

A photograph of a traditional Spanish courtyard. The scene is dominated by a wooden balcony with a dark brown frame and white walls. The balcony has a decorative railing with circular cutouts. Below the balcony, a series of stone pillars support a wooden structure. The ground is paved with cobblestones. In the foreground, the back of a wooden chair is visible. The overall atmosphere is warm and historical.

**Elena Merlino**

# El espacio en escena

Estrategias de construcción espacial  
en las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola,  
Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués

MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

- 44 -

## MODERNA/COMPARATA

### *Editor-in-Chief*

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

### *Scientific Board*

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Elena Merlino

# El espacio en escena

Estrategias de construcción espacial  
en las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola,  
Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2026

El espacio en escena : estrategias de construcción espacial en las tragedias de Luperco Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués / Elena Merlino. – Firenze : Firenze University Press, 2026.

(Moderna/Comparata ; 44)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221508703>

ISSN 2704-5641 (print)

ISSN 2704-565X (online)

ISBN 979-12-215-0870-3 (PDF)

ISBN 979-12-215-0871-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0870-3

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: © joserpizarro|123rf.com, Teatro, Corral de Comedias in Almagro, Castilla la Mancha, Spagna

Il presente volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi assegnati per il progetto PRIN 2022-prot. 2022SA97FP "Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali", finanziato dall'Unione Europea, Next Generation EU, Missione 4, Componente 2 - CUP: B53D23023090006 e diretto da Fausta Antonucci.



Agradecemos al ingeniero Carlo Speranza la realización de todas las imágenes incluidas en este volumen. Las medidas del modelo 3D del teatro se basan en las del Príncipe de Madrid, por tratarse del corral mejor documentado

#### *Peer Review Policy*

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup\_best\_practice.3).


#### *Referee List*

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup\_referee\_list).

#### *Firenze University Press Editorial Board*

Gianfranco Bandini (Editor-in-Chief), Claudia Andreini, Roberto Bartoli, Roberto Bianchi, Fabio Boncinelli, Marco Bontempi, Francesco Valerio Collotti, Alessandro Cuccoli, Dimitri D'Andrea, Anna Dolfi, Mario Fagone, Marcello Garzaniti, Cristiano Giometti, Donatella Lippi, Fabio Lucchesi, Giovanni Mari, Paolo Maria Mariano, Giovanni Minutoli, Roberto Morani, Angela Orlandi, Benedetta Emanuela Palladino, Lucia Re, Donato Romano, Luisa Rovero, Silvia Scaramuzzi, Teresa Spignoli, Antonio Vinciguerra, Salomé Vuelta García.

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2026 Author(s)

Published by Firenze University Press  
Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

# Índice

Premisa	7
Capítulo 1	
La categoría espacial en los albores de la Comedia Nueva	11
1.1 Espacio y visualidad en el teatro áureo. Estado de la cuestión	11
1.2 La didascalía teatral: una herramienta parcial para reconstruir las dinámicas escénicas	18
1.3 La segmentación del texto teatral: metodología adoptada	21
1.4 El corpus: las tragedias de Argensola, Cueva y Virués	23
Bibliografía	32
Capítulo 2	
La articulación del espacio dramático	39
2.1 La identificación del espacio dramático mediante las didascalías	39
2.2 La identificación del espacio dramático mediante la referencia a espacios no visibles	45
2.3 El papel del espacio en la cohesión entre secuencias dramáticas	58
Bibliografía	64
Capítulo 3	
El espacio múltiple	67
Bibliografía	80
Capítulo 4	
Las relaciones espaciales	83
Bibliografía	100
Conclusiones	101

ANEXO	
TABLAS DE SEGMENTACIÓN	103
Bibliografía primaria	129
Bibliografía secundaria	131
Indice dei nomi	139

## Premisa

Theatre is a paradoxical art. To go even further, we might see in theatre the very art of paradox; it is literary production and concrete performance at the same time. Theatre is both eternal (indefinitely reproducible and renewable) and of the instant (never reproduced identically). It is an art involving instances of performance that are bound to a given moment or day and cannot be the same the next day (Ubersfeld 1999, 3).

Una propiedad fundamental de la dimensión teatral en cualquier época es la que ha sido definida como «semiotic thickness, or density» (Elam 2002, 28), dado que en la performance teatral coexisten múltiples elementos significantes distintos —como la voz, la materialidad del cuerpo y su movimiento en el espacio, los objetos, la arquitectura del espacio escénico, entre otros— que generan significado a partir de diferentes códigos semióticos. Puesto que el investigador se enfrenta «not a single sign, but a network of semiotic units belonging to different cooperative systems» (Elam 2002, 5), el tema puede abordarse desde perspectivas metodológicas muy diversas, que privilegian ciertos aspectos mientras dejan inevitablemente otros en un segundo plano.

Entre los numerosos sistemas que cooperan simultáneamente en la performance para producir significado, la categoría espacial constituye sin duda uno de los elementos centrales: la palabra dramática es, de hecho, por su propia esencia, visual<sup>1</sup> y, por ello, para ‘existir’ y realizar plenamente su potencial estético

<sup>1</sup> «Todo, en la palabra teatral, es visual desde el momento en que sólo su visualización en el escenario realiza verdaderamente su vocación ontológica» (Arellano 1995, 412).

y expresivo, necesita disponer de un «locus, a spatial dimension in which the physical relationships between characters unfold» (Ubersfeld 1999, 94).

Se podría añadir que la categoría espacial constituye el principal 'punto de acceso' al universo de la representación; en otras palabras, la condición necesaria para que un elemento ficcional adquiriera relevancia dramática es que acceda concretamente al espacio escénico:

¿[...] en el teatro a qué elemento sino al espacio corresponde ese privilegio de dotar de o privar de existencia dramática? [...] ¿Cuál es la condición que debe cumplir un personaje, por ejemplo, para adquirir tal existencia, lo que implica figurar en el reparto y ser encarnado por un actor en la representación? Si no me equivoco, entrar en el espacio escénico [...] Y lo mismo para cualquier otro elemento ficticio: será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él (García Barrientos 2014, 14-5).

Si nos centramos en la experiencia teatral áurea, uno de los elementos más distintivos de su vasta producción es lo que se ha definido en numerosas ocasiones como "flexibilidad espacial", es decir, la capacidad de las piezas para transportar al espectador a través de tiempos y espacios incluso muy distantes entre sí. En otras palabras, la gran variedad y dinamismo que caracterizan la construcción de la acción en las obras del Siglo de Oro se traduce en una notable plasticidad y pluralidad de los espacios representados, que cambian, se transforman y se multiplican ante los ojos de los espectadores de los corrales de comedia. Esto es posible gracias a la esencial indeterminación, a la «ductilidad infinita» (Vitse 1985, 21) que caracteriza el espacio escénico áureo y que permite que «el lugar de la ficción varíe a medida que la propia fuerza dramática de la fábula vaya moviendo a los personajes de un lado para otro» (Rubiera 2005, 29).

El presente estudio tiene como objetivo analizar la categoría espacial en una selección de tragedias pertenecientes a las primeras fases de formación de la comedia áurea, es decir, entre los años setenta y noventa del siglo XVI, centrándose en la producción trágica de Lupericio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués. Se trata de un momento de transición fundamental, en el que comienzan a manifestarse aquellas prácticas escénicas que se consolidarán en el siglo siguiente con la afirmación definitiva de la fórmula lopesca y de la Comedia Nueva. Este análisis se propone ofrecer una visión más clara de las técnicas de representación del espacio en el teatro barroco español, poniendo en primer plano el componente espectacular. Asimismo, busca identificar ciertas convenciones escénicas compartidas por dramaturgos, autores de comedias, actores y público de la época, las cuales pueden resultar difíciles de interpretar para el lector moderno, acostumbrado a otros hábitos y con horizontes culturales y expectativas diferentes.

¿Qué procedimientos utiliza el dramaturgo para identificar y definir el espacio representado, ya sea visible de manera inmediata o simplemente aludido, en relación con el espacio de representación? ¿De qué manera lo prevé y lo realiza textualmente? ¿Cuál es el papel de los espacios no visibles en la definición de los espacios dramáticos significados por el escenario? ¿Mediante qué estra-

teguas los dramaturgos modifican, multiplican y hacen dialogar los espacios escénicos y extra-escénicos?

Estos son algunos de los interrogantes a los que intentaremos dar una posible respuesta, desde una perspectiva que tendrá necesariamente en cuenta las aportaciones fundamentales ofrecidas hasta ahora por los especialistas del Siglo de Oro y ofreciendo numerosos ejemplos textuales.

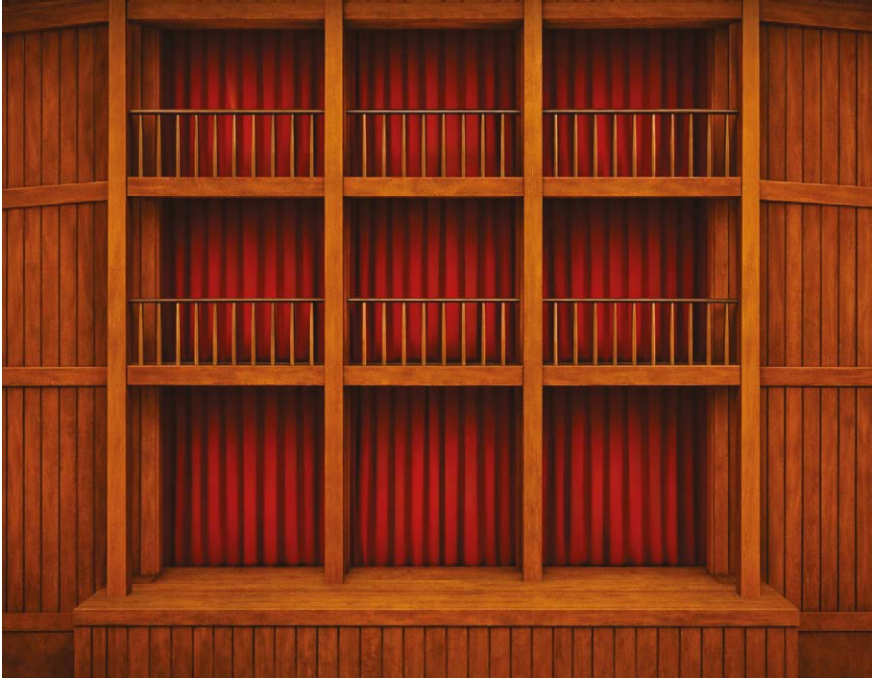


Fig. 1 – Reproducción de un corral de comedias.

## CAPÍTULO 1

# La categoría espacial en los albores de la Comedia Nueva

### 1.1 Espacio y visualidad en el teatro áureo. Estado de la cuestión

En líneas generales, y a diferencia de otros contextos académicos, como el italiano, el francés o el anglosajón, en el ámbito hispánico los estudios que se han centrado en la categoría espacial en el drama aurisecular, si bien constituyen un punto de partida válido para el análisis que aquí se propone, son en su mayoría parciales, fragmentarios o circunscritos al examen de los autores de mayor relevancia, como Lope o Calderón. Además, debido a su carácter poético y por una serie de razones metodológicas, históricas y lingüísticas<sup>1</sup>, esta tradición

<sup>1</sup> Entre las causas de la escasa atención al componente espacial en el estudio del teatro áureo, destaca, como ha subrayado Dixon, la tendencia de parte de la crítica a concebir este teatro, al menos hasta Calderón, como una «forma de arte para el oído [...] un género auditivo» (Weiger en Dixon 1986, 35), relegando lo visual a un plano secundario. Esta perspectiva se refuerza por cuestiones terminológicas, como el uso de “poeta” para el dramaturgo y “oyentes” para los espectadores, sin considerar que en el siglo XVII “oír” tenía varias acepciones y que “oyente” equivalía en realidad a “espectador”, como se evidencia también en un pasaje del capítulo xvii de la Segunda Parte del *Quijote*: «Ahora, señor -replicó don Quijote-, si vuesa merced no quiere ser oyente de esta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo» (Cervantes 2015, 673). También se cita el *Prólogo dialogístico* de la *Parte XVI* (1621), donde Lope de Vega lamenta el abuso de efectos escénicos. No obstante, esta crítica no implica un rechazo del componente visual, ya que la dialéctica «no se resuelve a favor de ningún [sic] de los sentidos, señal de que Lope no critica tanto la realización

Elena Merlino, University of Florence, Italy, elena.merlino@unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Elena Merlino, *La categoría espacial en los albores de la Comedia Nueva*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.03, in Elena Merlino, *El espacio en escena. Estrategias de construcción espacial en las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués*, pp. 11-37, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0870-3, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3

Book References DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.references

teatral ha sido estudiada durante mucho tiempo privilegiando su dimensión estético-literaria, dejando en parte de lado su carácter espectacular, es decir, su naturaleza de evento performativo entendido como un *medium* semiótico complejo y polivalente, del cual el elemento textual, aunque constituye un punto de partida fundamental para cualquier forma de análisis científico, es solo una de sus múltiples facetas.

En general, más allá de los estudios monumentales, aunque ya datados, de Renert (1963) y Shergold (1967) sobre la escena española, es sobre todo a partir de los años setenta del siglo XX, como ocurre en el resto de Europa y gracias a investigadores como Elam, Issacharoff, Fischer-Lichte, Ubersfeld, entre otros, cuando la comedia del Siglo de Oro comienza a analizarse desde una enfoque semiológico, en el que la dimensión poético-textual es solo uno de los múltiples componentes de la experiencia teatral. El primer ejemplo de esta orientación aplicada al teatro áureo es el célebre y frecuentemente citado artículo de Díez Borque (1975), seguido en los años ochenta por los ya clásicos estudios de Dixon y Varey (1986), quienes no solo subrayan el valor visual de la palabra dramática en el contexto áureo, sino también la resistencia del ámbito académico frente a esta nueva perspectiva.

En los mismos años, Marc Vitse publica un artículo muy conocido y citado (1985) en el que, a partir de la comparación de varios testimonios de *La dama duende*, reconstruye la ubicación del cuarto de don Manuel, un espacio central en el desarrollo dramático de la obra. En el ensayo, Vitse, partiendo de una propuesta de Patrice Pavis (1998), elabora una importante distinción entre espacio escénico, es decir, el espacio de representación, y espacio dramático, el espacio representado, una distinción operativamente muy útil y adoptada posteriormente por numerosos estudiosos para evitar confusiones en la comunicación científica y en la identificación de los diferentes componentes del signo teatral<sup>2</sup>.

