



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Jugando a las escondidas“

Los espacios secretos de la comedia de capa y espada calderoniana

verfasst von

Romina Irene Palacios Espinoza, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /

Romanistik

Betreut von

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Agradecimientos

A Irene Espinoza Tovar y a Román Palacios Moreno:

A ella, porque a pesar de dar un giro inesperado a mi vida, me ha enseñado con palabras de amor, que juntas todo tiene solución. A él, por sus mensajes y correos cubiertos de paciencia y optimismo, los cuales han hecho la distancia más llevadera. A ambos, por el respeto y la confianza depositados en las decisiones tomadas durante los últimos años.

A Norman Produit:

Mi confidente y cómplice, quien con mucha paciencia y amor aceptó vivir rodeado de libros y papeles.

Al Mag. Dr. Wolfram Aichinger:

Por haberme enseñado a descubrir a Calderón y haber apostado por mí desde un primer momento.

A Maria Ecker, Barbara Ecker, Elisabeth Reinmüller, Julie Danho, Petra Reitböck y Simon Kroll, por sus indicaciones, pautas, correcciones y consejos compartidos en la etapa final de este trabajo.

Índice

1. Introducción	6
1.1. Planteamiento de hipótesis.....	7
1.2. Motivación: El por qué de su elección.....	8
1.3. Metodología	9
2. Anatomía del secreto.....	12
2.1. Auscultando el secreto	15
2.2. El secreto como motor causal de relaciones.....	16
2.3. Trayecto del secreto	18
2.3.1. Génesis.....	18
2.3.2. Desarrollo interactivo.....	20
2.3.3. Fin (revelación del secreto)	21
3. El espacio: Consideraciones generales	22
3.1. Espacios secretos.....	25
3.1.1. Espacio secreto y su deslinde de lo público	27
3.1.2. Espacio secreto y espacio privado ¿términos complementarios o excluyentes?	32
3.1.3. Categorización del espacio: entre lo masculino y lo femenino	35
3.2. La casa privada: Foco espacial de secretos y privacidad	40
4. Dimensiones del secreto en el Barroco hispánico.....	43
4.1. La representación del secreto en las artes barrocas	44
4.2. El decir sin decir.....	51
4.3. El corazón barroco: nido de secretos	53
5. Los espacios secretos de la comedia calderoniana	59
5.1. La valoración estética del marco	60
5.2. Tipología espacial: Un vistazo al escenario de la comedia del Siglo de Oro	62
5.2.1. Multiplicidad espacial: Dimensiones del espacio en la comedia calderoniana	64
5.2.2. Catálogo de espacios secretos en la comedia de capa y espada calderoniana.....	67
6. <i>Bien vengas, mal, si vienes solo</i>.....	72
6.1. Sinopsis.....	73
6.2. Reconocimiento y análisis de los secretos y los espacios secretos en <i>Bien vengas, mal, si vienes solo</i>	74
7. Bibliografía.....	94

Resümee	102
Abstract	104
Lebenslauf.....	105

1. Introducción

Ni tras pared, ni tras seto, digas tu secreto.

Esta breve paremia resume y subraya la finalidad de la presente tesina.¹ La funcionalidad del secreto (ingrediente inherente a la actividad humana y protagonista – tácito, explícito o *a voces* - del devenir histórico y cultural) y su relación con el espacio de incidencia son los parámetros que guían la lectura, observación y análisis de una comedia del Barroco español, *Bien vengas, mal, si vienes solo*.

El siglo XVII en España ha sido frecuentemente proclamado como el siglo de los secretos. En este siglo se convierte el secreto en un tema coyuntural y en arma de protección de la esfera estatal. El secreto cobra aún mayor protagonismo al incitar la creación de oficios, títulos y maquinaria dirigidos a su protección y resguardo, así como la creación de mecanismos especializados en su revelación y desciframiento. Es por este aspecto que el siglo XVII se impregna de un halo secreto, ya que el secreto empieza a establecer el camino hacia su institucionalización.²

Alegar la exclusividad del siglo XVII en relación con los secretos no debe ser una acción generalizada, puesto que el secreto siempre ha existido y se ha ido estableciendo en un camino diacrónico a la par con la evolución cultural del hombre. Sin embargo, el protagonismo del secreto durante este siglo asume un matiz especial y por ende, el trato con los secretos y su manipulación son singulares.

Hoy en día recorre el secreto vías mucho más sofisticadas, tanto para su protección como para su revelación. Los espacios de su desarrollo ya no se limitan a espacios topográficos tangibles, sino que en ese *otro* espacio, abstracto al sentido humano (por ejemplo, el espacio virtual), fluye también una cantidad incontable de secretos que permiten

¹ Esta tesina ha sido redactada en el marco del proyecto “*Geheimnisse und Geheimhaltung in Calderóns Komödien und im Habsburg-Spanien*”, dirigido por el Dr. Wolfram Aichinger. Este proyecto ha sido patrocinado por la *Austrian Science Fund* (FWF: P 24903-G23) y la *Oesterreichische Nationalbank* (Anniversary Fund: 14725).

² Indicar que el secreto en el siglo XVII se construye sobre coordenadas que permiten su institucionalización debe ser entendido como la sofisticación de este proceso, mas no como el origen del mismo. El secreto como vehículo de institución estatal había dejado siglos antes ya sus huellas iniciales, constatando que este no solo se restringe al panorama europeo. Culturas prehispánicas han dado fe de esto, como por ejemplo la cultura inca. Dentro de su organización social y administrativa existía una especie de centro de inteligencia, cuyos agentes denominados *tucuy ricuc* (en quechua: el que todo lo oye, el que todo lo ve, como lo indica el Inca Garcilaso de la Vega) eran los funcionarios pesquisadores que controlaban a los jueces y a la burocracia estatal. Su labor era análoga a la de los espías de Estado contemporáneos. El nombre con el que se les denominaba grafica perfectamente el poder que poseían estos funcionarios y su valorada labor, puesto que ellos no solo eran los *oidores* o *descubridores* de secretos existentes alrededor de alianzas, intrigas, complots, etc., sino que ellos mismos corporizaban también la idea del secreto, ya que su existencia y su labor eran ocultas y disimuladas (cf. De Carvalho Teixeira de Freitas 2009: 144 y cf. Fernández Osco 2001: 12). Un paralelo institucional pero en el plano europeo las conforman las juntas secretas (*die geheime Räte*), introducidas como institución en el siglo XVI en la mayoría de naciones occidentales (cf. Hölscher, 1979: 131).

considerar que hoy en día dicha sofisticación habilita el resguardo de una suma mucho más amplia de secretos.

El susurro en el oído de nuestra o nuestro mayor confidente, los retratos de la persona amada en el collar colgante o junto a una prenda, las cartas de amor escondidas bajo la cama, los escondites o salones cuya entrada es limitada y exclusiva a las personas con quien se quiere compartir el secreto, ya sea por obligación o por necesidad, así como el conjunto de escritos tras los cuales yacen versos que conspiran mensajes ocultos a determinadas personas: todo esto conformaba la maquinaria de amparo del secreto en épocas anteriores. Aunque estos trucos y estrategias se mantienen vigentes en la actualidad, curiosamente se aprecia que el espacio de acción ya no corresponde necesariamente al número de actantes involucrados, sino que en muchos casos se observa que, la reducción del espacio de desarrollo del secreto no constata del todo una reducción necesaria del número de actantes, sino todo lo contrario. Esto es naturalmente relativo y difícil de proponer con fórmulas exactas, ya que se trata de un fenómeno humano-cultural, maleable según cada tradición, creencia, dogma, etc. Pero lo que se mantiene y seguirá siendo un factor relevante al hablar del secreto es la exigencia de un halo de resguardo y protección, de coordenadas que solo los actantes conozcan y les permita descifrar el mensaje oculto, y sobre todo, la indicación de un espacio en común, el cual comprendido por los actantes funcione como escenario de desenvolvimiento del secreto, puesto que la presencia del secreto involucra un acto comunicativo y produce interacción entre los actantes: entre ellos y el secreto, y entre ellos y el espacio de correspondencia del secreto.

1.1. Planteamiento de hipótesis

Este trabajo se enfoca sobre la representación y funcionalidad del secreto en relación con sus espacios de desarrollo, y sobre la interacción de sus actantes en espacios secretos en una comedia de capa y espada calderoniana, *Bien vengas, mal, si vienes solo*. Para ello es requisito fundamental partir de la idea de la multifuncionalidad espacial. Mientras la casa propone márgenes de interacción y actividad cotidianas, se transforma y se deja enajenar frente a la presencia del secreto, convirtiéndose en su fortín, escondite o incluso en prisión de sus involucrados. Así se deriva la hipótesis de que el espacio (en general y a modo ejemplar en la comedia de capa y espada), gracias a su carácter maleable y dinámico, se desenvuelve junto al secreto y se adapta a él, respondiendo no solo como elemento/objeto de la representación teatral, sino también como partícipe de la trama argumental y de la intriga, puesto que posee una alta carga simbólica y connotativa.

Antes de introducirnos a la parte empírica de este trabajo (la que asume la búsqueda y el reconocimiento de secretos y espacios secretos presentes, o incluso ausentes pero mencionados), es necesaria la inclusión de observaciones individuales sobre el secreto y el espacio. Disciplinas como la sociología y la psicología son las que mayor interés han volcado sobre ambos temas, dándoles el reconocimiento de ser productos culturales y de estar en intrínseca relación con la actividad humana. Estos discursos enriquecen el análisis y permiten verificar la vigencia y reconocimiento de los parámetros a estudiar.

Una vez que se hayan desplegado las ideas más relevantes sobre el secreto y los espacios, se procederá a abstraer los puntos teóricos de contacto de ambos términos, lo que permitirá aclarar el campo de acción e interacción de los secretos y espacios. Este proceso permite además equipar a ambos términos, abstractos en esencia, de un soporte tangible y concreto, puesto que los secretos se harán *visibles* a través de su ocupación en un espacio respectivo. En el análisis de la obra calderoniana de capa y espada seleccionada se introducirá como guía el binomio *espacio – secreto*. Esto significa que se realizará un reconocimiento inicial de los secretos que aparecen en la comedia *Bien vengas, mal, si vienes solo* para luego proceder a fijar los espacios de su representación y de acción, así como también los cambios y traspasos de los personajes en determinados espacios según el camino trazado por la trayectoria del secreto.

1.2. Motivación: El por qué de su elección

El por qué de la elección de este tema deriva de la fascinación alrededor de los secretos y los espacios. Ambos encierran un mundo en sí mismo y su complejidad provee una amplia gama interpretativa, lo que estimula una variedad de ángulos de observación y de perspectivas de análisis.

El campo de la sociología es el campo que con mayor audacia se ha comprometido a estudiar al espacio y a su funcionalidad con respecto al hombre, a la cultura y a su intervención como distintivo de mentalidades, aunque aún presenta un menor porcentaje en relación con otros temas de interés. El espacio es considerado como distintivo de valores dentro de una sociedad e indicador de los límites que separa a dicha sociedad del individuo particular. El material que se tiene a la mano es generoso en cuanto a sus propuestas, teniéndosele en cuenta como punto de partida esclarecedor para este trabajo.

La observación del secreto y del espacio de manera individual en los primeros capítulos radica en la intención de apuntar ideas que nos acerquen a sus particularidades, propiedades y características fundamentales. Los resultados de dicha observación permitirán en un análisis posterior construir el binomio *espacio - secreto* a partir de los puntos de

tangencia que ambos términos revelan. La construcción del binomio *espacio – secreto* indica la consideración de pautas culturales y de elementos que denotan la pertenencia a un específico grupo geográfico y social.

El discurso del espacio como elemento estático es obsoleto. La defensa del espacio como distintivo dinámico y capaz de interacción con sus habitantes se deja establecer mediante diferentes ejemplos. Uno de ellos es sin duda la plataforma prototípica que propone el teatro del Siglo de Oro. La pareja conceptual *espacio secreto* ha ido cobrando gran aceptación en los estudios literarios, en especial en los estudios sobre la Comedia del Siglo de Oro. El interés por este tema es amplio, aunque por lo general su investigación se centre *bis dato* sobre estudios, ya sean concernientes al secreto o al espacio, y a su representación en este tipo de comedia, pero de manera independiente.

El binomio *espacio – secreto*, convertido en la fusión de elementos complementarios y de acción unánime, juega un rol fundamental en la construcción de la tensión e intriga argumental en la comedia barroca española.

Claro está que este fenómeno no es aislado y exclusivo de la Comedia del Siglo de Oro. Sin embargo, es patente y reconocido el protagonismo de este binomio en la comedia y la obsesión con la que dramaturgos como Don Pedro Calderón de la Barca, indagan en las profundidades del secreto con el fin de sacar a la superficie las estrategias que derivan de su existencia y que se transmiten mediante la manipulación, transgresión y modificación del *status quo* de los espacios representados sobre el tablado. Dicho binomio no debe ser simplemente reconocido, sino validado y patentado por los estudios literarios, puesto que la presencia de espacios secretos calificados como elementos de protagonismo esencial en la construcción de la trama y de la calidad lúdica y cómica de la comedia, han dejado profundas huellas en la comedia barroca del siglo XVII. Es por ello que su validación permitirá introducir una nueva perspectiva en el análisis de comedias de la época. Además permite proponer nuevas categorías en el planteamiento interpretativo de las comedias de capa y espada, como por ejemplo la división de la trama argumental a partir de los secretos que se fecundan o los espacios de correspondencia con el secreto, lo que a su vez permite una subdivisión de la comedia mediante la formación de sus secretos de tipo cotidiano o de tipo casual, por ejemplo.

1.3. Metodología

Esta se traduce en la búsqueda de secretos y en la determinación de un filtro que permita observar e interpretar los secretos mediante una perspectiva homogénea. Este filtro

es presentado por la relación del secreto con el espacio que adopta en la comedia seleccionada.

Antes de empezar a aplicar en el análisis de la comedia las ideas recogidas en la parte teórica, se hará una breve presentación de la comedia de capa y espada seleccionada, *Bien vengas, mal, si vienes solo*. Primero se tomarán en cuenta los datos que proponen una datación aproximada de la comedia, y detalles de su publicación. A su vez serán considerados apuntes señalados por la crítica literaria, que detectan cierto paralelismo entre el argumento de la comedia y algunas anécdotas de la vida del dramaturgo. Luego se expondrá a manera de sinopsis el argumento y el cruce de relaciones entre los personajes de la comedia.

Una vez realizado esto, se procederá a filtrar los secretos de sus tres jornadas. Para ello será apelado a un reconocimiento sincrónico de los secretos: tras su detección serán los secretos clasificados bajo dos categorías: secretos cotidianos y secretos casuales.³

Por un lado, los *secretos cotidianos* son aquellos secretos que forman parte del día a día, que tienen relación directa con el desarrollo vivencial de los personajes y que admiten, directa o tácitamente, la presencia de un plan premeditado que contribuya a su protección. La repetición de las acciones que responden al plan *a priori* es condición de estos secretos. Dicha repetición puede promover el establecimiento y la complejidad de estrategias adaptadas a la protección de la cotidianidad ganada de la que se sirve el secreto.

Por otro lado, la existencia de *secretos casuales* se produce a raíz de un hecho o suceso casual cuyo desenlace obliga a los protagonistas a ser protectores de un secreto. Es decir, el secreto casual no es parte de un plan premeditado ni existe en él una intención *a priori*, sino que aparece como resultado o consecuencia de un hecho determinado. Este hecho o suceso casual en el panorama de la comedia del Siglo de Oro es representado ampliamente por una riña, un duelo o un asesinato. Mientras que el hecho que conlleva al origen de un secreto cotidiano es condicionado generalmente por la existencia de un romance clandestino, cuya protagonista es en sentido estricto, la dama. De esta clasificación se deriva el hecho de que detrás de casi cada secreto casual subyace un secreto cotidiano de tinte amoroso.

Para la detección de estos secretos se debe tomar en cuenta que los secretos como hechos reconocidos por los personajes en las comedias, no aparecen necesariamente señalados de manera expresa, sino más bien son atribuidos o su reconocimiento descansa sobre otros términos o conceptos.

³ Algunas de las ideas introducidas en este trabajo han sido ya abordadas en la comunicación de mi autoría «Mujer: Dueña y creadora de espacios secretos en *Bien vengas, mal, si vienes solo*», presentada en el Coloquio Anglogermano sobre Calderón «Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano», en julio del 2014 en la ciudad de Münster, Alemania. Las ideas que en la comunicación fueron propuestas, han sido retomadas y profundizadas en este trabajo.

Estos términos o conceptos indirectos relacionados a la presencia de secretos se presentarán a modo de extractos de la obra. La pronunciación de una idea sin indicarla directamente deriva de un recurso conceptual usado frecuentemente por Calderón, que se grafica muy bien en la paremia *decir sin decir*.

Así como se van filtrando los secretos con relación a las categorías de secretos cotidianos y secretos casuales, se pasará también a rastrear la trayectoria que recorren estos secretos. Esta trayectoria revela tres estadios fundamentales que determinan la evolución de secretos: **el génesis**, el cual permitirá descubrir las causas que generan la creación de los secretos existentes; **el desarrollo interactivo** de los secretos. En este estadio del secreto se pondrá atención sobre las estrategias empleadas por los involucrados en el secreto y sobre la dinámica expresada en la implicación de espacios como fortines de protección del secreto. Este estadio permitirá asimismo reconocer la polivalencia de los espacios representados en el escenario y cómo el planteamiento de estos evoca determinadas directrices de construcción de intriga en la comedia. El movimiento de los involucrados en los secretos, las alianzas y exclusiones que se llevarán a cabo condicionados por los secretos, y la entrada y salida de los actantes en espacios de acceso restringido, así como el traspaso del espacio público al espacio privado/secreto de la casa, serán las guías que dirigirán la atención del análisis. La indicación de cuadros que se inscriben en el espacio público (la calle), como en espacios privados (la casa privada), pondrá en relevancia el carácter dicotómico que deriva del carácter complementario de los secretos y de sus espacios de correspondencia. Se tendrá en cuenta también los elementos arquitectónicos que funcionan como sinécdoque de espacios mayores y que multiplican la capacidad funcional de los espacios, presentándolos por ejemplo como elementos claves de elaboración de lógica comunicativa entre los actantes. El desarrollo interactivo del secreto permitirá reconocer las actitudes asumidas por los actantes y las nuevas alianzas que tienen al secreto como nudo unificador.

Espacios de escondite, espacios de encuentros clandestinos, así como espacios de creación de enredos serán apuntados y analizados. El recorrido o traspaso de los actantes dirigidos por el secreto serán nombrados, como por ejemplo, el paso del espacio escénico al espacio dramático, o del espacio patente al espacio latente.

El tercer y último estadio de la trayectoria del secreto es trazado por su **revelación (Fin)**. Los espacios de reunión y de revelación del secreto serán señalados, así como también las nuevas relaciones y los lazos resultantes de dicha revelación.

2. Anatomía del secreto

La individualidad que trasciende a la necesidad de interactuar socialmente es lo que nos convierte en seres únicos y complejos. Los aspectos que nos diferencian son infinitos y aquellos que compartimos se adaptan a las condiciones que nuestra complejidad presenta.

Entre los aspectos compartidos, aparte de los ya conocidos aspectos físicos que nos permiten reconocernos, están los aspectos abstractos. Su origen es un enigma. Sin embargo, estos soportan nuestra existencia, nuestros pensamientos y nuestro cotidiano actuar. Uno de estos aspectos abstractos, componentes de nuestra existencia, son los secretos.

Todos tenemos secretos. Aunque esta afirmación suene arriesgada, es probablemente una de las pocas afirmaciones y declaraciones universales que no encuentra réplica ni negación. Incluso se podría considerar al secreto como la cadena (no es casualidad que este elemento funcione como unión y conexión, tal como lo hace el secreto) que nos vincula, permitiendo considerarlo como elemento innato a la conducta humana. El secreto es de considerarse también como una de las posesiones que no distingue clase ni estatus social. La historia oficial como la historia de la vida cotidiana, las artes y la literatura dan fe de eso.

El origen del secreto es un enigma en el sentido de su existencia como creación cultural. Se habla de él como si fuese algo tangible, permeable y visible. Sin embargo, es más que eso. El secreto es la forma y es el fondo. Es maleable, posee trasfondo cultural y condiciona actitudes y posturas. El secreto existe mientras uno exista y permite subrayar la distinción del ser humano en relación a otros seres vivos.⁴ La existencia del secreto está subordinada a la decisión del hombre que lo resguarda, pero al mismo tiempo, este lo destruye al determinar su revelación.

Una observación relevante sobre el secreto es la propuesta dada por Niklas Luhmann y Peter Fuchs, quienes centralizan el estudio del secreto a partir de una semántica desarrollada a través de su reconocimiento como elemento comunicativo. Luhmann realiza una diferenciación del secreto dividida en tres dimensiones: una dimensión material (*Sachdimension*), una dimensión social (*Sozialdimension*) y una dimensión del tiempo (*Dimension der Zeit*).

La dimensión material del secreto hace referencia al contenido de lo que se oculta o se esconde. Es así que se habla de secretos de fe y de secretos de familia. La dimensión social del secreto se focaliza en el poder del secreto como elemento estructural de la vida social. Es

⁴ El secreto existe exclusivamente como estrategia humana. Volker Sommer en *Lob der Lüge. Täuschung und Selbstbetrug bei Tier und Mensch* observa que en relación al reino animal se habla de escondite y disimulo (cf. Sommer, 1992).

El secreto aparece como condición y distintivo de toda forma civilizada de convivencia humana (cf. Assmann/Assmann, 1997: 7).

decir, en esta dimensión el secreto es visto bajo las cuestiones sobre los actos de información, confianza y de la exclusión. Por último, la dimensión del tiempo del secreto (o en otras palabras, la dimensión temporal del secreto) hace referencia a la duración de un secreto y a la decisión temporal que indica cuándo este será ocultado o descubierto, sea esto planeado o no.⁵

Hablar del secreto asume la existencia de un sinfín de acciones que poseen los valores de integración y exclusión en sí mismos.

En un sentido muy amplio, toda cautela y precaución de la comunicación es ya un reflejo de la ocultación y/o mantenimiento de un secreto (cf. Fuchs/Luhmann, 1989: 101).

El callar o el determinar intencionalmente la no difusión de información a ciertas personas son estrategias definidas en un planeamiento *a priori*. Este plan de acciones y estrategias permiten proteger aquello que no se quiere decir.

Este es un aspecto fundamental del análisis del secreto: estamos frente a información que no se debe ni se quiere compartir. El *no deber* compartir algo significa en este contexto el hecho de que *compartir* un secreto coacciona a los involucrados a aceptar su protección como obligación. Esta advertencia los conduce a tomar actitudes que eviten la tentación de compartir el secreto, o en el peor de los casos, de revelarlo, lo que conduce a su vez a crear como estrategia de cuidado el callar, el ocultar, el engañar o el disfrazar el contenido del secreto. Por otro lado, el *no querer* compartir el contenido de un secreto no responde más a una obligación en pro del resguardo y protección de su contenido debido a las posibles consecuencias que conllevaría su revelación, sino que corresponde, probablemente de manera inconsciente, a la actuación de los involucrados alrededor del secreto y al anhelo de resguardar el estatus, los acuerdos y las alianzas que se han convenido durante el espacio temporal en el que se comparte el secreto.

Todo lo expuesto nos muestra al secreto como impulsador comunicativo, ya que lo que se resguarda es el contenido de un acto comunicativo y su protección se basa en construir estrategias comunicativas entre los actantes. Es por eso que comparto la idea de Peter Fuchs y Niklas Luhmann, la cual enfatiza que, «Die Semantik des Geheimen ist eigentlich eine Semantik der Kommunikation» (Fuchs/Luhmann, 1989: 104).

La presencia del secreto incluye acciones complementarias como velar y desvelar, encubrir y descubrir.⁶ Pero el secreto también posee gradaciones o jerarquías, determinadas

⁵ Fuchs/Luhmann, 1989, citados por Aichinger & Kroll (cf. Aichinger/Kroll, 2011: 11).

⁶ Una interesante contribución que analiza la figura del «velo» en representaciones imago-religiosas de la Antigüedad y su carácter ambiguo relacionado con las acciones de velar y desvelar, ha sido escrita por Moshe Barasch. cf. Barasch, 1998: 179.

quizá por el número de personas involucradas para compartir su amparo, o de aquellas afectadas al momento de su revelación.⁷

Es así que se puede anticipadamente concluir en que lopreciado del secreto reside en tres ingredientes básicos: 1) la información, compartida con algunos, oculta para otros; 2) La comunicación: todo secreto se apoya sobre un acto comunicativo. Esta será su canal clave de resguardo. El secreto determina qué es lo que será comunicado y con quién, y qué es lo que se dejará de comunicar y a quién; y 3) la interacción: Todo secreto condiciona la comunicación de los involucrados. Por ello es vital la interacción entre ellos. Claves, códigos, cifras, etc. serán significantes de un lenguaje especial sistematizado y conocido por los involucrados, garantizando la capacidad comunicativa de los estos sin poner en peligro la información protegida. Estos tres ingredientes condimentan el poder concedido a aquellos con quienes se comparte una información secreta. La seguridad integral de los involucrados se pone en juego, por lo que ciertas actitudes, maneras y conversiones se dejan detectar en su interactuar.⁸

He aquí un detalle importante. Durante la búsqueda de material para el presente trabajo, opciones bibliográficas enfocadas en el *misterio* fueron las más frecuentes en aparecer. Si bien el misterio posee un carácter secreto y el secreto adquiere desde su génesis un aura de misterio, para un rastreo idóneo del secreto a modo individual, he considerado

⁷ Secretos como el de Auschwitz (concretamente, la conversión y uso en campos de exterminio durante la ocupación nazi de las otrora barracas para almacenamiento de armamento) y en una esfera más contemporánea, por ejemplo, los documentos secretos publicados por diferentes *whistleblowers* (documentos de alto calibre relacionados a secretos de Estado, bancarios, informáticos y que muestran en muchos casos, la violación de los derechos fundamentales, tanto de personas individuales como de agrupaciones colectivas) o también, el proceso legal que trajo a la superficie y desveló la actividad cibernética de la plataforma secreta de acceso codificado *Deep Web* (la cual traspasó el espacio físico y en la que se desarrollan transacciones que pueden ser tildadas de negociaciones clandestinas o incluso prohibidas y secretas), se han convertido en secretos trascendentales al revelarnos hechos desconocidos, o simplemente, ignorados.

⁸ Los secretos, su revelación y el poder que ejercen puede ser apreciados en la comedia del Siglo de Oro como un ingrediente lúdico, apto para la construcción de enredos. Sin embargo, los secretos poseen diferentes niveles de gradación, lo que a su vez indica diferentes niveles de poder sobre las personas que lo poseen. Los secretos individuales y de ciudadanía, la invasión de la privacidad y el conocimiento de información privada y de intereses personales por personas ajenas se han convertido en un tema coyuntural desde la salida de los documentos *Wikileaks* por Julian Assange, la revelación de alteraciones en contribuciones de investigación realizada por Aaron Swartz (Caso Jstor) y la exposición y denuncia que hizo Edward Snowden a *The Guardian* sobre pruebas que indicarían la construcción a nivel secreto de una máquina PRISM, dedicada a percibir, registrar y vigilar todo tipo de interacción y comunicación de ciudadanos sin permiso alguno. En estos tres casos, la revelación del secreto supuso la total pérdida de poder de los demandantes, y sobre todo, de sus derechos, obligándolos a esconderse, abandonar sus países, vivir en clandestinidad, o incluso a optar por la muerte (Recomiendo ver los documentales *We steal secrets: The story of WikiLeaks* (Alex Gibney, 2013), *The Internet's own boy: The story of Aaron Swartz* (Brian Knappenberger, 2014) y *Citizenfour* (Laura Poitras, 2014)). El secreto, por el poder que conlleva, suele ser análogo al peligro y a contener connotaciones negativas, lo cual no es extraño, pues la vida real nos notifica a diario de esto. Sin embargo, la comedia del Siglo de Oro echa mano al secreto como motor constructor de intriga y de tensión argumental, promoviendo la risa del público a través de él, lo que *suaviza* el espanto ante la vista de un crimen, de la pérdida del honor o de la represión mostrada por algunos personajes.

distinguirlos a ambos a través del carácter de su revelación. Aunque no se entrará más en detalle en este tema, se debe poner atención a su distinción, puesto que su estudio puede resultar en nuevos puntos de análisis de relevancia. Un secreto tiende a guiarse hacia su revelación. Es decir, su existencia es marcada por un inicio y un fin. Un misterio aunque rodeado de un halo secreto posee quizá un inicio. Pero el fin, marcado por su revelación y declaración *total*, aún no ha tenido lugar. Incluso se podría afirmar que el misterio conviene en entenderse como reflejo virtual del secreto y de radio de proyección. Esto, sin embargo, es solo un acercamiento vago a la distinción entre secreto y misterio.

2.1. Auscultando el secreto

Examinar la anatomía del secreto significa indagar en su concepción intrínseca, e intentar reconocer y determinar las características que la patentan.

El secreto se hace tangible solo a través de su relación con otros conceptos e ideas. Es por ello necesario unir el secreto con otros términos para dilucidar su esencia y los puntos vitales que conforman su anatomía. De este modo se sigue la formulación dada por Ortega y Gasset, que trata la diferenciación entre lo concreto y lo abstracto. Él apunta que lo concreto es todo objeto que puede ser percibido separadamente; mientras que lo abstracto solo puede ser percibido junto con algunos otros elementos (cf. Ortega y Gasset, 1987: 392). Es así que la intención de unir el secreto con una indicación espacial es hacerlo visible y concreto.

La necesidad de conectar un término abstracto con referentes concretos para poder ser definido se demuestra claramente a través de un experimento mental propuesto por Jurij M. Lotman. El autor evoca al experimento en su obra *Die Struktur des künstlerischen Textes* de la siguiente manera:

Folgendes Gedankenexperiment lässt sich durchführen: Stellen wir uns einen extrem verallgemeinerten Begriff vor, vollkommen abstrahiert von irgendwelchen konkreten Merkmalen, irgendein Alles, und versuchen wir, seine Merkmale für uns zubestimmen. Es ist nicht schwer, sich davon zu überzeugen, dass diese Merkmale für die meisten Menschen räumlichen Charakter haben werden: »Unbegrenztheit« (d.h. eine Beziehung zur rein räumlichen Kategorie der Grenze; zudem ist »Unbegrenztheit« im gewöhnlichen Bewusstsein der meisten Menschen lediglich ein Synonym für sehr grosses Ausmass, für ungeheure Ausdehnung), die Fähigkeit Teile zu haben (Lotman, 1973: 328).

