «Prólogo», en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 1-38.
- OLIVA, C., «Una mirada de hoy a un texto de ayer: *El encanto sin encanto*, de Calderón de la Barca», en *Calderón entre burlas y veras. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja*, ed. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 205-221.
- PFISTER, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- SEPÚLVEDA, J., «Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 815-826.
- VELTRUSK, J., «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en *Teoría del teatro*, ed. M. C. Bobes, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 31-55.
- VITSE, M., «Sobre los espacios en *La dama duende: el cuarto de don Manuel*», en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, *Rilce*, 12-2, 1997, pp. 336-356.