Durante la década de los ochenta, se destacan algunos intentos de aplicación de la perspectiva semiótica a la dramaturgia del primer Lope de Vega. Es el caso, por ejemplo, de José Lara Garrido (1989), quien selecciona y analiza alrededor

espectacular del texto de teatro sino sus derivas a manos de una nueva generación de autores y poetas que, para él, otorgan demasiada importancia a las máquinas» (D'Artois, Giuliani 2017, 44). Por último, tampoco puede ignorarse el peso del legado histórico-cultural de lecturas parciales de la *Poética* de Aristóteles (en particular de los capítulos 6 y 14), así como el impacto, posteriormente matizado, de testimonios de viajeros extranjeros, cuya visión del teatro español, como advierte Ruano de la Haza, está marcada por incongruencias, contradicciones y un mal disimulado rechazo hacia la cultura y las costumbres hispánicas (Ruano de la Haza 2000, 15-7).

<sup>2</sup> El espacio escénico, tal como lo formula Vitse, coincide en lo esencial con la noción de «texto B» propuesta por Díez Borque, en contraposición al «texto A» (Díez Borque 1975, 24). En este mismo marco terminológico sobre la relación entre texto y representación, resulta especialmente relevante el aporte de Bobes Naves (2004, 2006), quien establece una distinción entre el «texto literario», correspondiente al componente verbal, y el «texto espectacular», que comprende el componente no verbal, es decir, el conjunto de indicaciones contenidas en los diálogos y en las acotaciones de una obra dramática que hacen posible su realización escénica.

de cincuenta obras de la primera producción de Lope de Vega, que constituye la base textual para investigar el sistema escenográfico de las primeras etapas de la producción del Fénix, centrando su atención también en el uso de las puertas laterales y el movimiento de los actores entre el espacio escénico y el extra-escénico para la determinación, delimitación y modificación del espacio dramático. De manera similar, un par de años más tarde, Theresa J. Kirschner (1991) se dedica al análisis de doce comedias de temática nacional histórico-legendaria compuestas por Lope de Vega antes de 1620 (precisamente, entre 1579 y 1606), adoptando un enfoque semiótico que «considera el signo teatral como la manifestación de una multiplicidad de estímulos que, al superponerse unos sobre otros, generan un nuevo y más sutil significado» (Kirschner 1991, 454) y que evalúa los signos visuales (configuración espacial, representación visual de los lugares en los que transcurre la acción dramática, vestuario teatral, iluminación, etc.) y los acústicos (música y sonidos no musicales).

Sin duda, uno de los aportes más significativos de la década de 1990 al estudio de la cuestión espacial en el teatro del Siglo de Oro está constituido por las intervenciones de numerosos estudiosos en el VII Coloquio del GESTE, celebrado en Toulouse en 1998, cuyas actas fueron publicadas cuatro años después (2002).

Las contribuciones ofrecidas por los especialistas son bastante heterogéneas, y se centran, por un lado, en las diversas configuraciones que el espacio dramático adopta según el género, prestando especial atención a los valores simbólicos que puede asumir, y, por otro lado, en los distintos usos del espacio escénico, es decir, el espacio material de representación, por parte de los dramaturgos. Al considerar los estudios en su conjunto, otro aspecto que emerge es la heterogeneidad no solo desde el punto de vista del contenido, algo previsible dada la gran cantidad de intervenciones y la riqueza de perspectivas ofrecidas, sino, sobre todo, desde el punto de vista metodológico y taxonómico<sup>3</sup>. En efecto, no se advierte una nomenclatura unificada para definir y describir la dimensión espacial del fenómeno teatral, como si la flexibilidad escénica propia de la disposición de los espacios en la comedia barroca hubiera producido, a su vez, una suerte de 'flexibilidad terminológica' en la forma misma de conceptualizar y nombrar dicho fenómeno, tal y como lo señala, no sin cierta ironía, el propio Vitse:

*Spatium* es más laberinto. Noción de las más indeterminadas y flexibles, el espacio, en efecto, fue, a lo largo de nuestro tolosano coloquio, objeto, por parte de cada quisque, de variadísimas definiciones teóricas seguidas de otras tantas aplicaciones prácticas (Vitse 2002, 22).

<sup>3</sup> Entre los numerosos aportes de interés, destacan especialmente los de Arata, quien pone en relación la práctica de la «scena sfacciata» de origen italiano con la «escena interior», recurso típico de la comedia barroca, y Antonucci, quien se centra en la representación del espacio doméstico en una selección de comedias de capa y espada de Calderón, trazando un panorama de las distintas estrategias de representación de dicho espacio en la configuración física de los corrales de comedia. La estudiosa volverá al tema en 2009, dedicándose esta vez a la representación del espacio doméstico en algunas comedias urbanas de Lope.

También Ignacio Arellano (2001) ha abordado brevemente la cuestión de la construcción del espacio dramático en el teatro del Siglo de Oro<sup>4</sup>: en particular, ha trazado algunas líneas interpretativas en relación con el funcionamiento de los espacios representados en los dramas de Calderón,

es decir, el despliegue de espacios ideales que acogen la acción y que amplían extraordinariamente las dimensiones del espacio estrictamente escénico, realizado este en el corral con varias modalidades concretas (Arellano 2001, 79).

Partiendo del uso más común del espacio dramático, es decir, aquel que responde a las necesidades de la trama («espacio y acción»), al que luego se le atribuyen valores simbólicos codificados literaria y culturalmente (prisión, oposición montaña-jardín, etc.), el crítico analiza el empleo de ciertos espacios ficcionales en relación con el impacto emocional que tales configuraciones espaciales buscan generar — como el shock que puede provocar en el público la exhibición de cadáveres o cabezas decapitadas («espacio y emoción») —, para luego considerar cómo los espacios, en su dimensión simbólica<sup>5</sup>, pueden representar una clave interpretativa importante de los personajes en escena. Concluye, por tanto, con una reflexión sobre la relación entre espacio y género dramático: determinadas configuraciones espaciales se vinculan a géneros concretos, constituyendo una de sus convenciones más características y formando parte integral del horizonte de expectativas del público. La expansión del lugar de la acción hacia «ámbitos oníricos, fantásticos, taumaturgos» (Arellano 2001, 102), por ejemplo, es propia del auto sacramental o de la comedia de santos; del mismo modo, el contraste entre corte y aldea es característico de la comedia palatina, mientras que la oposición entre espacio doméstico y calle resulta central en los enredos de las comedias urbanas.

En los últimos años, especialmente a partir del enfoque metodológico propuesto por el fundamental manual de Javier Rubiera (2005), se ha observado un creciente interés crítico en relación con la dimensión escénica, espectacular y, sobre todo, espacial del evento teatral<sup>6</sup>. El objetivo del estudio de Rubiera, en

<sup>4</sup> También debe tenerse en cuenta su análisis previo de aquellos elementos lingüísticos del texto teatral, como la «sintaxis espacial bimembre o trimembre, o la omnipresencia de los verbos *videndi*, o la frecuencia de la deixis demostrativa» (Arellano 1995, 411), además de los muy conocidos y estudiados recursos dramáticos del decorado verbal y la teicoscopia, útiles para definir esos mecanismos visuales implícitos en la palabra dramática. El mismo espacio escénico, por mucho que pueda ser inmediatamente manifiesto y visible, se activa y estructura a través de la palabra, que 'moldea' y orienta la percepción visual del público, puesto que la mirada del espectador es, por su naturaleza, «discriminadora, selectiva» (Arellano 1995, 415).

<sup>5</sup> Para algunos enfoques sobre los valores simbólicos atribuibles a los espacios dramáticos en los textos de Lope y Calderón principalmente, véanse también José Amezcuza (1987) y Malveena McKendrick (1991).

<sup>6</sup> Véase también el interesante estudio de González (2006), que señala brevemente algunas estrategias de construcción del espacio dramático en las comedias del Siglo de Oro, en relación con el espacio escénico. Estas técnicas afectan tanto a la dimensión verbal y deíctica del

particular, es «aumentar la competencia interpretativa del lector de teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial» (Rubiera 2005, 8). El académico problematiza la cuestión y plantea una serie de interrogantes de gran relevancia para los estudios futuros en cuanto a la identificación de los procedimientos y las técnicas empleadas por los dramaturgos del Siglo de Oro en la construcción del espacio dramático en relación con el espacio escénico, con el fin de elaborar una hipótesis general sobre el «funcionamiento del espacio en la Comedia española representable en el corral» (Rubiera 2005, 9). Teniendo en cuenta los estudios previos y los escritos teóricos sobre semiótica teatral, Rubiera basa su análisis en un corpus de textos bastante amplio y representativo, que incluye obras muy conocidas de dramaturgos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Miguel de Cervantes, Juan de la Cueva, entre otros.

Rubiera, con el fin de identificar tendencias generales comunes en los textos en cuestión, realiza una abstracción y generalización, tendiendo a no hacer distinciones en función del género, del período de composición —las obras abarcan un arco temporal que va desde los inicios hasta los epígonos de la comedia nueva— o de las peculiaridades estilísticas y compositivas de los distintos dramaturgos en relación con la construcción del espacio.

El punto central, que Rubiera enfatiza en varias ocasiones, es que, para que la representación funcionara y el espectador pudiera decodificarla, era necesaria la existencia de un código implícita y tácitamente compartido entre dramaturgo, actores y público, el cual no siempre se explicitaba en el texto teatral: «hacer explícito ese código debe ser una de las tareas del investigador moderno que se pregunte por el modo de funcionar la comunicación teatral en el Siglo de Oro» (Rubiera 2005, 103).

Inicialmente, Rubiera se centra en uno de los rasgos esenciales del teatro barroco, que constituye la base teórica para el desarrollo de las categorías espaciales en las que se enfoca su análisis: la flexibilidad espacial, la continua variación del espacio dramático y el grado de indeterminación que generalmente lo caracteriza<sup>7</sup>. En el teatro barroco español, de hecho, tiende a predominar una

texto como a los elementos visuales (vestuario) y sonoros (música, efectos). El autor concluye destacando que todos los signos teatrales interactúan en la producción de sentido y que el espacio funciona como un verdadero elemento estructurante del enredo dramático.

<sup>7</sup> En este sentido, cabe recordar la distinción propuesta por César Oliva entre «lugares imprecisos», «indeterminados» y «ambiguos», que el crítico desarrolla a partir del análisis de los perfiles escenográficos de algunas de las comedias urbanas y palatinas más conocidas de Lope (1996). Con «lugares imprecisos», Oliva identifica aquellos espacios en los que «al poeta no le importa tanto fijar el “decorado” en donde están los personajes como la entidad de la acción, que llega a ese sitio por voluntad del creador»: son lugares en los que los personajes entran o salen sin necesidad de comunicar al público su ubicación, ya que el desarrollo de la trama no lo exige. Los «lugares indeterminados» corresponden a «aquellos que no necesitan fijar concretamente el lugar de la acción. [...] La acción pasa por estos lugares indeterminados, como pasa por la mente del propio poeta y por el corral, sin ningún otro efecto. Es el espacio corral el que manda, con todos sus recursos de ventanas, puertas y laterales». Finalmente, los denominados

representación simbólica y esquemática sobre aquella más iconográfica o realista, es decir, el grado de iconicidad, para utilizar la terminología acuñada por Charles Sanders Peirce<sup>8</sup>, es menor: al igual que en un sueño o en una pintura, hay una relación de semejanza, no de identidad, entre las cosas representadas y su equivalente en la realidad (Rubiera 2005, 32). Evidentemente, esto permite al dramaturgo una mayor libertad compositiva y la posibilidad de transportar al espectador a través de lugares y tiempos distantes entre sí, sin preocuparse de que la verosimilitud, y sobre todo la comprensión e interés del público, se vean comprometidos.

Rubiera reflexiona, por tanto, sobre cuestiones de teoría aristotélica y cómo esta fue recibida en la época barroca, especialmente en Francia, donde se desarrollaron disputas y teorías al respecto, un debate casi completamente ausente en España, donde, a pesar de la enorme cantidad de textos conservados, la teorización sobre su puesta en escena es escasa<sup>9</sup>. Sin embargo, el hecho de que no existiera una reflexión teórica sistemática no significa que los dramaturgos no conocieran ni aplicaran reglas o convenciones codificadas, sino que estas se constituyeron y desarrollaron «en relación dialéctica con el público español» (Rubiera 2005, 62), con cierto grado de autonomía respecto a la prescripción clásica. Como señala de forma polémica Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, la primacía en esta nueva forma dramática es otorgada al gusto del público, que prefiere la variedad de las acciones representadas a las unidades neo-aristotélicas, una multiplicidad que requiere numerosos cambios de lugar y tiempo. En definitiva, las expectativas y gustos del público determinan y condicionan el nacimiento, desarrollo y consolidación de determinadas prácticas y costumbres, transformándolas en convenciones generalizadas y objeto de sucesivas renegociaciones:

Esas reglas son cambiantes y están creadas por la “asiduidad de la práctica”, van atando a dramaturgos, actores y público en una red de convenciones aceptadas por todos y no necesitan más defensa y justificación que el éxito mismo de las comedias, valor último que hace buena o no una obra dramática (Rubiera 2005, 64).

«lugares ambiguos», de más difícil identificación, son aquellos que «se relacionan con la propia codificación del corral, basando su ambigüedad en la significación aparentemente vacilante que tiene el entrar o salir por un lugar y no por otro». Salir o entrar por una puerta o por otra, por ejemplo, puede transmitir valores y significados distintos, como puede ser «una restitución de honra [...], un efecto de celos, etc.» (Oliva 1996, 34-5).

<sup>8</sup> Para un análisis más detallado del tema en relación con la semiótica teatral se remite a Elam (2002, 13-7).

<sup>9</sup> Como señala Rubiera, el texto más explícitamente prescriptivo es quizá *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer; en este sentido, véase también Profeti (1966-7). También se destacan los diálogos de Alonso López Pinciano, quien, por ejemplo, subraya en varios pasajes la importancia de la dimensión espectacular del texto teatral: «Tengo yo en mi casa un libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo dél, mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Galvez, me pierdo por los oyr, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría ni el estío me da calor» (López Pinciano en Hermenegildo 2001, 8).