El carácter abstracto del secreto condiciona el uso de referencias espaciales para definir el ámbito de su desarrollo y el radio de su influencia. Secreto percibido como frontera o límite (*Grenze*) considero la idea más idónea para poder *palpar* el secreto.⁹

El egiptólogo Jan Assmann y su esposa, la filóloga Aleida Assmann, han observado al secreto bajo la premisa del límite como factor tangible, que a la vez determina diferentes tipos de relaciones. Más que responder a la pregunta ¿qué es el secreto?, lo más factible es acercarnos a la respuesta de ¿cómo actúa el secreto? Para ello, Aleida y Jan Assmann dan luces del secreto a través de su función e indican que, «das Geheimnis hält die menschliche Welt zusammen, indem es Abstände schafft und Grenzen zieht» (Assmann/Assmann, 1997: 7).

La existencia de un secreto obliga la presencia, por un lado, de un hecho conocido por una o ciertas personas. Por otro lado, exige la necesidad de encubrir, proteger o evitar la difusión pública del secreto para evitar consecuencias de valor negativo frente a su revelación y/o inesperado descubrimiento. En otras palabras, hablar del secreto es hablar de su actuación sobre los involucrados quienes serán agrupados o separados por medio de límites existentes determinados por el mismo secreto. Siendo el secreto una pieza base de nuestra identidad, se convierte así en la pieza que da inicio a la demarcación de nuestra autolimitación.¹⁰

En resumen, el secreto al ser percibido como límite que crea procesos de intercambio entre sus actantes y de exclusión entre aquellos con quien no se le comparte, se deja verificar bajo un bosquejo de carácter espacial. Para definir al secreto, entonces, partimos de un esquema que tiene como soporte tres pilares: el secreto mismo, su concepción como límite y el referente espacial, condición que permite hacer tangible el carácter abstracto del secreto.

2.2. El secreto como motor causal de relaciones

Los diferentes tipos de relaciones que se construyen a partir de la existencia de un secreto son presentados de manera ejemplar por los esposos Jan y Aleida Assmann bajo la diferenciación *Grenzen bis* (fronteras/límites hasta) y *Grenzen zwischen* (fronteras/límites entre). Lo que el secreto resguarda es un determinado conocimiento de algo. El primer tipo de relación, *Grenzen bis* será representado por la imagen del velo (*Schleier*), objeto que se

⁹ Se debe tener en cuenta, sin embargo, que los términos límite y frontera poseen también características abstractas y se dejan percibir de manera tangible, siempre y cuando sean unidos a una determinada forma espacial, o imaginados como parte de un ámbito espacial más amplio, por ejemplo, el de la casa.

¹⁰ *Das Geheimnis wird früh zum wichtigen Baustein unserer Identität. Es ist der Beginn der Selbstabgrenzung* (Stillich/Wüstenhagen, 2013).

encarga de ocultar y cubrir ese *algo*. *Grenzen zwischen* corresponde a la imagen del umbral (*Schwelle*), puesto que este como el secreto establecen límites, los cuales crean estructuras y conexiones a través de la privación del conocimiento del *algo* y del sentido de distribución desigual (unos saben algo, los otros no) (cf. Assmann/Assmann, 1997: 8).

La bifurcación gráfica de las relaciones del secreto como límite en las figuras del velo y del umbral debe ser considerada como indicativo de la interacción resultante entre los involucrados en el secreto. El secreto existe creando límites entre los actantes.

A través de referencias espaciales como la frontera o el límite, o de objetos que remarcan la separación entre dos partes y se presentan también como límites, se pretende dar forma a la sustancia abstracta del secreto, recurriendo a la idea planteada por Georg Simmel, la cual pronuncia:

Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt (Simmel, 1908).

La imagen del *velo* se encuentra expresamente ligada a la concepción visual del secreto. Anne-Rose Meyer parte de esta relación entre el velo y el secreto, puesto que ambos se presentan como imágenes lingüísticas que se encuentran relacionadas directamente. Ella hace referencia al hecho de que dicha relación se ha patentado y mantenido vigente, incluso a través de modismos pertenecientes a la lengua alemana, como el que dicta «Ein Geheimnis wird ent-hüllt oder ent-deckt» (Un secreto será desvelado o descubierto). Es así que el predicado *desvelar* se ha convertido en metáfora, no solo en la literatura, sino también en el arte, la filosofía y demás disciplinas (cf. Meyer, 2013: 89).

El velo como lo secreto y lo oculto (indica Meyer haciendo referencia a las obras literarias de Novalis, Schiller y Ann Radcliff) se presenta como motivo constante. Este *velo* además tiene como función separar lo visible de lo invisible, pareciendo lo invisible en aquello digno de verse (cf. Meyer, 2013: 102), por el hecho de que su conocimiento público es ocultado intencionalmente.

Desde su raíz etimológica, el secreto se encuentra directamente vinculado a cualidades espaciales. Philippe Grimbert resalta esta relación indicando lo siguiente:

L'étymologie du mot «secret» renvoie au *secretum* latin, qui est un «lieu écarté». Il n'est pas indifférent que l'origine du mot «secret» soit topologique. Il a évidemment aussi un sens plus courant qui est «pensée ou fait qui ne doit pas être révélé», mais un autre sens insiste encore, qui est «séparé, à part»: de nouveau dans une topologie (Grimbert, 2008: 15).

Un lieu écarté como definición de secreto presenta la idea de distancia y apartamiento, la cual se sostiene en conceptos espaciales que indican un punto determinado que se revela como límite. El lugar apartado es el que no se conoce, el que posee un carácter

polivalente y el que es ajeno a la cotidianidad de sus actantes. Del mismo modo actúa el secreto.

La anatomía del secreto es comparable con un proceso biológico. Su *ciclo vital* presenta características propias, que se extienden desde un punto inicial hasta un punto final.

En el trayecto realizado por el secreto permiten reconocerse tres puntos trascendentales agrupados bajo los términos de *Génesis*, *Desarrollo interactivo* y *Fin*. Este último punto corresponde al momento epílogo en el trayecto del secreto, en el que se dilucidan, aclaran dudas y se reparten las asociaciones de interacción formadas a partir del génesis y del desarrollo del secreto. Sin embargo, la revelación del secreto podría también dar paso a un segundo camino, resultando así el nacimiento de un nuevo secreto y convirtiendo su trayecto en una cadena interactiva de mayor complejidad.

2.3. Trayecto del secreto

2.3.1. Génesis

El génesis del secreto descansa sobre la razón que se presenta como *puerta de escape* para evitar su confesión y aceptación. Catrin Finkenauer y Bernard Rimé han constatado en sus investigaciones sobre las determinantes y consecuencias emocionales de la presencia del secreto, que su origen está marcado y motivado por raíces sociales identificables (cf. Finkenauer/Rimé, 1998: 188f).

Esto es respaldado por la teoría propuesta por Lorna Bowlby-West. Ella indica que en un contexto familiar puede explicarse la existencia de secretos a raíz de que «often adults will attempt to protect children because their own feelings are too painful to discuss, and they do not want their children to feel their pain» (Bowlby-West, 2003: 280).

Otra teoría y la cual considero la más convincente en relación al objeto de estudio del presente trabajo, las comedias de capa y espada de Don Pedro Calderón de la Barca, es la que defiende Nina S. Evans al conectar el génesis del secreto con la revelación de este. Es decir, ella ve la razón de su génesis en la evasión de un sentimiento de temor o miedo ante lo que pasaría con su revelación. A este tipo de secreto lo denomina *secreto disfuncional*. Mediante la observación del origen del secreto disfuncional y la reacción de los actantes frente a su génesis en una situación determinada ella obtiene el siguiente resultado:

[...] a dysfunctional secret existed: an emotionally enormously important fact was in some sense known to all the family members, but not overtly acknowledged. Great energy was spent in distorting each member's signals that he or she wished to talk

and needed comforting. Secrecy was maintained, not because it was realistically helpful to anyone, but because everyone was so terrified of the assumed consequences of not maintaining it» (Evans, 1976: 508).¹¹

A modo de recopilación sirve el gráfico propuesto por Catrin Finkenauer y Bernard Rimé, mediante el cual intentan dar forma a las diversas razones que condicionan el génesis del secreto y la posterior actitud de los actantes durante su trayecto (cf. Finkenauer/Rimé, 1998: 190).

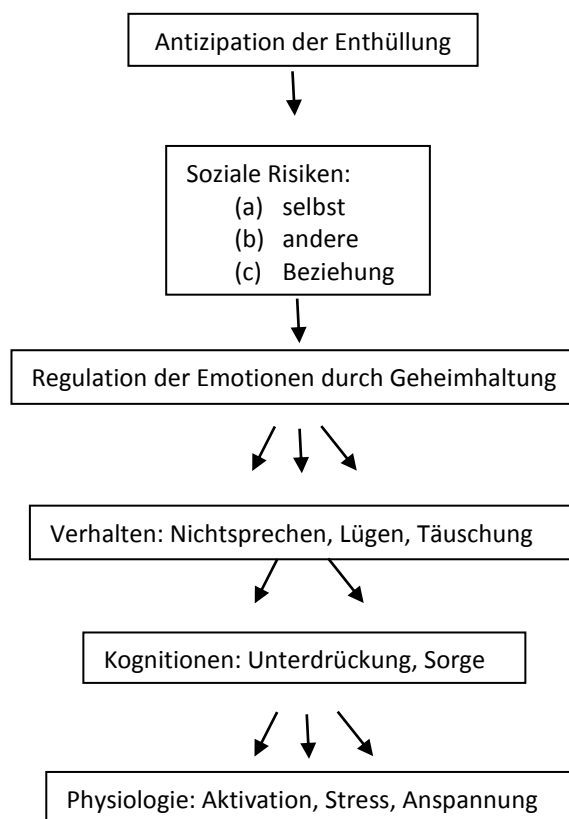


Gráfico 1

El secreto aparece como socorro ante una cierta percepción de su revelación. Es así que desde su origen el secreto se presenta como arma que se instala en el presente para prevenir el rumor del futuro.

El secreto determina puntos de referencia espacial y temporal, y nace como alerta al presagio, resultado de su revelación.¹²

¹¹ En el subcapítulo 6.3. «Reconocimiento y análisis de los secretos y espacios secretos en *Bien vengas, mal, si vienes solo*» se volverá a tomar en cuenta la noción de secreto disfuncional aplicándolo al análisis de los secretos y la interacción de sus actantes en la obra seleccionada de D. Pedro Calderón de la Barca. De este modo se podrá determinar el desarrollo interactivo del secreto, relaciones de distancia o cercanía de los actantes con respecto al secreto (exclusión-inclusión) y su presencia en el espacio escénico y dramático.

¹² Las condiciones que promueven el origen de un secreto pueden observarse como fenómenos de valoración negativa. Sin embargo, existen algunos estudios que defienden los aspectos positivos del secreto partiendo siempre de la misma idea: el secreto como parte fundamental del desarrollo humano. Ejemplo de ello es el

2.3.2. Desarrollo interactivo

Esta fase del trayecto del secreto se concentra en observar el juego interactivo resultante entre los actantes involucrados.

La presencia del secreto determina, por un lado, la capacidad de conocimiento y reconocimiento de las personas sobre este, mientras que al mismo tiempo indica la incapacidad y un modo distinto de ver las cosas por otros a quienes se les ha privado el conocimiento de este secreto. El secreto demanda la inclusión de sus actantes en un grupo y la exclusión de aquellos ajenos a su conocimiento.

A través del secreto se autoriza al *otro* a ser parte del grupo. A su vez, cae sobre sus hombros la responsabilidad de poseer y resguardar el conocimiento del secreto compartido. Es de este modo que el trayecto del secreto avanza produciendo el cruce de fronteras entre las relaciones de los actantes y creando al mismo tiempo una esfera privada entre los que comparten el secreto.

La posesión de un secreto provee al que lo posee de poder temporal. Los involucrados en el secreto, es decir, aquellos actantes partícipes del *conocimiento exclusivo de cierta información*, deben prevenir la filtración de dicha información, puesto que a mayor sea el número de involucrados y de personas sobre las que recaería la información revelada, mayor serían el radio de influencia y las consecuencias, las que por lo general llevan un tinte negativo.

Esta fase es de acentuada importancia para el análisis del presente trabajo. La razón es, porque en base a la comedia seleccionada se podrá ejemplificar las interacciones entre los actantes, la formación explícita o tácita de alianzas, y si es el caso también, se podrá determinar la presencia de actantes *no pertenecientes* al círculo que comparte el secreto, pero que sin embargo lo conocen y cargan con su resguardo. Es también en esta fase en la que los actantes deben actuar a favor del amparo del secreto y tener en cuenta desde ya las consecuencias de su revelación.

2.3.3. Fin (revelación del secreto)

Como ya se ha indicado, el secreto persigue su revelación. Su inicio y fin son por lo general identificables. Pero la revelación de un secreto asume una transformación o reconstrucción del orden inicial previo a la existencia del secreto. Esto significa que la organización interactiva entre los involucrados también tiende a modificarse como producto de la revelación del secreto, e incluso da lugar a nuevas agrupaciones y a nuevas distancias, atenuando o remarcando las fronteras entre los involucrados.

La revelación de un secreto conlleva diversas consecuencias en relación a la persona afectada: (a) para la persona misma, (b) para la otra, y/o (c) para las relaciones entre los actantes como para la misma revelación, lo que significa que la revelación produce consecuencias entre los actantes a nivel social y emocional (cf. Finkenauer/Rimé, 1998: 191).

Tras un trabajo empírico llevado a cabo por Catrin Finkenauer y Bernard Rimé con relación a las experiencias del secreto y a la confidencialidad, llegaron a la conclusión de que la revelación potencial de un secreto envuelve mayores efectos sociales (como los sentimientos de vergüenza, culpabilidad, perplejidad o desazón), que el hecho de compartirlo con alguien (Finkenauer/Rimé, 1998: 191). Es así que una influencia afectiva más fuerte se desarrolla durante la fase del desarrollo activo del secreto, siempre resguardando lo que podría provocar y cómo podría afectar la revelación del secreto.

Aunque la tarea de determinar una definición única del secreto es imposible frente a la disposición diversa de su existencia y la maleabilidad innata del secreto en relación a los actantes que lo comparten, se ha podido rastrear el trayecto o como se le ha querido nombrar, el *ciclo vital* de este. Es curioso observar las diferentes definiciones que presenta el término *secreto* (como aquella que lo presenta en su representación gráfica bajo las formas del velo o del umbral; o aquella que indica el secreto como *un lieu écarté*; incluso también como otra idea que ha sido indicada por la pareja Assmann: secreto como «Das Schutzraum für das Heilige» (el secreto como el espacio de protección de lo sagrado)) (Assmann/Assmann, 1998: 7). La relación de dichas definiciones que consideran la idea de límites y fronteras se concentra, tácita o explícitamente, en una cadena semántica. La relación espacial se convierte así en característica permanente y reconocible del secreto. Relación cuyos límites causan distanciamiento o cercanía, reconocimiento o ignorancia, e involucra diversas variables de comportamiento entre sus actantes. Estas variables de comportamiento corresponden a estrategias de resguardo del secreto, asumiendo así la responsabilidad de mantener vigente su trayecto hasta el momento de su revelación.

Este resultado derivado de la observación del *ciclo vital* del secreto es el que se tendrá en cuenta en el análisis del presente objeto de estudio: la comedia de capa y espada

de Don Pedro Calderón de la Barca, *Bien vengas, mal, si vienes solo*. La finalidad de esto es descubrir las interacciones entre los actantes alrededor del secreto y claro está, observar cómo el espacio se convierte en elemento cómplice del secreto.

Es clara la necesidad de delimitar aún más el término secreto, considerando aquellas acepciones o categorías que suelen confundirse u homologarse debido a la delgada línea que las separa. A tener en cuenta se presenta la mentira¹³ como fenómeno social, de la cual puede distinguirse al igual que el secreto su *ciclo vital*, determinando su inicio y fin, los cuales permiten ser insertados en una cronotopía narrativa.¹⁴

Y también la ampliamente válida contraparte de lo secreto, lo público, categoría que permitirá *ad hoc* redefinir sus propiedades, las cuales serán reevaluadas en el análisis empírico de esta tesina.

3. El espacio: Consideraciones generales

La creación de un espacio (*Raum*) nace condicionada por una necesidad social. Los espacios se dejan graficar a través de un conjunto o un sistema formado por partes pequeñas, cuya comunicación yace sobre una organización vital. Vital, en este caso, debe ser entendido en el sentido de orgánico, puesto que el espacio toma presencia en nuestra realidad de la mano con nuestras actividades.

Aunque queda clara la razón social que exige la existencia de un espacio, determinar qué es un espacio experimenta el mismo proceso de definición por el que atraviesa el secreto. Para definir el término *espacio* necesita ser relacionado este con otros conceptos de referencia tangible. El espacio es en sí un término abstracto que para su exteriorización hace uso de material concreto.¹⁵ «Raum als ein außer uns befindliches Gefäß, in dem unser Ich seine Stelle, neben allen anderen Dingen, hat» (Simmel, 1922: 123) es como Georg Simmel especifica la idea popular que se tiene sobre el espacio. Con esta definición se entiende que nosotros no somos espacio, sin embargo lo ocupamos y podemos entrar y salir de él. La

¹³ En este trabajo no va a ser profundizado el análisis en relación con la mentira. Sin embargo, su presencia en el panorama de los secretos en las comedias del Siglo de Oro es de relevancia y podría motivar ideas para una futura investigación.

¹⁴ La inserción de un texto en una cronotopía narrativa permite indicar los estados y características en qué determinada acción se presenta dentro de la narración. El término ha sido tomado de *El arte de contar – Una iniciación* de los doctores Michael Metzeltin y Margit Thir (cf. Metzeltin/Thir, 2002: 21).

¹⁵ Tatiana Alavarado Teodorika pone acento sobre la calidad abstracta del espacio, la cual coincide con la del tiempo. Ella indica: «El espacio y el tiempo son categorías muy abstractas. El espacio puede entenderse como un lugar inconmensurable e infinito, pero también como un lugar definido y limitado. Este es el espacio relacional del que parte toda la *Física* de Aristóteles, cuya concepción del espacio constituye un sistema de relaciones a partir de un punto o un cuerpo. De esta manera, toda relación humana queda vinculada con el espacio» (Alvarado Teodorika, 2010).

presencia de límites es implícita, puesto que *ausser uns befindliches Gefäss* asume el hecho de que entre el espacio y el Yo existe distancia y límites que pueden transgredirse.

La división del espacio (sistema) en pequeñas partes o en sub-constituyentes es una idea defendida también por Georg Simmel, la cual él observa como una de las cualidades del espacio, pues estas pequeñas partes son válidas como unidades que se encuentran enmarcadas por límites. Simmel determina la misma función de los límites, tanto en un grupo social como en una obra de arte, aludiendo a que los límites o el *marco* (Rahmen) se perciben como delimitación hacia afuera frente al medio, y unión o concentración hacia adentro. No solo el espacio, sino que como Simmel lo indica, los límites, responden a un acto social y por ello son artificialmente adoptados, puesto que la naturaleza por sí misma no ofrece límites ni fronteras (cf. Simmel, 2009: 98f). En otras palabras, *Der Natur gegenüber ist jeder Grenzsetzung Willkür* (Simmel, 1908).

Claro está que el espacio, cultura tras cultura, presenta distintos ángulos de percepción y valoración, por lo que se puede considerar también al espacio como relativo y en directa dependencia del observador (cf. Schroer, 2006: 34).

La relación inherente entre espacio y hombre es innegable.

Selbst als geographischer Raum ist der Raum nicht immer schon vorhanden sondern muss erst durch menschliche Tätigkeiten ursprünglich hervorgebracht werden.

[...]

Wichtig ist vielmehr, dass Räume erst hergestellt werden müssen, um eine Bedeutung für soziale Prozesse zu erhalten (Schroer, 2006: 29).

Esta sobreentendida presencia humana dentro del ámbito espacial es defendida por las diferentes áreas que han estudiado la representación del espacio y su devenir histórico. Así como existe una línea diacrónica de desarrollo humano, así también se puede determinar cierta evolución o pragmatismo en orden a los espacios.

Los espacios son figuras de acción en nuestro día a día. Sea consciente o inconscientemente nos encontramos en constante interacción con ellos. Nuestro devenir cotidiano se concentra en un conjunto de actividades enmarcadas dentro de un espacio, y estas actividades están seguidas por un constante salir y entrar de estos espacios. Si uno quiere dar información sobre su estado local actual es inevitable usar un referente espacial. Los referentes espaciales son variables pero pueden convertirse en referentes constantes y propios. Esto quiere decir que, por ejemplo nuestra casa, la cual como cualquier sistema se encuentra diferenciada bajo un código (por ejemplo, una dirección), es un referente propio y constante del cual parten siguientes referentes espaciales que nos atañen.

Otros referentes espaciales constituyen nuestro marco de movimiento. Es por eso que aunque la noción de espacio sugiere la idea de límites y fronteras, es también posible la transgresión de estas, es decir, la producción de nuevas fronteras.

La diversidad funcional de los espacios no es probablemente del todo comprensible para el hombre, ya que no realizamos una observación meta-espacial, sino que simplemente sabemos que los espacios existen, y por lo general, no cuestionamos su existencia, siempre y cuando respondan estos adecuadamente a nuestras necesidades.

El espacio es *multifuncional*: no solo se presenta como protector y donador de cobijo y seguridad, sino que determina cualidades como lo público, lo privado y lo secreto, y además permite ser reestructurado de acuerdo a nuestras necesidades o requerimientos. Todo espacio presenta una distribución intrínseca. Esta distribución espacial puede convertirse para determinadas personas en símbolo de monotonía o cambio. Tal cambio puede incluso responder a la necesidad de una revolución¹⁶, teniendo en cuenta que el espacio juega un rol importante y distinguido dentro de la actividad humana.

La multifuncionalidad como valor innato del espacio se deriva de su propia historia. La existencia del espacio pone a la luz un paralelo temporal, lo que deriva en palabras de Foucault en un «entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio» (Foucault, 1984).

Ya que la misma existencia humana (lo conocido y lo desconocido, lo ordinario y lo extraordinario, etc.) proporciona recursos y motivos a la literatura, no es ajeno que los espacios sean mostrados no únicamente como referentes de acción dentro de la trama, sino que también, dependiendo de la intención del autor y la intención sobre el desenvolvimiento argumental, los espacios conciben otros valores dentro de una plataforma narrativa y dramática, siendo posible la observación sincrónica de sus diversas funciones.

Los espacios, aparte de brindar orientación, poseen también valores e incluso pueden presentarse como metáforas de ideas y figuras. En un nivel supratextual, de *modelado* ideológico, se revelan las relaciones espaciales como medio fundamental del registro de la realidad (cf. Lotman, 1973: 329).¹⁷

No solo son los espacios portadores de la idea de escenario, ya sea en la novela o en el drama, en la lírica o en la épica, sino que también forman a través de binomios determinados por los términos «arriba-abajo», «derecha-izquierda», «cerca-lejos», «abierto-

¹⁶ El cortometraje *Revolución*, dirigido por Martín Rosete y basado en el relato de Sławomir Mrożek, pone de relieve las conductas como respuesta a la distribución y transformación de un espacio determinado. La breve escena inicial que muestra un paraje infinito y abierto se pone de contraste con la seguida escena, centrada en una habitación claustrofóbica, apenas iluminada por una ventana de forma redonda. De esta manera, a través de la imagen se acentúa más el carácter cerrado de la habitación y afianza el sentido *revolucionario* del protagonista en deshacer y rehacer la distribución de su referente espacial propio.

¹⁷ La cursiva no pertenece a Lotman. Esta ha sido insertada intencionalmente por la redactora de este trabajo.

cerrado», «limitado-ilimitado», «discreto-continuo», el material para la construcción de modelos culturales con contenido espacial, recibiendo así los siguientes significados: «valioso-sin valor», «bueno-malo», «propio-extraño», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etc. (cf. Lotman, 1973: 329).

La formación de binomios a raíz de la concepción y función del espacio lleva consigo también una amplia gama jerárquica de los espacios. Foucault indica *grosso modo* dicha jerarquización a través del desarrollo del espacio en la Edad Media. Una modesta división a partir de la jerarquización de los espacios resulta en presentar espacios sagrados y profanos, espacios protegidos y espacios, que están abiertos y por ende, no imponen prohibiciones, así como espacios urbanos y rurales. En un plano mucho más amplio se puede incluso percibir la jerarquización entre espacios supracelestes, opuestos al espacio celeste, y este espacio como opuesto al espacio terrestre (cf. Foucault, 1984). Coordinadas temporales y espaciales se entrelazan creando más binomios, revelando nuevas dicotomías y proponiendo nuevos significados. La presencia de dicotomías basadas sobre indicadores espaciales tiene como función realzar determinados caracteres y valores que proporcionan e indican la *atmósfera* propia alrededor de los personajes, lugares de acción, objetos, etc.

3.1. Espacios secretos

Un espacio en el que nace, se desarrolla o se revela un secreto asume una carga simbólica mucho más compleja que un espacio cuya función es determinar la referencia local de los personajes dentro de una narración. La recurrencia de espacios convertidos en metáfora de secretos ha resultado en topos literarios reconocibles y vigentes.

El jardín, la cueva, el monte, el laberinto, la casa privada, la alcoba, el sótano, etc. son los espacios secretos por excelencia, a los que se apela gracias a su carga simbólica y su multifuncionalidad, tanto espacial-referencial como simbólica-metafórica. Estos espacios son controlados por determinados actantes en referencia a un fin intencional.¹⁸

A partir de la presencia de secretos, estos espacios pasarán de ser espacios de reunión, espacios de entretenimiento o espacios de descanso, a convertirse en escondites, espacios de comunicación secreta, espacios de desenvolvimiento del amor, espacios de peligro, etc. Es decir, en estos espacios se percibe como oportuno y seguro desplegar la

¹⁸ El laberinto es uno de los espacios privilegiados en el marco de los autos sacramentales y de las comedias mitológicas. Este aparece como símbolo teratológico, cuya construcción derivaría del estudio y conocimiento de fuentes mitológicas que Calderón y otros dramaturgos utilizan (cf. Escudero Baztán/ Oteiza, 2013: 127). La cueva, por su lado, aparece como el lugar *des abwegigen Daseins* y está unido a un aviso amenazante, prevención y a un crecimiento subterráneo que proviene de Oriente (cf. Kommerell, 1974: 28-29).

personalidad y actividad del actante involucrado, siempre y cuando se acondicione el espacio intervenido de manera adecuada.

El uso de estos espacios arquitectónicos responde al hecho de resaltar el resguardo del secreto, cuya revelación determina generalmente el desenlace de la narración. Como se indicó en el capítulo anterior en referencia a la concepción gráfica del secreto como velo, aquello que no se ve, que se esconde, que se restringe su conocimiento, adopta un carácter mucho más valorado y apreciado que aquello que es presentado y visible desde una primera instancia.

La repercusión del secreto sobre espacios arquitectónicos específicos no solo forma la base sobre la que se argumentan diversos niveles de intriga en la narración, sino que influye en la interacción de los personajes, o como se les ha querido denominar, actantes involucrados. De manera intencional se desarrolla cierta correspondencia entre personajes y espacios arquitectónicos, cobijos de secretos.

[...] eine strukturelle Asymmetrie in Bezug auf das Wissen um ein (wie auch immer beschaffenes) Geheimnis bestimmt nicht nur das Verhältnis zwischen literarischen Geheimnisträgern und ihren Gegenspielern auf der Ebene der textinternen Narration, sondern auch das Verhältnis zwischen Textwelt und Leser. Die Erzeugung, Steigerung und sukzessive Auflösung dieser strukturellen Asymmetrie realisiert ein Erzählen, das auf der Ebene der textinternen Narration die Geheimnisse der Textfiguren aufdeckt und in der Kommunikation mit dem Leser zugleich ein Spannungsverhältnis konstituiert, das die Einbildungskraft des Rezipienten dauerhaft bildet (Klausnitzer, 2007: 417).

El secreto concede poder a los actantes involucrados, desequilibrando el rol de los personajes dentro de la trama. He aquí lo complejo de su posesión. El secreto convierte a sus actantes en protagonistas o en personajes secundarios. Del mismo modo, los espacios serán determinados mediante los secretos que albergan, dotándolos de poder y delegándoles una tarea ajena a su función primigenia.

En el caso de la comedia del siglo XVII, material de análisis en este trabajo, puede considerarse al espacio representado sobre las tablas como una *heterotopía*, puesto que tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios y múltiples emplazamientos que podrían incluso ser incompatibles entre sí mismos (cf. Foucault, 1984). He ahí que radica lo fascinante de la observación de los espacios secretos entendidos como motores de intriga argumental en la comedia seleccionada, ya que se observa la adaptación del espacio a diversas funciones según lo demanda el secreto, el transcurso del secreto desde

su concepción hasta su revelación, paralelo a la transformación, ya sea física o funcional del espacio, y la yuxtaposición o co-aparición de actividades y reacciones de los actantes involucrados en el marco de un único espacio.

3.1.1. Espacio secreto y su deslinde de lo público

La fuerte dialéctica conformada por el binomio *secreto* y *público* deja asomar una equivalencia antagónica que, sin embargo, coexiste en un intercambio recíproco constante.

Lucian Hölscher realiza un análisis de los términos público, secreto y privado en su columna histórico-política y considera que *Öffentlichkeit* (público) y *Geheimnis* (secreto) ya no son más nociones antitéticas del lenguaje político. Más bien, al buscar el término antónimo de *Öffentlichkeit* llama la atención que se destaca antes que *Geheimnis* la noción de *Privatheit* (privacidad) (cf. Hölscher, 1979: 7).

Es por ello también que al hablar del espacio público se presenta como su antónimo próximo la idea del espacio privado. El espacio secreto, en este caso, frente al espacio público, toma presencia como extensión del espacio privado. La función de protección y resguardo condiciona la convivencia y actividad complementaria de espacios privados y secretos.