El objetivo que se plantea Rubiera es, por tanto, la identificación en el texto escrito de las huellas de los procedimientos dramaturgicos que el ingenio pone en marcha en el momento de componer la obra. No basta con escribir buenos versos o crear personajes interesantes: la obra teatral es un texto que el dramaturgo concibe para ser representado, y por ello se enfrenta a una serie de decisiones prácticas, vinculadas a la representación concreta, al conocimiento de los medios disponibles en el corral de comedias, y todo esto influye necesariamente en sus decisiones poético-literarias. En resumen, la manera en que el dramaturgo concibe los diálogos está profundamente condicionada por «el espacio de la representación, el lugar desde el que se pronuncian los parlamentos, por las distancias entre los actores-personajes, por el establecimiento de a quién se dirige el parlamento y quién puede o no oírlo» (Rubiera 2005, 80).

Un aspecto especialmente interesante del estudio de Rubiera es la codificación de un tipo particular de uso del espacio teatral, que permite captar aún más esa flexibilidad, fluidez y dinamismo característicos de la construcción del espacio en el teatro áureo, y cuya aplicación observaremos en el capítulo 3. Se trata del «espacio itinerante», un recurso teatral mediante el cual se produce un cambio en el espacio representado sin alterar el espacio de representación, valiéndose únicamente del desplazamiento de los actores y sus intervenciones verbales<sup>10</sup>. El espacio itinerante guarda una evidente relación con la puesta en escena múltiple y simultánea de las prácticas teatrales medievales y paralitúrgicas, caracterizadas por la yuxtaposición de varios lugares, las *mansiones*, visibles durante toda la representación. Esta técnica entonces parecería ser un residuo de una tradición teatral más arcaica, conocida por el público, y cuya configuración pudo haber influido en la transición al escenario polivalente del corral —y, en general, del teatro occidental posterior—, donde los distintos lugares de la acción dramática se muestran sucesivamente mediante diversas técnicas como el cambio de cuadro, el empleo de las puertas del vestuario, la revelación de una escena interior, etc. El resultado es, por tanto, una transición entre espacios ficcionales sin interrupción de la acción, siendo las palabras, gestos y movimientos de los actores los encargados de comunicar el cambio al espectador (Rubiera 2005, 99-120).

En virtud del enfoque metodológico propuesto por Rubiera sobre el teatro áureo, en las últimas décadas se ha registrado un creciente interés académico por aspectos vinculados a la puesta en escena y al componente espectacular del teatro del siglo XVII, período en el que la comedia nueva alcanza su definitiva consolidación en España. A este impulso han contribuido de forma decisiva los estudios de orientación semiótica. Sin embargo, las cuestiones relativas a la escenificación y, en particular, a la configuración espacial anteriores al siglo XVII han recibido escasa atención por parte de la crítica: «La consideración de “primitivos” que tradicionalmente se ha dado a los drama-

<sup>10</sup> En un estudio anterior, Rubiera lo había definido «espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos» (Rubiera 2002, 234-5).

turgos anteriores al establecimiento definitivo de la Comedia Nueva ha pesado como una losa a la hora de valorar su mérito dramático» (Sáez Raposo, Cortijo Ocaña 2015, ix).

Precisamente con el objetivo de abrir nuevas líneas de investigación en esta dirección, surgieron tres volúmenes monográficos en los que participaron numerosos especialistas del ámbito, dentro del marco del proyecto *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, coordinado por Francisco Sáez Raposo. Como era de esperar, las contribuciones son metodológica y terminológicamente heterogéneas, tendiendo a concentrarse en un número limitado de textos o en obras puntuales de dramaturgos como Lope, Tirso, Calderón, entre otros, abordadas desde una perspectiva lo más interdisciplinaria posible. En particular, el último de los tres volúmenes se focaliza en cuestiones de escenificación y simbología relacionadas con la representación de los espacios dramáticos, así como en los mecanismos «de transformación de un espacio escénico determinado en un espacio dramático [...] y los recursos concretos de escenificación» (Sáez Raposo, Cassol 2015, 10).

Del breve recorrido por algunos de los estudios más relevantes en el ámbito hispánico sobre escenificación y construcción espacial, se deduce que, salvo excepciones significativas como el estudio de Rubiera, se trata en general de investigaciones parciales. Lo que se reitera de forma constante por parte de los académicos que se han aproximado al tema es la necesidad de profundizar la cuestión, de seguir desarrollando un camino apenas iniciado, con el objetivo de recomponer una visión más global del fenómeno teatral áureo, especialmente de sus comienzos, que es precisamente donde nos situaremos, desde una perspectiva semiológica que contemple la obra teatral en su totalidad, sin limitarse únicamente a su dimensión textual.

## 1.2 La didascalía teatral: una herramienta parcial para reconstruir las dinámicas escénicas

[...] [L]as acotaciones son el testimonio de una acción efímera e irremediablemente perdida para nuestros sentidos, el clavo ardiendo al que agarrarse para describir un movimiento escénico, un gesto, una escenografía, para reivindicar la materia de la representación (las tablas, los cuerpos, el espacio) frente a las palabras del poeta, y tomar partido en las tensiones milenarias que enfrentan la literatura al espectáculo (Giuliani, Pineda 2018, 7).

El punto de partida textual para un estudio que pretenda situar en el centro la dimensión escénica y espacial no puede ser otro que la didascalía<sup>11</sup>, entendida

<sup>11</sup> Desde el punto de vista terminológico, utilizamos aquí la propuesta taxonómica de Hermenegildo, elaborada a partir de estudios anteriores de ámbito español, anglosajón y francés. Hermenegildo distingue entre «didascalía» y «acotación»: la didascalía es una noción más amplia, que engloba también la acotación escénica y comprende «todas las mar-

como el instrumento mediante el cual el dramaturgo «asegura, o pretende asegurar, su presencia» (Hermenegildo 2001, 20), es decir, manifiesta su control, aunque siempre parcial, sobre la dimensión performativa del texto dramático y sobre la transformación «en “realidad escénica” del contenido del enunciado didascálico» (Hermenegildo 2001, 22).

Una distinción funcional que conviene tener en cuenta, y que aplicaremos necesariamente en nuestro estudio, es la que se establece entre didascalías explícitas (DE) y didascalías implícitas (DI). Las primeras (DE) se componen del conjunto de signos lingüísticos paratextuales que no forman parte del elemento dialogado (la identificación de los personajes, las *dramatis personae*, la indicación de la división en jornadas, etc.). Las segundas (DI), en cambio, son todos aquellos elementos lingüísticos (deícticos, vocativos, etc.) que están integrados en los diálogos de los personajes y que proporcionan indicaciones sobre la puesta en escena a través de las palabras pronunciadas por los actores<sup>12</sup>.

La acotación teatral, ya sea explícita o integrada en los diálogos, cumple esencialmente una doble función: por un lado, modifica el sentido y el efecto del propio diálogo, al constituir un sistema de significación complementario al mismo; por otro, es un mensaje con valor autónomo. Se caracteriza, por tanto, por una doble y compleja condición: «son un mensaje y, al mismo tiempo, indican las condiciones contextuales de la emisión de otro mensaje» (Hermenegildo 2001, 21). Precisamente por esta naturaleza, por su condición de *verba* que generan *res*, es decir, consecuencias materiales en la realidad extratextual<sup>13</sup>, presentan un comportamiento textual irregular y responden a una «sistematización extremadamente laxa» (Giuliani 2018, 14-5).

Se trata de un tipo de texto dirigido, en primer lugar, a quienes participan en la puesta en escena del evento teatral, a profesionales del sector que, en general, intervienen sobre él con mayor o menor libertad, modificándolo y adaptándolo a determinadas circunstancias escénicas. En resumen, la acotación es, principalmente, un «signo performativo, indiciario, que interesa exclusivamente por su significado», por su eficacia y eficiencia comunicativa; por esta razón, «la vi-

cas presentes en todos los estratos textuales [...] engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros, actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo» (Hermenegildo 2001, 20).

<sup>12</sup> La terminología adoptada por los estudiosos para identificar esta distinción no siempre coincide: Ubersfeld (1999), por ejemplo, habla de didascalías externas e internas en relación con el diálogo, mientras que Aston y Savona proponen una diferenciación entre «extra-» e «intra-dialogic stage directions», puesto que «a second register of stage directions may be perceived within, extrapolated from, the dialogue itself. We shall use the term “intra-dialogic” to denote this register of directions, “extra-dialogic” to denote the directions which are set apart from the dialogue in the page» (Aston, Savona 1991, 76).

<sup>13</sup> También De Marinis define el texto teatral como un conjunto de «istruzioni per l'uso» destinadas a poner en escena un evento (1982, 48-59).

da textual de las acotaciones obedece a sus propias pautas, menos previsibles y verdaderamente difíciles de rastrear» (Pontón 2018, 18).

Esta característica se hace aún más evidente en los textos del Siglo de Oro, en los que las didascalias explícitas, más fácilmente identificables e interpretables, son generalmente escasas y lacónicas, o, en algunos casos, prácticamente inexistentes, especialmente en las primeras fases de formación de la comedia nueva, que constituyen nuestro objeto de estudio. Fundamentalmente, las razones de esta ausencia se resumen en dos: en primer lugar, muchas de las indicaciones sobre la puesta en escena, el movimiento y la gestualidad de los actores, la salida de un personaje, etc., estaban implícitas en los propios diálogos de los personajes y no requerían una explicitación adicional aparentemente redundante. La segunda razón está relacionada con la ya mencionada función práctica de la acotación teatral: dado que su papel es esencialmente el de proporcionar información técnica a los profesionales del sector, muchas de estas indicaciones no eran explicitadas, ya que formaban parte de una praxis escénica ampliamente consolidada<sup>14</sup>. No hay que olvidar que los actores de la época aprendían y transmitían un bagaje técnico codificado y convencional que no requería especificaciones adicionales. Por esta razón,

las acotaciones, tanto en el original del ingenio como en los manuscritos de autor de comedia o sus derivaciones, tienden a explicitar no solo lo que no queda implícito por el texto dialogado, sino sobre todo lo que se sale de lo usual de la praxis escénica de la compañía (Giuliani 2018, 25).

Por los motivos ya expuestos, las acotaciones constituyen, por tanto, un verdadero 'código' cuyo propósito principal es la economía lingüística, cuya decodificación por parte del crítico no es inmediata, pero es fundamental a la hora de reconstruir la dimensión performativa y, por lo tanto, también espacial del evento teatral.

<sup>14</sup> Para un mayor desarrollo del tema, se remite al monumental estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros sobre la técnica del actor barroco (1998). La autora, tras un extenso y detallado recorrido histórico sobre la figura del actor desde la antigüedad clásica y sobre el concepto de "arte" desarrollado desde el Renacimiento, realiza un análisis minucioso de todos aquellos documentos de época barroca, incluidas las didascalias presentes en las obras dramáticas, que hacen referencia al actor. Rodríguez Cuadros sienta las bases para el estudio del actor barroco español, subrayando el carácter fragmentario de su historia y los múltiples aspectos que aún permanecen en la sombra, «nos deja[ndo] ver también todo lo que realmente no sabemos sobre aspectos clave de sus técnicas de actuación. Desgraciadamente, hay mucho de irrecuperable, al haberse interrumpido la tradición actoral y no quedar suficientes testimonios del pasado, frente a lo que ocurre en otras esferas histriónicas, como la *commedia dell'arte* en Occidente o buena parte de la tradición oriental, entre la que destacan el teatro *noh* o el *kabuki* japoneses» (Rubiera 2005, 19). En efecto, la figura del actor en sí constituye un objeto de estudio particularmente complejo, ya que esta es «materia viva, mutable por consiguiente, y con un campo de demostración en continua evolución. De ahí que su gramática sea tan atractiva, al tiempo que tan difícil de abordar, sistematizar y explicar. El actor cambia con el tiempo, con las modas, con los públicos. No se puede hablar de un concepto fijo de actuación, como tampoco de un concepto fijo de dramaturgia» (Oliva 1997, 205).

### 1.3 La segmentación del texto teatral: metodología adoptada

El análisis de una obra y la comprensión de su estructura dramática necesitan una división en unidades textuales menores, dado que, como recuerdan Hermenegildo y Serrano,

la segmentación ocupa un lugar importante, por cuanto subyace a la misma construcción de este [del fenómeno teatral], a su forma, es decir, a su articulación como discurso complejo, caracterizado por la acción “fingida” de unos actores que cuentan así una historia a un público (Hermenegildo, Serrano 2010, 10).

En otras palabras, en momentos específicos, el juego ficcional se interrumpe para luego reconfigurarse en el escenario: en algunos casos, la cesura es bastante clara, evidente tanto para el crítico como para el público; en otros, su definición es más compleja, y esa ‘reestructuración’ de la acción escénica resulta más sutil, lo que puede no afectar a todos los mecanismos teatrales, ni a todos los códigos que contribuyen simultáneamente a la construcción del espectáculo, sino solo a algunos de ellos. ¿Puede un cambio métrico señalar el fin de una secuencia dramática y el inicio de la siguiente, aunque los personajes no abandonen el escenario y, por ejemplo, no se produzca un cambio en el espacio dramático? ¿El desplazamiento de un lugar a otro de uno o más personajes sin que estos salgan de escena debe considerarse automáticamente parte de la misma secuencia dramática? ¿La entrada y salida de los actores del escenario es un criterio válido para identificar una secuencia escénica? Estas son solo algunas de las muchas cuestiones a las que la crítica ha intentado dar respuesta a lo largo de las décadas, ofreciendo soluciones más o menos satisfactorias, sin olvidar que necesariamente queda un margen de discrecionalidad individual. El tema es de gran complejidad, pero también de fundamental importancia, pues la elección de una metodología de segmentación del texto dramático que revele su estructura interna influye directamente en la interpretación y percepción de los valores y significados simbólicos que la obra transmite. En un análisis como el nuestro, que se centra en la categoría espacial, la división en cuadros, según la clásica definición ofrecida por Ruano de la Haza<sup>15</sup>, parece la más funcional, precisamente por la centralidad que se otorga al criterio espacio-temporal en la definición de las secuencias dramáticas y por la relativa simplicidad de su aplicación. Sin embargo, la división en cuadros manifiesta algunas criticidades que los estudiosos han señalado en varias ocasiones<sup>16</sup>, y a lo largo de las décadas se han propuesto

<sup>15</sup> «[U]n “cuadro” puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...] Generalmente, el final del cuadro es también marcado por un cambio estrófico» (Ruano de la Haza 2000, 64).