Público y secreto forman polos opuestos entre los cuales se desarrolla la historia de la humanidad. Es así que se observa lo público como un estado natural de base antropológica y social; y lo secreto, como la supresión moral e histórico-cultural de condición temporal de aquel estado (cf. Hölscher, 1979: 127). A pesar de ser polos opuestos, ambos conceptos son necesarios para garantizar la existencia del otro y acentuar sus características y funciones.

Los espacios cobran fundamental importancia en esta discusión, ya que al analizar el deslinde de lo secreto de lo público se observa que ambos términos se confrontan, resultando de tal confrontación el espacio como balance para identificar estos conceptos en un esquema perceptible.

Asumiendo lo público y lo secreto como espacios, se observa con mayor nitidez las fronteras y límites que separan a ambos conceptos. El espacio público se muestra como el espacio sin muros existentes que lo limiten, que lo separen y que lo dividan. Los muros invisibles que van apareciendo pueden ser observados como los mismos secretos, los cuales marcan fronteras en un determinado espacio dado.

La confrontación del espacio público y privado propone la formación de diferentes binomios recíprocos. Es bastante común relacionar los espacios secretos y privados con espacios cerrados, mientras que los espacios abiertos son análogos a espacios de carácter público. Esto es, sin embargo, no un hecho exclusivo, ya que existen ciertas excepciones que

confirman lo opuesto. Por ejemplo, espacios abiertos como los jardines pueden ser dotados de un carácter privado en particular, donde el secreto halla cuna de su protección.

Es común también vincular a los espacios secretos con cierta percepción visual determinada por la falta de luz que condiciona el ocultamiento y protección de algo, mientras que los espacios públicos son interpretados, por lo general, como espacios de luz (cf. Hölscher, 1979: 124).

Otro binomio, cuya valoración sigue siendo reconocida en el campo científico, es la relación de géneros a determinados espacios. Es decir, el espacio privado y secreto suele ser adjudicado al género femenino y al área doméstica (la casa). El género masculino suele ser considerado como el protagonista del espacio público y de la actividad concerniente a este espacio. Una interesante contribución a este aspecto destaca la diferenciación de los espacios a partir del reconocimiento y la promoción de la competencia:

El espacio público, al ser el espacio del reconocimiento es el de los grados de competencia, por lo tanto, del más y del menos. Por el contrario, las actividades que se desarrollan en el espacio privado, las actividades femeninas, son las menos valoradas socialmente, fuere cual fuere su contenido, porque éste puede variar, son las que no se ven ni son objeto de apredación [sic! apreciación] pública (Amorós, 1994: 2).

Esta cantera de oposiciones no demanda directamente el juicio del hombre, ya que su existencia es simplemente aceptada sin ser cuestionada, en primera instancia (cf. Foucault, 1984). Preguntarse cuándo se trazó la diferenciación de espacios y la separación de estos se convierte en una odisea, ya que los espacios han pasado de ser simples conformaciones topográficas, a convertirse en material de composición simbólica y de alto grado de connotación social. Todo esto a raíz de la intervención del hombre y del lazo vivencial entre este y los espacios.

El tema de espacios públicos y privados/secretos convoca la validación de un carácter dicotómico y provee de un número más amplio de oposiciones basadas en metáforas y simbolismos. Es así que, por ejemplo, lo público es presentado al mundo como lo bueno, aquello que debe ser aceptado y apoyado, mientras que lo secreto posee la imagen de ser el lado malo de las cosas, ya que su naturaleza es de ocultación y escondite, además de encargarse de destruir el buen orden (cf. Hölscher, 1979: 128).

Para ejemplificar esto se puede materializar la idea de espacio público en la imagen de la calle. El espacio privado, el cual recopila ideas de entrada, salida, límite, protección, cobijo, etc. se corporiza acertadamente en la idea de la casa.

La calle se nos presenta no solo como el espacio público, sino también como el espacio ilimitado y abierto, cuya actividad no se inserta en un sistema de códigos pre-

coordinados, ni tampoco como modelo de reconocimiento de un individuo en la sociedad, aunque esto no excluya que sí existan ciertas normas cuyo fin es garantizar la convivencia interpersonal. A pesar de que la calle es el espacio donde se dan forma a pautas de sociabilización y esta determina conductas que nos permiten validar nuestra existencia en un sistema social más amplio, la actividad realizada en este espacio está ligada por lo general a una suerte de azar. Es en la calle donde se erigen los *no lugares*¹⁹, aquellos espacios donde el anonimato es válido e incluso, en diferentes contextos, deseado.

Por el contrario, la casa es el espacio de premeditada configuración, de fijados códigos normativos y se presenta como símbolo del reconocimiento del individuo como parte de un grupo social. El anonimato es ajeno a este espacio. La actividad reservada para este espacio se transporta en tres direcciones: actividades de carácter social en la que todos los miembros se reconocen; actividades de carácter individual o privado; y actividades de carácter secreto. Estas últimas comparten características con las actividades de carácter privado, y para su exitoso ocultamiento, deben simular correspondencia con las actividades de carácter social.

Una diferenciación ejemplar entre los espacios públicos y los espacios privados la realiza Craig Zimring:

The outermost area is public space; in physical terms this is the street, the plaza, and the shopping mall, for example. Public space supports anonymous, impersonal contact. The innermost area is private space; this is the bathroom, the bedroom, and so forth. These spaces support solitude and intimate interactions. [...] At the public level, people have a need for social networks and for a sense of mutual caring and protection; when these networks break down, crime and vandalism may result. At the private level, individuals need solitude for self-reflection and intimate conversations to create and maintain personal relationships. When the needs are frustrated, intrapersonal costs may result: withdrawal, depression, illness (Zimring, 1982: 153).

La complejidad de las actividades dentro de una casa exige la permeabilidad del espacio y su adaptación a los movimientos, estrategias y transformaciones de los individuos en relación a lo privado y a lo secreto.

Este es el punto de deslinde entre lo privado/secreto y lo público a nivel general: el anonimato como estandarte del espacio público cumple una función social mediante las relaciones planteadas en el exterior. Una vez que aquellas relaciones traspasan el muro de lo público y entran a la esfera de lo privado/secreto, la relación interpersonal se refuerza y el *invitado* asume y se adapta a los códigos de este cosmos. El espacio privado presenta a su vez

¹⁹ El término *Non-Lieux* (no lugares) ha sido acuñado por Marc Augé (Augé, 1992).

como beneficio la facilidad de modificar su estructura y con ello, sus códigos, puesto que estos son comandados por un individuo o, como máximo, por un grupo de personas de autorización restringida. El espacio público, sin embargo, puede sucumbir a una transformación, siempre y cuando un colectivo mucho mayor acepte dichos cambios. En el espacio privado dichas modificaciones responden a la decisión del *Yo*, mientras que en el espacio público responden al voto de los *Otros*, y probablemente sea necesaria su promulgación a nivel institucional.

La casa como espacio privado/secreto determina reglas de conducta y sociabilización que atañe a los integrantes de este espacio. La calle, espacio público por excelencia, demuestra a través de su anonimato y heterogeneidad determinadas reglas de convivencia que aseguran la regular presencia en este espacio, pero no necesariamente la interacción entre los individuos. El aspecto comunicativo en el espacio público (calle) no es requisito fundamental de convivencia, como sí lo es en el espacio privado/secreto.

Los *no lugares*, mencionados anteriormente, son los habitantes de la calle en donde el anonimato es condición de su existencia. El término *no lugares (Non-Lieux)* ha sido acuñado por Marc Augé en su obra homóloga titulada *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La diferenciación que realiza entre los lugares y los no lugares se basa sobre un fundamento sociocultural que considera vital la relación del hombre con el lugar.

Augé indica lo siguiente:

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu (Augé, 1992: 100).

[Le lieu] C'est le lieu du sens inscrit et symbolisé, le lieu anthropologique (Augé, 1992: 104).

La casa, con la gama de valores y símbolos que atrae, es un lugar contrapuesto a un *no lugar*, entendido bajo la denominación de Marc Augé. Ella se presenta como el espacio de reconocimiento histórico, social y cultural y patenta el reconocimiento de sus integrantes hacia el exterior. Ejemplo de no lugares son espacios que se cimentan sobre la calle (el espacio público), como los clubs, hoteles, campos de refugiados, aeropuertos, etc.

Luego de haber marcado las diferencias entre el espacio privado/secreto y público es válida hacerse la pregunta ¿De qué manera se hace tangible esta diferenciación en la comedia del Siglo De Oro español? Aunque mayores conclusiones se presentarán en la parte empírica de este trabajo, se hará referencia a unas cuantas observaciones.

La trama de las Comedias del Siglo de Oro son piezas de teatro destinadas a su representación. Es por ello un *paso en falso* intentar leerlas como obras escritas para la

lectura individual, puesto que la construcción argumental, los niveles de intriga, el juego e interacción entre los personajes, sus movimientos, sus versos, el sonido cómo serán estos versos recitados, la cadencia, el ritmo y los silencios, construyen una composición que se imprime bajo la batuta del dramaturgo. El dramaturgo probablemente tiene una idea preconcebida de la construcción de los personajes, su presencia y la relación de estos con la distribución espacial proyectada sobre la tarima. Lo que el dramaturgo elige para ser representado (es decir, para que el espectador perciba a través de la vista) y aquello que decide que no debe ser representado pero si presente (es decir, elementos que son percibidos por el espectador a través del oído) llevan una marca intencional que plasma el deseo y fin que el autor tiene en mente.

Los espacios naturalmente forman parte de este teatro y existe una fuerte dependencia dicotómica entre el espacio público y el espacio privado.

Las comedias de capa y espada presentan siempre como escenario local una ciudad. La idea de ciudad se plantea sobre la imagen del espacio público, el cual se concentra en la idea de la calle. La calle puede estar representada en el espacio escénico o mantenerse al margen de este, en el espacio dramático. En este último caso se realza su presencia tácita a través de elementos sonoros y fónicos que cuentan su existencia. Es así que el dramaturgo destaca la dialéctica entre el espacio público (calle) y el espacio privado (casa).

Se ha presentado al espacio público como el espacio que vigila y asegura el anonimato, mientras que el espacio privado/secreto requiere de la afirmación del individuo y de su reconocimiento como parte de un grupo. En las comedias de capa y espada, y en especial en las escritas por Don Pedro Calderón de la Barca, el anonimato del espacio público será enajenado, ya que se le da rostro al individuo anónimo, parte de un colectivo, a raíz de la presencia del secreto. Es relevante añadir que el mismo secreto es la *llave*²⁰ simbólica que permite el ingreso en el espacio privado del visitante perteneciente al espacio público.

²⁰ El tema de la *llave* y su simbolismo subrayado como medio de traspaso entre límites reales e imaginarios es el esquema central que se ha planteado Monika Hofmann en su tesis intitulada *Der Schlüssel im Siglo de Oro. Grenzen und Grenzüberschreitungen in El escondido y la tapada von Pedro Calderón de la Barca*. Partiendo de un amplio marco teórico que incluye propuestas derivadas de estudios culturales, literarios y sociológicos, Hofmann se concentra en el tema de la llave y presenta un logrado cruce de ideas que pasan por un estudio de espacios y límites que favorecen el análisis dando forma al estudio de la llave no solo como objeto cotidiano tangible, sino también en su percepción como idea abstracta.

3.1.2. Espacio secreto y espacio privado ¿términos complementarios o excluyentes?

El génesis del espacio con carácter privado ha sido ya estudiado bajo los puntos de vista sociológicos, psicológicos e históricos. La razón de su amplia investigación se explica a través de la analogía *hombre pertenece al espacio, como el espacio pertenece a la condición humana*. Por más que una persona tenga un estilo de vida nómada o la idea de *casa* se inscriba en un espacio público, la privacidad es requisito indispensable de la actividad humana, por lo cual se crean estrategias que permitan mantenerla protegida, lo que a su vez crea un distanciamiento entre el *yo* individuo y el *nosotros* colectivo.

Lo privado es lo no visible, manifestándose como contraparte de lo público, lo que sí es visible y reconocible por una colectividad.

El ser humano, visto como un ser vivo con la necesidad y capacidad de comunicarse y sociabilizar, es por lo general comprendido como una persona pública. Sin embargo, haciendo un análisis fugaz de la historia del hombre, el carácter privado ha sido también un rasgo inherente de su existencia desde siempre. La idea de lo secreto y lo privado se facilita a través de su representación aliada a una determinante tangible. Una vez más, los límites y las fronteras como coordenadas espaciales reconocibles, sirven para dotar de atmósfera y carácter los términos de lo secreto y lo privado.

Este asunto de límites y fronteras ocurre en la misma medida bajo el criterio de lo *privado*, lo que hace válido interrogarse hasta qué punto asume lo secreto la noción de lo privado. Una vez más, los esposos Aleida y Jan Assmann elaboran el mismo criterio de correspondencia entre límites y fronteras para referirse a lo privado. Si el secreto fue observado como límite y frontera entre los actantes, lo *privado* lo analiza la pareja Assmann también en relación a un espacio en concreto. Este espacio, es considerado como esfera privada, cuya existencia se justifica «[...] im westlichen Zivilisationsprozess als Schutzraum um die als Individuum anerkannte Person» (Assmann/Assmann, 1997: 14).

La presencia de espacios privados, ya sean estos botines de guerra, espacios destinados a encuentros amorosos, etc. se hace presente de manera recurrente bajo diversas formas a través de la historia. El problema al cual se enfrenta este análisis es en dividir los espacios privados de los espacios secretos, puesto que lo privado, entendido como lo no visible, puede comprenderse también como lo secreto, que a su vez posee un carácter invisible según la intención de los actantes.

El primer referente bibliográfico para el estudio histórico de los espacios privados es la obra de Philippe Ariès intitulada *Histoire de la vie privée*. Ariès nos acerca algunas hipótesis planteadas ante la pregunta sobre el origen de los espacios privados. Él ve el proceso de

diferenciación decisiva entre lo privado y lo público dentro del contexto del estudio de la historia de la casa particular como espacio familiar.

Seis categorías son las que Ariès considera determinantes del proceso de privatización. A la primera la denomina como la presencia de 1) la *littérature de civilité*, seguida por 2) la voluntad de conocerse más a sí mismo a través de la escritura y por la necesidad de confesar los secretos. Como ejemplo de esta categoría son el *journal intime*, *les lettres*, *les confessions*, y a modo general, la *littérature autographe*, que es también testigo del creciente proceso de alfabetización y de la nueva relación entre lectura, escritura y conocimiento de uno mismo. 3) Otras determinantes son el descubrimiento del *goût de la solitude* y 4) la importancia de *l'amitié*. 5) La quinta determinante se refleja en el ámbito espacial. Lo anteriormente indicado, el gusto por la soledad y la voluntad de conocerse a sí mismo se expresa como una exteriorización del ser mismo y de sus íntimos valores. Esto se perpetra en aspectos como el mobiliario de la casa y su distribución. 6) Por último, Ariès considera como señal resultante del proceso de privatización el cambio observado en la historia de la casa (*histoire de la maison*) (cf. Ariès, 1986: 13).

La casa, es el referente espacial, testigo del paso de lo público hacia lo privado. La casa como espacio secreto no es condición intrínseca de su concepción, empero posee las condiciones requeridas para la protección adecuada de un secreto.

Si bien los términos *secreto* y *privado* condicionan diferentes acciones, ambos poseen un punto de intersección que los convierte en términos complementarios. Este punto de intersección se traduce en el rol de ambos términos en función a su valor de protección.

Lo secreto y lo privado adaptan sus matrices y se intersectan mediante las funciones de protección y de resguardo de *algo*. El carácter de lo privado y lo secreto condiciona la existencia de fronteras/límites entre personas, entendiendo así por frontera no solo la línea que separa, sino también la que une.

En este punto quisiera abordar la teoría propuesta por Max van Manen y Bas Levering. Ellos proponen que, «Geheimnisse intensivieren zwischenmenschliche Verhältnisse, und Privatheit sperrt sich gegenüber ab» (Levering/Van Manen, 2000: 81). Al indicar que los secretos intensifican las relaciones interpersonales mientras que la privacidad las bloquea, se pone en consideración la función comunicativa de los secretos. En el capítulo anterior se puso de relieve el ciclo que recorre el secreto, desde su génesis hasta su fin marcado por la revelación. En el marco del desarrollo interactivo que produce el secreto entre los actantes involucrados es primordial la interacción comunicativa entre ellos, por lo que se crean códigos que permitan su comunicación. De estos códigos se derivan también determinados comportamientos entre las personas involucradas. Dicha comunicación resalta la inclusión de

los actantes en un grupo determinado, y a su vez, la exclusión de aquellos que no conocen los códigos ni comparten el resguardo de un secreto.

Lo indicado por Max van Manen y Bas Levering subraya el aspecto individualista de la privacidad y remarca la sombra colectiva que impregna al secreto. Lo privado es, por lo general, relacionado y unido a un ente individual y no colectivo. Este aspecto no es exclusivo de lo privado, puesto que el secreto puede manifestarse como propiedad individual. Sin embargo, el secreto y su ciclo vital se concretizan ante la presencia de mínimo dos actantes que lo comparten, mientras que lo *privado* no implica como condición el ser necesariamente compartido. Así se refleja de manera más clara que lo secreto se origina dentro de una comunidad (a modo general), mientras que lo privado se garantiza en función a un individuo. Sin embargo, las delimitaciones entre lo privado y lo secreto pueden disolverse con facilidad y así determinar el paso de una esfera a la otra.

La filósofa Beate Rössler expone que,

Sowohl Privates kann geheim sein als auch Geheimes privat. [...] Alles was nicht privat ist, ist öffentlich, aber nicht alles, was nicht-öffentlich ist, ist privat. Zudem kann Öffentliches geheim sein. Der Begriff des ‚Privaten‘ ist also ein komplexes Phänomen mit verschiedenen inhaltlichen Schnittfeldern (Rössler, 2001: 16f).

Al aceptar esta teoría se asume el hecho de que lo *privado* puede convertirse en *secreto*, y viceversa. Por ende, se deja entender el espacio de realización de ambos términos en un continuo fluctuar, cuyo carácter es determinado por el actante quien decide hasta qué punto estirar o unir los límites ya existentes desde antes de la presencia de lo privado y/o lo secreto. Con esta afirmación se presenta como lógico aceptar la existencia de una delgada separación entre ambos términos *secreto* y *privado*. Esta separación conduce a indicar que estos poseen propiedades complementarias entre sí, que como consecuencia guían hacia un equilibrio complejo los dos.

Hay que agregar que se dejan entrever ciertas coordenadas que unen lo privado y lo secreto con determinados sentidos de la capacidad humana. Mientras que lo oculto, lo que no se ve, lo que se encuentra negado al sentido de la vista se relaciona ampliamente con lo privado, aquello que no se dice o que se calla, se encuentra unido al sentido de la audición²¹, componente que garantiza la eficacia en un acto comunicativo oral y se refleja ligado al ámbito del secreto. Sin embargo, al tener en cuenta lo secreto y lo privado como términos complementarios, la implicación de los sentidos puede variar, resultando en secreto aquello que se esconde, que no se aprecia, y en privado, aquello que quizá se intuye pero no se dice.

²¹ El Diccionario de Autoridades subraya la presencia de los componentes auditivo y visual en la definición propuesta para el término *Secreto* a través de las palabras *silencio* y *oculto*. *SECRETO*: s. m. *Silencio cuidadoso de no revelar, ni descubrir lo que conviene, que esté oculto*. Véase, Diccionario de Autoridades 1739: Tomo VI, <http://web.frl.es/DA.html> (20.07.2015).

Queda claro una vez más que definir los términos *secreto* y *privado* nos inserta en un campo de numerosas proposiciones válidas, que según su contexto y su intención varían.²²

Partiendo del equilibrio que se deriva de la convivencia entre lo privado y lo secreto es remarcable tomar en cuenta las características de este espacio de convivencia. El espacio que mejor adapta sus condiciones para la preservación de lo secreto y la garantía de lo privado se centra, por lo general, en un espacio doméstico. Este espacio se convierte en espacio privado cuando un actante toma el control de este en relación a sus intereses personales. La conversión de un espacio regular en un espacio secreto concluye mediante la toma de control de los actantes involucrados sobre el desarrollo interactivo del secreto, creándose un intercambio comunicativo entre los involucrados en el secreto. En definitiva, el secreto condiciona el ocultamiento a ciertas personas o grupo de personas de determinada información. La información de naturaleza privada dirige su ocultamiento de manera potencial a toda tercera persona (cf. Keller, 2007: 22).

Y del mismo modo actúan los espacios que cobijan secretos o paradigmas reservados a nuestra esfera privada. La entrada en estos espacios es determinada por los actantes y esta misma entrada exige la formación de alianzas, la exclusión de actantes no deseados y la creación de códigos de actuación que prevalecen dentro del entorno de los espacios, ya sean estos privados, secretos, o en todo caso, espacios que asuman ambas funciones.

3.1.3. Categorización del espacio: entre lo masculino y lo femenino

El etiquetar un espacio como femenino o masculino deriva de una diferenciación de géneros que yace sobre estructuras culturales y pautas sociales.

La observación de la diferencia de géneros está en el origen de todo pensamiento, sea tradicional o científico, y parte de la existencia de una denominación ancestral de lo masculino sobre lo femenino. La sociedad doméstica está caracterizada por la separación entre ambos géneros.

El honor, por ejemplo, ha sido desde tiempos feudales el determinante que demarca y pone de relieve esta separación de géneros. El honor, aunque asunto masculino y por ende, público, dependía exclusivamente del comportamiento de la mujer, de lo privado. (cf. Amann y Alcocer, 2005: 101)

El estudio de un espacio reservado a la actividad femenina o de un espacio de calidad femenina sigue siendo un amplio tema de interés científico. El cambio de mentalidades y de

²² Mitra Keller en *Geheimnisse und ihre lebensgeschichtliche Bedeutung. Eine empirische Studie* enfatiza la diferenciación de los términos secreto y privado bajo términos legales. Así ella expone que, «Der Unterschied zwischen privat und geheim besteht im rechtlichen Schutz: Menschen haben ein grundlegendes Recht auf Privatheit, aber kein Recht auf Geheimnisse. [...] Schliesslich unterscheiden sich Privatheit und Geheimnisse darin, dass Konsequenzen befürchtet werden» (Keller, 2007: 22).

sociedades conlleva un traspaso de límites e innovación de estrategias que resultan patentando dichas valoraciones de lo femenino o modificando también ciertas ideas alrededor de este tema. No es común encontrar un estudio basado en *espacios masculinos*, puesto que su exposición es por lo general sobreentendida. No es necesario poner ahínco en dicha denominación.

Caso contrario es el discurso alrededor de los espacios femeninos. En el registro académico aún no es una categoría *sobreentendida* por lo que necesita ser subrayada y hacer indicación explícita de su referencia. Sin embargo, la presencia de estos espacios y su uso diferenciado se convierte en elemento característico de las artes y de la literatura, puesto que su reconocimiento en correspondencia a los géneros, sirve como catálogo familiar para el lector/espectador. En la Comedia del Siglo de Oro se explota esta diferenciación de manera acertada, sobre todo en relación a las comedias de capa y espada, cuyo escenario se concentra en la casa privada.

Se ha dejado en claro que la diferenciación más elocuente y conocida es la división de los espacios masculinos y femeninos en relación a espacios públicos y espacios privados, respectivamente.

Pero, ¿por qué el espacio cerrado de categoría privada posee una connotación tan dominante en relación con la mujer? Muchos teóricos ven como razón de la correspondencia *espacio privado-mujer*, la catalogación social del rol de esta reflejada en la reproducción. Sin embargo, limitar esta correspondencia a la tarea reproductiva femenina ya no es soportada del todo en estudios contemporáneos. Además, este discurso limita el diagrama del espacio privado como espacio vital que asegura la vigencia de la línea familiar. El espacio privado, identificado como la casa, refleja que contiene una amplitud mayor que cuando este se define en base a actividades centradas en la reproducción (cf. Del Valle, 1991: 227).

Más allá de esta consideración, es ejemplar observar la distinción de espacios femeninos y masculinos concentrados en un espacio particular, patentado como el espacio privado por excelencia: la casa.

En la casa de los siglos XVI y XVII, hasta que llegamos a los nuevos aires del Siglo de las Luces, las habitaciones de uso del padre de familia son las más públicas, siendo más íntimas las de la mujer, pese a las visitas que pudiese recibir en el estrado (Blasco Esquivias, 2006: 169).

Lo expuesto por Blasco Esquivias demuestra una distribución consciente de los espacios de la casa, teniendo como motor el ocultamiento o restricción de la actividad femenina, y la presentación y reconocimiento de la actividad masculina. Un aspecto dicotómico, pero sobre todo jerárquico, es el que tiende a derivarse de la lectura de aportes históricos en relación a la actividad en los espacios de la casa.

Por ejemplo, espacio por excelencia femenino, herencia musulmana acogida por la sociedad española, es el estrado. Este es el espacio femenino de recepción que ya menciona Blasco Esquivias. En este espacio me detendré un momento ya que su implacable definición como espacio femenino traspasó fronteras y se mantuvo como tradición e indicador social, además de hacerse mención de este espacio, aunque de manera aislada pero intencional, en la comedia *Bien vengas, mal, si vienes solo*, materia de análisis de este trabajo.

Como la distribución del espacio responde a un reconocimiento de este espacio a nivel histórico, me remitiré a la historia para acercar la concepción del estrado femenino. El tomo III del *Diccionario de Autoridades* (1932) presenta entre sus entradas la definición de la palabra estrado como «[...] el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mujeres y reciben las visitas».²³

El equipamiento de un estrado estaba integrado por una tarima elevada de madera, lo que la hacía más alta del ras del piso. La superficie de la tarima se cubría con alfombras sobre las cuales podían descansar y reposar las mujeres. Además se encontraban arrimaderos o revestimientos parietales que circundaban el área de estancia, los almohadones, los braseros y un mobiliario específico, el cual se caracterizaba por la *miniaturización* de modelos o tipologías, y por la especialización de los muebles de asiento, los cuales también se diferenciaban según el género del usuario (cf. Abad Zardoya, 2003: 376).

El estrado funcionaba como espacio de recepción de visitas. Además de ser espacio de encuentro y comunicación entre la dama y sus visitantes, quienes eran generalmente mujeres, era un espacio en el que se distraían leyendo o cosiendo. Las mujeres se sentaban a la manera morisca y las paredes eran ataviadas con tapices que permitían acondicionar la temperatura.²⁴

Testimonio de la presencia del estrado y su función se hace presente tanto en la literatura como en la pintura, y no solo como marco de la actividad de mujeres de la sociedad sino también para dar un toque de mayor realidad a retratos de santas.²⁵

²³ Cf. Diccionario de Autoridades en línea, <http://web.frl.es/DA.html> (04.08.2015).

²⁴ Extracto sacado de la descripción de estrado femenino redactada por la *Casa Museo Lope de Vega*, cf. <http://casamuseolopedevega.org/es/la-casa-museo/dependencias/el-estrado> (04.08.2015).

²⁵ Cf. <http://museocasacervantes.mcu.es/jsp/parseador2.jsp?id=304> (04.08.2015).



Imagen 1: **Estrado** – Museo Casa de Cervantes
Contexto cultural: Siglo de Oro
Valladolid



Imagen 2: **La virgen y los pretendientes** (detalle)
Pedro Berruguete - Hacia 1480
Iglesia de Santa Eulalia, Palencia

En la imagen 2 se comprueba la relación integral entre el género femenino y el espacio determinado por el estrado. Si se aprecia la presencia del género masculino dentro del marco del estrado, se hace hincapié sobre la diferenciación espacial según el género, en la postura de los protagonistas y en el espacio que ocupan: mujeres sobre el estrado, hombres situados fuera de los límites del estrado.

Es curioso que la presencia masculina se ubique distanciada del espacio en que se sitúan las mujeres. Los espacios de correspondencia masculina por lo general se ubican en la imagen de espacios exteriores, coronados por la idea de la calle.

Lo sagrado reside en el fuego del hogar interpretado como el reino femenino. Por ello, las mujeres están asociadas a lo sagrado, mientras que los hombres se encuentran en correspondencia con lo profano (cf. Fuller, 1996: 13).

La descripción y circunscripción de la mujer en un marco de cuatro paredes hace alusión metafórica al papel desempeñado por ella en diferentes sociedades históricas, y de manera pronunciada, en la estricta sociedad del Barroco español. Este espacio cerrado representa metafórica y simbólicamente el mundo de este personaje, cuya única *salida* se concreta mediante justamente la conversión de sus espacios de actividad regular en espacios destinados al resguardo de secretos.

Los espacios secretos en este aspecto asumen tres funciones: escondite y fortín en defensa del honor de la mujer, y liberador de la misma.

Es lógico que la categorización de lo femenino en relación a un marco espacial privado parta también de los testimonios de la vida de la mujer a lo largo de la historia. La

vida de las mujeres es un reflejo de la vida privada, puesto que se le dieron muy pocas oportunidades de participar en actividades públicas (cf. Aizpuru, 1992: 371).

La directa referencia de la casa al género femenino es una analogía históricamente patentada. Y la relación de este trinomio *casa – mujer – secreto* se presenta a modo de coordenadas vinculadas fuertemente entre sí.

Ya lo anuncia esto Fray Luis de León en *La perfecta casada*:

Y así es que, las que en sus casas cerradas y ocupadas las mejoran, andando fuera dellas las destruyen. Y las que con andar por sus rincones, ganarán las voluntades y edificarán las consciencias de sus maridos, visitando las calles, corrompen los corazones ajenos y enmollecen las almas de los que las ven, las que por ser ellas muelles se hicieron para sombra y para secreto de sus paredes (Fray Luis de León, 1899: 268f).

De lo anunciado deriva una pregunta ¿cómo y a raíz de qué se produce la diferenciación espacial correspondiente a las actividades de un determinado género? Tal cuestión es probablemente una de las interrogantes con las que los estudios de género se han concentrado de manera aguda en las últimas décadas. Las respuestas son variadas según el punto de vista o el discurso con el que se parta a construir su respuesta. Pero, la historia como testimonio presenta ideas claves para determinar la diferenciación de espacios femeninos y masculinos como respuesta a un específico contexto cultural y a las actividades, etiquetadas bajo la fórmula de lo femenino y lo masculino.

Se sabe que en la civilización occidental que emana de la antigua Grecia existía la distribución espacial según las actividades realizadas por cada género. Los espacios masculinos eran conformados por la palestra, la academia, el parlamento y la asamblea popular, entre otros. Curiosamente estos espacios públicos (aunque el ingreso o *membrecía* a estos lugares respondía a una suerte de normas restrictivas, que sin embargo no los convertían inmediatamente en espacios públicos) gozaban del espíritu de la competición y de la selección (cf. Trachana, 2013: 118).

En el Barroco español se crean espacios de acceso exclusivo para el género masculino. La importancia de estos espacios y de los códigos de conducta que soportan su concepción se oficializa, y posteriormente, se transforman en políticas estatales, que incluso llegan a instaurarse en las colonias. Estos espacios permiten el reconocimiento del hombre, y por ende, del nombre de su familia, convirtiéndolo en persona de actividad social, ya sea en el marco de la corte o de la alta sociedad. Las mujeres son las reinas de la casa (del espacio privado). Sin embargo, ellas experimentan la restricción de su acceso en diferentes lugares,

sobre todo en aquellos de calidad política e institucional. Naturalmente, existen algunos casos que presentan una transgresión de dichos límites, pero estos son casos excepcionales.

La comedia de Siglo de Oro pone tilde y atención a la distribución espacial en relación al género y se sirve de ella, enajenándola y convirtiendo a los espacios como a sus habitantes en extraños entre sí. Esta es una de las claves que promovieron el éxito de la comedia del Siglo de Oro y la han convertido en imagen y testimonio de una sociedad variopinta.

3.2. La casa privada: Foco espacial de secretos y privacidad

La casa particular como el espacio privado familiar llega a conformarse también como espacio secreto, en cuanto ambos términos se complementan. La existencia de un espacio privado no necesita de manera estricta la presencia de un secreto, pero el secreto necesita definitivamente un espacio privado, entendido como espacio con carácter de resguardo. Este espacio debe poseer condiciones propias que garanticen la existencia y protección del secreto, mientras no se le quiera revelar.

Lo privado, enmarcado dentro del contexto de la casa familiar a modo de esfera privada, viene a ser la contraparte o campo opuesto a la esfera pública, esta descrita como lo expuesto a la matriz social a la que pertenece la familia.

Tal como lo expone Beate Rössler y se ha considerado líneas antes, lo privado, y por ende, el espacio privado, puede poseer también un carácter secreto, ya que lo secreto necesita de cierta acción privativa que exija y obligue el resguardo de su conocimiento ante personas no autorizadas. Es decir, es condición de este espacio privado-secreto el remarcar su relación o propiedad hacia una persona en particular (o grupo de personas).

Para entender la concepción de la casa como espacio de concentración de lo privado y de lo secreto, se debe hacer un recuento breve de la línea diacrónica que ha marcado su evolución.

Como lo describe Philippe Ariès no solo en un plano físico, sino también en un plano psicológico se deja resumir la historia de la casa, teniendo en cuenta sus innovaciones y contradicciones. La casa es un espacio que no ha parado de *moverse*. Es orgánica y se encuentra en constante cambio en relación directa con la actividad humana. En un principio la casa, como espacio que sirve de escenario de la cotidianidad familiar, tuvo el salón como núcleo e incluso como única habitación. El salón tenía la función de espacio de reunión familiar y de convivencia de los integrantes de una familia. A partir de que la dimensión de las piezas se vuelve cada vez más pequeña se produce una multiplicación de espacios pequeños. Estos *nuevos* espacios aparecen primero como apéndices de piezas principales en los que se concentra cierta actividad, ganando poco a poco autonomía. Entre estos espacios

tenemos al cuarto de baño (*cabinet*), la alcoba (*alcôve*), el callejón (*ruelle*), etc. La aparición de estos apéndices origina la creación de espacios de contacto o comunicación, por ejemplo, escaleras privadas (*escalier privé*), pasillo (*couloir*), vestíbulo (*hall d'entrée*), etc., que permiten entrar o salir de una pieza sin tener la necesidad de pasar por otra. Es decir, estos espacios permiten la comunicación entre dos o más espacios alternos (cf. Ariès, 1986: 13). Estos espacios indicarían la entrada y salida de los integrantes de determinado grupo social (la familia) y de aquellos que provenían de una esfera externa y que eran invitados a entrar en ella.

De este modo se garantizaría la administración propia de las personas autorizadas al ingreso en ciertos espacios de la casa. Los pasillos o pasajes se pueden concebir como un paso adelante en la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado y el vaciamiento paulatino de lo público (cf. Méndez Rubio, 2009: 74).

Una siguiente ampliación surgiría a modo de una *spécialisation des pièces*, lo que corresponde a una distintiva distribución de los espacios, necesaria cuando la casa servía de espacio doméstico y laboral. Y como epílogo de este desarrollo de la casa se presenta la distribución de la calefacción e iluminación. (cf. Ariès, 1986: 13).

La conquista de una esfera privada propia en la imagen de la casa es producto de la conquista de la intimidad individual. Es así que en los siglos XVI y XVII se muestra en Europa «le triomphe d'un certain individualisme de mœurs, [...] dans la vie quotidienne» (Ariès, 1986: 14).

De esto se deriva el pensamiento que mientras la familia, como núcleo social, se va desarrollando de manera cada vez más autónoma e independiente dentro de la sociedad, la casa se transforma como respuesta a este desarrollo y se convierte así en una especie de microcosmos.

Definir a la casa como un cosmos toma en cuenta un conjunto de dialécticas, y el ser amparado en este espacio sensibiliza los límites de su albergue (cf. Bachelard, 2000:28).

De esta manera se comprueba que el análisis de la casa se presta a diferentes interpretaciones. Empero, todas estas consideraciones encuentran como común denominador la característica de la casa como espacio privado, de albergue y cuya cada pieza constituyente es parte de una jerarquía funcional. Sin embargo, al concebir la casa mediante la idea de un cosmos, se presenta posible en ella la presencia de espacios públicos, los cuales serán administrados y regulados por los miembros y ocupantes de ella. Ellos son, al fin y al cabo, quienes determinan y estiran o reducen los límites espaciales.

En una casa se pueden encontrar áreas públicas, áreas privadas y áreas semipúblicas. En estas áreas públicas es posible la entrada de personas *extrañas* o no pertenecientes al

círculo que habita regularmente la casa. Las áreas semipúblicas son constituidas por los *intersticios* o espacios de pasaje o conexión y su presencia es importante pues permiten el traspaso e intercambio del espacio público al espacio privado (cf. Hofmann, 2014: 78). Los espacios públicos de la casa por lo general son espacios de extensión hacia el exterior y están estrechamente conectados con el espacio público de la calle.

Otra dialéctica derivada de la observación de la casa como cosmos espacial es a la que alude Gaston Bachelard. Él hace referencia a la jerarquía de la casa pronunciada en dos puntos de enlace principales: 1) la casa como un ser vertical y 2) la casa como un ser concentrado.

La casa imaginada como un ser vertical se diferencia en el sentido de su verticalidad, mientras que la casa imaginada como un ser concentrado nos llama a una conciencia de centralidad (cf. Bachelard, 2000: 38). Cierta tendencia hacia la centralidad o verticalidad se refleja en la jerarquía de los espacios y en la distribución del poder que se le da a cada uno. En relación al secreto como *leitmotiv* en la comedia calderoniana se pone de relieve el aspecto de la casa como ser concentrado sobre la idea de ella como ser vertical. Mediante testimonio documental y gráfico de algunas representaciones de comedias de capa y espada realizadas en los corrales, se puede deducir la presencia de un espacio de reunión, en el cual por lo general toma lugar la revelación del o de los secretos. Espacios de concepción vertical como torres, prisiones, entre otros, serán aludidos mediante elementos arquitectónicos propios que induzcan a la relación sinécdoque de ambos, o serán mencionados por medio de un referente oral o gestual hecho por alguno de los personajes. Estos espacios *verticales* proliferan en las comedias palatinas, mitológicas y en los autos sacramentales, aunque algunas comedias de capa y espada dan también testimonio de su presencia.

4. Dimensiones del secreto en el Barroco hispánico

Como en la parte introductoria se indicó, el secreto en el siglo XVII corporiza un estrato diferente que traspasa la restringida esfera privada para ser parte fundamental de la vida pública, convirtiéndose incluso en herramienta sofisticada de uso institucional.

Quiero poner énfasis una vez más sobre la idea que propone el secreto (este entendido como fenómeno e institución) como producto exclusivo de los periodos que enmarcan el Siglo de Oro. Yo no comparto esta idea en su totalidad. Sin embargo, la presencia del secreto es vital para comprender la fuerte ambigüedad y dialéctica que rodea esta época, convirtiéndola en un espacio temporal descrito como época de luces y sombras, de engaños y verdades, de revelaciones y secretos. El descubrimiento y revelación de secretos corporizan el motor, foco de análisis y la meta perseguida por los servicios de inteligencia a nivel mundial, hecho confirmado a través de las diferentes coordenadas temporales y espaciales.

La conquista del Nuevo Mundo demarca los primeros pasos de una creciente expansión territorial y económica de la Corona española, la cual se inserta tras el pretexto de la introducción del dogma católico en las futuras colonias y de la erradicación de la idolatría de los pueblos conquistados (idolatría entendida bajo el contexto y la visión católico-occidental). Es así que la conquista desde su concepción coexiste junto a un gran número de secretos que rodean a los actores que se encuentran al otro lado del mundo, insertados en las nuevas organizaciones llamadas Virreinos y actuando, en muchos casos, a espaldas de lo que la Corona o la Ley de las Indias determinaba. También están aquellos actores, cuyo poder universal y su exposición pública necesitaba de secretos para resguardar su esfera privada, la cual muchas veces fue violada, revelando no solo secretos, sino también engaños, errores, alianzas, etc. Es por ello que se debe tomar en cuenta a los secretos como protectores de un estatus y de una imagen, de la cual hicieron uso tanto reyes y reinas, príncipes y princesas, infantes e infantas, como también miembros de órganos administrativos, para mantener una imagen *hacia el exterior*, una imagen que defiende el honor y la fama de los involucrados.

Honor y fama se resuelven así como las líneas que direccionan el comportamiento y accionar de las personas, puesto que son las determinantes que sostienen la convivencia social. El secreto se convierte en el defensor y protector del honor y de la fama individual, evitando su malinterpretación o su detrimento. Debe tenerse en cuenta también la fuerte connotación negativa y generalizada que el secreto aporta a sus involucrados y al ambiente en el que estos pueden interactuar, a sabiendas de la existencia y de los códigos del secreto.

Es de considerar por ello, al secreto como un asunto social que, aparte de generar nuevos vínculos entre los involucrados, alianzas y distancias intencionales, así como un lenguaje propio de reconocimiento entre los poseedores del secreto, influye también negativamente sobre la visión y opinión de aquellos no involucrados, sobre los otros quienes comparten un secreto. Con respecto a esto, Simon Kroll indica:

El secreto como asunto social genera los típicos prejuicios hacia distintos grupos de la sociedad. Los prejuicios del Siglo de Oro opinaban que mujeres y criados no pueden guardar secreto (Kroll, 2015: 25).

Este punto de vista trasciende marcos temporales y deja testimonio, por ejemplo, en la obra calderoniana. Calderón, como lo indica Kroll, reconoce y utiliza el tópico que muestra a la dama como el personaje con el cual no puede compartirse un secreto, debido a su inherente curiosidad. Sin embargo, no se estanca en este tópico, sino que lo sofistica colocando como personaje análogo a algún que otro caballero, a quien caracteriza de manera homogénea a la curiosidad femenina, lo que apelió la existencia de un secreto (cf. Kroll, 2015: 25).²⁶

El trato y cuidado del secreto por personajes femeninos y masculinos en la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca se tomará en cuenta, siempre y cuando los espacios de acción del secreto nos propongan diferentes niveles de lectura e interpretación, y den muestra de un patrón representativo de la comedia de capa y espada.

4.1. La representación del secreto en las artes barrocas

La presencia del secreto en los Siglos de Oro, tanto en la vida pública como en la privada, se confirma a través de relaciones, documentos oficiales y de diferentes manifestaciones artísticas culturales.

La pintura, la arquitectura, la escultura, la música y el teatro (siendo esta última capaz de compendiar todas las artes en un mismo escenario) corresponden a plataformas de exposición de los sucesos históricos, conflictos o aspectos puntuales de la esfera privada y secreta de ciertos personajes públicos, sea de manera directa o indirecta.

Como estrategia de análisis ha sido elegida la representación gráfica del secreto como límite y frontera, idea propuesta por los esposos Assmann y que ha sido ya mencionada en el segundo capítulo. Estas fronteras y límites que unen pero que también

²⁶ Wolfram Aichinger hace mención a la dilatada desconfianza de la imagen femenina con respecto al resguardo del secreto, y cómo este *defecto* es considerado elemento sustancial en la Comedia del Siglo de Oro. Él menciona lo siguiente: «Auf den Bühnen des Siglo de Oro wird wieder und wieder über weiblichen Umgang mit Geheimnissen diskutiert, alle großen Autoren verbreiten die Gemeinplätze von Neugier und mangelnder Verschwiegenheit als Teilen femininer Natur [...]» (Aichinger, 2011: 59).

separan y distancian son producidas a través de la interacción de los actantes involucrados alrededor de secretos. Este juego de límites es representado también en las manifestaciones artísticas de la época. Por ejemplo, la obra pictórica cumbre del Siglo de Oro mantiene aún muchos secretos por revelar tras sus trazos y sobre todo, tras su composición. *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez es una muestra relevante del traspaso de límites, los cuales deben ser leídos e interpretados como creación intencional del artista. Nina Linkel ha estudiado este cuadro y analiza las diversas maneras de cómo es resuelto el secreto y cómo se presenta este en el *mise en abyme*, en la caracterización de los personajes mediante vestidos y características fisiológicas, y sobre todo, en aquellas sombras o imágenes borrosas (como los retratos de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria reflejados al interior de la escena representada). Es decir, en aquellos elementos que intencionalmente han sido ensombrecidos o escondidos.

La presencia de un autorretrato del pintor dentro de la composición lo califica Linkel como una de las primeras transgresiones de límites propuestas en esta pintura (cf. Linkel, 2011: 307). Este traspaso de los límites arquetípicos en una representación pictórica hace suponer una intención personal del pintor, la cual representa un límite entre la observación del espectador guiada por las figuras y trazos de la obra, y la mirada que Velázquez realiza a modo de experiencia personal. Es de este modo que puede considerarse la separación entre perspectiva del observador y perspectiva del pintor como un secreto personal, el cual ha querido ser decodificado y revelado a lo largo de los años aumentando la fascinación por esta obra.

Este como otros ejemplos artísticos de la época demuestran la ambivalencia que caracteriza a la época barroca española. Cabe resaltar el espacio de intervención del Barroco (es decir, España y sus colonias en el Nuevo Mundo), puesto que las manifestaciones culturales, productos del ritmo histórico pautados por la Corona española y los órganos administrativos que le rinden cuenta, presentan una marcada diferencia en relación a la época barroca vivida, por ejemplo, en los Países Bajos.

Un hecho de aguda relevancia y que podría explicar la fascinación del Barroco español por el secreto podría explicarse en el papel que jugó la Iglesia Católica como institución, y el protagonismo que ocupó en las decisiones de carácter estatal y de la esfera pública.

El trabajo *mano a mano* entre la Iglesia y la Corona dotaba a la familia real de un carácter sagrado, lo que a su vez aumentaría el poder de la Iglesia sobre las decisiones del Imperio y sobre la actividad de las comunidades. Todo esto responde a una fórmula lógica: A mayor poder y expansión del Imperio, mayor poder y expansión de la Iglesia católica en los

reinos conquistados. Es así que el secreto, a modo de escudo defensor del resguardo de esta aureola sagrada, permite ocultar todo atisbo o indicio mundano que pueda poner en peligro el honor y la fama de los involucrados.

El arte del siglo XVII se ubica en el mismo estrato de difusión de la literatura y la predicación, siendo todos ellos favorecidos por un catolicismo militante como nueva doctrina establecida en España (cf. Carmona Carmona, 2013: 67). Es decir, si bien hay un amplio grupo de obras artísticas producidas como encargo privado (sean estas literarias, pictóricas, arquitectónicas, etc.), la producción artística realizada como encargo de la Iglesia o del Imperio rebasa en número y en relevancia, pues permite determinar una línea estilística y un común denominador, claves para comprender la sociedad, cultura y mentalidad de la época.

Se ha apuntado repetidamente que el tratamiento del secreto llama la atención por su peculiar frecuencia y protagonismo en España, convirtiéndose en tema y tópico de las representaciones de carácter histórico, social y cultural de los siglos XVI y XVII.

La producción artística de la época como encargo eclesiástico o estatal presenta por lo general como finalidad, la acción propagandística y de exaltación de las bondades del Imperio y de la Iglesia. Esta propaganda a favor de la Iglesia y el Imperio es trazada con maestría y ocultada tras códigos bien estudiados, cuya semántica guían a reconocer un mensaje secreto.

La misma arquitectura barroca en la figura de los altares da muestra de este recorrido y de juegos de ocultación subrayado por el intercambio de luces y sombras, que determinan lo que debe presentarse como imagen principal, mientras oculta aquello que debe ser revelado tras una lectura exhaustiva y de contemplación de los detalles. Los planos entrantes y salientes junto al *horror vacui* desplegado en los altares barrocos exigen una lectura por parte del observador en términos de experimentación: una lectura lineal no permite identificar el mensaje secreto u oculto que ofrece. Es así que su interpretación depende de la visión mediante distintas perspectivas y distintos modos de lectura.

Curiosamente existen también representaciones explícitas de un secreto. Siendo el secreto un término abstracto necesita de parámetros gráficos para hacerlo tangible. De esto se serviría la Iglesia para propagar su palabra y expandir su doctrina no solo en territorio español, sino también y especialmente, en las nuevas colonias del Nuevo Mundo.

El sacramento de la Eucaristía basada en la doctrina de la transubstanciación posee una vasta complejidad de apreciación y de representación, puesto que es narrada en la Biblia plagada de metáforas y simbología diversas. La Iglesia, por ello, realiza una transposición literal de lo escrito a la imagen, dando forma y apariencia a un mensaje complejo, cuya

existencia como secreto se hace patente frente al hecho de que su interpretación era reservada a estudiosos y gente familiarizada con el lenguaje y códigos bíblicos.

Es así que se crea un paisaje iconográfico (el cual encuentra antecedente en grabados flamencos de siglos anteriores) que intenta dar visibilidad al proceso de la transubstanciación. Esta doctrina puede ser considerada como el mensaje oculto o como uno de los secretos sobre el que se respalda la Iglesia católica. Este paisaje iconográfico se le reconoce como *la prensa mística*.²⁷



Imagen 3: **Prensa mística**

Autor: Desconocido

Siglo XVII · Barroco español

Óleo

La música, por su lado, hace referencia a secretos que se ocultan entre sus estrofas y notas musicales, las cuales corporizan loas dedicadas como propaganda política, cuyo fin es el de recibir o agradecer un beneficio propio, o también quejas que, anteponiendo la *discreción* necesaria, se convierten a través de melodías en sutiles avisos y amonestaciones para los oyentes.

²⁷ La recreación iconográfica de esta doctrina encuentra explicación en las palabras del historiador de arte español Santiago Sebastián. Sebastián considera que la prensa mística es «auténtica fantasía de la piedad exacerbada, que veía en la sangre derramada en la Pasión la glosa más acorde con el vino consagrado, por ello se recurrió a la imagen de la prensa mística, latente en un texto de Isaías (63,6)» (Sebastián, 1981: 168, citado por Arellano/Oteiza/Pinillos, 1996: 117).

La cifra, elemento codificado cuya revelación saca a la luz un secreto, se hace tangible a través de juegos de versos y uso de figuras retóricas en la comedia teatral de la época como bien lo ejemplifica la comedia calderoniana *El secreto a voces*. Pero también la música hace uso de la cifra como una suerte de escritura secreta, la que se convierte en tarea de especialistas, tanto para su construcción en cifra como en su decodificación que guía a su revelación. Para descubrir el significado secreto de esas cifras es necesario contar con un bagaje cultural amplio y un sentido analítico agudo, que permita distinguir elementos netamente decorativos y de construcción argumental de aquellos, bajo los cuales yace la intención de comunicar algo a determinada persona, apelando a sus conocimientos y a su capacidad analítica. Katharina Mühl indica:

In musikalischer Hinsicht bezeichnet *cifra* gleichermaßen eine Art Geheimschrift, die in diesem Fall nur wahre Musiker – vorzugsweise Vihuelisten, Gitarristen, Harfenisten oder Orgelspieler – auf ihr Instrument zu übertragen wissen und so wohlklingende Färbungen entstehen lassen können (Mühl, 2011: 89).

El secreto es maleable, lo que permite su inclusión en cualquier tipo de plataforma representativa. Su protagonismo durante el Siglo De Oro se deja comprobar a través de diferentes fuentes.

Una de estas fuentes es a la que Simon Kroll hace referencia en su contribución *El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón* (2015). Kroll presenta una entrada del *Nuevo diccionario histórico del español*, que muestra los siglos de Oro español (XVI-XVII) como el segundo periodo que emplea con mayor amplitud el término secreto, presentando una frecuencia normalizada de 165.71, siendo superado únicamente por el periodo enmarcado por los años entre 1901-2005, los cuales poseen una frecuencia normalizada de 166.53.²⁸

La frecuente presencia del término secreto se ha rastreado tanto en documentos oficiales como también en escritos de carácter recreativo. Bajo la inscripción de estos últimos se hallan las comedias pertenecientes al teatro del Siglo de Oro. Aunque el fin lúdico de estas comedias ha sido ampliamente estudiado y reconocido como la vértice a la que se dirigen las estrategias dramáticas de sus argumentos, las comedias sirvieron también como material de propaganda, reconocimiento y plataforma de mensajes secretos. La versatilidad funcional de estas comedias obedece al virtuosismo de sus creadores y al juego de palabras que reflejan de manera clara, o a veces, tras un velo secreto, las intenciones de su autor.

²⁸ Esta referencia proviene del Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea], <http://web.frl.es/CNDHE> y ha sido citada por Simon Kroll en su contribución cuyo título se ha mencionado líneas arriba. Cf. Kroll, 2015: 21.

Por lo expuesto anteriormente, no es raro el hecho de que abunden las comedias cuyos títulos indiquen la presencia de un secreto de manera directa o, en todo caso, el secreto en estas comedias se deja entrever a partir de indicadores indirectos.

Es así que se muestra la fascinación del teatro del Siglo de Oro por el secreto en los numerosos títulos que colocan de antesala al secreto como *leitmotiv*. Entre las comedias que contienen el término secreto entre sus títulos tenemos por ejemplo a *Sin secreto no hay amor* (Lope de Vega), *Amor secreto hasta celos* (Lope de Vega), *A secreto agravio secreta venganza* (Calderón), *El secreto a voces* (Calderón), *Nadie fíe su secreto* (Calderón), *El Alcázar del secreto* (Antonio de Solís), etc.

La fuerte y amplia connotación de este término serviría incluso como distintivo de reconocimiento en un grupo de académicos conocido como «La Academia de los nocturnos», en la que el dramaturgo Guillén de Castro y Bellvis se hacía denominar con el seudónimo *secreto* (cf. Ferri Coll, 2008: 195).

Otras comedias como *Quien calla otorga* (Tirso de Molina), *No hay cosa como callar* (Calderón), *Engañar para reynar* (Calderón) o *La discreta enamorada* (Lope de Vega) aluden a ciertos términos que se encuentran en conexión directa con la existencia de un secreto, sin mencionarlo explícitamente.

Callar o el acto de la discreción son referentes comunes en los argumentos teatrales contruidos alrededor de uno o varios secretos, así como también los términos *disimular*, *encubrir* o *tapar*. La acción de *disimular* y el calificativo *encubierto*, por ejemplo, suponen la existencia de cierta información que prefiere ser alejada de lo público, restringida a la esfera privada/secreta, resguardada y mantenida bajo discreción, para así evitar llamar la atención de aquellos con quienes no debe ser compartida dicha información.

Pero a todo esto ¿a qué necesidades responde el secreto en el Siglo de Oro? Un aspecto clave que responde a esta pregunta es la mentalidad hispana en el periodo de los Siglos de Oro. Al Barroco hispánico se le atribuye la fijación sobre una doble dialéctica que guía su devenir histórico y el sentimiento que se respira en sus distintas manifestaciones. Esta doble dialéctica sopesa por un lado, lo que es mudo, estable y carente en realidad de representación, es decir, lo metafísico entendido como verdadero-oculto. Por otro lado, se hace presente el vértigo aparential y la apoteosis de unas modificaciones entendidas como engaño a los sentidos. Es así que el mundo caído frente a la lucha entre estas fuerzas se convierte en teatro de todo acontecimiento sin esperanza última (cf. Rodríguez de la Flor, 2005: 14).

El engaño, el secreto y las consecuencias que acarrearán se convierten así en las pasiones características que componen un espacio barroco, cuya concepción es entendida desde su inicio como engañoso, como *theatrum mundi* (cf. Rodríguez de la Flor, 2005: 17).

Esta afirmación de Rodríguez de la Flor indica claramente el carácter dubitativo *in crescendo* del Barroco hispánico, siempre a la par de los acontecimientos históricos que se enmarcan entre el florecimiento, bienestar económico y expansión de un Imperio hasta presenciar la decadencia de su poder y el opaco porvenir de su otrora brillo real.

Pero este aliento secreto que inunda la vida barroca es el producto de la adquisición de agentes externos que envuelven la presencia, reconocimiento y manejo del secreto a favor propio, así como de elementos internos que se leen como reglas y métodos de sofisticación del mismo.

Un agente histórico externo que presta ciertas estrategias de trato de secretos en España es otorgada por la situación de los moros en la España de los siglos XVI y XVII. La precaución y el disimulo se convierten en arma vital denominada bajo el término de *taqiyya*, la cual grafica la doble identidad de todo un pueblo que oculta el seguimiento coránico a través de estrategias de disimulo que reflejan, superficialmente, el seguimiento de las pautas hispánicas que indican la adoración del Dios cristianizado (cf. Rodríguez de la Flor, 2005: 172).

Como elemento interno de absoluta relevancia en el desarrollo del secreto se subraya la situación de los reinos hispanos durante el transcurso de los siglos XVI y XVII. Estos siglos suelen ser descritos como angustiosos y agónicos debido al ascenso acelerado del capitalismo burgués de los territorios septentrionales de Europa en lucha contra los intereses de la Corona española, a la vez del agudo dogmatismo exclusivista de los distintos credos religiosos (cf. Alcalá-Zamora/Queipo de Llano, 2000: 22). Estos referentes son reflejos de crítica ambigüedad y también propiciadores de la doble dialéctica como sentimiento del Barroco hispánico, cuyo radio de influencia trasciende los ámbitos de interés estatal y llega a los ámbitos de interés personal.

La literatura absorbe los acontecimientos de la época y abstrae diversos aspectos propios de la sociedad, cultura y mentalidad. Como toda época, el Barroco se presenta como catálogo de tópicos, arquetipos y pautas de los cuales parten los productos literarios de la época. Es así que el lector o el espectador de estas obras se encuentra familiarizado con ellos, lo que permite una recepción a nivel primario que apunta al entretenimiento, y también, la recepción a un segundo nivel que exige un bagaje de conocimientos mucho más amplio para poder detectar las intencionales enajenaciones de tópicos en pro de la presentación de un código secreto. Esta idea se confirma en la siguiente cita, la cual hace referencia a una comedia palatina de Don Pedro Calderón de la Barca:

Calderón führt Rolle und Funktion des Geheimen im Leben eines Palastes als sozialem Kosmos vor, stellt das Geheimnis in jeder Szene in neue Konstellationen dargestellter Lebenswirklichkeit und entlockt ihm dadurch immer neue Bedeutungen. Damit erhält der Text eine faszinierende zweite Ebene, reich an Bezügen zur Realität des 17. Jahrhunderts, gleich einem heimlichen Muster im Teppich, das der geniale Poet mit der Handlung einer nur scheinbar Konventionen folgenden Palastkomödie verwoben hat (Aichinger/Kroll, 2011: 10).

Las manifestaciones artísticas de los siglos XVI y XVII están empapadas de acotaciones secretas, de mensajes por descifrar y de polivalencias, cuyo lenguaje se revela no tras una primera percepción, sino tras un proceso de experimentación agudo por parte del receptor. Esto permite que el arte de la época sea abierto para todo público, aunque su mensaje *secreto* sea reservado quizá solamente para algunos.

4.2. El decir sin decir

El *decir sin decir* o el *ver sin ver* son las antítesis clave que promulga el teatro del Siglo de Oro y no es de dudar que se rija bajo parámetros ya existentes en los ámbitos político y cultural de la época.

Wolfram Aichinger se refiere a algunos ejemplos históricos anotados por Bartolomé Bennassar, que simulan el carácter secreto y lúdico de la paremia *ver sin ver*. Él comenta:

Das Spiel des Sehens und Nicht-gesehen-Werdens war auch Teil königlicher Brautschau. Den Beginn machte Philipp II. bei seiner ersten Trauung mit der portugiesischen Prinzessin María Manuela. Die Hochzeit fand in Salamanca statt, der Brautzug gelangte dorthin von Badajoz über Coria. Wenige Meilen vor der Ankunft begegnete man jungen Männern im Jagdkleid, es waren Mitglieder des Hochadels, unter ihnen der Prinz und Bräutigam selbst. Diese Art von «curiosidad clandestina» sollte Schule machen, auch Philipp IV. trifft 1649 verkleidet auf seine Nichte Mariana de Austria, bevor in Navalcarnero das Hochzeitsfest mit Musik, Feuerwerk, Stierkämpfern und Komödien einsetzte.²⁹

Lo secreto, aquello que no se ve o que no se dice llama mucho más la atención que aquello que se dice y es visible. ¿Por qué? Porque permite una construcción individual que determina la concepción de aquello hasta ahora no tangible, mediante estrategias propias de relaciones de ideas y de coordenadas que siguen la batuta de nuestra imaginación. Además, lo que no se ve o no se dice puede obedecer a otro tipo de códigos, convirtiendo la

²⁹ Bennassar, 1983:20 y 22, citado por Aichinger. Cf. Aichinger, 2011: 258f.

información oculta en información perfecta y claramente dicha pero solo entendida por aquellos que conocen y comparten dichos códigos.