<sup>16</sup> En resumen, la segmentación en cuadros resulta de escasa utilidad cuando el cuadro coincide con el acto, cuando se produce un cambio espacial sin que el escenario se vacíe y cuando existe una continuidad dramática a pesar de que se genere un vacío escénico (Antonucci,

distintas metodologías de segmentación, cada una con sus ventajas y límites. En particular, cabe señalar el método métrico-estructurante propuesto por Marc Vitse, con criterios y distinciones terminológicas que se han refinado a lo largo de los años (1985, 1998, 2002, 2007, 2010), que, en resumen, se basa en una reconsideración de la jerarquía de criterios propuesta por Ruano<sup>17</sup>, estableciendo la «primacía de la métrica [es decir, del texto escrito] como elemento constitutivo de la organización de la comedia» (Crivellari 2013, 3-4), en detrimento del parámetro espacio-temporal y performativo privilegiado por Ruano y por la crítica anglosajona en general<sup>18</sup>.

Sin embargo, a pesar de las diferencias metodológicas, el elemento que tiende a ser el punto de convergencia de la crítica es la centralidad otorgada a la acción —su continuidad o, más bien, su interrupción— como elemento estructurante y, en última instancia, decisivo en la identificación de las secuencias dramáticas<sup>19</sup>.

Por lo tanto, se hace necesario recurrir a un método que, sin pretender ofrecer soluciones definitivas, resulte operativo para el análisis que se plantea. En nuestro caso, esto implica la determinación del programa virtual de construcción del espacio dramático, es decir, de una dimensión performativo-visual que la adopción de un criterio exclusivamente métrico-textual, por ejemplo, permitiría investigar solo de manera parcial. Considerando todo esto, la metodología que nos parece más funcional para un análisis que se enfoque en la dimensión espectacular sin olvidar la estructura polimétrica de las obras áureas es la “eclectica”, que combina el criterio espacio-temporal con el métrico<sup>20</sup>. Este método

2010). Para un estado de la cuestión, véanse también Fausta Antonucci (2007a), Daniele Crivellari (2013, 1-18) y los estudios de Antonucci y Oleza en el vol. 4 de *Teatro de palabras* de 2010.

<sup>17</sup> «1. El tablado queda temporalmente vacío; 2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.; 3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática; 4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado; 5. Hay un cambio estrófico» (Ruano de la Haza 2000, 69).

<sup>18</sup> Además del método métrico-estructurante propuesto por Vitse, véanse las propuestas de Bolaños Donoso *et al.* (2004), Oleza (1981, 2010), Romanos (1982-4), Serrano (1998, 2006). Para un resumen eficaz de las distintas metodologías de segmentación planteadas, véase también Antonucci (2010).

<sup>19</sup> Como el mismo Ruano de la Haza observa, no siempre a la salida de todos los personajes del escenario le corresponde un cambio de cuadro, cuando lo que prevalece es la continuidad de la acción dramática: «El último criterio, pues, en decidir (en estos pocos casos ambiguos [una secuencia de *El burlador de Sevilla* en este caso]) si se trata de un nuevo cuadro o no deberá ser el criterio dramático» (1994, 294).

<sup>20</sup> El modelo, que en parte se ha aplicado también en nuestra propuesta de segmentación de una comedia palatina de la colección Gondomar, es decir *Los carboneros de Francia* (2022), se basa en el formulado por Antonucci (2000, 2007b) y Crivellari (2013). Como recuerda Antonucci, para intentar reconstruir los mecanismos de funcionamiento de un texto dramático y los significados que este produce, es necesario considerar ambas perspectivas: «Si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacio-temporal» (2000, 2007b, 2013).

híbrido permite ilustrar, por un lado, los diferentes cuadros en los que se divide la obra, una articulación basada en vacíos escénicos y, en general, cambios espacio-temporales, y, por otro lado, las microsecuencias que componen cada uno de los cuadros señalados. Por lo tanto, en las tablas de segmentación propuestas, indicamos el espacio dramático en el que se desarrolla la acción, el tiempo y una breve síntesis de la acción dramática que tiene lugar en cada cuadro. Evidentemente, nos centramos más en los datos espaciales, señalando no solo los visibles en el escenario, sino también los no visibles y aludidos, que se esconden tras las puertas del vestuario. Además, especificamos el grado de indeterminación del espacio dramático representado, las didascalias (explícitas e implícitas) en las que se señala el espacio y, finalmente, si y de qué manera el cuadro examinado se relaciona con el/los cuadro(s) anterior(es).

Claramente, cualquier método de segmentación propuesto, por más ecléctico que sea, no puede tener la pretensión de captar la estructura profunda y absoluta de una obra teatral, puesto que siempre se debe considerar un margen de discrecionalidad interpretativa. No debemos olvidar que, salvo el elemento métrico, la mayoría de las indicaciones relativas a la articulación de las secuencias de un texto provienen de las didascalias, tanto explícitas como implícitas: una tipología textual que, como hemos señalado, presenta un cierto grado de indeterminación y ambigüedad, lo que da lugar, en consecuencia, a diversas propuestas de segmentación posibles.

#### 1.4 El corpus: las tragedias de Argensola, Cueva y Virués

El corpus seleccionado para nuestro análisis está constituido por la producción trágica de tres dramaturgos particularmente representativos del período de gestación de la comedia nueva: Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Lupercio Leonardo de Argensola. Estos autores se inscriben en la década de experimentación trágica durante el reinado de Felipe II, una experiencia teatral que se desarrolla entre 1577 y 1588. Aunque de corta duración y con un éxito de público relativamente limitado, este período constituye un momento de transición fundamental, en el que comienzan a perfilarse las prácticas escénicas que se consolidarán en el siglo siguiente. Como se verá, esto incluye también aspectos vinculados a la construcción y articulación del espacio.

Las propuestas trágicas filipinas se enmarcan en un contexto cultural caracterizado por la profunda crisis de los ideales utópicos de armonía renacentistas y por una concepción de la realidad más oscura y angustiante<sup>21</sup>. Estas manifestaciones dramáticas surgen bajo la influencia del teatro de inspiración neo-se-

cial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora» (2010, 92).

<sup>21</sup> Para un análisis más profundizado sobre la crisis de los ideales renacentistas, se remite a los estudios de Hauser (1964), Raimondi (1965), Chastel (1968), Klaniczay (1973), Bouwsma (2000) y Frolidi (2000, 2013).

nequista, filtrado principalmente a través de la experiencia artística y la reflexión crítica de Giovan Battista Giraldi Cinzio<sup>22</sup>.

Como ya se ha mencionado, uno de los aspectos en los que la crítica tiene de coincidir es el relativo fracaso de los intentos de producción de teatro trágico durante el periodo filipino, un fracaso condicionado, en primer lugar, por la incapacidad de los dramaturgos de la época para establecer un vínculo con un público en formación, «en gestación» (Hermenegildo 1994, 200), «dont la composition sociologique avait été bouleversée par l'ouverture des théâtres commerciaux» (D'Artois 2017, 7): se trata del nuevo público de los corrales de comedias. Las tragedias filipinas estaban, en esencia, destinadas a un «público abierto», distinto del «público cerrado» del ámbito cortesano, universitario, etc., socialmente homogéneo y 'predeterminado', inscrito en un contexto claramente delimitado (Hermenegildo 1994, 17-8). El «público abierto» era un público urbano, «un destinatario de la comunicación no definido a priori» con el que el dramaturgo, el autor de comedias, la compañía y, en general, todos los agentes de la naciente industria teatral debían entablar una verdadera «lucha dialéctica» para ganarse su favor y, sobre todo, su interés (López Fonseca 2014, 285). Por esta razón, estos autores intentaron desvincularse del modelo de la tragedia neo-aristotélica para adaptar la experiencia dramática, en cierta medida, a los gustos contemporáneos, y fueron los propios dramaturgos quienes reivindicaron la originalidad de sus creaciones frente al paradigma clásico<sup>23</sup>. Sin embargo, la distancia entre el tipo de público refinado y erudito que requerían estas tragedias experimentales, que representan una etapa de transición entre la tragedia humanista y la moderna, y la realidad heterogénea del público del corral dificultó la recepción de sus textos.

<sup>22</sup> Como la crítica ha señalado en múltiples ocasiones, sigue faltando un estudio sobre la etapa trágica del periodo filipino que actualice los ya clásicos trabajos de Frolidi (1968) y Hermenegildo (1973, 1994). Para profundizar el tema, pueden consultarse también los estudios de Sito Alba (1983), Canavaggio (2000) y, por las interesantes líneas de reflexión que ofrecen en torno a la elaboración trágica de la época, los más recientes trabajos de Couderc (2012), D'Artois (2017), Sullivan (2018) y Antonucci (2020). En cuanto a la influencia, más o menos directa, del corpus trágico de Séneca sobre la producción dramática española, véanse los estudios de Atkinson (1936), Crawford (1937), Blüher (1983) y, en relación con Cueva, Morby (1937). Para un análisis detallado de la influencia de Giraldi Cinzio en la tragedia española del siglo XVI (y en particular en la obra de Argensola), puede consultarse la extensa introducción de Giuliani a su edición crítica de las *Tragedias* de Argensola (2010), así como Frolidi (2000), quien establece una relación estilística e ideológica entre Cinzio y Juan de la Cueva, con especial atención a la *Tragedia del príncipe tirano*.

<sup>23</sup> En la *Loa* que abre la *Alejandra*, Argensola muestra tener muy presentes las reglas neo-aristotélicas, pero subraya que «la edad se ha puesto de por medio / rompiendo los preceptos por él [Aristóteles] puestos» (vv. 16-7), y que, por lo tanto, cierto grado de adecuación a la contemporaneidad justifica el alejamiento del modelo. Del mismo modo, en el *Ejemplar poético*, Juan de la Cueva enumera las novedades introducidas por sus contemporáneos y por él mismo, «de los antiguos alterando el uso / conformes [las novedades] a este tiempo y calidades» (vv. 1627-8).

Además, el gusto por la *elocutio sublimis* que los caracteriza y la excesiva presencia de monólogos largos y complejos afectan negativamente al dinamismo de las piezas y limitan su representabilidad: prueba de ello es que «les longues tirades ont souvent dû être supprimées ou significativement écourtées au moment de la représentation» (D'Artois 2017, 18).

Puede afirmarse que solo con la definitiva consagración de la fórmula lopesca de la Comedia Nueva se logrará establecer ese vínculo, esa comunicación con un público tan variado. Como acertadamente resume López Fonseca

la tragedia renacentista española puede definirse como la acumulación de experiencias tendentes a la creación o al descubrimiento del espectador en el sentido moderno del término. Consecuentemente, la utilización de modelos antiguos y de sus versiones italianas, así como de sus respectivas poéticas, estuvieron condicionadas por la toma de conciencia de la presencia de [...] un espectador en potencia, a quien era necesario aprehender y con quien era necesario pactar. Pero no lograron establecer el contacto y el entendimiento definitivos con el nuevo público de corrales, que sí llegaron con la Comedia Nueva (López Fonseca 2014, 288).

Asimismo, el tema central de la producción trágica filipina es, en esencia, la reflexión ético-política y las dolorosas consecuencias que derivan de un uso distorsionado y violento del poder, una temática que, más allá de los problemas estructurales y de construcción de la acción dramática que presentan estas obras, no logra suscitar el interés del público de los corrales: «la tragedia del horror [...] no consiguió establecer el contacto con la conciencia colectiva, dominada y controlada desde el poder, dirigida y condicionada por el discurso político dominante» (Hermenegildo 1994, 207).

Desde sus inicios, de hecho, la tragedia no solo tuvo que competir con un teatro de carácter cómico de más antigua y viva tradición, sino que también se vio frenada en su desarrollo por una estructura social en transformación, cada vez más rígida y jerarquizada, cuyo código ideológico no coincidía con el que regía la tragedia filipina, «y que acabó por favorecer el espectáculo de evasión y siempre respetuoso de las normas codificadas por la clase dominante (freno, por lo tanto, de la libertad del debate sobre temas de fuerte empeño ideológico)» (Froldi 1989, 463).

A la luz de las consideraciones expuestas hasta ahora, un aspecto adicional y fundamental que conviene subrayar —y que justifica el interés suscitado por las experimentaciones trágicas del siglo XVI español, más allá de su valor estético y artístico— es la importancia que estas representan en el desarrollo posterior de la Comedia Nueva. Desde esta perspectiva, una cuestión relevante que debe plantearse es si existió realmente una tragedia española del siglo XVI, es decir, un género nuevo, capaz de distinguirse de los modelos precedentes y dotado de características propias y originales. Sobre este punto, entre los estudios dedicados al teatro preloquista, destacan esencialmente dos posturas críticas que han generado un debate significativo. Por un lado, se encuentra la visión trazada principalmente por Alfredo Hermenegildo, quien tiende a enfatizar los rasgos estilísticos

comunes entre los autores trágicos del siglo XVI, hasta el punto de identificar en ellos una ‘conciencia de género’ bien definida. A partir del análisis de sus obras, Hermenegildo deduce una poética precisa de corte neo-senequista, cuyo modelo estaría representado por la llamada «tragedia morata», es decir, una tragedia de costumbres con finalidad moralizante (Hermenegildo 1994, 208). Por otro lado, está el estudio de Frolidi, quien subraya, más bien, las divergencias estilísticas y estructurales entre los distintos dramaturgos, las cuales impedirían la elaboración de un modelo coherente de tragedia. En este sentido, el fenómeno debe entenderse más bien como un intento parcialmente logrado, limitado en el tiempo y que no llegó a constituir una verdadera tradición dramática<sup>24</sup>.

Sin embargo, considerando las posiciones contrapuestas, Canavaggio sostiene que, sin olvidar las distinciones entre las obras y el hecho de que los dramaturgos filipinos «tampoco coordinaron los esfuerzos para clasificar su idea de la tragedia y elaborar un cuerpo de doctrina» (2000, 25), existen conexiones significativas que deben ser valoradas, tales como, por ejemplo, la estructuración en actos, la representación de acciones graves y personajes nobles con un estilo elevado y literario, y el uso de la polimetría en relación con la situación dramática. No debe tampoco olvidarse el escaso respeto por las formas neo-aristotélicas y el recurso al modelo neo-senequista, con un énfasis particular en la dimensión del horror y en la violencia narrada y, en algunos casos, exhibida sobre el escenario ante los ojos del público.