Esta *praeritio* – ver sin ver, decir sin decir – se convierte en herramienta de uso frecuente por los dramaturgos del Siglo de Oro español. Si bien todos ellos hacen uso incansable de esta figura, es Don Pedro Calderón de la Barca quien la convierte en insignia de reconocimiento de su obra dramática, puesto que esta recarga sus argumentos con un carácter polivalente en cuestión de interpretaciones.

El *decir sin decir* en la dramaturgia del Siglo de Oro queda atestiguado por Francisco Bances Candamo unos cuarenta años más tarde en su obra *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (segunda versión 1694):

Son las Comedias de los Reies vnas historias viuas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las aduertencias, y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará sea menester gran arte?³⁰

La recomendación dada por Bances Candamo respalda un fin instructivo de la comedia en el contexto del Siglo de Oro y de la representación dedicada a la familia real. *Las Comedias de los Reies* se traducen en las comedias mitológicas, las cuales a través de la amplia parafernalia de símbolos y metáforas que propone, faculta el uso de efectos musicales y visuales en su representación, además de diferentes niveles de lectura e interpretación.³¹

Maestro del *decir sin decir* es sin duda Don Pedro Calderón de la Barca. Él recrea con maestría el arte de comunicar algo de manera tácita, aunque en algunos casos, pareciese que los receptores de sus obras –los reyes, por ejemplo- no hubiesen entendido lo que Calderón insinuaba en sus comedias como lección moral y solo se concentrasen en traducir la comedia representada en amuleto de grandeza y de propaganda de sus riquezas (cf. Neumeister, 2000: 205).

Las comedias mitológicas, palatinas, de capa y espada, hagiográficas, etc., no apuntan simplemente al entretenimiento del público, sino que también ocultan ideas,

³⁰ Bances Candamo, 1694: 57 (segunda versión), citado por Neumeister, 2001: 205.

^E Esta idea ha sido ampliada en mi comunicación intitulada *Eco y Narciso, Eco y Margarita. Die mythologischen Spiele Calderóns am Madrider Habsburgerhof*, presentada en el simposio transdisciplinario *La Margaritavestida y la Margarita desnuda. Leben und Rollen der Margarita María de Austria. Eine Annäherung an Velázquez „lieblichstes Modell“* (6 de Diciembre del 2014, Viena). En esta comunicación me centro en el análisis de la comedia mitológica calderoniana *Eco y Narciso* con la intención de descubrir las pautas en su composición, que a modo de códigos, metáforas y símbolos, se muestran a través de una lectura entre líneas, como instrucción y amonestación a los Reyes por el marcado engruimiento de los infantes, lo cual en vez de protegerlos obstaculiza su preparación como futuros herederos de la Corona. Además, esta comedia es una suerte de comedia política, la cual hace también referencia a la idea del ciclo real condicionado por leyes hereditarias, y a la vida quebrantable que caracteriza a los Habsburgo de la época.

moralejas o advertencias entre sus versos o tras la musicalización de los mismos, del escaparate interactivo de los personajes y de la intervención espacial de los personajes. Descubrirlos exige de una lectura a diversos planos y a un tanteo de numerosas interpretaciones, resultantes de la perspectiva bajo la cual se atiende el argumento teatral.

4.3. El corazón barroco: nido de secretos

Los secretos de corazón se han expandido en el panorama del Barroco español como aquellos que desatan pasiones, alientan afrentas y encuentran *desenlace*, por lo general, en los duelos de galanes.

Estos no son secretos que se restringen a un determinado grupo social, sino que en su esencia son aquellos que encuentran reconocimiento y vigencia en todos los estratos sociales. Es así que los secretos de corazón no son ajenos a contextos políticos e institucionales, lo que permite deducir la siguiente afirmación: los secretos de corazón no conocen estatus, ni rango, ni género, ni cultura.

El corazón, en su lectura simbólica-metafórica se presenta como lo indica Fernando Rodríguez de la Flor:

sede de las pasiones que impulsan la conservación y el interés del sujeto, revela ser así la instancia mediadora, el fulcro, donde se anulan las fuerzas enfrentadas de lo eterno y de lo contingente. [...] el corazón administra el paso de lo público a lo privado (es su umbral) y de lo secreto a lo conocido, convirtiéndose en un mecanismo regulador y vigilante (Rodríguez de la Flor, 2005: 15).

Rodríguez de la Flor pone hincapié en la valoración simbólica del corazón y la importancia de su representación.

El reconocimiento del poder del corazón permite entender lo factible y eficaz de las muestras de interacciones entre hombres y mujeres como núcleo comunicativo, por ejemplo, en las comedias de la época.³²

La respuesta a un secreto es el planeamiento de estrategias resueltas en acciones de escondite, de ocultamiento, de engaño o de escape.

Las investigaciones sobre la Comedia del Siglo de Oro dan luces de apuntes heterogéneos. los que sin embargo llegan a conciliar un mismo acuerdo alrededor de ciertas

³² Las secuencias que envuelven secretos de corazón entre los personajes de la comedia son ingredientes esenciales de la construcción de la intriga argumental, además de constituir en muchos casos la base de argumentos que guían a la *captatio benevolentiae* del público.

«Die Geschichte von den Liebenden, deren Glück durch die Anmaßung von Mächtigen gefährdet ist, gehört zu denen, die starkes Mitgefühl beim Publikum auslösen. Die Zuseher fühlen sich von der Bühne für die Willkür des Lebens entschädigt, wenn die reine Liebe am Ende siegt [...]» (Aichinger, 2011: 269).

características de esta comedia. Uno de estos acuerdos recae sobre el protagonismo de los secretos de corazón en las comedias, convirtiéndose estas en punto de partido argumental que crean un mapa marcado por la complejidad de movimientos que los actores realizan debido a la existencia de secretos.

Wolfram Aichinger ha concluido en que los secretos existentes en todas las comedias del Siglo de Oro se resuelven dividiéndose en tres grupos a los que rotula bajo los nombres de *secreto amoroso o erótico*, *secreto de un crimen* y *el misterio del parentesco no revelado*. Aichinger considera además que los secretos de un crimen y secretos nacidos a partir del misterio del parentesco no revelado están relacionados casi siempre con secretos de amor, puesto que al final son pasiones que terminan convirtiéndose en crímenes (cf. Aichinger, 2011).

Sea cual sea la naturaleza de los secretos, bajo estos yacen sin duda pares dicotómicos de fuerte carga argumental. Estos pares se pueden agrupar a través de lo secreto y lo público, de la confianza y de la traición, del ocultamiento y de la revelación, de la verdad y de la mentira, entre los más destacables.

Es posible también determinar que aunque todos los secretos en la comedia se dirigen hacia la defensa de un amor, de manera intrínseca se convierten en escudos de fama y honor de los personajes. Un crimen pone en peligro la fama de aquel que comete dicho crimen, pudiendo ser condenado al rechazo y exclusión de su círculo social. Un secreto basado en el misterio del parentesco no revelado repica en el subconsciente del personaje quien sospecha peligro de su revelación sobre su honor. Honor y fama son, como ya se indicó anteriormente, columnas que sostienen un devenir regular de los habitantes de una sociedad. Estos habitantes pueden ser graficados como satélites, cuya fuerza de gravedad se sostiene mediante la defensa del honor y de la fama.

Los secretos de corazón son básicamente secretos de amor. Un mínimo de dos personajes, un espacio de resguardo del secreto, una prohibición y un código empleado por los involucrados en este secreto son los requisitos que exigen los secretos de corazón. Si bien el acto prohibitivo demanda la creación de secretos, para acrecentar la intriga dramática, la Comedia del Siglo de Oro hace uso de *trampas* que intentan publicar los sentimientos secretos de un amor prohibido. Al principio tales trampas parecen ser inaceptables bajo cualquier tipo de contexto y sin pretexto alguno. Pero al final de la tercera jornada se ennoblece el poder del amor y el reconocimiento de su revelación como bien común.

Los acuerdos matrimoniales en la comedia calderoniana, por ejemplo, son expuestos a peligro al insertarse a un personaje interesado en la dama y, quien a pesar de no contar con

los dones perseguidos por la familia de esta, gana su corazón y defiende su respeto y reconocimiento, incluso aceptando convertirse él mismo en secreto.

Todas las comedias de la época nos plantean diversas versiones de secretos de corazón. Estos secretos se convierten en parte esencial de cada comedia. Además los secretos amorosos permiten integrar en un aparato poético y simbólico al honor, quien es la otra columna vertebral de la estructura dramática barroca (cf. Vara López, 2014:75).

Por ello no es ajeno que los enredos o líos amorosos sean el *sujet* preferido de las comedias barrocas, siendo el elemento vivificador de estas la intriga producida por los mismos enredos que ocasiona.

La comedia del Siglo de Oro ha dejado testimonio de los métodos usados para ocultar o convertir a una persona en secreto. En la mayoría de los casos responden estos métodos a adaptaciones de códigos ya existentes en la sociedad. Por ejemplo, la dama tapada se convierte en portadora del secreto, rodeándose de un halo de misterio y acrecentando la atracción de aquel que la observa. Las máscaras y los disfraces son métodos gráficos que representan la presencia de un secreto, materializando su concepción abstracta a partir de elementos cotidianos.

Pero ¿cómo se representan los secretos de corazón en escena?

Por lo general, las escenas son dominadas por mensajes intercambiados entre damas y galanes, cuyo flirteo se ampara tras espacios comunicativos y tácticas dirigidas al ocultamiento visual y sonoro de la información secreta. Los mensajes secretos pueden construirse en base a códigos o juegos de palabras. Estos presentan como canal comunicativo para la transmisión de mensajes cartas, retratos o diálogos cuyo *verdadero* recado se encuentra reservado al oyente que conoce los códigos compartidos.³³

Otro canal que se encarga no solo de transportar mensajes sino a veces también de obstaculizar la llegada y recibimiento *seguros* de estos, se observa en los personajes del gracioso y de la criada. Por lo general, el gracioso presta oído a los lamentos del caballero frente a un amor prohibido, pues este es el personaje en quien el galán deposita su confianza. La criada en muchas comedias ejemplares es el personaje que actúa como confidente de la dama. Sin embargo, gracioso y criada, o terminan jugando en contra de la protección del secreto revelándolo y faltando a la confianza de quienes sirven, o van dando claves intencionales, las cuales a modo de rompecabezas deben ser re-armadas por los demás personajes para desvelar el secreto.

³³ Para mayor información sobre esto véase los aportes de Rosalinda Willi, Wolfram Aichinger y Simon Kroll en torno a la obra *Secreto a voces*, en la publicación *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock* (2011).

Curiosamente se observa que los secretos compartidos entre dama y criada responden casi sin excepción a secretos de tinte amoroso. Los secretos a sabiendas de caballero y gracioso suelen ser no solo secretos de corazón sino también secretos de crimen, los que traerían en detrimento la fama y el honor del caballero, y por extensión, también la de su gracioso.

De manera prototípica aparecen en la comedia barroca ciertos elementos de repetida aparición, los cuales van creando una semántica del secreto de amor, patentada y reconocible por los espectadores. Estos elementos son los *espacios de amor*. Los jardines debido a su relación metafórica y mitológica se han convertido en los espacios por excelencia del amor secreto en la Comedia del Siglo de Oro. La oscuridad, la cual se presenta como *imagen de la noche*, es la marca temporal clave de los encuentros amorosos (cf. Willi, 2011: 179)³⁴; y el silencio, el código preferido por los amantes secretos.

Alicia Vara López afirma que Calderón, desde el principio de su producción usa al silencio como uno de los lenguajes de los amantes. Para ello, Vara López muestra de manera ejemplar unos versos correspondientes a la voz de la dama Estela en la comedia *Lances de amor y fortuna* (cf. Vara López, 2014: 75).

Estela	Harto el silencio con callar responde, harto dice la lengua a veces muda; pues si el conceto, que en el alma esconde, no es posible que igual al labio acuda, calla quien ama a extremos semejantes, que el silencio es retórica de amantes. (<i>Comedias</i> , I, p. 714)
--------	---

Lo expresado por Estela se resume en el *decir sin decir* calderoniano, herramienta dramática a la que se le ha dedicado el subcapítulo 4.2. *El decir sin decir*.

Los tres elementos mencionados (el espacio secreto, la oscuridad y el silencio) no deben ser considerados de manera aislada. Su eficacia en el tenor de un secreto de amor se revela en la interacción y unión de todos los elementos, además de incluir gestos, miradas, mímicas y entonaciones de voz que determinan el corpus dramático-representativo de los secretos de amor.³⁵

³⁴ La cursiva ha sido introducida por la autora de esta tesina.

³⁵ Véase la contribución *Das Laute, Geheimnisvolle Proszenium. Die Wiener Inszenierung des Secreto a voces im Jahr 2010*, redactada por Mercedes Vargas, quien describe el empleo de la voz en sus diferentes tinturas y timbres para demostrar al público si se habla de un secreto y de qué grado es el secreto. «Tonhöhe, Satzmelodie und Farbe der Wörter vermitteln dem Publikum den Grad der Heimlichkeit, mit dem ein Gegenstand belegt wird und zeigen, ob gerade Vertrauliches gesprochen wird oder aber jemand lautstark und mit viel Emphase eine Lüge auftritt» (Vargas, 2011: 136).

Los secretos de corazón en el Barroco español y en la Comedia de la época proponen un amplio panorama de estudio, análisis y reconstrucción de una sociedad que celebra las historias, leyendas y cánticos del amor cortés medieval (cf. Égido, 1986: 96).³⁶

El vistazo fugaz que se ha realizado deja claro que el secreto de corazón en el Barroco hispánico es complejo en esencia, pero justamente es dicha complejidad la que presta riendas para su uso frecuente en la comedia como confabulador de enredos, y como táctica de entretenimiento y de intención lúdica. Además, el secreto de corazón pone acento en la representación del secreto como límite, puesto que la presencia de este tipo sucumbe fácilmente a la transgresión de límites convencionales como escape a su prohibición. Lo dicho concuerda con lo apuntado por Rodríguez de la Flor:

El juego complejo entre interioridad y exterioridad; entre secreto y público; entre verdad y engaño también irrumpe con fuerza en el reino del amor y de los sentimientos filiales [...] Esta pasión central del amor se modula en el Barroco bajo el signo de una autocoacción, que lleva en muchos casos a la postergación del placer amoroso [...] (Rodríguez de la Flor, 2005: 101).

El secreto de corazón es representado en la comedia como el secreto que llena de poder a sus involucrados, puesto que a pesar de conocer las consecuencias de sus actos, se atreven a transgredir límites en beneficio del amor. Es así que la comedia de capa y espada nos presenta a una dama que se hace pasar por duende, a una hija que en espacio público y tras el velo de tapada se presenta ante el galán amado, y a aquel caballero que se bate a duelo por salvaguardar su amor poniendo en peligro su honor y el de su dama. De estos ejemplos hay muchos y cada uno propone un planteamiento singular basado sobre estructuras sencillas y repetitivas. Es justamente ahí donde reside una de las causas que comprueba el genio y maestría puesta en la comedia barroca, en general, y en la de Don Pedro Calderón de la Barca, en particular.

Concluyendo, los secretos de corazón se ponen de manifiesto en todos los aspectos de la vida y actividades del hombre, ya sea este rey o campesino. El secreto de amor va de la mano, incluso en un ámbito oficial, de un halo lúdico. Lo que motiva a hacer uso de este tipo de secretos se encuentra en el efecto que crea en el público: intriga, inquieta e invita a aquel con quien no se comparte a buscar estrategias para su revelación o esclarecer su supuesta concepción.

La comedia barroca hace muestra y alarde de los secretos de calidad amorosa, siendo estos frecuentemente *leitmotiv* argumental. Como todo secreto, el secreto de corazón

³⁶ «La existencia y validez del matrimonio clandestino se prueban por las abundantes alusiones y disposiciones que los textos legales [del medioevo] contienen. Los términos bajo los cuales se le designa son varios: «a iuras», clandestino, encubierto, «a furto», a escondidas, secreto... » (Ruiz de Conde, 1948: 22).

aporta valores dicotómicos y aviva la llama desplegada por la ambigüedad que se respira en la representación de las comedias, acaparando códigos especiales que remitan su venerado *decir sin decir* cuya herramienta es el silencio, y el *ver sin ver*, al que la oscuridad legitima. Estos son elementos que condicionan y permiten el despliegue de un amor secreto sin turbaciones.

5. Los espacios secretos de la comedia calderoniana

La revisión detallada de los espacios en las comedias de capa y espada calderoniana es el punto de partida para dar forma a una hipótesis centrada en el carácter funcional e interactivo de los espacios como ingrediente de notable importancia, encargado del desarrollo y creación de la intriga en la comedia, de determinada caracterización de los personajes y de la donación de un halo singular a este tipo de comedias.

Aunque puede sonar redundante es fundamental enfatizar que la intriga creada en estas comedias no solo es respaldada por la trama o la interacción entre los personajes, sino también por elementos que a primera vista podrían ser percibidos como aislados (como los espacios) pero que en sí juegan un rol trascendental en la creación y en el desarrollo de la intriga. Esto responde al hecho resaltado por Balboa Echeverría, quien detecta lo siguiente:

The space of the baroque performance included the space of the mind. The spectators accepted all the technical theatrical conventions as verisimilar and, by participating in the public space, were able to create their inner theater. As participants in the *fiesta*, the audience saw what the characters apparently could not see; the audience and the actors had a common gaze (Balboa Echeverría, 1997: 166).

La idea alrededor de la funcionalidad del espacio exige un motor que respalde su explicación. Dicho motor origina la asimilación de un carácter funcional de los espacios a partir de la deconstrucción de la analogía espacio-escenario/ elemento inerte, para luego percibirlo como espacio de carácter dinámico dentro del desarrollo de las comedias.

El motor en otras palabras, se constituye a partir de la presencia del secreto, ya que gracias a este los espacios asumen características ajenas a su inmediata concepción, convirtiéndose así en integrantes dinámicos de la obra dramática con carácter interactivo y comunicativo entre los personajes.

Esta conclusión se deriva a través de la lectura de obras que tienen el sello de la Comedia de Siglo de Oro. En estas se presenta como coincidencia recurrente la conjunción de los elementos *argumento/trama*, *personajes*, *espacios*, etc. con la intención de crear intriga.

Es válido generalizar por ello el hecho de que las comedias de capa y espada tienen como punto de partida de sus enredos un secreto o que sus argumentos descansan sobre la presencia de secretos. Los secretos se detectan no a simple vista sino que exigen una interpretación aguda y el empleo de relaciones analíticas por parte del receptor – el espectador. Es de este modo que los secretos sirven como estrategia cómica y generador de tensión, siempre y cuando se tomen en cuenta también las otras diversas herramientas que convierten cada comedia, a pesar de sus elementos repetitivos y sus tópicos reincidentes, en

documentos histórico-culturales de la época y en soportes de análisis, puesto que sus versos, sonidos, las indicaciones de la interacción entre sus figuras y el comportamiento determinado por los espacios que se habitan, esconden mensajes, códigos y simbología, que convierten a cada comedia en sistemas cuyo planeamiento descansa sobre un arquetipo intencional.

Parte de vital importancia en la concepción del espacio en la comedia del Siglo de Oro es la percepción estética del marco, no solo como límite sino también como indicador de valores de cambio, gradación de la atención del secreto y señalador del itinerario del desarrollo temporal puesto en escena.

5.1. La valoración estética del marco

Fuera del marco que limita el espacio expuesto y visible para el espectador, existen espacios paralelos en los cuales se desarrollan acciones claves para la construcción dramática.

En este subcapítulo se desea introducir algunos apuntes relacionados a la función del marco en una obra de arte y cómo esta referencia se aplica idóneamente a la función observada del marco en el escenario del teatro barroco. Las ideas expresadas tienen como fuente bibliográfica la obra de Georg Simmel intitulada *Soziologische Ästhetik* (2009), específicamente el capítulo *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch*.

El primer apunte a tener en consideración es la doble función que Simmel otorga al marco.

En relación a la doble función del marco, Simmel señala:

Was der Rahmen dem Kunsterk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird (Simmel, 2009: 97).

Los elementos que designan el marco del espacio de representación teatral en los corrales de la comedia barroca son los telones, los cortinajes o las plataformas que pueden insinúan una continuación del escenario pero que desaparecen en su extensión lateral. Sin embargo, una extensión vertical no posee necesariamente límites claros, permitiendo crear efectos especiales. Este tipo de efectos que utiliza el espacio de orientación extensiva vertical se observa sobre todo en las comedias mitológicas, comedias hagiográficas o en los autos sacramentales de la época.

La comedia de capa y espada hace uso de la potencia funcional del marco, pues este respalda la concentración visual del espectador en la representación. Es decir, en el espacio

escénico de la comedia. Esto sirve como guía de orientación para el espectador permitiéndole experimentar la distancia necesaria entre su espacio de acción y el espacio de representación. En relación a esta idea se deja abstraer un segundo apunte indicado por G. Simmel:

Die Eigenschaften des Bilderrahmens enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen solcher inneren Einheit des Bildes. [...] An ihnen [seinen Seiten] gleitet der Blick nach innen; indem das Auge sie auf ihren ideellen Schnittpunkt zu verlängert, wird die Beziehung des Bildes auf sein Zentrum von allen Seiten her betont (Simmel, 2009: 98).

Más allá del marco, sin embargo, el espacio sigue actuando y asumiendo un rol dentro del argumento de la comedia. El marco, en relación a los secretos, previene directamente al espectador sobre el hecho de que está a punto de ser parte de la intervención de un secreto y es causante, aunque quizá solo a través de la palabra, de dar forma y contenido a aquellos espacios distribuidos más allá de sus límites. Es decir, esta idea del marco trasladado al escenario de la comedia barroca permite observar la delimitación de los valores de lo público y lo secreto, y agudiza el grado de valoración de un secreto por los involucrados. Además posibilita la representación tangible del paso del tiempo en escena.

Una última cita alude al marco como elemento de concentración estética basado en una forma ficticia:

Der Rahmen schickt sich nur Gebilde von abgeschlossener Einheit, wie sie ein Stück Natur niemals hat. Jeder Ausschnitt der unmittelbaren Natur ist durch tausend räumliche, historische, begriffliche, gemütliche Beziehungen mit alledem verbunden, das in größerer oder geringerer, physischer oder seelischer Nähe es umgibt (Simmel, 2009: 99).

El marco delimita los márgenes de la obra representada. En otras palabras, el marco demarca y abstrae aquella realidad inventada y ficticia de la realidad *real*, aunque simule ser un producto de concepción orgánica creada por la naturaleza. El marco no responde a una experiencia mimética, sino más bien encuentra su razón de ser en la polifunción designada a partir de su intervención en la representación artística. Además, dentro de esta polifunción adquiere el marco otras valencias (referente tangible para la separación entre lo público y lo privado e intensificador gradual de la percepción de un secreto), que lo comprometen como elemento esencial de la construcción argumental, como ocurre en la comedia del Siglo de Oro.

5.2. Tipología espacial: Un vistazo al escenario de la comedia del Siglo de Oro

Los espacios secretos característicos de la Comedia del Siglo de Oro deben ser considerados no como entes individuales aislados del conjunto teatral, sino como eslabones fundamentales del aparato escenográfico y de la experiencia teatral total.

Estos espacios se presentan sobre la plataforma del escenario y complementan la línea argumental. No es únicamente de consideración la atención del espectador sobre lo que se representa en el tablado, sino también aquello que no se ve, que traspasa las fronteras del escenario. La importancia de los espacios y su distribución sobre el escenario radica, por un lado, en el hecho de que el devenir temporal logra expresarse gracias al espacio en el cual sucede la acción. Por otro lado, el espacio es ingrediente elemental en la construcción de situaciones, en la transmisión de valores y elemento activo útil para complejizar el desarrollo argumental. La intervención dramática del espacio se realiza a través de medios concretamente visibles, o en mayor grado, la ambientación escénica es creada a través del propio discurso de los personajes (cf. González Pérez, 2013: 163f).

Si bien pareciese que el escenario se limita a una única función y que su apariencia se mantiene estable, el escenario barroco es un ente dinámico que permite la multiplicidad funcional de su espacio a favor de la construcción dramática. El espacio en el que se encuentra el tablado junto al espacio destinado a la ubicación de los espectadores se circunscriben en el espacio del corral en el contexto de la comedia del Siglo de Oro. Todas las estancias circunscritas en el corral dirigen su foco de atención sobre el escenario.³⁷

Sin duda alguna, la construcción del espacio dramático se apoya en el poder creativo y evocador de la palabra, pues estos espacios de actuación son generalmente excluidos voluntariamente de la escena. El sistema espacial orquestado sobre el tablado hace uso de códigos y convenciones reconocidos y aceptados por el público (cf. González Pérez, 2013: 165).³⁸

El dinamismo del escenario se refleja en su carácter dúctil de fácil adaptación al transcurso dramático. González Pérez denomina esta capacidad bajo el término de *multiplicidad espacial*, típica de las comedias de capa y espada calderonianas, y lo define como el manejo de espacios simultáneos que permiten una amplia gama de acciones, desde

³⁷ Aunque la representación de la comedia en los siglos XVI y XVII era el punto de concentración de los espectadores, ha sido frecuentemente señalado que el espacio ocupado por los espectadores se convertía, en ciertas ocasiones, en escenario propio de concentración debido a la presencia de algún personaje célebre. Esta indicación se presenta con frecuencia en relación a las representaciones dedicadas a los miembros de la familia real o a representantes de poder y de gran influencia en la época barroca española.

³⁸ «El espacio está siempre ligado a simbolismos que conducen a tomar cada *topos* desde un prisma connotativo [...]» (Iglesias Iglesias, 2013: 55).

una simple circunstancia ingeniosa hasta juegos espaciales complejos en los que la multiplicidad espacial se convertirá en núcleo de la historia y de su escenificación (cf. González Pérez, 2013: 167).

A continuación se desglosará el escenario de la comedia barroca en las posibilidades que presenta y que lo convierten en un espacio sobre el cual se insertan otros espacios que actúan simultáneamente durante la representación teatral. Este desglose de los espacios trabaja a partir de pares binarios que interactúan como espacios opuestos pero complementarios. El estudio y reconocimiento de los espacios con respecto a su actividad funcional y como elemento activo de la intriga servirá como prólogo y antesala del análisis de los espacios, cuya función se concentra específicamente en la protección, desarrollo y revelación de un secreto.

La casa, el balcón, el estrado femenino, la torre, el laberinto, la cueva, el túnel y el jardín³⁹ son los espacios que permiten el trato con el secreto y la reunión de sus involucrados. Pero antes de presentar el catálogo prototípico de los espacios secretos de las comedias de capa y espada calderonianas, quisiera mostrar a modo de sumario parte de la terminología manejada en relación a los espacios de representación y de intervención sobre el tablado en la comedia barroca.

³⁹ El interés alrededor del jardín como referente escénico responde a la versatilidad que aporta su representación. Optar por el jardín como espacio central de la comedia permite transformar el tablado en escenario idílico o fantástico. Este puede ser representado también como *locus amoenus* o edén bíblico, o servirse de su ambigüedad connotativa para convertirse en espacio de secretos, intrigas y de peligro, lo que acentúa su poderosa simbología y *performance* metafórico. El tema del jardín ha despertado la atención de un gran número de especialistas. Sin embargo, ya que el espacio a analizar en este trabajo se enfoca en la casa privada, espacio de gran protagonismo en la comedia de capa y espada, no se entrará en mayor detalle en su análisis y me limitaré por ello a mencionar solo algunas de las contribuciones en relación con el jardín en la Comedia del Siglo de Oro: *Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco* (Lobato, 2007), *El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón* (Alvarado Teodorika, 2010), *El espacio del jardín en los Autos Sacramentales, de Calderón* (Zugasti, 2011), *El jardín en el teatro mitológico de Calderón* (Rull Fernández, 2011), *El jardín minado de El galán fantasma de Calderón* (Iglesias Iglesias, 2013) y *El jardín: Espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina* (Zugasti, 2014).

En las comedias palatinas, de capa y espada, de enredo o mitológicas, los jardines hacen su aparición dotados de una carga simbólica polivalente, lo cual determina no solo su percepción compleja como jardín barroco, sino también como espacio de fuerte dualidad. De este modo, la carga emocional del argumento teatral se vuelve también dual y compleja, obteniendo así la obra un carácter acertado según el juego espacial asimilado por los personajes. No es extraño por ello observar que un jardín sea el escenario donde se consolida la presencia de un secreto. El jardín es un espacio al aire libre, abierto, sin embargo anexado a un palacio o a una casa, lo que significa que constituye el único espacio *libre* en el sistema espacial, permitiendo la desinhibición de los personajes sin romper del todo las reglas dictadas por la sociedad, pues los límites del espacio familiar no llegan, en teoría, a ser del todo violados al tramar los encuentros en el jardín. El jardín propone diferentes lecturas tanto en un plano objetivo superficial como en un plano intrínseco simbólico.

5.2.1. Multiplicidad espacial: Dimensiones del espacio en la comedia calderoniana

Los espacios en la comedia del Siglo de Oro han sido ampliamente estudiados, ya sea en relación con su aporte denotativo o como elementos estructurales que aportan una lectura simbólica.

Las referencias que denominan la multiplicidad espacial a la que se ha referido aparecen por lo general en parejas dicotómicas que, a pesar de divergir entre sí se complementan, ya que justifican la simultaneidad de los espacios durante la puesta en escena de las comedias.

El escenario se deja analizar como un hiperónimo que contiene en su interior otros espacios que interactúan y que poseen valencias simbólicas fundamentales para el desarrollo de la intriga en la comedia.⁴⁰

Santiago Trancón desmenuza el espacio del escenario en relación a su función. Él describe al escenario como el lugar de la actuación y la representación. Sobre este se construye el espacio escénico el cual sirve directamente a una representación concreta. El espacio escénico es una construcción artificial y cumple las siguientes funciones: ser por un lado el espacio físico de la actuación y por otro, el espacio real de la interpretación y representación (cf. Trancón, 2006: 409).