Asimismo, las tragedias suelen presentar textos introductorios, prólogos que, según la conocida fórmula retórica de la *captatio benevolentiae*, «reclaman la atención del espectador y le piden que supla con su prudencia la falta de elocuencia de la representación» (Hermenegildo 1994, 203) y que, generalmente, anuncian brevemente el contenido de la obra, explican y motivan el argumento representado. También hay un epílogo que subraya el carácter ejemplar de la fábula y justifica sus excesos, los cuales funcionan como un instrumento dramático destinado a transmitir el mensaje moral de la pieza.

Se evidencia, por tanto, una cierta voluntad de ruptura respecto a las formas dramáticas clásicas y de creación de un teatro

capaz, mediante una mayor disciplina en la construcción dramática y un lenguaje ennoblecido y enriquecido, de llevar la historia a las tablas, plasmar en el escenario la magnitud épica, cumplir con una nueva exigencia ética, tan ajena a la finalidad del auto religioso como incompatible con el sentido cómico del teatro de Rueda (Canavaggio 2000, 26).

<sup>24</sup> «[A]quellos diversos intentos no alcanzaron unos resultados como para afirmar que en España se había consolidado una tradición literaria, y aún menos teatral, propiamente trágica. De hecho esos intentos aparecieron [...] como episodios sin desarrollo y continuidad que hasta desembocaban en formas híbridas, con abundancia de elementos ya predispuestos a confluir en aquel género nuevo que la monarquía cómica de Lope de Vega, poco después, debía consagrar. Y esta vez en una verdadera, propia y original tradición literaria y teatral» (Frolidi 1989, 457).

Entonces, tanto si se considera el fracaso sustancial de un «género frustrado» y las innegables limitaciones observadas unánimemente por la crítica, como si se valoran sus cualidades, es decir, la presencia de un «afán de libertad artística» del que algunas de las irregularidades señaladas por los estudiosos serían expresión, estas obras tienen el mérito fundamental de «haber preparado, quizá sin saberlo, el advenimiento de la comedia nueva» (Canavaggio 2000, 26-7).

Por ello, si se tiene en cuenta la perspectiva inicialmente sugerida por Frolidi y luego ampliamente desarrollada por Joan Oleza, es decir, la idea de que la Comedia Nueva no es simplemente el fruto de una transición entre una etapa artística y otra, ni el producto afortunado del genio de Lope entendido como creador autónomo de una tradición literaria sin precedentes, sino más bien el resultado de un proceso dinámico, complejo y plural, una auténtica «lotta per l'egemonia tra distinte pratiche sceniche» (Oleza 2012, 10), la etapa trágica filipina constituiría «una de esas prácticas coincidentes y contradictorias puntualizadas [...] por Joan Oleza; y, con toda probabilidad, [...] una de las más relevantes» (Canavaggio 2000, 60).

Del mismo modo, Fausta Antonucci, si bien recuerda la fuerte influencia de una concepción trágica de raíz medieval y del modelo senequista, afirma:

[N]el loro uso della storia spagnola ed europea, nella loro attenzione per i possibili echi contemporanei di questa storia, nei loro tentativi —ancora abbastanza goffi— di inserire vicende amorose nella trama principale, questi drammaturghi percorrono di fatto quella che sarà poi la formula vincente della tragicommedia lopesca [...] (Antonucci 2020, 48).

Y es precisamente esta influencia que dichos dramaturgos ejercieron sobre la constitución y consolidación de la tradición teatral de la Comedia Nueva lo que confiere particular relevancia al estudio de la dimensión espacial de sus obras, puesto que permite analizar el empleo de ciertos recursos, como el espacio itinerante, la escena interior etc., aplicados aún de forma relativamente esporádica, pero ya de manera significativa. De hecho, aunque estos textos presentan ciertos problemas de cohesión interna y, sobre todo, un estatismo derivado de la presencia excesiva de pasajes retóricos que ralentizan la progresión de la acción dramática, se percibe también —en particular en algunas secuencias que serán objeto de análisis— una clara conciencia, por parte del dramaturgo, del potencial espectacular de su obra, así como un uso 'flexible' de los espacios visibles y no visibles ofrecidos por el corral de comedias, los cuales, en más de una ocasión, interactúan entre sí de forma dinámica.

Las obras objeto de estudio y de las cuales ofrecemos una propuesta de segmentación según la modalidad híbrida anteriormente descrita pertenecen, como hemos anticipado, a la producción trágica de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Lupercio Leonardo de Argensola.

En lo que respecta a Juan de la Cueva, se trata de las cuatro tragedias incluidas en la *Primera Parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva dirigidas a Momo*. De esta recopilación se conservan dos ediciones: la primera, publicada en

1583, y la segunda, impresa en Sevilla en 1588<sup>25</sup>. Esta última aporta datos precisos sobre la fecha y el lugar de representación de cada obra, así como el nombre del autor de comedias encargado de su puesta en escena. En concreto, la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles* y la *Tragedia de los siete infantes de Lara* fueron representadas en 1579 en la Huerta de Doña Elvira por Pedro de Saldaña y Alonso Rodríguez, respectivamente, mientras que la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* y la *Tragedia del príncipe tirano* fueron representadas en ese mismo corral al año siguiente, ambas a cargo de Saldaña<sup>26</sup>.

Además de estos datos, la segunda edición incluye los argumentos, tanto al inicio de cada obra como al comienzo de cada jornada, así como el listado de personajes que intervienen en cada acto. Sin embargo, a diferencia de los textos de otros trágicos contemporáneos, no se incluyen prólogos con intenciones programáticas. Los argumentos resumen de forma esquemática la acción que se desarrollará en escena, mencionando algunos personajes, pero sin ofrecer detalles sobre los espacios representados, el tiempo dramático, las caracterizaciones o los conflictos que mueven a los personajes. Un aspecto clave que complica aún más la reconstrucción del componente espacial en las obras de Cueva es la ausencia de didascalias explícitas: toda la información relativa a la dimensión performativa y a la puesta en escena se deriva exclusivamente de las didascalias implícitas.

Por estas razones, Wardropper, al referirse a la *Muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, llegó a la conclusión de que la producción de Cueva estaba destinada a una difusión más elitista o incluso concebida exclusivamente para la

<sup>25</sup> Para una descripción de las características de la edición y de la ubicación de los ejemplares conocidos, véase Presotto (2013, 65-74).

<sup>26</sup> La voluntad de Cueva de encargarse de la publicación de sus obras no es un hecho secundario en una época en la que no existía una verdadera tradición editorial y literaria relacionada con los textos teatrales, los cuales estaban esencialmente destinados a la representación. Esto es indicativo del valor literario que el dramaturgo asocia a su obra, anticipando, en cierto modo, la práctica de la publicación de las *Partes de comedias* que se desarrollará ampliamente en el siglo siguiente. Según el famoso artículo de Marcel Bataillon, que tiende a relativizar el impacto artístico del dramaturgo, es precisamente el hecho de que Cueva se haya encargado de la publicación de sus textos en un período en el que no era común hacerlo lo que indujo a la crítica a evaluar erróneamente su influencia efectiva en la práctica teatral de la época (1935). Hasta la publicación del estudio del crítico francés, el dramaturgo sevillano era considerado el más importante precursor de la comedia nueva de Lope. Esta tesis era sostenida, por ejemplo, por Icaza (1917), Pfandl (1931), Crawford (1937), Menéndez Pelayo (1949). Las reflexiones de Bataillon cambiaron en parte la actitud de la crítica hacia Juan de la Cueva, y el mismo Crawford modificó parcialmente su visión en la reedición de su monografía sobre el autor sevillano: de hecho, pasó de describirlo como «outstanding» (Crawford 1922, 158) a considerarlo una «important figure» (Crawford 1937, 164) del teatro prelopesco. En los años cincuenta del siglo pasado se observa un intento de reivindicación de la figura del sevillano por parte de estudiosos como Wardropper (1955) y Hermenegildo (1994). Este último, en particular, reivindica el papel de Cueva como precursor del drama histórico, destacando la contribución del autor sevillano al nacimiento de un verdadero género trágico posrenacentista. Para un análisis más detallado de las distintas posiciones críticas al respecto, también se remite a Canavaggio (2000), Giuliani (1996) y Burguillo-López (2010).

lectura: «parece haber sido concebida más para el lector que para el espectador» (Wardropper 1955, 72). Esta hipótesis se basa tanto en la falta de una articulación escénica claramente definida como en el marcado carácter literario y erudito de la escritura, lo que refuerza la idea de un teatro pensado más para ser leído que representado:

De la tradición humanista —diálogos lucianescos— proceden también los argumentos en prosa de la obra entera y de cada jornada en particular: prueba de que la obra va destinada, más que a la representación pública, a la lectura en casas particulares. Faltan las acostumbradas acotaciones dirigidas a los representantes; ni siquiera se indican las salidas y entradas de los personajes (Wardropper 1955, 151).

Sin embargo, como puntualiza Giuliani (1996), los elementos formales señalados por Wardropper se encuentran únicamente en la segunda edición del volumen y están completamente ausentes en la de 1583. De igual manera, la referencia precisa a los corrales en los que las obras fueron presumiblemente representadas y al nombre del autor de comedias que se encargó de su puesta en escena no constituyen un dato secundario, sino que, junto con las alusiones a elementos escénicos concretos, nos llevan a suponer, como sostiene Shergold, que Juan de la Cueva tenía muy presentes las características físicas del teatro en el momento de componer la obra:

It seems likely from this that Cueva wrote his plays with the stage of these specific theatres in mind. He gives few stage-directions, but the general appearance of this stage may be reconstructed from references in the dialogue to its physical characteristics. There are also various indications concerning the costumes and properties which the actors had at their disposal (Shergold 1955, 1).

También es necesario considerar el hecho de que las compañías mencionadas, especialmente la de Saldaña, cuya actividad en Sevilla ha sido reconstruida de manera detallada por Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso y José Antonio Raynaud en relación con la puesta en escena de *El príncipe tirano* de Cueva (2008, 34-40), eran bastante conocidas y populares a nivel nacional. Este aspecto podría sugerir una circulación de dichas tragedias más amplia que la limitada únicamente a la ciudad de Sevilla. En apoyo a este dato, es decir, a una difusión de las obras de Cueva fuera del contexto sevillano, también se constata la presencia de algunos pasajes de las tragedias de Cueva en otros textos dramáticos<sup>27</sup>.

A la luz de todo esto, las características formales de la edición impresa no implican una desvalorización de la dimensión espectacular de las obras del dramaturgo ni de su impacto visual. A este respecto, en el *Ejemplar poético*, el pro-

<sup>27</sup> En concreto, como ha señalado Giuliani, se ha identificado un fragmento de la *Tragedia de los siete infantes de Lara* en la *Comedia de Ronces Valles*, obra anónima probablemente compuesta en los primeros años de la década de 1580, que relata la derrota de Carlomagno a manos de Bernardo del Carpio (Giuliani 1996, 244-8).

pio Cueva defiende la importancia de este aspecto, subrayando la necesidad de la representación escénica para que el contenido de una obra dramática pueda ser plenamente comprendido: «Cenas i actor suple la maraña / tan intrincada i la soltura della, / inimitable de ninguna estraña» (vv. 1704-6).

Con respecto a Cristóbal de Virués, sus tragedias están contenidas en el volumen *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, publicado en Madrid en 1609 por Esteban Bogia, un comerciante de libros. Además de sus piezas, que en orden de edición son *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, se incluyen algunos poemas de estilo y contenido heterogéneos. No conocemos la fecha exacta de composición de las tragedias; sin embargo, las posturas de los críticos que se han sucedido a lo largo de las décadas tienden a situarla entre 1575 y 1590<sup>28</sup>.

A diferencia de lo que ocurre en el caso de Cueva, en la *editio princeps* no hay indicaciones sobre la vida teatral de las cinco tragedias, es decir, su efectiva puesta en escena. Sin embargo, aunque las obras trágicas de Virués muestran un indudable estatismo en cuanto a la construcción de la acción dramática, esto no significa que fueran concebidas como textos destinados principalmente a la lectura. De hecho, se trata de obras en las que, si bien las largas narraciones y los monólogos sentenciosos ralentizan el progreso de la acción, al mismo tiempo se advierte una cierta atención por parte del dramaturgo hacia la dimensión visual y performativa, incluyendo el uso del espacio, su configuración y la utilización, de manera bastante constante y en ciertos casos repetitiva, de determinados recursos escénicos profundamente vinculados con los temas tratados por Virués en sus obras, esto es, el ejercicio arbitrario del poder político, la hipocresía del ambiente cortesano etc.

Finalmente, en lo que atañe a la producción trágica de Lupericio Leonardo de Argensola, centraremos nuestra atención en las dos tragedias que se han conservado: *Alejandra* e *Isabela*. En cuanto a la datación de ambas obras, Giuliani tiende a situar la composición de *Isabela* en torno al año 1581<sup>29</sup> y, basándose en consideraciones relativas a la práctica dramática del poeta, sostiene que *Alejandra* sería anterior a *Isabela*:

en la breve experiencia de tragediógrafo de Lupericio la *Alejandra* podría ocupar el lugar de un ensayo de acercamiento al género caracterizado por una estricta fidelidad a los modelos italianos. En cambio, la *Isabela* parece alejarse de este primer estadio de la escritura trágica, consiguiendo mejores y más autónomos resultados (Giuliani 2010, xxxviii).

<sup>28</sup> Para una síntesis de las distintas hipótesis críticas se remite a Hermenegildo (2003, 17-8).

<sup>29</sup> Entre los elementos que permiten a Giuliani formular tal hipótesis se encuentran, en primer lugar, la evidente imitación de algunos pasajes de la *Gerusalemme liberata* de Tasso, publicada en Parma en febrero de 1581; en segundo lugar, la identificación, en el Prólogo, de Mateo Salcedo como responsable de la puesta en escena de la obra, célebre autor de comedias que se encontraba en Zaragoza precisamente en octubre de ese mismo año. Finalmente, dicha fecha aparece en uno de los testimonios manuscritos de la obra, conservado en la Hispanic Society of America, donde se lee: «Isabela. Tragedia de Lupericio Leonardo de Argensola. Año MDLXXXI».