Trancón observa también la presencia de un *espacio vacío*. Este espacio es en el cual los actores pueden movilizarse sin obstáculos. Es sobre este espacio donde se crea el espacio de la ficción y se sirve de diferentes medios como la luz, el sonido, los gestos, etc. para crear ficción, ya sea mimética, simbólica o abstracta, en donde se toma lugar la acción dramática (Idem).

Aurelio González observa en su artículo *La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro* otra división de los espacios a partir de dos posibilidades: espacios funcionales estructurantes y espacios indeterminados (cf. González, 2006: 66).

Un espacio funcional estructurante es propuesto como el espacio de referencia local en el cual se distribuyen las acciones de los personajes en la obra teatral. Estos espacios poseen a su vez características comunicativas dentro del argumento teatral. Un espacio indeterminado hace referencia al espacio que cobra sentido como requisito para el desarrollo de una acción, pero además así como todas las referencias espaciales en el teatro,

⁴⁰ «[Los espacios advierten] un segundo grado de significación [...] y la decidida utilización simbólica de un espacio determinado viene a menudo marcado por una tradición literaria o cultural» (Arellano, 2006: 75).

está provista de un significado que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y lo social (Idem).

Otra referencia más general de la concepción espacial en el teatro es dada por José Luis García Barrientos. A modo de un juego de percepción espacial se observa que todos los espacios, ya sean estos escenarios visibles para el espectador o espacios ajenos a su vista pero presentes dentro de la trama argumental, pueden definirse bajo el término de espacio diegético.

El **espacio diegético** es el espacio de la ficción sin determinación genérica o modal ninguna, el cual se encuentra listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro» (cf. García Barrientos, 2003: 127).

Gran reconocimiento poseen las propuestas dadas por Marc Vitse. Vitse se concentra en los planos presentados en el espacio teatral. Él propone un estudio del espacio observado más allá de su función como elemento escenográfico y de referencia local de la acción de los personajes. Él analiza las interrelaciones entre los espacios, los personajes y el argumento, puesto que estas pueden guiar a una interpretación en un segundo nivel, teniendo en cuenta su simbología y referencias connotativas. Vitse diferencia dos tipos de espacios diferenciados bajo los términos de espacio escénico y espacio dramático.

El **espacio escénico** es descrito por Vitse como el espacio concretamente perceptible por el público. Este es el espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, y depende para cada una de sus realizaciones circunstanciales de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del *autor* o director de escena, y de la interpretación por este de las indicaciones incluidas en el texto (cf. Vitse, 1996: 338).

Por **espacio dramático** se entiende el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito. Vitse caracteriza los espacios dramáticos como aquellos por los que se mueven los entes de ficción, es decir, los personajes. Este espacio dramático es posible de visualizarse solo en el metalenguaje del crítico o del espectador, quienes lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes cuyo marco de acción hay que fijar (Idem). Debe tomarse en cuenta como uno de los constructores de estos espacios las acotaciones o didascalias⁴¹ introducidas por el dramaturgo, las cuales presentan en gran cantidad indicaciones de

⁴¹ «Las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra» (Ubersfeld, 1989: 17).

carácter espacial para los personajes, como por ejemplo una didascalia de la comedia seleccionada [Vase por una puerta lateral] (*Bien vengas*, p. 632a).⁴²

En relación a los espacios, estos pueden también subdividirse en otros grados de representación del espacio: Espacios patentes, latentes y ausentes.

El **espacio patente** es representado por todo espacio que el espectador es capaz de ver. En palabras de García Barrientos, para entender al espacio patente, hay que convertir el espacio real en el espacio escénico que representa un espacio ficticio (cf. García Barrientos, 2003: 136). Este espacio es el resultado de la unión de varios conjuntos de signos como el decorado, los accesorios, la iluminación (por ejemplo, antorchas de luz), los personajes y signos sonoros (cf. Bradová, 2011: 18).

Un **espacio latente** representa la continuación del espacio patente (cf. Bradová, 2011: 19). Es decir, es el espacio que se muestra al espectador como parte de un espacio más amplio que se prolonga más allá de los límites del espacio escénico (cf. García Barrientos, 2003: 137). Es de este modo que los espacios latentes concretan su presencia en vista del espectador a través de señales, gestos o acciones, así como también mediante el hecho de que se haga referencia a un espacio a partir de la insinuación de la existencia de otros espacios. Ivana Magurová extiende esta idea al indicar que los límites materiales del espacio pueden ampliarse en la representación mediante palabras o por medio de signos no verbales (cf. Magurová, 2009: 11).

El espacio latente no está conformado solamente por la presencia de puertas y ventanas que revelan la salida y llegada de personajes, sino también por signos sonoros procedentes de *afuera*: voces, un tiro, un grito, etc. Además este espacio puede ser introducido a través de acotaciones que dan forma espacial a la representación actual (cf. Bradová, 2011: 20).

Los **espacios ausentes**, conocidos también como espacios autónomos, se acercan al modo narrativo pero se distancian de los espacios patentes (cf. Bradová, 2011: 21). Relacionar este espacio con el tiempo permite entenderlo más fácilmente. Es así que se habla de un espacio ausente anacrónico si el tiempo retratado en el espacio ausente es distinto al tiempo en el que ocurre la representación teatral. El espacio ausente sincrónico representa un espacio distinto pero no el tiempo que sigue siendo el presente. Ejemplo de estos espacios son los sueños, imaginaciones y pensamientos. Este es el espacio que se ha de entender más como ausente que como lejano (cf. García Barrientos, 2003: 140).

⁴² Aurelio González considera que una de las variaciones de las didascalias corresponde a aquellas implícitas. Estas forman parte del texto literario o dramático pero funcionan en relación a la representación. Es así que esto le permite señalar que la construcción del espacio escénico, en muchos casos, se llevará a cabo a través de estos elementos didascálicos que aparecen integrados al texto dramático (cf. González, 2001: 181).

En el subcapítulo 6.2. *Reconocimiento y análisis de los secretos y espacios secretos en Bien vengas, mal, si vienes solo*, se tomarán en cuenta las definiciones aquí presentadas, sobre todo aquellas que hacen referencia a los espacios dramático, escénico, patente y latente, y las circunstancias que demarcan el traspaso de estos espacios. Esto servirá para sistematizar el estudio empírico realizado sobre la comedia calderoniana seleccionada *Bien vengas, mal, si vienes solo* y para asignar los espacios de desenvolvimiento del secreto, puesto que el desarrollo interactivo de este expresa igualmente un proceso y transformación del espacio puesto al servicio del secreto y de los involucrados en este.

5.2.2. Catálogo de espacios secretos en la comedia de capa y espada calderoniana

Una indicación sugerente sobre los espacios prototípicos de la comedia de capa y espada deriva de la explicación que hace Bances Candamo de este tipo de comedias. Él apunta que:

[las comedias de capa y espada] son 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.⁴³

Esta explicación pone sobre la mesa a modo de síntesis los espacios que suelen ser creados en este tipo de comedias. La categorización de espacios según el género se pone de relieve en la presencia de *caballeros particulares* y *damas tapadas*, personajes que generalmente llevan la defensa del honor de las familias y casas a las que pertenecen. La *dama tapada* que desde el inicio se sobreentiende su pertenencia a un espacio casero, suele usar el velo como dispositivo de escondite, lo que le permite convertirse en otra persona y en transgredir normas y límites sin exponerse. La necesidad de *escondite del galán* exige la presencia de un espacio con límites que preste seguridad, protección y ocultamiento a la persona que acude a él. *Sucesos más caseros de un galanteo* presenta como espacio universal a la casa privada, suponiendo que es dentro de ella donde ocurren estos galanteos y demás. El jardín también se presenta como espacio preferido y provocados de encuentros y galanteos entre damas y galanes.

A continuación serán catalogados los espacios que forman parte del espacio escénico y del espacio dramático en relación a su tamaño de referencia.

- **La calle** es presentada generalmente al inicio de la comedia a modo de acotación, en referencia al espacio geográfico-local en el que se enmarca el desarrollo de la

⁴³ Bances Candamo, 1970: 33, citado por González Pérez, 2013: 167.

comedia. El espectador debe imaginarse este espacio como la ciudad, ya sea esta Madrid, Parma, etc. La plaza o la calle son espacios en donde la vida privada de los personajes se hace pública, se expone a la mirada de los demás, razón que permite como testigo ocular al espectador (cf. Arata, 2002: 198). La calle representa el espacio del encuentro fortuito entre los amantes. Por lo general se trata de un encuentro inconcluso porque la presencia de la dama en este espacio (la calle) asume que esta huye de algo o alguien y su presencia se esconde tras un velo o una máscara, elementos que aseguran la protección de su persona y de su honor frente a *extraños* (los galanes).

- **La casa privada** es el cosmos en donde se concentran el mayor número de cuadros representados en la comedia de capa y espada.⁴⁴

La casa es el lugar en el que se representan los cambios de espacio patente a latente. Estos conducen la complejidad argumental a través de enredos creados por escondites de galanes y damas, o por intercambios de espacios que en un principio no corresponden al género del personaje que lo ocupa. La casa privada suele ser la casa de la dama.

La relación antagónica entre la casa y la calle es puesta de relieve en la trama. Sin embargo, ambas se reconocen y se complementan determinando ciertos valores, que a su vez ayudan a la caracterización de los personajes de la comedia. La casa es por un lado el lugar que la sociedad ha determinado como el espacio de la dama para proteger su honor. Este es un espacio cerrado, limitado y que provee del cuidado y vigilancia de hermanos, padres, etc. Una vez sobrepasados los límites de la casa se hace entrada en la calle, lugar de los atractivos del placer: galanes, amantes y aventuras (cf. Arata, 2002: 202). La casa se presenta como un universo que puede ser concebido como conjunto de límites, creando así ambivalencias como lo externo/lo interno y lo propio/lo ajeno.

La casa privada en las comedias de capa y espada escritas por Don Pedro Calderón de la Barca, y como prototipo ejemplar la comedia *Bien vengas, mal, si vienes solo*, asume dos funciones: Una de ellas es la función cotidiana y de uso común establecido por sus habitantes, que sin embargo va a ser relegada en pro de la función protectora del honor, de la fama, y en caso concreto, del resguardo de un secreto. Esta estrategia se deja traducir como la enajenación de la función primigenia de los espacios. En la comedia de capa y espada asume la casa un rol de suma importancia ya que no únicamente es escenario principal donde se generan y se revelan secretos, sino que presenta también una carga polivalente mostrada a modo de parejas dicotómicas: la casa/lo seguro y la calle/el peligro.

⁴⁴ Stefano Arata reconoce que en la obra calderoniana existe una sensible expansión del predominio de los espacios interiores sobre los exteriores. Por ejemplo, en las comedias *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, los cuadros interiores ocupan el 76% y 75% del total de los versos, lo cual es sugerente y significativo (cf. Arata, 2002: 201).

Fausta Antonucci presenta al espacio de la comedia como proyección de una visión del mundo, lo que confirma al público la idea de que a la dama le pertenece el espacio cerrado de la casa, ya que cuando sale solo lo puede hacer de incógnito o de tapada, y que el espacio abierto y el movimiento libre encuentran única correspondencia con los personajes masculinos, los galanes (cf. Antonucci, 2006: 5). Esta dicotomía casa/calle interactúa e intercambia sus roles cotidianos en *Bien vengas, mal, si vienes solo* durante el desarrollo de los primeros sucesos.⁴⁵

- Calle y casa se presentan como los hiperónimos del catálogo espacial de la comedia de capa y espada calderoniana. Ambos albergan como hipónimos espacios de menor dimensión o elementos arquitectónicos que aparecen a modo de satélites adherentes, los cuales también poseen una fuerte carga simbólica. Esto les permite adaptarse a los intereses de los actantes y convertirse en espacios multifuncionales de valencias plurales.

Los hipónimos a los que se hace referencia corresponden a la alcoba, al salón, al estudio, al estrado, al jardín, etc. Las **alcobas de damas** o los **cuartos de invitados**⁴⁶ convergen en el hecho de que ambos espacios donan protección, constituyéndose como espacios privados, y facilitando el resguardo de secretos. En el aspecto connotativo es donde ambos espacios divergen. Por un lado, la alcoba de la dama es el espacio binomio de la mujer: es cárcel y a la vez espacio liberador de ella.

Las alcobas de las damas las acompañan durante toda su vida. De la alcoba de la dama pasa a ocupar la alcoba marital. Sin embargo, este espacio como cárcel de la mujer sigue inundando el carácter simbólico de este espacio. Balboa Echeverría indica que «Matrimonial space has only one door, which victimizes women and makes them invisible» (Balboa Echeverría, 1997: 168). La casa conlleva en sí la idea de privacidad porque se insinúa el ingreso al territorio más privado y secreto de una persona: la alcoba.

El galán está por lo general prohibido de ingresar en el espacio femenino por excelencia, la alcoba. La comedia de capa y espada revierte estos límites y normas presentando transgresiones que apoyan la carga dramática y el carácter lúdico de la

⁴⁵ Más ideas alrededor de la casa, espacio de connotación simbólica, fortín de secretos y de la privacidad de sus habitantes, así como la línea diacrónica que revela los cambios y evolución de esta identificándola como ente en constante cambio han sido ya señaladas en el capítulo 3.2. *La casa privada: Foco espacial de secretos y privacidad*.

⁴⁶ La publicación *Sobre los espacios en La dama duende: El cuarto de Don Manuel* de Marc Vitse presenta un análisis en detalle del cuarto que ocupa el galán, Don Manuel, pero en su estatus de huésped. Además Vitse realiza una descripción en detalle de la habitación que ocupa Don Manuel y del juego espacial, motor de la intriga argumental en esta comedia. Cf. Vitse, 1996.

comedia. En esta comedia, si el galán logra pasar e ingresar en el espacio privado de la dama, él sigue un planteo exclusivo que lo convierte en huésped.⁴⁷

Él es el extraño, el cual debido a la ubicación en el espacio privado de la dama y a la interacción con ella, se convierte en el galán que desposa a la dama. Esto significa que no solo su estatus cambia, sino que también su estancia en este espacio.⁴⁸

Esta pareja *dama – huésped* propone alianzas y núcleos interactivos, convirtiéndose el galán en acatador de dinámicas dispuestas por la mujer. Balboa Echeverría apunta de manera sugerente que:

The places where the *galanes* usually hide or try to enter have only one door. The women control the openings of those doors that have become space signs. Spaces grow in number for the women, but the ones assigned to the men are more and more uncomfortable» (Balboa Echeverría, 1997: 181).

- El **salón** es un espacio representativo y, en relación con el secreto, es el espacio de encuentro de los personajes, galanes y damas, y a veces de revelación de secretos. El salón, como espacio de reunión de todos los personajes, suele ser también el escenario en el cual se enredan aún más los hechos. Pero también es el espacio en el que se concentran en un determinado momento todos los personajes de la comedia y resuelven los malentendidos originados por la presencia de secretos.

- Los espacios mencionados como hipónimos contienen otros elementos que en las comedias del Siglo de Oro asumen una función de carácter simbólico. En estos otros elementos arquitectónicos como puertas, rejas, etc. se centra el juego nuclear que lleva como protagonista al secreto. En otras palabras, los elementos arquitectónicos se presentan como sinécdoque de un espacio más amplio. Se indica el elemento arquitectónico para sugerir el espacio que lo alberga.

Los límites de la casa que determinan la separación de espacios se concretan en estos elementos arquitectónicos. Estos elementos sirven de conexión hacia lo externo o de ingreso en lo interno. A su vez, funcionan como separación y conector de los diferentes espacios desplazados en el interior de la casa.

La función de estos elementos arquitectónicos se representa en la justificación de su lógica comunicativa. La lógica comunicativa expresada en ciertos espacios de la casa actúa en correspondencia al secreto.

⁴⁷ Véase mi comunicación «El huésped mucho gusto da, pero cuando se va. Comportamiento interpersonal y espacial en relación el binomio huésped-secreto en la Comedia del Siglo de Oro», presentada en el «20. Deutscher Hispanistentag 2015», del 18-22 de marzo en Heidelberg, Alemania. En esta comunicación me concentro sobre el análisis del recorrido espacial que sigue el galán y el comportamiento adaptado según el espacio en el que se encuentra.

⁴⁸ «Was der Gast sagt und tut, ist jedoch auch geprägt von der Unverbindlichkeit des Vorübergehenden, denn selbst der gastliche Aufenthalt bleibt Ausdruck seines Unterwegsseins» (Bürner-Kotzam, 2001: 22).

En relación con **la puerta**, Gastón Bachelard la describe como elemento de referencia simbólica. Él señala:

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par (Bachelard, 2000: 193).

Las puertas y las acciones que originan entradas y salidas proponen un ritmo que apoya el aumento de la intriga y el recorrido hacia la anagnórisis de la pieza teatral.

La **reja**, por su lado, asume una simbología especial en la comedia de capa y espada. La reja aparece como límite concreto que facilita la comunicación a escondidas entre los personajes amantes.

La comunicación entre personajes asume la cercanía entre ellos, la cual solamente es permitida en un contexto secreto y nocturno. La reja asume las funciones de límite y seguridad. El traspaso de la reja significa la transgresión y paso hacia la esfera privada, o en el peor de los casos, la salida prohibida hacia el espacio público. Se puede indicar que la comunicación a través de la reja permite dos acciones: 1) El encuentro secreto y comunicación – sea oral, visual o gestual – entre los amantes y 2) la preservación, sin embargo, de la moral y el honor de la amada, ya que esta se encuentra aún en parte de su esfera privada, siempre y cuando no cruce la línea limítrofe creada por la reja.

- Punto clave que debe ser mencionado es que se manifiesta de manera repetitiva el uso de ciertos espacios en determinados momentos del día. Así se pueden identificar los espacios de día, como la casa privada o en ciertos casos, los jardines. Estos últimos asumen un rol durante el día y otro, durante la noche. Por ejemplo, durante el día los jardines se consolidan como lugares de paseo y entretenimiento al aire libre, mientras que en un contexto nocturno, estos espacios se transforman en espacios de misterio, convirtiéndose así en el escenario predilecto para el desarrollo de secretos.

6. *Bien vengas, mal, si vienes solo*

Datos referenciales de la obra

La obra seleccionada servirá como plataforma de estudio de los diferentes secretos que aparecen en ella y de su relación con el espacio, ya sea de manera referencial local o de connotación metafórica, la cual exige un estudio a nivel interpretativo.

Bien vengas, mal, si vienes solo es una comedia peculiar en cuanto a su estructura de enredos entre personajes y acciones, lo cual transmite un núcleo argumental complejo que se representa, sin embargo, en sencillos esquemas teatrales.

La fecha de su composición fluye en torno al año 1635, aunque aún no haya un estudio concluyente de la fecha de su producción. Al parecer, Don Pedro Calderón de la Barca encargaría la representación de esta obra a la compañía de Tomás Fernández Cabredo. Esta compañía haría una representación exclusiva de *Bien vengas mal* ante el rey en los aposentos de palacio el 16 de diciembre de 1635 (cf. García Reidy, 2011: 182).

El título bajo el cual se indica esta obra *Bien vengas, mal, si vienes solo* responde al título completo dado por el mismo Calderón en la lista de obras que entregó al Duque de Veragua. En los testimonios conservados de la época aparece, sin embargo, el título sintetizado como *Bien vengas mal* (cf. García Reidy, 2011: 181).

La publicación de esta comedia se realiza en el año 1691, cuando se le incluye en la *Novena parte de comedias del célebre poeta don Pedro Calderón de la Barca* dirigida por Juan de Vera Tassis (cf. García Reidy, 2011: 183).

Ángel Valbuena Briones, quien fuera el encargado de editar un gran número de obras de Calderón, subraya el enredo como uno de los pilares de esta comedia: «La intriga se complica, buscándose las situaciones más difíciles, en las que ocurren muchas casualidades con objeto de divertir al público» (Valbuena Briones, 1973: 601).⁴⁹

Ciertos paralelismos entre la vida del dramaturgo y las acciones descritas en ciertos argumentos de comedias han sido observados y puestos de relieve por algunos académicos. En el caso concreto de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, Don W. Cruickshank indica que la figura masculina principal Don Juan de Lara y el asesinato de su rival en la escena de apertura es de considerarse como referencia a los eventos ocurridos en el año 1621, año en el que se acusa a los hermanos Calderón de haber matado a Nicolás de Velasco, hijo del Condestable

⁴⁹ Los versos presentados en este trabajo corresponden a una selección, cuya finalidad es ejemplificar las ideas pronunciadas en relación con el secreto y con los espacios secretos en esta comedia. La edición de *Bien vengas, mal, si vienes solo* que se va a utilizar proviene de la obra editada por Miguel Ángel Valbuena Briones. Puesto que en la parte empírica de este trabajo se citarán versos de esta comedia, estos serán notificados a partir de ahora con el nombre en cursiva *Bien vengas*.

de Castilla. Como consecuencia de este hecho, los hermanos Calderón toman refugio en la embajada imperial austriaca. Don W. Cruickshank hace alusión a unos versos para subrayar dicho paralelismo (cf. Cruickshank, 2009: 172):

Si pretendo que me guarde
Iglesia o embajador,
Es darme luego por parte,
Y culparme yo a mí mismo.
(II, 608a)

El paralelismo entre la vida real del dramaturgo y ficción teatral reconocido por Don Cruickshank corresponde a una interpretación personal. Aunque su veracidad es discutible, es una propuesta que merece ser investigada y documentada.

6.1. Sinopsis

El desarrollo de la obra se centra en un espacio urbano, la ciudad de Madrid.

El prólogo de *Bien vengas, mal, si vienes solo* hace su entrada sin romper el modelo argumental que lleva el sello de la comedia de capa y espada del Siglo de Oro. Todo empieza con un asesinato cometido por Don Juan de Lara, quien da muerte a un caballero desconocido. Debido a esto debe huir y buscar refugio. El asesinato es el hecho que determina un primer secreto, ya que Don Juan de Lara frente a la presencia de un desconocido cuando se encuentra visitando a su amada, sale a rendir cuentas, siendo el resultado de esta riña la muerte del desconocido.

Don Juan de Lara es el ferviente enamorado de María, hermana de Don Luis. Don Luis junto a su criado Espinel se apuran al entrar en casa cuando de pronto escuchan ruidos provenientes desde su interior, los cuales proceden de la riña entre Don Juan de Lara y el caballero celoso.

Doña María tiene como mejor amiga a Doña Ana. Doña Ana es pretendida por Don Luis (hermano de doña María) y por Don Diego. Es de esta amistad entre las damas que surge uno de los secretos existentes en esta comedia: el primo de Don Diego ha sido asesinado por Don Juan de Lara. Y María, amada de Don Juan de Lara, por encubrirlo, le pide a su amiga resguardar y cuidar un retrato y unos papeles (estos últimos guardan un soneto de amor). De este modo evitaría ella que estos sean descubiertos por su hermano, naturalmente celoso, Don Luis. Don Juan de Lara busca refugio en casa de Don Bernardo, padre de doña Ana. Este acepta custodiar a Don Juan de Lara pues se siente obligado por la promesa de amistad que alguna vez hizo al padre de Don Juan.

Es así que se da rienda suelta a una serie de enredos que producen tensiones entre los personajes y se complican a través de sus acciones. La casa de Don Bernardo será el espacio hiperónimo en donde transcurre el mayor número de acciones y es esta casa la que se convertirá en espacio de intriga y de acciones que conducen el secreto hacia su revelación.

6.2. Reconocimiento y análisis de los secretos y los espacios secretos en *Bien vengas, mal, si vienes solo*

La primera indicación espacial que aparece en *Bien vengas, mal, si vienes solo* es la referencia local – territorial que permite la concentración del lector en un paisaje urbano: la ciudad de Madrid.

La jornada primera arranca teniendo como primer cuadro el espacio público por excelencia: la calle. Una vez más se asiente la categorización masculina de la calle a través de la presencia única de caballeros en este cuadro.

Los primeros hombres en aparecer son don Luis y su criado Guzmán, quienes son testigos de una pelea representada a través de sonidos de cuchilladas que provienen del interior de la casa de Don Luis; es decir, del espacio latente.

Esta primera acción revela un acto de enajenación de la regular connotación espacial. La calle es el espacio al que se le relaciona generalmente con valores alrededor del peligro. Pero en este caso, se convierte la *calle* en espacio de seguridad, puesto que en el espacio privado (la casa), de normal correspondencia con valores de seguridad y protección, sucede la riña que se expone hacia el exterior a través de ruidos.

Inmediatamente se produce un traspaso de espacios, pues la riña se muda a la calle. Esto es porque la calle es el cuadro visible por los espectadores y corresponde así al espacio escénico. Dicho traspaso se traduce en la re-asignación de valores a los espacios. Si bien la calle es entendida como el espacio del peligro y del anonimato, y la casa como el espacio de la protección y el reconocimiento, este primer cuadro revaloriza estos aspectos debido a la riña ocurrida en el interior de la casa. La riña convierte la calle en el espacio de protección de Don Luis y Guzmán puesto que los mantiene alejados de la riña, mientras que la casa ampara el anonimato de los duelistas. Debido al asesinato, la casa asume los mismos valores de la calle, convirtiéndose así por un momento en espacio de inseguridad y peligro. Una vez traspasada la acción de la riña a la calle, habitan tres personajes en el espacio escénico: Don Luis, Guzmán y Don Juan de Lara. El cuarto caballero ha sido ocultado de la vista del público (¡secreto!), lo cual se indica mediante una acotación dada por el dramaturgo:

[Don Juan retira a su contrario
fuera de la vista del espectador]
(*Bien vengas*, p. 603b)

El *contrario*, como se le indica en la acotación, es apartado del espacio escénico/patente para entrar en un espacio latente, el cual se grafica como la extensión del espacio escénico.

En este contexto se detecta el primer secreto.

CABALLERO. [Dentro.]
¡Ay de mí!/Muerto soy.
JUAN. [Volviendo.]
Y a mí de aquí/ausentarme me conviene.
(*Bien vengas*, p. 603b)

Ausentarme es la palabra clave que indica la necesidad de esconderse de Don Juan. Junto a la información indicada por la acotación queda ahora claro que cuatro personas están involucradas en este primer secreto. Las personas involucradas de manera directa, ya que han sido partícipes del duelo son Don Juan y el caballero muerto desconocido; y como testigos indirectos, Don Luis y Guzmán. Esto los convierte a los cuatro en cómplices de un secreto de crimen.

El crimen del caballero desconocido plantea un secreto casual, cuya causa aún no ha sido revelada.

Poco a poco se va dando forma a la tensión precedida por el secreto de un crimen y por el desconocimiento de lo que realmente ha llevado a causar el duelo entre ambos caballeros.

Un quinto personaje masculino aparece en el espacio escénico que en este cuadro es representado por la calle. Este quinto *testigo* del crimen es el criado de Don Juan de Lara, Espinel. En boca de él se revela un secreto cotidiano que antecede temporalmente a todos los demás secretos que se irán desarrollando. Él es también quien cuenta la génesis del secreto casual de crimen.

ESPINEL. Soy criado/de un honrado caballero/
andaluz y granadino,/que a la corte a un pleito vino/con más amor que dinero.
Este aquí gastando pasa/la vida, y fue de su llama/causa, señor, una dama/que vive
en aquesta casa.
Hoy que en ella hemos entrado/a acechar por una reja/dese patio (que no

deja/mayor lugar el cuidado/de un caballero que es/

su hermano, un hombre se entró/tras nosotros, que obligó/u atrevido o descortés,/ a decir que ¿qué esperaba?

El, o galán o celoso/de la dama, muy brioso/le respondió que allí estaba/porque en el mundo no habría/quien del puesto le quitase,/estorbase o no estorbase.

Entonces la bizarría/de mi amo respondió/ con el acero. Riñeron,/ y hasta la calle salieron...

Lo demás no lo vi yo,/porque entre el confuso ruido,/entre el rigor impaciente,/yo, como no soy valiente,/me quedé en casa escondido[...]. (*Bien vengas*, pp. 604b y 605a)

LUIS. [A Espinel.]

El nombre al punto declara/de tu amo.

ESPINEL. Eso al instante;/que soy doncel declarante./Llámase don Juan de Lara.

(*Bien vengas*, p. 605b)

Espinel revela los antecedentes (génesis) del secreto casual de crimen y deja también entrever otro secreto. A raíz de este secreto casual sale a la luz un segundo secreto de calidad cotidiana. Este secreto cotidiano es el que esconde Doña María ya desde tiempo atrás y es nada más que sus encuentros amorosos con Don Juan de Lara. Estos encuentros clandestinos han tenido como escenario la propia casa de la dama, tal como lo deja en claro Espinel a través de los versos con los que plasma los hechos ocurridos y revela el nombre de su amo, quien ha cometido el crimen.

Un segundo cuadro espacial se introduce concentrando las acciones ahora en el espacio privado de la casa de Don Bernardo. La ubicación de los actantes en el espacio escénico señala ahora la sala de la casa. El argumento de la comedia hace uso, a partir de este cuadro, de un mayor grado y presencia de límites contruidos por los espacios de la casa, ya sean estos visibles o no.

Este cuadro en el que se ubica la casa privada se contrapone al cuadro anterior (el de la calle) ocupado exclusivamente por presencia masculina. Ahora se concentra en la casa presencia femenina. La primera aparición en la sala de la casa de Don Bernardo es hecha por dos damas, Doña Ana y su criada Inés, lo cual subraya la noción simbólica de este espacio de carácter femenino. Es interesante observar cómo determina el secreto el comportamiento de estos personajes.

INÉS. Que en tus ojos, señora,/madrugaba el claro sol.
Dijera, al ver tu arrebol,/quién a tu rigor se ofrece,/quién a tus desdenes padece,/don Luis...

ANA. La lengua detén;/que eres la primera en quien/la alabanza desmerece.
[...]

INÉS. No te precies de leal/tanto, porque no ofendió/a quien tu amor mereció,/mi voz. ¡¿Qué mujer se enfada,/señora, de ser amada?

ANA. Yo sola, Inés, porque yo/temo en pensarlo; que ha sido/ofendido aquí el honor.
(*Bien vengas*, p. 606a)

Es notable como la interacción entre las damas interrumpe su armonía cuando Inés hace alusión al *secreto cotidiano* de su dama.