Un aspecto de interés que conviene señalar, por estar directamente relacionado con la segmentación del texto y, por tanto, con la reconstrucción e interpretación de la dimensión performativa y espacial de las dos obras, es el de la transmisión textual, que constituye un caso particular dentro del panorama de la tradición manuscrita del teatro del siglo XVI. En efecto, ha llegado hasta nosotros un número notable de testimonios manuscritos de ambas piezas: seis de la *Isabela* y cuatro de la *Alejandra*<sup>30</sup>.

Sin entrar en el análisis detallado de las características codicológicas de los testimonios ni de las distintas familias identificadas por el editor, nos limitamos aquí a subrayar una cuestión de especial relevancia. A partir del cotejo de los manuscritos y teniendo en cuenta divergencias y omisiones, se observa en ambas obras una distinta segmentación dramática. En el caso de la *Isabela*, se advierte una coincidencia significativa entre los manuscritos *B*, *C*, *D* y *G* —pertenecientes a ramas distintas del *stemma codicum*— en el uso del término “acto” y en la división del texto dramático en “escenas” de tipo giraldiano, es decir, conforme al modelo de escena ‘a la francesa’. Según esta modalidad, una nueva escena comienza cuando se produce una alteración sustancial en la configuración del reparto de personajes, es decir, cuando la entrada o salida de uno o más personajes provoca un cambio en la situación dramática. A este respecto, resulta esclarecedora la interpretación del concepto ofrecida por Joan Oleza, quien subraya que no toda entrada o salida de un personaje implica necesariamente un cambio de escena dentro de una misma secuencia dramática. Para Oleza, el cambio de escena debe entenderse como:

qualquier cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario, salvo aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación, o el de la salida gradual y sucesiva de los personajes, uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario. En suma, salvo aquellos casos en que la entrada o salida de algún personaje no permite que se constituya un núcleo de acción (Oleza 1981, 184).

En cuanto a *Alejandra*, Giuliani muestra que los testimonios *A*, *B* y *F* emplean el término “jornada”, probablemente presente ya en el arquetipo, y que el testimonio *F*, aunque utiliza la palabra “escena”, parece hacerlo no tanto en sentido giraldiano, sino más bien entendida como “cuadro”, en la conocida y ya mencionada acepción de Ruano de la Haza.

Pese a esta diferencia en la segmentación interna que presentan ambas obras, hemos optado por aplicar la misma metodología de segmentación empleada en las demás piezas, la cual parece ser la más eficaz para la identificación y el análisis de la configuración espacial de los textos.

<sup>30</sup> Esta transmisión relativamente abundante se explica, probablemente, por el interés erudito que suscitó Argensola como poeta de prestigio (Giuliani 2010, clxxx-i).

## Bibliografía

- Amezcuca, José. 1987. "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro." *Acta poética* 7, 1-2: 37-48. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1987.1-2.618>
- Antonucci, Fausta. 2000. "Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón." *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 3: 61-93. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrz126>
- Antonucci, Fausta. 2002. "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse, 57-81. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Antonucci, Fausta. 2007a. "Introducción: para un estado de la cuestión." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 1-30. Kassel: Reichenberger.
- Antonucci, Fausta. 2007b. "Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 207-29. Kassel: Reichenberger.
- Antonucci, Fausta. 2009. "Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas." En *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, edición de Alberto Blecuá, Ignacio Arellano, y Guillermo Serés, 13-28. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Antonucci, Fausta. 2010. "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión." *Teatro de palabras* 4: 78-97.
- Antonucci, Fausta. 2020. *Calderón de la Barca*. Roma: Salerno Editrice.
- Arata, Stefano. 2002. "Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse, 91-115. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Arellano, Ignacio. 1995. "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19: 411-43. <https://www.jstor.org/stable/27763210>
- Arellano, Ignacio. 2001. "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón." En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Elena E. Marcello, 77-106. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- Argensola, Luperco Leonardo de. 2010. *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe.
- Aston, Elaine, y George Savona. 1991. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London-New York: Routledge.
- Atkinson William C. 1936. "Séneca, Virués, Lope de Vega." En *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscel·lanea d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, I, 11-131. Barcelona: IEC.
- Bataillon, Marcel. 1935. "Simples réflexions sur Juan de la Cueva." *Bulletin hispanique* 37: 329-36.
- Blüher, Karl Alfred. 1983 [1969]. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, edición de Juan Conde. Madrid: Gredos.

- Bobes Naves, María del Carmen. 2004. "Teatro y semiología." *Arbor* 177, 699/700: 497-508. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>
- Bobes Naves, María del Carmen. 2006. "El proceso de transducción escénica." *Dialogía* 1: 35-53. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth924>
- Bolaños Donoso, Piedad, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Mercedes de los Reyes Peña, José Antonio Serrano Agulló, y Rafel Torán Marín. 2004. *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Bouwisma, William J. 2000. *The Waning of the Reinassance 1550-1640*. Yale: Yale University Press.
- Burguillo López, Francisco Javier. 2010. *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Miguel M. García-Bermejo Giner. Universidad de Salamanca.
- Canavaggio, Jean. 2000. *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cassol, Alessandro, y Francisco Sáez Raposo, edición de. 2015. "Del espacio escénico al espacio dramático en la comedia áurea." *Tintas* 5. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> (2025-06-03).
- Cazal, Françoise, Christophe González, y Marc Vitse, edición de. 2002. *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chastel, André. 1968. *La crise de la Reinassance*. Genève: Skira.
- Cortijo Ocaña, Antonio, y Francisco Sáez Raposo, edición de. 2015. "La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro." *eHumanista* 30. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30> (2025-06-03).
- Couderc, Christophe. 2012. *Le théâtre tragique au siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: Presses universitaires de France.
- Crawford, J. P. Wickersham. 1937 [1922]. *The Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: The University of Pennsylvania.
- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Reichenberger: Kassel.
- Cueva, Juan de la. 1583. *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*. Sevilla: Andrea Pescioni.
- Cueva, Juan de la. 1588. *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*. Sevilla: Juan de León.
- Cueva, Juan de la. 1986. *Ejemplar poético*, edición de José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar.
- D'Artois, Florence. 2017. *Du nom au genre: Lope de Vega, la Tragedia et son public*. Madrid: Casa de Velázquez. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.1941>
- D'Artois, Florence, y Luigi Giuliani. 2017. "Introducción." En Lope de Vega Carpio, *Comedias. Parte XVI*, edición de Florence D'Artois, y Luigi Giuliani, 1-55. Madrid: Gredos.
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- Díez Borque, José María. 1975. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español." En *Semiología del teatro*, edición de José María Díez Borque, y Luciano García Lorenzo, 49-92. Barcelona: Planeta.

- Dixon, Victor. 1986. "La comedia del corral de Lope como género visual." *Edad de Oro* 5: 35-58.
- Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London-New York: Routledge.
- Froldi, Rinaldo. 1968. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya.
- Froldi, Rinaldo. 1989. "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español." En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, edición de Sebastián Nuemeister, 457-67. Frankfurt: Vervuert Verlag. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz266>
- Froldi, Rinaldo. 2000 [1999]. "Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva." En *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de teatro clásico: Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael González Cañal, 15-30. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m646>
- Froldi, Rinaldo. 2013. "Estudio preliminar." En Juan de la Cueva, *Tragedias*, edición de Marco Presotto, 25-60. València: Universitat de València.
- García Barrientos, José Luis. 2014. "Puesta en escena o puesta en espacio." En *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, edición de Francisco Sáez Raposo, 11-24. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Giuliani, Luigi. 1996. "Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva." *Anuario de estudios filológicos* 19: 241-8. <http://hdl.handle.net/10662/1699>
- Giuliani, Luigi. 2010. "Estudio preliminar." En Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, ix-ccxxv. Zaragoza: Larumbe.
- Giuliani, Luigi. 2018. "Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 11-27. Venezia: Edizioni Ca' Foscari <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda. 2018. "Presentación o loa." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 7-9. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- González Pérez, Aurelio. 2006. "La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro de Siglo de Oro." En *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de Anthony J. Close, y Sandra María Fernández Vales, 61-75. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964565587-005>
- Hauser, Arnold. 1964. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance*. Munich: Bech.
- Hermenegildo, Alfredo. 1973. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta.
- Hermenegildo, Alfredo. 1994. *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar.
- Hermenegildo, Alfredo. 2001. *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Hermenegildo, Alfredo. 2002. "Introducción." En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-108. Madrid: Editorial Biblioteca nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2003. "Introducción." En Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-89. Madrid: Cátedra.
- Hermenegildo, Alfredo, y Ricardo Serrano. 2010. "La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias." *Teatro de palabras* 4: 9-18.
- Icaza, Francisco A. de. 1917. "Introducción." En Juan de la Cueva, *Comedias y tragedias*, edición de Francisco A. de Icaza, v-lxi. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

- Kirschner, Theresa J. 1991. "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, 3: 453-63. <https://www.jstor.org/stable/27762856>
- Klaniczay, Tibor. 1973. *La crisis del Rinascimento e del Manierismo*, traducción de Riccardo Scrivano. Roma: Bulzoni.
- Lara Garrido, José. 1989. "Texto y espacio escénico el Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)." En *La escenografía del teatro barroco*, edición de Aurora Egido, 91-126. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López Fonseca, Antonio. 2014. "Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la «tragedia del horror»." *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 34, 2: 283-313. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CFCL.2014.v34.2.47360](https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2014.v34.2.47360)
- McKendrick, Malveena. 1991. "El espacio simbólico en Calderón." En *Hacia Calderón. Noveno coloquio angloamericano*, edición de Hans Flasche, 123-31. Stuttgart: Franz Steiner.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1949. "Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España." En *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol 33*, edición de Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q8b2>
- Merlino, Elena. 2022. "Re e carbonai in scena. Il conflitto corte-aldea ne *Los carboneros de Francia*. Una commedia palatina del fondo Gondomar." *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 11: 17-39. <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-13807> (2025-06-03).
- Morby, Edwin Seth. 1937. "The influence of the Senecan tragedy in the plays of Juan de la Cueva." *Studies in Philology* 34, 3: 383-91. <https://www.jstor.org/stable/4172371>
- Oleza, Joan. 1981. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega." *Cuadernos de Filología* 3: 153-223. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>
- Oleza, Joan. 2010. "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva." *Teatro de palabras* 4: 99-137.
- Oleza, Joan. 2012. *L'architettura dei generi nella commedia nuova di Lope de Vega*, traducción de Isabella Sgargi et al. Rimini: Panozzo Editore.
- Oliva, César. 1996. "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega." En *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael González Cañal, 13-36. Madrid: Universidad de Castilla - La Mancha.
- Oliva, César. 1997. "Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor." En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, edición de Evangelina Rodríguez, 201-20. València: Universitat de València.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, traducción de Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
- Pfandl, Ludwig. 1931. "Studien zu Juan de la Cueva." *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 159: 231-53.
- Pontón, Gonzalo. 2018. "La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 69-90. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- Presotto, Marco. 2013. "Introducción." En Juan de la Cueva, *Tragedias*, edición de Marco Presotto, 65-87. València: Universitat de València.
- Profeti, Maria Grazia. 1966-7. "Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*." En *Miscellanea di studi*

- ispanici*, 170-217. Pisa: Università di Pisa. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc708m3>
- Raimondi, Ezio. 1965. *Rinascimento inquieto*. Palermo: U. Manfredi.
- Rennert, Hugo Albert. 1963. *The Spanish Stage in the Age of Lope de Vega*. New York: Dover.
- Reyes Peña, Mercedes de los, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. 2008. "Introducción." En Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud, 9-128. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. 1998. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Romanos, Melchora. 1982-4. "La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*." *Filología* 19: 77-111.
- Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la representación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- Rubiera Fernández, Javier. 2002. "Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*." En Calderón. *Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja, Logroño*, edición de Francisco Domínguez Matito, y Juliano Bravo Vega, 223-42. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Serrano, Ricardo. 1998. "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable." En *Actas del Congreso Internacional de la AISO, Alcalá de Henares, julio de 1996*, edición de María Cruz García de Enterría, y Alicia Cordón Mesa, 1529-36. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Serrano, Ricardo. 2006. "*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de «grupos de presencia»." En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, edición de Odette Gorsse, y Frédéric Serralta, 959-73. Toulouse: PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia.
- Shergold, Norman D. 1955. "Juan de la Cueva and the early theatres of Seville." *Bulletin of Hispanic Studies* 32: 1-7. <https://doi.org/10.1080/1475382552000332001>
- Shergold, Norman D. 1967. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Sito Alba, Manuel. 1983. "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)." En *Historia del teatro en España*, dirigido por José María Díez Borque, 155-472. Madrid: Taurus.
- Sullivan, Henry W. 2018. *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre*. Reichenberger: Kassel.
- Ubersfeld, Anne. 1999. *Reading Theatre*, traducción de Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press.
- Varey, John E. 1986. "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón." *Edad de Oro* 5: 271-97.
- Vega Carpio, Lope de. 2016. *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Vega Carpio, Lope de. 2017. *Comedias. Parte XVI*, edición de Florence D'Artois, y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos.
- Virués, Cristóbal de. 1609. *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*. Madrid: Impr. Esteban Bogia.
- Vitse, Marc. 1985. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Notas y estudios filológicos* 2: 7-32.
- Vitse, Marc. 1998. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del Siglo XVII: El ejemplo de *El burlador de Sevilla*." En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell, 45-63. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth951>
- Vitse, Marc. 2002. "Loa de apertura o prolegómenos para un viaje entretenido." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de Françoise Cazal, Christoph González, y Marc Vitse, 19-50. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Vitse, Marc. 2007. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 169-206. Kassel: Reichenberger.
- Vitse, Marc. 2010. "Partienda est comœdia: la segmentación frente a sí misma." *Teatro de palabras* 4: 19-75.
- Wardropper, Bruce W. 1955. "Juan de la Cueva y el drama histórico." *Nueva revista de filología hispánica* 9: 149-56. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v9i2.3144>



Fig. 2 – Encuentro de la reina y Gerardo en *Atila furioso*.

## La articulación del espacio dramático

En este capítulo nos ocuparemos de identificar las distintas técnicas que Cueva, Virués y Argensola emplean para configurar y definir los espacios dramáticos significados por el escenario. Como observaremos, en la mayoría de los casos dichos espacios no se identifican directamente mediante acotaciones explícitas, sino que se designan a través de referencias didascálicas implícitas<sup>1</sup>, en función de la situación dramática representada y/o por medio de la alusión a lugares no directamente visibles para el público. En muchos casos, la geografía de estos últimos no solo aparece con mayor claridad y definición, sino que además determina una ampliación virtual del espacio de representación y favorece la creación de pares espaciales opositivos, cargados de un importante valor simbólico en la economía de la narración. En este sentido, veremos también cómo las referencias verbales y décticas al espacio desempeñan una función articuladora fundamental entre los cuadros, indicando que, en muchas ocasiones, es la dimensión espacial, más aún que la temática o simbólica, la que favorece la cohesión entre secuencias dramáticas distintas.

### 2.1 La identificación del espacio dramático mediante las didascalias

En cuatro de las once tragedias que conforman nuestro corpus encontramos una didascalia explícita que fija el espacio dramático en el que se ambienta la

<sup>1</sup> Sobre el tema de la fijación del lugar de la acción, véanse también las consideraciones de Rubiera, en particular en lo que respecta al papel fundamental desempeñado por las acotaciones implícitas y por el decorado verbal (2005, 33-8).

obra, a saber: *La cruel Casandra* («Es el teatro<sup>2</sup> una sala real», 0Acot), *La infelice Marcela* («Es el teatro un monte espeso», 0Acot), *Elisa Dido* («El teatro es el templo de Júpiter, audiencia pública de Dido en Cartago», 0Acot) y, por último, *Isabela* («La scena es en Zaragoza, metrópolis de Aragón», 0Acot). En el caso de *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, predomina la unidad de lugar, por lo que la acotación explícita fija el espacio ficcional para toda la duración de la representación. En cuanto a *La cruel Casandra*, veremos cómo la referencia genérica a una «sala real», junto con otros indicios que analizaremos más adelante, permite suponer que, aunque la acción transcurra enteramente en el interior del palacio real, el segundo acto se desarrolla en un espacio distinto respecto al primero y al tercero. Además, Virués tiende a mantener la unidad de lugar en cada acto, haciendo coincidir acto y cuadro. Con la excepción de los dos casos mencionados anteriormente, cada cambio de acto conlleva también un cambio de espacio dramático.

En lo que respecta a la *Isabela*, la identificación del espacio ficcional resulta bastante vaga, ya que la obra presenta una notable variedad espacial, que se concreta en la alternancia entre espacios exteriores (las orillas del Ebro, el exterior del palacio real y el exterior de Zaragoza) e interiores (el interior del palacio real), cuya caracterización y delimitación, sin embargo, permanecen relativamente imprecisas.

Asimismo, se hallan otros dos ejemplos de indicación genérica del espacio dramático, expresados a través de referencias didascálicas implícitas incluidas en el Prólogo. Tal es el caso de *La gran Semíramis*, donde, con el propósito de justificar la transgresión de las unidades pseudo-aristotélicas de tiempo y lugar, el dramaturgo advierte:

*Prólogo*                    [...] que esta tragedia, con estilo nuevo  
que ella introduce, viene en tres jornadas  
que suceden en tiempos diferentes:  
en el sitio de Batra la primera,  
en Nínive famosa la segunda,  
la tercera y final en Babilonia [...] (vv. 23-8).

Un segundo caso similar se encuentra en la *Alejandra*: en el Prólogo, puesto en boca de la personificación de la Tragedia, se ofrecen detalles relativos a la ubicación espacial de la pieza mediante una exhortación convencional al pú-

<sup>2</sup> Suponemos que con el término “teatro” Virués se refiere al espacio de representación en su conjunto, es decir, al tablado y a la fachada del teatro situada detrás de él. De hecho, como recuerda Ruano de la Haza, «[e]n el Siglo de Oro, la palabra “teatro” es generalmente utilizada, tanto en acotaciones como en documentos contemporáneos, para identificar el lugar donde se representaba, el cual comprendía no sólo el tablado sino también el “vestuario” y los corredores que había encima de él». No obstante, conviene recordar que «[e]n ocasiones, sin embargo, la palabra designa exclusivamente o el tablado de la representación o el edificio del vestuario» (Ruano de la Haza 2000, 129). Para evitar confusiones, se adoptará la terminología empleada por Ruano de la Haza (2000, 130), es decir, se utilizará “vestuario” para referirse al nivel inferior de la fachada del teatro, “primera/segunda galería” para los niveles superiores, y “fachada del teatro” para el conjunto de los tres niveles visibles al público.

blico a trascender los límites espaciales y temporales a través del ejercicio de la imaginación:

*Tragedia*            [...] En medio Egipto,  
ribera del famoso y ancho Nilo,  
en la grande ciudad llamada Menfis,  
en donde reina y vive un rey tirano,  
cuyo fuerte palacio veis presente;  
aquí la casa real tiene su asiento,  
aquí se albergan hoy los infernales:  
mirad en poco tiempo cuántas tierras  
os hace atravesar esta tragedia [...] (vv. 65-73).

Podemos suponer que las palabras de la Tragedia van acompañadas de un gesto deíctico de la actriz dirigido hacia la fachada del teatro; de este modo, el público identifica inmediatamente el espacio escénico, constituido por el tablado y el vestuario, como el palacio real, donde se concentra la acción dramática. De hecho, como también revela la Tab. X, *Alejandra* transcurre íntegramente entre los interiores y exteriores del palacio real de Menfis, con una configuración de los espacios dramáticos que se mantiene bastante indeterminada durante toda la representación.

Más allá de las escasas y bastante imprecisas indicaciones didascálicas explícitas o insertadas en los textos preliminares de la pieza, la mayoría de las señales que permiten, con distintos grados de certeza, localizar la acción dramática se encuentran en los intercambios dialogados entre los personajes. En el caso de Cueva, este fenómeno es aún más evidente, pues sus textos trágicos, al menos en la versión impresa que ha llegado hasta nosotros, carecen de acotaciones explícitas y los argumentos no ofrecen referencias claras que ayuden a situar las distintas secuencias dramáticas. Precisamente en Cueva hallamos un par de ejemplos significativos en los que el espacio dramático queda claramente identificado: en ambos casos se trata de espacios exteriores, aparentemente pacíficos y seguros, que sin embargo son invadidos por la irrupción de un personaje que actúa como emisario del poderoso de turno.

El cuadro I-2 de *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, por ejemplo, se ambienta en las orillas del río Tíber y comienza con una breve descripción ofrecida por Virginia y Tucia de dicho paisaje, que se configura como un verdadero *locus amoenus*, en marcado contraste con el espacio urbano del cuadro precedente. Se trata de un lugar alejado de la esfera de influencia de Apio Claudio, aunque, como observa la propia Virginia, no tan inaccesible y apartado como la dama desearía:

*Virginia*            Tucia, ¿Notas la belleza  
del campo, las varias flores,  
los regalados olores  
que alegran toda tristeza?  
Mira el Tíber coronado  
de verdes hojas corriendo,

haciendo sonoro estruendo  
 que alivia cualquier cuidado.  
*Tucia* Eso mismo contemplaba  
 y doyte mi fe, señora,  
 que su contento mejora  
 quien este lugar gozaba.  
*Virginia* Si tan cerca no estuviera  
 de la ciudad, yo te juro  
 que a gozar deste aire puro  
 aquí cada día viniera.  
 Y si fuera permitido  
 a mi honestidad tal cosa,  
 aquí viviera gozosa  
 y apartada de rüido.  
 Mas temo que este camino  
 tomado a la diestra mano  
 entra en el pueblo romano  
 y es frecuentado contino (vv. 133-56).

Se trata de uno de los pocos ejemplos que encontramos en Cueva del uso del recurso dramático del decorado verbal: si bien no alcanza los niveles de lirismo ampliamente constatados en las piezas del Siglo de Oro, los pocos versos pronunciados por Virginia no solo informan al público sobre el lugar ficcional en que transcurre la escena, sino que además le confieren un valor simbólico significativo. Las orillas del río Tíber constituyen, de hecho, un espacio de intimidad, paz y serenidad, que se ve perturbado por la entrada en escena de Marco Claudio, emisario de Apio Claudio, que aparece por una de las puertas del vestuario. Este personaje proviene de Roma (el cuadro I-1 transcurre en algún lugar de la ciudad), un espacio corrupto, amenazante y opresivo, que se materializa precisamente con la irrupción del criado.

De igual modo, en el cuadro III-2 del *Príncipe tirano*, el espacio representado por el escenario queda inequívocamente señalado, tratándose del jardín junto a la casa de Calcedio, una vez más un lugar privado y aparentemente protegido, adonde Ligurino, emisario del príncipe, acude en busca de Teodosia, la dama deseada por el tirano.

El cuadro comienza con la entrada en escena de Teodosia, cuyas palabras identifican de inmediato el espacio dramático en que se desarrolla esta breve secuencia, caracterizándolo convencionalmente como un ámbito de paz y serenidad, en contraste con el espacio cortesano, invadido y dominado por la violencia y los abusos del príncipe:

*Teodosia*           Contenido es la soledad,  
                           cuando la melancolía  
                           ofende con su porfía  
                           y usa su riguridad.  
                           Por este fresco jardín

quiero salir a espaciarme,  
 por ver si puedo alegrarme  
 y a mis congojas dar fin (vv. 887-94).

Del mismo modo, Calcedio, al entrar en escena y sorprender a Ligurino y Teodosia conversando, comienza con estas palabras: «Teodosia, señora mía, / ¿acá estáis pasando el día, / gozando deste frescor?» (vv. 979-81). No podemos saber con certeza si existían elementos escenográficos que informaran visualmente al público sobre la ambientación de la escena o si se trataba exclusivamente de decorado verbal. Sin embargo, como es sabido, la escena exterior del jardín era un tópico común en el teatro español y se representaba de forma esquemática pero funcional, mediante ramas, plantas o pequeños arbustos que enmarcaban algunas de las aperturas del vestuario.

En este caso, la reiterada referencia a dicho espacio dramático, además de cumplir una función práctica e informativa, podría también revestir un significado simbólico y, en cierto sentido, proléptico: lo que Cueva parece subrayar al recurrir al tópico del jardín es precisamente esa dimensión de armonía y seguridad que la irrupción de Ligurino, despiadado emisario del príncipe, quiebra irremediabilmente, de manera similar a lo que sucede en *La muerte de Virginia y Apio Claudio*. Asimismo, la invasión del espacio privado de Teodosia por un elemento ajeno como Ligurino anticipa otra ‘invasión’ en la esfera íntima y privada de la mujer, que tendrá lugar en el acto final y será determinante para el desenlace de la trama: el intento de violación por parte del príncipe, consumado fuera de escena, en el aposento del tirano.

También en el caso de *La infelice Marcela* de Virués, además de la acotación explícita que sitúa la acción en un «monte espeso con una cueva», encontramos numerosos referentes deícticos<sup>3</sup> que contribuyen a definir los espacios donde se desarrolla la acción dramática, así como varias indicaciones que recuerdan constantemente al público las características del espacio ficcional, también desde una perspectiva connotativa. Baste pensar, por ejemplo, en el diálogo entre Landino e Isidro al comienzo del segundo acto, en el que no solo se ofrecen detalles de decorado verbal sobre el entorno salvaje en el que transcurre la acción, sino que además se subraya su aspereza y peligrosidad tanto material como, sobre todo, moral<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> En la Tab. IV puede apreciarse el uso reiterado de la combinación adjetivo demostrativo/ sustantivo (por ejemplo: «Dejemos este monte», v. 2008), destinada a reforzar, de manera casi redundante, la localización espacial de una determinada secuencia dramática.

<sup>4</sup> Como es bien sabido, el espacio salvaje del monte es un tipo de escenario que llegará a ser bastante común en la comedia aurisecular. Como observa Arellano respecto a la obra dramática de Calderón, «independientemente de su concreta realización escénica, las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa, la violencia brutal» (2001, 86). La cueva de *La infelice Marcela*, en particular, no constituye una excepción, y se presenta como expresión de esa ceguera moral provocada por el predominio del instinto brutal sobre la razón, uno de los temas más explorados por Virués. La gruta es, de

- Landino*                    Notable es la aspereza de este monte;  
apenas dejan ver sus espesuras  
la clara luz que dora el horizonte.  
Bien fue apearnos.
- Isidro*    Bien, pues las alturas  
gustas, Señor, de ver desta montaña  
y de andar por sus sendas mal seguras (vv. 674-9).

Sin embargo, más allá de los ejemplos analizados hasta ahora, existen numerosos casos en los que predomina una cierta indeterminación espacial, y la identificación del espacio representado resulta más compleja, dado que las didascalias implícitas suelen ser lacónicas y escasas en referencias espaciales concretas. En *Atila furioso*, por ejemplo, puede suponerse que el segundo acto, a diferencia del primero, transcurre en un espacio exterior, fuera del palacio real, como señala Hermenegildo (2002, 73). Esta hipótesis se basa esencialmente en dos indicaciones escénicas y verbales. La primera se encuentra en la réplica que Flaminia dirige a la reina en el momento de su entrada en escena, justo cuando esta acaba de concluir un soliloquio sobre las inquietudes y sufrimientos provocados por su pasión hacia Flaminio. La reina, absorta en sus pensamientos, es interpelada por Flaminia con las palabras: «¿Goza tu Alteza del viento / que causa en el mar ruido?» (vv. 500-1), lo que sugiere que se encuentran en un espacio abierto, expuesto al viento 'real' que agita el mar, pero también a vientos 'metafóricos', símbolo de los trastornos interiores provocados por el impulso amoroso. Esta pasión, como se desprende ya desde el Prólogo (v. 25 y ss.), adquiere en Virués una connotación profundamente negativa. La hipótesis queda finalmente confirmada por la escena que cierra el acto, en la que la reina aparece asomada a una ventana (v. 1117*Acot*), una secuencia sobre la cual volveremos en el capítulo 4.