Doña Ana confirma la alusión hecha por doña Inés y reafirma la alianza entre ambas cuya unión se corporiza a través del conocimiento del secreto de amor cotidiano de doña Inés y don Diego.

ANA. Yo (bien lo sabes) ya oí/ a don Diego, ya le amé.
Elección y fuerza fue:/fuerza, porque me rendí,/y elección, porque me vi/con sus prendas estimadas/gustosa [...].
(*Bien vengas*, p. 606a)

El génesis de este segundo secreto se revela en palabras de doña Ana por elección propia. Es así que la alianza formada por este segundo secreto presenta como involucrados directos a don Diego y a doña Ana, y como testigo indirecto a doña Inés, personaje con quien se comparte la información del secreto. Queda sobreentendido a su vez que entre doña Ana y don Diego existe una interacción directa beneficiada por su secreto, el cual hace uso de espacios secretos, o mejor dicho, de elementos arquitectónicos que permiten su encuentro y comunicación. La cadena del secreto se extiende en la figura de doña Inés, considerándosele como la confidente y personaje de interacción indirecta o, también quizá, propiciadora de los encuentros secretos de su ama, puesto que conoce del plan premeditado entre doña Ana y su amado, lo que conlleva el despliegue y la modificación de espacios circunscritos en la casa por un determinado espacio de tiempo.

Manteniendo la sala de don Bernardo como espacio escénico hacen su aparición dos personajes femeninos más (doña María y su criada Juana), completando así el panorama del siguiente secreto a ser compartido. En un principio, las cuatro damas se reúnen en el espacio escénico de la sala: Doña Ana, Inés, doña María y Juana. Una vez que la visitante, doña María,

advierde que su visita contiene un carácter secreto, doña Ana, la anfitriona, invita a su amiga a pasar al estrado, espacio de correspondencia con el género femenino.

MARÍA. ¡Qué descuidada estarías/de tener, bella doña Ana,/visita tan de mañana!

Déte Dios muy buenos días.

ANA. Si tú los rayos envías/del día al amanecer,/es fuerza que hayan de ser/muy buenos. Dame los brazos.

MARÍA. Serán nudos, serán lazos/a quien no pueda romper/la muerte.

ANA. Ven al estrado.

MARÍA. No; bien estamos aquí.

Siéntate, porque de ti/vengo a fiar un cuidado/tan grande, que me ha dejado/con vida, porque no fuera/gran cuidado el que pudiera/darme a mí la muerte, pues/la pena que mata es/la pena más lisonjera.

(*Bien vengas*, p. 606b)

La negación de las damas al ingreso en el estrado responde a una estrategia representativa. Pasar al estrado significaría habitar el espacio latente, el cual el espectador no puede visualizar. Es por ello significativa la concentración de los personajes en el salón de la casa de don Bernardo.

Al entrar doña María en el espacio escénico, con el fin de *fiar un cuidado* a doña Ana, se da a entender indirectamente la presencia de un secreto. Un tercer secreto, que ya había sido insinuado anteriormente, es descrito desde su génesis hasta el desarrollo interactivo que se deriva de este. La trayectoria de este tercer secreto es interrumpida evitando su revelación y extendiendo la interacción que delega su presencia. Este es un secreto cotidiano y se deja clasificar como un secreto de corazón. Este secreto de corazón se hace visible en escena a través de una descripción hecha por doña Ana sobre la apariencia de su amiga doña María mientras esta le cuenta los altibajos de su secreto.

ANA. Que es el rostro, oí decir,/en el gusto o la pasión,/un papel del corazón/donde se suele escribir/dicha pena; y si yo argüir/puedo de ti alguna cosa,/sin duda es pena dichosa/la que tu pecho recibe,/pues en tu rostro se escribe/con jazmín, clave y rosa. (*Bien vengas mal*, p. 606b)

Doña María da cuenta del tercer secreto, cuyo génesis se concentra en un espacio ausente (ya que este espacio se ubica en otra coordenada de tiempo anterior). El desarrollo interactivo es también plasmado en un espacio ausente, puesto que no forma parte del espacio patente ni latente del momento de su narración. Su revelación, etapa final de la

trayectoria del secreto, es parcialmente alcanzada, puesto que todos los posibles involucrados aún no comparten conocimiento de este secreto. Al compartir el secreto solo con doña Ana se intensifica la alianza de amistad formada entre las damas.

MARÍA. Yo, bellísima doña Ana/(que ya negarte no es bien)/secretos que tantas veces/ a mí misma me negué),/yo...-No sé por dónde empiece;/pero ¿qué importa, si sé/por donde acabe? ¡Ay de mí!

Yo vi, yo quise, yo amé:/ya no tengo que dudar/ni tú tienes que saber,/pues en que yo amé se cifran,/por decirlas de una vez,/cuantas desdichas pudiera/repetir y encarecer.

No fué la mayor de todas,/con ser tan grande, el querer,/sino las que siguieron/a la primera, porque/nunca viene solo un mal;/y así en el mundo se ve/que del mal que viene solo/se debe dar parabién.

El favor que mereció/en mí un caballero, fué/dar licencia a ojos y oídos/para oír y para ver/lo turbado de la voz/lo advertido de un papel.

Mirábale, pues, de día,/de noche le hablaba, pues,/por una reja, a las horas/que mi hermano, amante fiel/de tu hermosura, rondaba/tu calle; que ya lo sé/todo, pues hasta esto debo/agradecerte también.

Anoche, estando conmigo,/sentimos, doña Ana, que/ a la reja se acercaba/con lento y turbado pie/un hombre. Causó a los dos/grande novedad, por ser/dentro de casa la reja/donde hablábamos, si bien/a mí me dio el corazón/que era un caballero a quien/(y fué la verdad) había/muchos años mi desdén/desengañado. Don Juan,/en viéndole, se fué a él.

Pocas razones se hablaron,/que yo apenas escuché,/cuando al acero los dos/de la causa hicieron juez:/mira tú valido éste,/mira tú celoso aquél,/cómo los dos reñirían,/y bien se deja entender/que con celos y favores/dicen que se riñe bien.

Salieron, pues, a la calle,/donde (¡ay amiga! No sé/cómo prosiga) cayó/muerto el uno;

[...].

Vino mi hermano a este tiempo:/lo que vió yo no lo sé;/lo que ha sospechado sí,/pues aunque se quiso hacer/desentendido, me dió/con acciones a entender/su sentimiento, que agravios/no se disimulan bien. (*Bien vengas*, pp. 606b, 607a y 607b)

Es interesante anotar, la indicación hecha en estos versos de las acciones permitidas y de los sentidos comprometidos según el momento del día: «Mirábale de día y de noche le hablaba». La oscuridad nocturna propiciaba favorablemente el encuentro de los amantes. La protección de su secreto cotidiano se sobreentiende como la finalidad a la que apunta un plan concebido por los involucrados. Encuentros nocturnos e interacción de ambos se viabilizan a través de un elemento arquitectónico (la reja), entendido este como elemento de

lógica comunicativa.

Ya que la narración de doña María se inscribe en un marco temporal ubicado en el pasado, la reja a la que se menciona como canal comunicativo entre ella y don Juan evoca un espacio ausente, que sin embargo, aparece en el momento de la narración bajo la perspectiva de un espacio latente más allá de los límites del espacio escénico.

A través de la descripción de los encuentros amorosos entre doña María y don Juan es evidente que la dama es la creadora de un espacio favorable para la existencia de este amor secreto. Ella es la que incurre en transgredir las normas familiares, urdiendo la exposición de su esfera privada, su casa, como espacio secreto. La frecuencia de los encuentros entre ambos personajes condiciona el hecho de que la mujer (la dama), siendo ella la habitante de la casa privada, sea la que predisponga de su entorno para encontrar el espacio más idóneo, el cual le permita seguir manteniendo sus visitas clandestinas y resguardando su secreto favorablemente.

En este tipo de juegos amorosos y secretos es la dama la que da pie a la creación de un espacio que servirá de refugio. La dama es presentada, aunque indirectamente, como un personaje ingenioso que se sirve de un espacio para dar rienda suelta a su imaginación. Este espacio le permite transgredir las normas a las que está sometida, aunque en secreto.

El apuro de doña María refleja que el secreto casual del asesinato de un caballero en manos de don Juan, pone en peligro la no deseada revelación de su secreto cotidiano de amor. Por ello existe la necesidad de compartirlo por lo menos a medias con alguien, por ejemplo, con su amiga doña Ana.

El secreto produce una unión mucha más fuerte entre las damas. La alianza se fía de la confianza depositada al compartir el secreto, cuya revelación pondría en tela de juicio el honor de doña María, y por ende, el de su familia. La alianza amical acepta las condiciones propuestas por doña María.

MARÍA. Lo que tú has de hacer por mí,/lo que de ti quiero, es/que con secreto me guardes/estos papeles que ven/tus ojos, y este retrato;/que no es bien que en mi poder/estén prendas que descubran/los extremos de mi fe,/cuando celoso mi hermano/dellos pudiera saber/su agravio, porque hablan mucho/una pluma y un pincel.

Secretario de mi amor/tu pecho, amiga, ha de ser,/archivo tu corazón;/guárdeme secreto en él,/y no leas, por tu vida,/aunque en tu poder estén,/los papeles que te doy,/porque aunque discreto es/su dueño, a una necedad/la da estimación tal vez/la ocasión en que se dice,/y no es discreto un papel/sino en manos de su dueño; [...].

(*Bien vengas*, p. 607b)

El traspaso del secreto de doña María a doña Ana convierte a esta última en confidente, pero sobre todo, en cómplice del secreto de su amiga. La razón: el secreto aún no ha concluido su trayectoria y su revelación se encuentra todavía pendiente. Ambas no conocen aún el desenlace del secreto casual guiado por el crimen del caballero.

Al retirarse María de casa de doña Ana (es decir, al desaparecer del espacio escénico), hace su aparición en escena Inés. Inés y la criada de doña María han sido testigos auditivos del secreto confiado por doña María, desde su ubicación en un espacio latente. Es así que se da un nuevo vuelco con relación a este secreto. Seis personajes son los que conocen la existencia del secreto cotidiano de amor de doña María y don Juan: doña María y don Juan (involucrados directos); doña Ana y Guzmán (confidentes directos); Inés y Juana (testigos inesperados). De este modo se observa una re-configuración de alianzas entre los personajes involucrados en el secreto. A más entrecruce entre el secreto casual y los secretos cotidianos, más se refuerzan las alianzas entre los actantes y más delimitadas son las líneas que los separan. El secreto de doña María avisa peligro ante la curiosidad de las damas.

ANA. Pues ya que todo lo sabes,/¿no miraremos, Inés/quién aquel Adonis es/que causa extremos tan graves/en condición tan altiva?

INÉS. El retrato lo dirá.

ANA. Ten los papeles allá.

[Dale unos papeles.]

INÉS. Descubre esa imagen viva/a quien pincel y color/dan alma, para que aquí/sepa hablar...Mas ¡ay de mí!

ANA. ¿Qué ha sido eso?

INÉS. Mi señor.

ANA. Ten, guarda el retrato luego.

(*Bien vengas*, p. 608b)

Del secreto cotidiano de doña María deriva un sub-secreto: ¿Quién es el amante de doña María y el asesino del caballero desconocido? Al ser portadoras del secreto, doña Ana e Inés poseen el poder de dirigirlo hacia su revelación o de mantenerlo tal cual, en honor a la confianza y a la amistad.

Ruidos nuevamente se hacen presentes a modo de interrupción rompiendo así la tensión argumental construida por la casi revelación del secreto de amor. Las reacciones de doña Ana e Inés ante la casi revelación del secreto de doña María permiten definir este tipo de secreto como un *secreto disfuncional*. El secreto disfuncional, acuñado por Nina S. Evans (cf. Evans, 1976: 508), destaca los secretos en un contexto familiar y doméstico. Mucha energía es invertida en decodificar los secretos, y una suerte de temor y terror se presenta

como constante de las acciones de los actantes involucrados en un secreto.⁵⁰

Otros personajes salen en escena a llenar el espacio escénico: Don Bernardo y Espinel, criado de don Juan de Lara.

A través de los versos que lee don Bernardo de la carta que le dirige don Juan de Lara se deja suponer el re-planteamiento del orden de su casa, puesto que un habitante ajeno entrará en ella:

Salen don Bernardo, leyendo un papel, y Espinel.

BERN. *Lee [para sí]* «La vida me va el hablaros con secreto: no me importa menos. Esperadme en vuestra casa, y procurad estar solo en ella.- Don Juan de Lara.»
(*Bien vengas*, p. 609a)

La petición epistolar de don Juan de Lara es aceptada por don Bernardo. Se deja vislumbrar la presencia de un *secreto generacional* entre Don Bernardo y el padre de Don Juan de Lara, cuya alianza se convierte ahora en deber de protección.

Don Juan, según versos de Espinel, se encuentra en San Sebastián a la espera de un coche que lo pueda conducir a casa de don Bernardo. La entrada en escena de don Juan en la sala de don Bernardo refleja el paso del protagonista del espacio latente de la calle al espacio patente. Una vez enterado don Bernardo de todos los inconvenientes que persiguen a don Juan de Lara, se extiende el grupo interactivo que comparte el secreto del crimen. Don Juan confirma las coordenadas que originaron el crimen, así como su seguido escape y necesidad de escondite:

JUAN Anoche (por no cansaros)/con ocasiones bien grandes,/a las puertas de una dama/principal, ilustre y grave,/a un caballero, señor,/di la muerte en una calle.

[...]

Si me estoy en mi posada,/es muy posible buscarme,/hallarme en ella y prenderme;/si pretendo que me guarde/iglesia o embajador,/es darme luego por parte,/ni público ni secreto,/unos días retirarme :/con esto estaré a la mira,/seguro que no me hallen/si me buscan, y si no/me buscan, aventurarse/puede poco en esconderme;/que aunque pudiera indiciarme/la fuga, no es en la corte/caso posible ni fácil/a un forastero echar menos.

(*Bien vengas*, pp. 610a y 610b)

Don Bernardo deja en manos de su hija Ana la modificación de un espacio de la casa

⁵⁰ Véase en este trabajo el subcapítulo 2.3. *Trayecto del secreto*, y en especial la parte 2.3.1. *Génesis*.

que sirva de refugio de don Juan. Él le entrega la posta a su hija para que intervenga el espacio doméstico del cuarto de invitados y lo transforme en un espacio secreto, de escondite.

BERN. Ese cuarto/bajo, que a esta cuadra sale,/se aderece; que tenemos/huésped. Adiós.

(*Bien vengas*, pp. 610b y 611a)

La intriga aumenta con la interrupción efectuada por la entrada de don Diego en escena, aprovechando la partida de don Bernardo. Doña Ana e Inés se encuentran justo en el momento de intentar revelar una vez más el nombre del protagonista del secreto de amor de doña María. La posesión del secreto condiciona el comportamiento de las damas ante el galán y hacen obvia un aura de tensión en la escena, la que es percibida también por don Diego.

La tensión provocada por el primer secreto se adereza con la confesión que realiza don Diego: el asesinado es su primo.

La jornada primera presenta como desenlace el enredo consumado a raíz del comportamiento de las damas y la desconfianza de don Diego en doña Ana por el hecho de que se hizo evidente la intención de escondite del retrato y papeles, estos relacionados con el secreto de amor de doña María.

La segunda jornada retoma el cuadro de la sala en casa de don Bernardo. El espacio de resguardo de don Juan de Lara convertido en escondite es puesto de análogo a la imagen de una prisión:

BERN. [...]

Esta es vuestra casa; en ella os servirán: no la hagáis/prisión, pues tan libre estáis/que tenéis las llaves della..

ANA. No, señor, no digas tal;/deja que en esta ocasión/haga la casa prisión,/pues le va en ella tan mal./Muy bien se lo ha parecido:/razón debe de tener,/pues que prisión viene a ser/donde está tan mal servido.

(*Bien vengas*, p. 615a)

El tercer intento para revelar el retrato entregado por doña María resulta. Doña Ana e Inés descubren que el galán del retrato, asesino del primo de don Diego y amante de doña María es don Juan de Lara, el huésped que ha pedido escondite en su casa. Es así que se revela que don Juan es causante y partícipe del secreto de amor cotidiano de doña María, para el cual ella adapta espacios de su casa que le permitan el encuentro y la comunicación con su amante. Él es también el causante del secreto casual, pues el duelo se presentó como

respuesta de la entrada sin aviso de un extraño al espacio secreto conocido únicamente por los amantes.

En las jornadas segunda y tercera abundan los juegos espaciales de intercambio, de salidas y entradas, y de transposición.

Mientras don Juan y Ana planifican la salida nocturna del galán para ir a visitar a doña María, se escuchan ruidos de puerta, lo que una vez más interrumpe la trama argumental que se iba solidificando en la construcción de un próximo secreto.

JUAN. La puerta abrieron, por Dios.
ANA. Es verdad, y pasos siento.
JUAN. Espinel, a este aposento/nos retiremos los dos.
(*Bien vengas*, p. 620b)

La indicación «a este aposento» y la salida del espacio escénico de los caballeros se hace probablemente mediante el señalamiento de una puerta. La puerta se presenta como portada de un espacio latente que se hace tangible al espectador a través de sonidos. Este es además un elemento de comunicación que avisa la entrada y salida de los personajes.

El personaje que interrumpe el plan de escape nocturno entre don Juan y doña Ana es doña María. La línea límite de separación es evidente y gráfica: por un lado se encuentran en el espacio patente doña Ana y su visitante, doña María; por otro lado, en el espacio latente se encuentran escondidos don Juan y Espinel. Un cuarto secreto asoma el panorama dramático: el escondite de don Juan y Espinel en casa de doña Ana, lo que debilita la alianza forjada entre las damas, y refuerza la línea de confianza entre doña Ana y don Juan.

La interrupción de la conversación entre doña Ana y doña María por doña Inés da paso a una nueva intervención del espacio.

INÉS. [...] tu hermano en casa ha entrado.
MARÍA. Escóndame este cuarto.
ANA. Está cerrado: /no entres en él.
MARÍA. Abierto está.
ANA. Detente.
[...]
MARÍA. Ya en esconderme tarde.
ANA. Pues en corto venías,/cúbrete con el manto;/que no ha de conocerte.
MARÍA. ¡Ay, Cielo santo!
(*Tápanse Doña María y Juana [y retíranse]*.).

(*Bien vengas*, p. 621a)

Doña María y Juana serán partícipes del espacio escénico/patente, pero ocultas tras el velo de tapadas. El velo actúa como estrategia que evita la entrada de las damas en el espacio latente ahora habitado por don Juan y Espinel. El velo les permite mantenerse en el espacio patente aunque en condición de personajes secretos.

La entrada de don Luis en el espacio escénico, representado por la sala de la casa de don Bernardo, se presenta como un acto transgresor, ya que su ingreso no responde a un previo aviso ni a ninguna invitación.

Una nueva constelación se reúne en sala de don Bernardo: Doña Ana, María y Juana como tapadas, don Juan y Espinel en el espacio latente, Don Luis, como transgresor del espacio privado y don Diego, quien entra en escena persiguiendo a don Luis. La posición de cada uno de ellos se concentra sobre el escenario pero a diferentes planos de percepción para el espectador. Don Diego, ante las obvias precauciones de doña María para proteger el ingreso en el espacio ocupado por don Juan y Espinel, hace caso omiso de las advertencias de doña Ana y queda sobreentendido que abre la puerta del espacio latente.

La jornada tercera va desenredando el nudo argumental que se ha ido desarrollando. La interacción entre los personajes y el enredo al que se ha llegado a través de los secretos son guiados hacia la anagnórisis de la comedia, la que dispone la salida de los personajes de los espacios latentes (de sus escondites), la revelación de las damas tapadas, y la reunión y reconocimiento de los involucrados, directa o indirectamente. Todos se ubican al final de la comedia en un espacio de encuentro común, inscrito en el espacio hiperónimo de la comedia: la casa de don Bernardo.

Don Juan sale en escena embozado y ocupa ahora el espacio escénico portando una espada para enfrentarse en duelo contra don Diego. Esta vez es la sala en casa de don Bernardo la que ofrece escenario al duelo, convirtiéndose así en espacio de peligro.

ANA. [...]

Defendiendo yo esta puerta,/y estando encerrado vos/dentro del cuarto,
mirad/mirad si tendrá razón/de tener de mí don Diego/no recelo ni temor,/sino
evidencia y certeza/de que he afrontado a quien soy.

[...]

JUAN. De dos daños ya rendido/aquí, siendo éste el menor,/me descubro.

[*Descúbrese*]

(*Bien vengas*, pp. 624a y 624b)

Es así que se revela la identidad del caballero escondido, el cual correspondía a una

información secreta para don Diego, doña María y don Juan, pero no para doña Ana.

Juan revela el por qué de su escondite:

JUAN. [...]

Yo soy desta casa huésped,/en ella escondido estoy/por una desgracia, huyendo/a la fortuna el rigor ;porque el deudo o la amistad/de don Bernardo llevo,/yo a fiar mi vida dél,/y él de mí a fiar su honor.

(*Bien vengas*, pp. 624b y 625a)

Pero en todo este enredo hay una información que ha sido ocultada a don Juan: él no sabe que su amada María ha encargado a doña Ana su retrato y los papeles, testimonio de su secreto de amor.

Doña María y Juana tapadas, se descubren y toman la batuta de la trayectoria de los secretos, revelando su identidad.

Los personajes que se encontraban esbozados se destapan, delineando el trayecto hacia la revelación del laberinto de secretos concebidos en el interior de casas privadas: el crimen del primo de don Diego toma lugar en casa de don Luis y doña María; y la costura de los siguientes secretos ocupa el interior de la casa de don Bernardo.

María y Juana se retiran del espacio escénico. La mirada espacial se traspasa a un nuevo cuadro ofrecido por la sala en casa de don Luis, referencia alcanzada a través de una acotación del dramaturgo. Luis convence a su hermana doña María de ir nuevamente en busca de doña Ana para saber cuál es su estado amoroso actual.

Convencida, acepta doña María la proposición de su hermano. Tras un breve cambio de cuadro (ahora se introduce la calle como espacio escénico, por un breve espacio de tiempo), los personajes retoman el rumbo que los lleva a la revelación total de los secretos. El cuadro siguiente es un cuadro interior indicado por la casa de don Bernardo. En este cuadro hace su presencia don Diego y la comunicación entre él y doña Ana es interrumpida tras la alarma dada por Inés ante la pronta presencia de don Bernardo, que hasta el momento estaba ausente. Inés indica que unas voces han despertado a su amo y lo han hecho salir de la cama. Es así que los versos aluden a la alcoba de don Bernardo, espacio perteneciente al espacio latente (este espacio no puede ser visto por el espectador, solamente imaginado).

Ante la prevención de Inés, don Diego debe esconderse en un cuarto que es indicado a través de una luz. La luz es el canal que permite al espectador percibir este espacio latente.

DIEGO. Mal sé la casa; mas ya/miré en el cuarto de enfrente/una luz, y allí podré/retirarme y esconderme.

(*Bien vengas*, p. 632a)

La presencia sin aviso de don Luis en casa de don Bernardo responde a un acto transgresor. Esto condiciona la necesidad de buscar un escondite al detectar la presencia de don Bernardo. Ahora ocupa don Luis el espacio escénico/patente.

[Otro cuarto de la misma casa.]

Sale Don Luis

LUIS. Las voces de la criada/toda la casa revuelven.

Mal hice en aventurarme;/mas ya estoy dentro: no puede/excusarse. Aquí me escondo,/y venga lo que viniere.

[*Vase por una puerta lateral.*]

(*Bien vengas*, p. 632a)

Posteriormente ocurre nuevamente un cambio en el espacio patente. Se concentra en este espacio el espacio escondite en el que ha entrado don Diego, el que en los cuadros anteriores era simplemente indicado por una luz. Ahí encuentra él a don Luis.

DIEGO. Señor Don Juan, pues que sois/un caballero que tiene/obligaciones, y sabe/las que en tal caso se deben/a un hombre que en vuestras manos/pone su vida, valedme/en esta ocasión; que yo/os doy palabra que puede/mi amistad favoreceros/en otra no menos fuerte.

Con Doña Ana estaba hablando,/cuando su padre nos siente.

Quise esconderme, y hallé/abierta esta puerta: entréme/donde estáis...Mi dicha ha sido,/si esa piedad me concede/algún lugar donde esté/escondido.

JUAN. Detrás dese/pabellón, podéis estar...

Y presto, que siento gente;/que en ocasiones de amor,/cuando excusarse no pueden/los lances, sé yo muy bien/el amparo que se debe/a un amante y a una dama.

(*Bien vengas*, pp. 632a y 632b)

La ayuda de don Juan a don Diego se sostiene sobre el hecho de que don Juan es huésped invitado. El trato entre los caballeros lo convierte a don Juan en cómplice de su escondite (de su secreto) y los involucra en una alianza, que insinúa el perdón de don Diego a Don Juan por el asesinato de su primo.

El escondite de don Diego se encuentra ubicado en el espacio latente, mientras que el espacio de acción de don Juan está ubicado en el espacio patente. El origen del escondite de don Diego es la interrupción de su conversación con doña Ana por don Bernardo, padre de su amada. El desarrollo interactivo se traduce en la búsqueda de un escondite, en el trato y la

alianza realizada entre don Juan y don Diego, en la conversión de don Juan de enemigo de don Diego a su cómplice, y en el acto de ocultar a don Bernardo la ubicación del caballero escondido.

La anagnórisis de la comedia es marcada por la llegada oportuna de cada personaje y su ubicación en el espacio escénico/patente. Primero don Luis abandona su escondite desplazado en el espacio latente y entra en el espacio patente de escenificación. Luego, sale de su escondite don Diego. Ahora todos los personajes, involucrados directa o indirectamente en los secretos, pasan a ser parte del espacio escénico/patente.

Espinel es el último en ocupar el espacio escénico y es quien resume todos los secretos. Él revela dos secretos cotidianos de amor (los encuentros de amor clandestinos entre doña María y don Juan, y entre doña Ana y don Diego). Los demás sub-secretos derivados de los secretos principales se fueron resolviendo durante el trayecto de los otros secretos.

ESPINEL. Si quieres que yo te saque/de todo, oye atentamente.
[...]
Don Juan y Doña María/ha mil año que se quieren.
Ya están casados, adiós.
Don Diego y Don Luis pretenden/a tu hija: elija ella/el que mejor le parece.
(*Bien vengas*, p. 634b)

Los secretos llegaron al punto final de su recorrido ubicando a sus personajes reunidos en un espacio compartido. Los espacios secretos se dejaron al descubierto. Una nueva re-ubicación de los lazos y límites entre los personajes se lleva a cabo tras el descubrimiento de sus secretos.

ANA. Esto conviene a mi honor,/y así don Diego merece/mi mano.
DIEGO. Dichoso soy.
Y por pagar lo que debe/hoy a Don Juan mi amistad,/yo le perdono la muerte/de Don Fadrique, pues soy/la parte a quien le compete.
ESPINEL. Ahora entro yo con Inés,/porque vean desta suerte/que no viene solo una/pues tantos juntos nos vienen/el día que nos casamos.
(*Bien vengas*, p. 634b)

Así nuevas alianzas se dan forma, entre doña Ana y don Diego, don Juan y doña María, incluso entre Espinel e Inés. Don Luis es el galán suelto cuya función se simplifica en la creación de más enredos y de mayor movimiento espacial entre los personajes.

Los secretos cotidianos, los cuales permiten la reunión de amantes, crean posteriormente un límite que re-enlaza a los demás personajes. El espacio de la casa, una vez enajenado por la presencia de secretos, se convierte en espacio distante para los actantes. El punto final en la trayectoria de los secretos convierte el espacio de reunión de los actantes en un espacio de revelación. Es así que los espacios se van adaptando al secreto y se convierten en elementos complementarios durante el camino hacia su revelación.

Conclusiones

El desenvolvimiento de los espacios en relación con los secretos revela su carácter multifuncional. El estudio de los espacios requiere la acentuación de su carácter físico como simbólico, el cual se encuentra en contacto intrínseco con las actividades del hombre. Es por ello requisito necesario concebir el espacio como producto cultural y de permanente interacción con sus ocupantes, lo cual deriva en un constante intercambio de características y valores. Los ocupantes serán provistos de determinadas cualidades dependiendo del espacio de ocupación. Para comprender el espacio es factible realizar la correspondencia de este con un indicador concreto que permita la percepción de su abstracta cualidad.

El mismo procedimiento se presenta al hablar del secreto. El secreto es un término abstracto, que sin embargo es perceptible mediante analogías concretas que permitan su reconocimiento y la discusión sobre este. De la observación del secreto se han observado tres ingredientes primordiales, reconocibles sobre todo en la interacción de los involucrados en un secreto: El secreto se corporiza en la información de *algo*. Esta información es accesible para algunos, y oculta para otros; Todo secreto se apoya y exige un acto comunicativo entre los involucrados. Los involucrados determinan con quiénes y cómo se comunicarán, y con quiénes no. La comunicación es pieza clave para el resguardo y la protección de un secreto. Un fallo en la comunicación puede guiar hacia la revelación inesperada del secreto y a la exposición de sus involucrados; Ya que durante el desarrollo del secreto es de rigor un acto comunicativo entre los participantes, la interacción entre ellos hace uso de códigos, claves y cifras, cuyo conocimiento es restringido y sirve de lenguaje *secreto* entre aquellos que lo usan.

Si bien estos tres aspectos son los más significativos del secreto, no responden directamente a la pregunta ¿qué es el secreto?, sino más bien a la interrogante ¿cómo actúa el secreto?

La dificultad de definir el secreto radica en su cualidad abstracta, lo que exige a su vez, que este sea relacionado con otros términos para así poder realizar una idea visual de él. Por ello, para este trabajo se ha tenido en cuenta un elemento espacial que ayude a definir el secreto: el límite/la frontera.

Así como los límites y las fronteras, el secreto crea relaciones de inclusión y exclusión entre las personas involucradas y entre aquellas ajenas a este. Pero también crea el secreto la unión entre los actantes involucrados en forma de tratos y alianzas.

En un plano conceptual, se ha podido deducir que el secreto se despliega dejando rastros de un trayecto. Este trayecto se constituye a través de tres estadios. Estos tres estadios han sido denominados bajo los términos de génesis, desarrollo interactivo y fin. El

traspaso de un estadio a otro se grafica como una curva tangencial, la cual se acerca cada vez más a la destrucción total del secreto, es decir, a su revelación. Los secretos, al fin y al cabo, guían el trayecto constantemente hacia su revelación.

La Comedia del Siglo de Oro se presenta como el paraíso textual de secretos. Sus argumentos se sirven del secreto como elemento creador de intrigas y enredos. Además, los secretos gracias a su fuerte carga simbólica y metafórica, añaden suspenso pero también, logran generar una recepción lúdica de su desenvolvimiento.

La comedia de capa y espada calderoniana es plataforma viva de la presencia de secretos. La interacción de los secretos con los espacios de representación desarrolla un binomio característico, que tiñe a la comedia con rasgos que patentan su originalidad y reconocimiento.

El trayecto del secreto puede apreciarse como un ciclo orgánico, el cual es detectable en la comedia de capa y espada. La parte empírica de esta tesina se ha dedicado a la búsqueda, detección y análisis de secretos, y por consiguiente, a la observación de sus espacios de desarrollo.

En la comedia seleccionada *Bien vengas, mal, si vienes solo*, como en la mayoría de comedias de capa y espada calderonianas, existe una gran variedad de secretos, los cuales se entrecruzan o causan el nacimiento de otros subsecretos. Por esta razón, se ha decidido optar por una metodología clasificatoria, la cual facilite el trabajo de reconocimiento de los secretos y de los espacios de interacción entre los involucrados en secretos.

Los secretos de *Bien vengas, mal, si vienes solo* fueron así clasificados en relación con el aspecto temporal de su concepción y de la intención que yace bajo ellos. Siguiendo estos parámetros se han derivado dos grupos de secretos: secretos cotidianos y secretos casuales.

Los secretos cotidianos son aquellos cuya temporalidad se condiciona a largo plazo. Es por ello que un plan y una intención *a priori* descansan bajo este tipo de secretos. La ocupación de determinados espacios y el uso de un lenguaje especial son requisito indispensable de su esencia. La recurrencia del uso de estos espacios permite percibir estos secretos como elemento cotidiano, puesto que se inserta como parte de la actividad regular de los involucrados.

Los secretos casuales son secretos inesperados, que como su nombre lo indica, aparecen de casualidad. Ya que no existe intención anticipada para este tipo de secretos, los involucrados tienen que adaptar lo que tienen a la mano para lograr el resguardo del secreto. Los secretos casuales son por lo general secretos que poseen una mayor tensión interactiva, pues al no tener un plan determinado, se soportan de la improvisación de los actantes involucrados.

Los espacios de la comedia de capa y espada calderoniana permiten la construcción de un catálogo espacial referencial. Es por ello que el contingente espacial se concentra en un espacio público y en un espacio privado a modo general, y la calle y la casa como representantes de estos espacios.

Estos espacios no son elementos aislados, sino que propician la construcción connotativa de las escenas, y sobre todo, de los personajes que los habitan. Es así significativa la presencia exclusiva masculina en la calle, mientras que la presencia en la casa es reservada para los personajes femeninos. Naturalmente se observa con frecuencia la transgresión de dichos espacios, lo que guía hacia la creación de secretos. Por ejemplo, la presencia de la mujer en el espacio público es posible, siempre y cuando ella se presente como un secreto: oculta bajo un velo, disfrazada o bajo la protección de una máscara, canales secretos que permiten mantener su anonimidad segura en el espacio público.

La presencia de personajes masculinos en la casa puede corresponder a dos circunstancias: 1) el galán ha sido previamente invitado y por ello se coordina la enajenación temporal de los espacios, en los cuales el *huésped* será trasladado; o 2) el galán se encuentra en busca de refugio tras un acontecimiento inesperado. Es así que sin invitación penetra en casa ajena, convirtiendo este espacio durante su presencia en escondite e incluso, en prisión.

No solo los espacios han sido reconocibles en este juego de secretos, escondites y estrategias, sino también los elementos arquitectónicos que se presentan como referentes de una lógica comunicativa entre los involucrados. Ellos también dan a entender al espectador la presencia de espacios, cuya descripción se soporta sobre versos o señas, mas no mediante su representación directa. A modo ejemplar se aprecian las rejas y las puertas. Las rejas, dependiendo de la marca temporal del día, pueden ser elementos de seguridad y de limitación entre el exterior (la calle) y el interior (la casa). Pero una vez que cae el día, la reja adopta el carácter de propiciador de encuentros secretos, pues a la sombra de la noche toman lugar aproximaciones clandestinas entre amantes. La reja permite estos encuentros y en cierto grado, protege no solo los secretos sino también a los actantes, y sobre todo, su fama y honor. El encuentro entre amantes a través de la reja no llega a transgredir íntegramente las normas sociales impuestas, pues tampoco se logra invadir del todo el espacio privado de la dama. La reja, aunque espacio de comunicación clandestina, también se presenta en la comedia como espacio de resguardo de dicha clandestinidad. La acción de esta en la comedia se deriva por lo general de un plan determinado anticipadamente, lo cual convierte a la reja en el elemento ideal de los secretos cotidianos.

Las puertas, por otro lado, no van a servir necesariamente de escenario. En este caso, las puertas se presentarán como indicadores de la presencia de espacios mayores, es decir a

modo de elementos sinécdoques. La apertura o cierre de estos elementos avisa la entrada o salida de los personajes, además de indicar la invitación o la transgresión de las fronteras limitantes de la casa.

Los escondites de galanes o de damas que faltan al honor de sus casas pueden encontrarse en habitaciones aledañas, como alcobas, habitaciones de huéspedes, etc. Los salones sirven comúnmente como espacios de revelación, aunque en *Bien vengas, mal, si vienes solo*, el salón sirve como espacio de reencuentro, mientras que una habitación aledaña es el espacio que pone fin a los secretos y enredos de la comedia.

El escenario de la comedia de capa y espada calderoniana se muestra como un escenario dinámico y versátil, pues es de este modo que puede representar a modo más fidedigno, la multiplicidad espacial y la adaptación de los espacios de acción en relación con los secretos. Se observó de este modo el traslado de personajes de un espacio escénico/patente (visible para el público) a un espacio dramático/latente (perceptible a partir de sonidos, luces, versos, gestos, etc.). Este espacio latente debe ser entendido como la extensión del espacio escénico. Los escondites de galanes, se encuentran generalmente en un primer momento en el espacio latente y solo son reconocibles a través de algunos elementos arquitectónicos. Sin embargo, dependiendo del trayecto del secreto, sus actantes pueden *salir* de tales escondites y aparecer en el espacio patente. Este intercambio de espacios de representación evoca no solo un cambio temporal, sino que también recrea coordenadas simbólicas y metafóricas, las cuales potencian la intriga de la trama.

El punto final del secreto determina el espacio de reunión de todos los personajes. También toma lugar en este estadio el reconocimiento de involucrados en los secretos, de alianzas, de las estrategias tomadas en pro de la protección del secreto y de exclusiones de personajes, necesarias para no poner en peligro la divulgación de la información secreta. La presencia del secreto en la trama argumental se verifica destruyendo el *status quo* espacial y de las actividades cotidianas de la casa. Como consecuencia se provoca una nueva distribución connotativa de los espacios, además de una nueva distribución argumental, puesto que los personajes adoptan otros ejes representativos a partir de los secretos.

7. Bibliografía

Textos primarios

- León, Luis de: «La perfecta casada», en Saturnino Calleja (ed.): *Joyas del cristiano. Colección de devociones, meditaciones y lecturas piadosas*. Madrid: Editorial Calleja 1899, pp. 1- 329.
- Calderón de la Barca, Pedro: «Mejor está que estaba», en Ángel Valbuena Briones (ed.): *Comedias II*. Madrid: Aguilar 1973, pp. 384-419.
- Calderón de la Barca, Pedro: «Bien vengas, mal, si vienes solo», en Ángel Valbuena Briones (ed.): *Comedias II*. Madrid: Aguilar 1973, pp. 601-634.
- Calderón de la Barca, Pedro: «El escondido y la tapada», en Ángel Valbuena Briones (ed.): *Comedias II*. Madrid: Aguilar 1973, pp. 673-709.
- Calderón de la Barca, Pedro: «La dama duende», en Fausta Antonucci (ed.). Barcelona: Centro para la Ed. de los Clásicos Españoles 2006.

Textos secundarios

- Academia Española (1726-1770). *Diccionario de la lengua castellana [Autoridades]* (Tomo III y VI) 1732 y 1739. <http://web.frl.es/DA.html> (04.08.2015).
- Abad Zardoya, Carmen: «El estrado: Continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas», en: *Artígrama* 18 (2003), pp. 375-392.
- Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon: *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011.
- Aichinger, Wolfram: «Laute Geheimnisse. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock», en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 31-68.
- Aichinger, Wolfram: «Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Verstecktheit. Geheimnis und Macht am Hof», en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 253-263.
- Aichinger, Wolfram: «Sin secreto no hay amor. Liebe am Hof und die Geheimnisse im Leben Calderóns» en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 265-283.
- Aichinger, Wolfram: «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en Alain Bègue/Emma Herrán Alonso (eds.): *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 19) 2014, pp. 705-712.

- Alcalá-Zamora, José/Queipo de Llano: «Las cuatro Españas de Calderón», en Sociedad Estatal España Nuevo Milenio (eds.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional, del 16 de junio al 15 de agosto 2000*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio (2000), pp. 21-34.
- Alvarado Teodorika, Tatiana: «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en P. Civil/F. Crémoux (eds.): *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert (2010).
- Amann y Alcocer, Atxu: *El espacio doméstico. La mujer y la casa*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Javier Seguí de la Riva, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2005.
- Amorós, Celia: «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'», en Celia Amorós (ed.): *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM 1994, pp. 1-21. http://e-mujeres.net/sites/default/files/espacio_publico_espacio_privado_definiciones_ideologicas_masculino_femenino_0.pdf (13.09.2015).
- Arata, Stefano: *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de oro y su pervivencia*. Pisa: Ed. ETS.
- Ariès, Philippe: *Histoire de la vie privée*. Paris: Éd. du Seuil 1986.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit*. München: Fink 1997.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung*. München: Fink 1998.
- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Eds. Du Seuil 1992.
- Arellano, Ignacio/Oteiza, Blanca/Pinillos, M. Carmen: «Introducción emblemática al auto de Calderón *Triunfar muriendo*», en Ignacio Arellano/Ángel L. Cilveti (eds.): *Autos sacramentales completos de Calderón* 13 (1996), pp. 73-192.
- Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina S.A. 2000.
- Balboa Echeverría, Miriam: «*Casa con dos puertas: Women, Capes, and Marriage*», en Manuel Delgado Morales (ed.): *The Calderonian Stage. Body and Soul* 1997, pp. 165-184.
- Barasch, Moshe: «Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike», en Aleida Assmann/Jan Assmann (eds.): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung*. München: Fink 1998, pp. 181-204.

- Blasco Esquivias, Beatriz. *La casa: evolución del espacio doméstico en España*. Madrid: El Viso 2006.
- Bowlby-West, Lorna: «The impact of death on the family system», en: *Journal of Family Therapy* 5 (2003), pp. 279-294.
- Bradová, Kristýna: *Significado y función del espacio dramático en La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca*. Bakalářská diplomová práce, 2011.
- Bürner-Kotzam, Renate: *Vertraute Gäste-befremdende Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus*. Heidelberg: Winter 2001.
- Carmona Carmona, Francisco Manuel: «La prensa mística como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba», en: *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 30 (2013), pp. 65-78.
- Comunidad de Madrid: «Estrado femenino», en: *Casa Museo Lope de Vega*, s.p. <http://casamuseolopedevega.org/es/la-casa-museo/dependencias/el-estrado> (04.08.2015).
- Cruickshank, Don W.: *Don Pedro Calderón*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2009.
- De Carvalho Teixeira De Freitas, Luiz Carlos: *Who were the Inca?* São Paulo: Biblioteca24horas, Seven System International Ltda. 2009.
- Del Valle, Teresa: «El espacio y el tiempo en las relaciones de género», en: *KOBIE (Serie Antropología Cultural)* V (1991), pp. 223-236.
- Égido, Aurora: «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en: *Bulletin Hispanique* 88 (1986), pp. 93-120.
- Escudero Baztán, Juan Manuel/Oteiza, Blanca: «El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón», en: *Anuario Calderoniano Volumen Extra 1* (2013), 2013, pp. 127-145.
- Evans, Nina S.: «Mourning as a family secret», en: *Journal of the American Academy of Child Psychiatry* 15 (1976), pp. 502-509.
- Fernández Osco, Marcelo: «La ley del ayllu: Justicia de acuerdos», en: *Tinkazo. Revista boliviana de ciencias sociales* 9 (2001), pp. 11-28.
- Ferri Coll, José María: «El libro de la Academia de los Nocturnos», en: *Anales de la literatura española* 20 (2008), pp. 189-210.
- Finkenauer, Catrin/ Rimé, Bernard: «Emotionelle Geheimnisse: Determinanten und Konsequenzen», en Albert Spitznagel (ed.): *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen*. Göttingen: Hogrefe, Verlag für Psychologie 1998, pp. 181-196.
- Foucault, Michel: «De los espacios otros „Des espaces autres“», en: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984), s.p. http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2014/05/foucault_de-los-espacios-otros.pdf (Traducción) (20.09.2015).

- Fuchs, Peter/Luhmann, Niklas: *Reden und Schweigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Fuller, Norma: «En torno a la polaridad machismo-marianismo», en: *Anuario de hojas de Warmi* 7 (1996), pp. 11-18.
- García Barrientos, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis 2003.
- García Reidy, Alejandro: «La trayectoria escénica de *Bien vengas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE», en: *Anuario calderoniano* 4 (2011), pp. 181-199.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar: «Hacia una historia de la vida privada en la Nueva España», en: *HMex* 2 (1992), pp. 353-377.
- González, Aurelio: «La creación del espacio. Mecanismo en el teatro del Siglo de Oro», en Anthony Close (ed.): *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio 2005*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert 2006, pp. 61-75.
- González, Aurelio: «Los espacios de *Pedro de Urdemalas*», en Ignacio Arellano/Germán Vega García-Luengos (eds.): *Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*. New York: Lang 2001, pp. 179-189.
- González Pérez, Aurelio: «Calderón y la multiplicidad espacial en comedias de capa y espada», en: *Un Calderón de capa y espada.. Anuario calderoniano* 6 (2013), pp. 163-182.
- Grimbert, Philippe: «Ce que secrète un secret», en: *Enfances & Psy* 39 (2008), pp. 14-22.
- Hofmann, Monika: *Der Schlüssel im Siglo de Oro. Grenzen und Grenzüberschreitungen in El escondido y la tapada von Pedro Calderón de la Barca*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2014.
- Hölscher, Lucian: *Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Iglesias Iglesias, Noelia: «El jardín minado de *El galán fantasma*», en: *Atalanta* I/2 (2013), pp. 51-76.
- Keller, Mitra: *Geheimnisse und ihre lebensgeschichtliche Bedeutung: eine empirische Studie*. Berlin: LIT Verlag 2007.
- Klausnitzer, Ralf: *Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichen und Ökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750-1850*. Berlin: De Gruyter 2007.
- Kommerell, Max: *Die Kunst Calderons*. Frankfurt am Main: Klostermann 1974.

- Kroll, Simon: «Die Monas und der Glaser von Tetuán. Zifferncode, arabische Mathematik und das Chaos des Entschlüsselns», en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 69-86.
- Kroll, Simon: «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secretos en las comedias de Calderón», en: *Hipogrifo* 3.1. (2015), pp. 19-34.
- Levering, Bas/Van Manen, Max: *Childhood's secrets. Intimacy, privacy and the self reconsidered*. New York: Teachers College Press 1996.
- Levering, Bas/Van Manen, Max: *Childhood's secrets. Kindheit und Geheimnisse: über Intimität, Privatheit und Identität*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2000.
- Linkel, Nina: «Las Meninas und die unendliche Falte. Verborgene und sichtbare Geheimnisse in der barocken Malerei» en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 305-335.
- Lobato, María Luisa: «Jardín cerrado, fuente sellada: Espacios para el amor en el teatro barroco», en Antonio Serrano (ed.): *En torno al Teatro Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Almería: Instituto de estudios almerienses 2007, pp. 199-219.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Magurová, Ivana: *El espacio dramático en La Malquerida*. Bakalářská diplomová práce, 2009.
- Méndez Rubio, Antonio: «Comunicación, espacio público y dinámicas culturales. La dialéctica entre interior y exterior en el espacio público», en: *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* 88 (2009), pp. 67-87.
- Meyer, Anne-Rose: «Geheimnisvolle Schleier - Novalis, Schiller, Radcliffe» en Grażyna Kwiecińska (ed.): *Die Dialektik des Geheimnisses*. Frankfurt am Main: Peter Lang Ed. 2013, pp. 89-103.
- Metzeltin, Michael/Thir, Margit: *El arte de contar – Una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*. Murcia: Univ. De Murcia 2002.
- Ministerio de Educación, cultura y deporte (Gobierno de España): «Estrado», en: *Museo Casa de Cervantes*, s.p. <http://casamuseolopedevega.org/es/la-casa-museo/dependencias/el-estrado> (04.08.2015).
- Mühl, Katharina: «Musik und Tanz im *Secreto a voces*. Die Inszenierung am Wiener Hof im Jahr 1671» en Wolfram Aichinger/Sion Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp.87-112.
- Neumeister, Sebastian: «Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón» en José Alcalá-Zamora/Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Madrid: Real Academia de la Historia 2001, pp. 197-220.
- Ortega y Gasset, José: *Obras completas* 2. Madrid: Alianza Editorial 1987.

- Palacios Espinoza, Romina Irene: «Mujer: Dueña y creadora de espacios secretos en *Bien vengas, mal, si vienes solo*», en Manfred Tietz/Gero Arnscheidt (eds.): *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Münster, 16-19 de julio de 2014*. Vigo: Academia del Hispanismo (en prensa).
- Rodríguez de la Flor, Fernando: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia 2005.
- Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Rull Fernández, Enrique: «El jardín en el teatro mitológico de Calderón», en Antonio Azaustre Galiana/Santiago Fernández Mosquera (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de de Santiago de Compostela 2011, pp. 413-420.
- Ruiz de Conde, Justina: *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: M. Aguilar Editor 1948.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1908, http://socio.ch/sim/soziologie/soz_9.htm (27.09.2015).
- Simmel, Georg: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Postdam: Gustav Kiepenheuer Verlag A. -G. 1922, <https://archive.org/stream/zurphilosophied00simmgoog#page/n8/mode/2up> (27.09.2015).
- Simmel, Georg: *Soziologische Ästhetik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- Spitznagel, Albert: *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen*. Göttingen: Hogrefe, Verlag für Psychologie 1998.
- Stillich, Sven/Wüstenhagen, Claudia: «Was du nicht weißt», en: *Zeit Online* 6 (2013), s.p. <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/06/geheimnisse/komplettansicht> (26.09.2015).
- Trachana, Angelique: «Espacio y género», en: *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 5 (2013), pp. 117-131.
- Trancón, Santiago: *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos 2006.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra-Univ. De Murcia 1989.
- Vara López, Alicia: «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», en: *Hipogrifo* 2.1 (2014), pp. 73-85.

- Vargas, Mercedes: «Das laute, geheimnisvolle Proszenium. Die Wiener Inszenierung des *Secreto a voces* im Jahr 2010» en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca Und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 135-155.
- Vitse, Marc: «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», en: *RILCE* 12.2 (1996), pp. 337-356.
- Volker, Sommer: *Lob der Lüge. Täuschung und Selbstbetrug bei Tier und Mensch*. München: Beck 1992.
- Willi, Rosalinda: «*Public secrets* und Geheimnisse als Leitmotive der Komödien Calderóns: Freundschaft, Loyalität oder Liebe?», en Wolfram Aichinger/Simon Kroll (eds.): *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia+Kant 2011, pp. 159-194.
- Zimring, Craig: «The built environment as a source of psychological stress: Impacts of buildings and cities on satisfaction and behavior», en Gary W. Evans (ed.): *Environmental stress*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, pp. 151-178.
- Zugasti, Miguel: «El espacio del jardín en los *Autos Sacramentales*, de Calderón», en: *Revista Mosaicum* 13 (2011), pp. 47-56.
- Zugasti, Miguel: «El jardín. Espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Françoise Cazal/Christophe González/Marc Vitse (eds.): *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII Coloquio del Geste. Toulouse, 1-3 de abril de 1998*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert 2002, pp. 583-619.

Ilustraciones

Gráfico 1: *Esquema*.

Fuente: Finkenauer/Rimé, 1998: 190.

Imagen 1: *Estrado*.

Fuente: Museo Casa Cervantes http://www.xn--espaaescultura.tnb.es/es/obras_de_excelencia/casa-museo_de_cervantes/estrado.html (04.08.2015).

Imagen 2: *La Virgen y los pretendientes* (detalle), Pedro Berruguete. Hacia 1480. Iglesia de Santa Eulalia, Palencia.

Fuente: Opus Incertum. Indumentaria y costumbres XIII–XVII <http://opusincertumhispanicus.blogspot.co.at/2014/12/el-estrado.html> (04.08.2015).

Imagen 3: *Prensa mística*. Autor: Desconocido. Siglo XVII.

Fuente: Vivanco Fundación. N° de inventario: 001321 <http://coleccion.vivancoculturadevino.es/museo/recurso/prensa-mistica/c5a47367-5ca9-4d1c-90b2-affb650b09a5> (09.09.2015).

Fuentes audiovisuales

Gibney, Alex (Dirección y guion): We steal secrets. The story of *Wikileaks*, [Documental], Estados Unidos 2013.

Knappenberger, Brian (Dirección y guion): The Internet's own boy. The story of Aaron Swartz, [Documental], Estados Unidos 2014.

Poitras, Laura (Dirección): Citizenfour, [Documental], Estados Unidos, Alemania y Reino Unido 2014.

Rosete, Martín (Dirección): Revolución [Cortometraje], España 2002.

Resümee

Spiel mit Verstecken: Geheime Räume in der *Comedia de capa y espada* von Calderón de la Barca

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Analyse des Zusammenspiels von Geheimnis und Raum im Theaterstück *Bien vengas, mal, si vienes solo* von Pedro Calderón de la Barca. Sie untersucht Geheimnisse, geheime Räume und deren Wechselspiel.

Sowohl das Geheimnis als auch der Raum zeigen sich als Bestandteile verschiedenster Disziplinen, wie, zum Beispiel, der Psychologie, Anthropologie, Soziologie und der Philosophie. Allerdings wurde bisher kaum auf das *Binom* Geheimnis und Raum eingegangen. Im Bereich der Literaturwissenschaft ist diesem Binom mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden, insbesondere in der Erforschung der spanischen Komödie des *Siglo de Oro*. Ein breiter Katalog an geheimen Räumen oder Räumen im Dienste des Geheimnisses prägt die Komödie des spanischen Barocks. Die Fusion beider Konzepte eröffnet eine neue Perspektive für die Analyse von Werken aus dieser Epoche.

Methodologisch wird wie folgt vorgegangen: Zunächst werden die Besonderheiten der Begriffe *Geheimnis* und *Raum* gesondert aufgezeigt. Anschließend werden deren Gemeinsamkeiten herausgearbeitet.

Der abstrakte Charakter des Geheimnisses erfordert die Bestimmung von räumlichen Referenzen, um den Bereich seiner Entwicklung und Auswirkungen zu beobachten. Die Abstände und Grenzen zwischen den Beteiligten eines Geheimnisses lassen sich anhand der Präsenz dieser Figuren im Raum und deren Verhalten ablesen. Das Verhalten der Beteiligten in einem geheimen Raum wird anhand der Veränderung ihrer Stimme und des Sprechrhythmus, der Anwendung des Calderon'schen Prinzips des *decir sin decir* und des Einsatzes von Gesten (Entsetzen, Angst, Nervösität, etc.) deutlich.

Räume werden durch Geheimnisse modifiziert und an verschiedene Situationen angepasst. Dies weist auf die Tatsache hin, dass Räume veränderbar und multifunktional sind, solange mindestens eine Person für diese Veränderung verantwortlich ist. Komplexer wird es, wenn in einem geheimen Raum mehr als eine Person auftritt. Unterschiedliche Verhaltensweisen und die Interaktion zwischen den Figuren, deren Miteinbeziehung oder Ausschließung in die Sphäre des Geheimnisses werden in dieser Arbeit thematisiert.

Nachdem die Berührungspunkte zwischen Geheimnis und Raum festgestellt wurden, kann das Binom *Geheimnis–Raum* in dem vielfältigen Untersuchungsgegenstand der spanischen *Comedia de capa y espada* analysiert werden. In diesem Teil analysiere ich die Geheimnisse und geheimen Räume in der Komödie *Bien vengas, mal, si vienes solo* von Pedro Calderón de la Barca, um mögliche Deutungsansätze aufzuzeigen. Dieses Theaterstück wurde exemplarisch für die *Comedia de capa y espada* ausgewählt und bearbeitet. Das dargestellte Intrigenspiel zeigt die Wechselwirkung zwischen Geheimnis und Raum eindrucksvoll auf.

Anhand der Analyse des ausgewählten Werkes lässt sich feststellen, dass sich im privaten Haus einzelne Zimmer (Salon/Wohnzimmer, Schlafzimmer der Hausdamen oder Zimmer des Gastherren) oder architektonische Elemente (Türen oder Gitter) in einen Schutzort für Geheimnisse sowie Medien einer geheimnisvollen Kommunikation zwischen den Beteiligten verwandeln. Ebenso lässt sich beobachten, dass aus Liebesgeheimnissen Geheimnisse des Verbrechens entstehen können: Es kommt zur Enthüllung von Liebesgeheimnissen, alten Freundschafts-Verschwörungen, zum Eindringen in das private Haus und Intrigenspielen zwischen den Figuren. Am Ende kommt es zu einer völlig neuen Definierung des *status quo* im privaten Haus.

Abstract

Der Fokus dieser Masterarbeit liegt auf Geheimnissen und geheimen Räumen in der *Comedia de capa y espada* von Pedro Calderón de la Barca. Die Analyse des Zusammenspiels von Geheimnis und Raum setzt eine Lektüre der denotativen und vor allem konnotativen und symbolischen Seiten des Binoms dieser beiden Begriffe voraus. Als Untersuchungsgegenstand wird das Werk *Bien vengas, mal, si vienes solo* behandelt. Dabei werden die Begriffe *Geheimnis* und *Raum* in die folgenden Kategorien unterteilt: alltägliche und kasuale Geheimnisse, Verstecke, Versammlungs- und Enthüllungsräume. Durch die Präsenz eines Geheimnisses in einem Raum dient dieser als Schutzort, der das Geheimnis vor Enthüllung bewahren soll.

Lebenslauf

Name:	Romina Irene Palacios Espinoza, BA BA
Geburtsort:	Lima, Peru
Bildungsweg:	
November 2015	Kurszertifikat „Educación y Museos“ – Universidad de Murcia
Seit 2014	Masterstudium Romanistik-Spanisch, Universität Wien
2010-2013	Bachelorstudium Romanistik, Universität Wien, <i>Bachelor of Arts</i> (mit Auszeichnung bestanden)
2009-2012	Bachelorstudium Kunstgeschichte, Universität Wien, <i>Bachelor of Arts</i>
2006-2009	Austauschaufenthalt in Deutschland und Österreich (Baden Württemberg und Wien)
2003-2006	Diplomstudium Kunstgeschichte an der <i>Universidad Nacional Mayor de San Marcos</i> (Lima- Peru)
1998-2002	Trilce Secondary school (Lima-Peru)

Studienschwerpunkte:

Spanische Literatur des 17. Jahrhunderts, lateinamerikanische Literatur und Film, barocke und koloniale Kunst, Ikonographie, Museumspädagogik

Praktika:

August 2012-September 2012 - Katalogisierung und Unterstützung bei der Montage Kunstveranstaltung „Noche de Arte 2012“ Benefiz-Kunstveranstaltung im Bereich der zeitgenössischen Kunst Perus. U.S. Embassy Association of Lima/Banco BBVA Continental (Lima-Peru)

Juli 2012-September 2012 -Führerin und Gestalterin des deutschen Führung-Muster Fundación del Museo-Convento de los Descalzos del Rímac (Lima-Peru)

Oktober 2010-April 2011 - Zweisprachige Führerin (Spanisch-Deutsch)
Ausstellung „1000 Jahre Inka Gold“ – EMS Event Marketing Services GmbH/Novomatic Forum (Wien)

Wissenschaftliche Tätigkeiten, Teilnahme an Kongressen und Vorträge

Mitarbeiterin am Projekt *“Geheimnisse und Geheimhaltung in Calderóns Komödien und im Habsburg-Spanien”*, dirigido por el Dr. Wolfram Aichinger. Este proyecto ha sido patrocinado por la *Austrian Science Fund* (FWF: P 24903-G23) y la *Oesterreichische Nationalbank* (Anniversary Fund: 14725).

2015: *El huésped mucho gusto da, pero cuando se va. Comportamiento interpersonal y espacial en relación con el binomio huésped-secreto en la comedia del Siglo de Oro*, Secreto y género literario, XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg (Deutschland) (Vortrag)

2015: *En búsqueda de lo peruano: Santa Rosa del Perú de Agustín Moreto y Francisco Lanini*, Hagiografía, mito e historia en la representación del Perú en el teatro español del Siglo de Oro, Le Pérou au pied de l’orbe, Poitiers (Frankreich) (Vortrag)

2014: *Texto y actor en el teatro áureo*, University of Vienna (Austria) (Organisation und Teilnahme)

2014: *Mujer: Dueña y creadora de espacios secretos en Bien vengas, mal, si vienes solo*, Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano, XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Münster (Deutschland), (Vortrag), im Druck

2014: *Eco y Narciso, Eco y Margarita. Die mythologischen Spiele Calderóns am Madrider Habsburgerhof*, La Margarita vestida y la Margarita desnuda, Leben und Rollen der Margarita María de Austria. Eine Annäherung an Velázquez’ “lieblichstes Modell”, University of Vienna (Österreich) (Vortrag)

Sprachen

Spanisch	Muttersprache
Deutsch	C1
Englisch	B2
Französisch	B2
Latein	LATINUM Ergänzungsprüfung