En ciertos casos, es la propia situación dramática la que permite ubicar una secuencia determinada, incluso en ausencia de indicaciones didascálicas explícitas. Tal es el caso del cuadro III-1 de *Los siete infantes de Lara*, una secuencia que, con toda probabilidad, se desarrolla en un espacio interior del palacio distinto tanto de la sala real que abre la tragedia como del salón del banquete del acto anterior. Se trata de un lugar que permite actuar con discreción, lo que posibilita a Zaida y Aja llevar a cabo un ritual mágico. Las únicas indicaciones que ofrece el texto aluden precisamente al carácter secreto y reservado de dicho entorno, como subraya Bustos al entrar en escena y sorprender a las dos mujeres en plena ejecución del rito:

hecho, el lugar desde el que emerge por primera vez Felina, el personaje más afín a las anti-heroínas viruesinas (Semíramis, Casandra, Flaminia, etc.); es también la zona franca en la que los bandidos se refugian y se sienten a salvo, y donde Formio obliga a Marcela a entrar contra su voluntad tras haberle revelado la pasión que siente por ella. La cueva es, finalmente, el lugar donde mueren Felina y, accidentalmente, Oronte: «Todo en la cueva es muerte» (v. 1998), afirma con gravedad el pastor Silvio en la secuencia final de la obra.

*Gonzalo Bustos* [...]¿qué hacéis, en qué pensáis,  
que os veo descolorida,  
triste, confusa, afligida,  
en un lugar do nunca estáis? (vv. 818-21)

Poco después, la propia Aja exhorta a Zaida a abandonar ese lugar, al considerar que podría levantar sospechas: «Vuelve en ti, vamos de aquí, / que es el lugar sospechoso» (vv. 930-1).

## 2.2 La identificación del espacio dramático mediante la referencia a espacios no visibles

Como se observa en los ejemplos presentados y en los esquemas de segmentación, en la producción dramática filipina analizada predomina una marcada indeterminación en la identificación de los espacios ficcionales representados en escena. No obstante, consideramos fundamental un aspecto al que hemos dedicado una columna específica en las tablas: el papel del espacio no visible en la configuración de los espacios dramáticos visibles. Este espacio no visible, al que ya hemos aludido brevemente y cuyo uso profundizaremos en nuestro estudio, representa una categoría espacial de amplio empleo en el teatro del Siglo de Oro, pero que aún sigue siendo poco explorada, tal como señala Rubiera:

De mucho mayor importancia y rendimiento y de uso casi común a todas las comedias es el espacio dentro, situado principalmente detrás del edificio del vestuario, donde se producen diferentes efectos sonoros (ruidos, músicas, gritos...) y donde a veces se desarrollan breves escenas que no pueden representarse a la vista, como corridas de toros, naufragios, grandes batallas o secuencias en un coche de caballos, por ejemplo. La utilización de este recurso, que no creo que ningún otro tipo de teatro haya hecho con tanta variedad y funcionalidad dramática, merece un estudio largo y detenido. Es un espacio, que también podría segmentarse, al que el dramaturgo podía recurrir para dar variedad a la representación, llegando a veces a tejer una muy compleja y sutil relación entre lo visto en escena y lo escuchado fuera de ella (Rubiera 2005, 89).

Sin embargo, a diferencia de la terminología propuesta por el estudioso, que denomina correctamente estos espacios ocultos tras la fachada del teatro como «espacios dentro», hemos optado por definirlos “espacios no visibles” para subrayar, también terminológicamente, la relación dinámica y a menudo opositiva que se establece entre los espacios visibles y, precisamente, los no visibles.

Como se observará, en numerosas ocasiones la geografía de los espacios extra-escénicos, a los que los personajes aluden, hacia los cuales se dirigen o de los que proceden, no solo resulta más clara y definida que la del espacio visible, sino que este último se delimita, configura y reconfigura dinámicamente en función de la identificación de los espacios no visibles.

Un ejemplo muy ilustrativo en este sentido se encuentra en el cuadro II-1 de *El Príncipe tirano*, donde los elementos textuales disponibles no ofrecen in-

dicaciones claras sobre el lugar en que transcurre la escena: los grandes Cratilo y Gracildo entran lamentando la decisión del rey de abdicar a favor de su sanguinario hijo y, a modo de confirmación de sus oscuros presagios sobre el futuro del reino, el mastresala revela a los dos dignatarios las crueldades cometidas por Licímaco la noche anterior: este último había cegado a Rucelo y Porcildo, los dos pajes reales, para luego arrojarles «desde el alto mirador / [...] sin piedad» (vv. 464-5).

Profundamente afectados por las desmedidas y deshumanizadas crueldades perpetradas por Licímaco, Cratilo y Gracildo deciden abandonar la escena junto con el mastresala. Solo en ese momento, esto es, al finalizar el cuadro, es posible identificar el espacio que ocupan los actores, cuando Gracildo insta a Cratilo a seguirlo al palacio, donde está a punto de celebrarse la coronación del príncipe:

<i>Gracildo</i>	Vamos, no estemos aquí en razones tan de espacio, que dejar de ir a palacio no conviene a ti ni a mí.
<i>Mastresala</i>	No os detengáis, partid luego, que ya es hora de salir.
<i>Cratilo</i>	Habiendo por fuerza de ir, dejemos tanto sosiego.
<i>Gracildo</i>	Vamos por este postigo, atajaremos gran pieza (vv. 490-5).

En este punto, queda claro que el encuentro tuvo lugar en una calle cercana al palacio real, y la identificación del espacio no visible define y delimita el espacio dramático representado.

De igual modo, la transición de II-2 a II-3 en la *Alejandra* va acompañada de un cambio espacial, y la identificación del espacio no visible como «palacio real» (v. 966) nos permite situar la escena fuera de las puertas del palacio. La oposición entre el interior y el exterior del palacio se enfatiza además mediante una serie de deícticos («allá dentro», «aquí», «allá», etc.) que refuerzan esa polaridad:

<i>Portero</i>	El rey me envió a mandar que no te dejase entrar sin avisalle primero. [...]
<i>Lupercio</i>	Entra tú allá dentro, y dilo.
<i>Orilo</i>	Yo voy, espérame aquí. [...]
<i>Lupercio</i>	[...] ¿a mí negarme la entrada en el palacio real? Quiero entrar [...]
<i>Orilo</i>	[...] Señor, espera, que el rey dice saldrá fuera. [...]
<i>Lupercio</i>	El rey me hace aquí esperar.
<i>Ostilo</i>	Solo está, que de allá salgo (vv. 956-86).

Además, estas referencias verbales y deícticas a los espacios que, en un determinado cuadro, se ocultan tras las puertas del vestuario, facilitan en muchos casos la identificación del espacio dramático de los cuadros siguientes. Esto permite al público reconstruir la ubicación espacial de las secuencias posteriores incluso en ausencia de marcadores didascálicos adicionales, ya sean explícitos o implícitos.

En *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, por ejemplo, el cuadro II-3 se desarrolla en el edificio del Senado romano. La escena comienza *in medias res* con una discusión sobre la designación de un nuevo censor, interrumpida por la entrada del portero, quien anuncia la llegada de una «gran turba de plebeya gente, / pidiendo a voces que le sea admitido / entrar a deshacer una injusticia» (vv. 633-5). Más allá de la situación dramática, son especialmente las numerosas referencias espaciales presentes en el cuadro anterior (II-2), ambientado en una calle no especificada de Roma, las que anticipan el espacio ficcional de esta escena, dado que los personajes mencionan repetidamente su intención de dirigirse al tribunal para tratar el asunto relacionado con la supuesta esclavitud de Virginia: «*Marco Claudio* [...] vamos a la Justicia [...]» (v. 499); «*Marco Claudio* Al tribunal vamos presto [...]» (v. 513); «*Lucio Valerio* Lo que digo es que vamos / y al tribunal la [a Virginia] llevemos [...]» (vv. 537-8); «*Marco Claudio* [...] Vamos presto / do alcance justicia desto» (v. 542-3); «*Numitorio* Vamos luego a la Justicia, / que determine este hecho» (vv. 601-2). De igual modo, el espacio dramático del cuadro III-1, un campamento romano en el monte Álgido, es anticipado en II-2, donde Numitorio encomienda a Icilio la tarea de llevar al tribunal a Virgino, padre de Virginia, quien se encuentra en dicho lugar:

*Numitorio*            Icilio, a todos cumple que al momento  
                             os partáis para Álgido, donde tiene  
                             Virgino, vuestro suegro, alojamiento,  
                             y con vos lo traigáis, que así conviene (vv. 805-8).

Los versos permiten situar inmediatamente el cuadro III-1, en el que aparece precisamente Virgino, sin necesidad de más especificaciones y sin causar confusión en el espectador.

Un análisis detenido de nuestro corpus evidencia que los espacios no visibles, ya sea que permanezcan ocultos durante toda la representación o que se materialicen en cuadros posteriores como en el caso que acabamos de ilustrar, parecen desempeñar un papel decisivo en múltiples niveles. De hecho, la determinación de dichos espacios, además de definir y delimitar el espacio visible, puede también ampliar virtualmente sus límites.

En este sentido, piénsese en el detallado y articulado relato que hace Ligu-rino en *El príncipe tirano* sobre la destrucción del templo de Marte, para luego describir cómo el incendio se propaga por la ciudad (vv. 725-90) o, en particular, en el empleo de la narración teicoscópica.

En el cuadro III-4 de *El príncipe tirano*, un paje describe a Agelao lo que está sucediendo fuera de escena, es decir, la ejecución de los grandes Cratilo y Gracildo, a quienes el príncipe Licímaco ha ordenado arrojar desde un risco. Luego continúa relatando el crimen que Licímaco acaba de cometer en el mirador: el

asesinato de Mérope. En ambos casos, las palabras del paje expanden imaginativamente los confines del espacio de representación:

*Paje* Ya van [Gracildo e Cratilo] a los ministros entregados  
para que sea la ejecución cumplida.  
[...]  
Llévanlos a que sean arrojados  
de aquella cumbre al Cielo más subida.  
[...]  
En su alto mirador queda aguardando  
a ver la crüeldad que hacer manda,  
en donde hizo otra que no hay hombre  
que tal haga ni Furia a quien no asombre.  
Subió, como te digo, a ver la suerte  
de los cuitados que a morir envía,  
y dio a su ama Merope tal muerte  
que admira oír crüeza tan impía (vv. 1143-62).

Un ejemplo particularmente significativo del uso de la narración teicoscópica se encuentra en el monólogo de Aja en la *Isabela* de Argensola. Desde lo alto de una torre, es decir, valiéndose de una de las galerías situadas en la fachada del teatro, la dama relata al público los acontecimientos que se están desarrollando en los alrededores del palacio, en un espacio que se sitúa fuera del campo visual de los espectadores. Mediante esta estrategia, se hace posible la evocación de una escena de masa cuya representación escénica directa resultaría sumamente compleja, cuando no completamente impracticable, dentro de los límites físicos del corral de comedias:

*Aja* Acá y allá la vista codiciosa  
me lleva por los campos diligente.  
el triste corazón, que no reposa.  
¡Ay Aja!, con cuidado diferente  
solías frecuentar estos lugares,  
para tender la vista libremente. [...]  
El horrendo lugar de lejos veo,  
en el cual suelen dar infame pena  
los ministros fierísimos al reo.  
De gente la campaña miro llena;  
de trompas y voces discordadas  
un confuso clamor en torno suena;  
de polvo densas nubes levantadas  
escurecen los aires, y no dejan  
discernir bien las cosas apartadas [...]  
¡Qué llamas tan horrendas se han alzado!  
El humo negro sube por los vientos,  
y dellos es acá y allá llevado (vv. 1832-73).

En este caso, la ampliación virtual del espacio escénico no se produce únicamente mediante una reconstrucción verbal inmediata de lo que está ocurriendo en un espacio no visible, sino que, según puede deducirse de las acotaciones escénicas, se le añade una dimensión auditiva, es decir, el uso de ruidos fuera de escena. Estos elementos sonoros incrementan la sensación de confusión e incertidumbre que caracteriza la secuencia y contribuyen de manera decisiva a la configuración del espacio ficcional no visible que rodea el palacio, en estrecha relación con el espacio visible.

Otro elemento que se desprende, siempre en relación con la definición y delimitación del espacio ficcional visible, es la frecuente creación de pares espaciales opositivos, que tienden a adquirir un profundo valor simbólico a lo largo de la pieza. Un ejemplo significativo en este sentido se encuentra en *La infelice Marcela*. Como hemos visto, se trata de la única obra de Virués cuya ambientación no es palaciega: la acción transcurre en un espacio exterior y salvaje, donde el monte y la cueva constituyen el punto de encuentro y de conflicto entre aristócratas y miembros de clases subalternas. Desde los primeros versos, Virués establece una contraposición clara entre el mar, espacio de peligro, caos, errancia física y espiritual, y la tierra, concretamente la montaña, que, al menos en un primer momento, aparece como un espacio seguro y salvífico, una «tierra piadosa» (v. 49) en oposición a la «mar furiosa» (v. 57). Este aspecto está ya presente en los primeros versos del Prólogo, en los que la mutabilidad de la suerte y de las esperanzas humanas se ilustra mediante la convencional imagen metafórica del naufragio:

<i>Prólogo</i>	Rotas las velas y la entena rota las gúmenas y jarcias destrozadas, sin árbol, sin timón y sin escota, todas las obras muertas quebrantadas, sin tino de tomar cierta derrota por las dudosas ondas levantadas, confuso y triste el mísero piloto el puerto busca, a su deseo remoto. [...]
	Tal es de los humanos la esperanza, mientras en cosas frágiles se funda [...] (vv. 1-18).

En el momento en que se produce la transición del Prólogo a los primeros versos de la Parte primera, lo que hasta entonces era únicamente una metáfora, esto es, el naufragio como símbolo de la incertidumbre y del desconcierto humano, se convierte en una realidad concreta, audible y visible para el espectador, dado que la obra se abre con el naufragio de los protagonistas en las costas de Galicia. Como subraya Weiger, nos encontramos ante «uno de los pocos ejemplos de transición casi perfecta entre un prólogo y la escena inicial de un drama» (1985, 16). El naufragio, una secuencia de representación escénica especialmente compleja, se realiza mediante el empleo de las voces desde dentro:

(*Hablan dentro Alarico, Tersilo, Ismenio.*)

*Alarico* Da a la banda el timón al diestro lado;  
salva la peña y en la arena embiste.

*Tersilo* No hay que temer; mil veces seas loado,  
cielo, que a salvamento nos trajiste.

*Ismenio* Sosiega, Reina, el pecho alborotado,  
pues dicha tal, pues suerte tal tuviste.

*Alarico* Sal del batel, Señora, ya segura,  
y en nuestros brazos y hombros te asegura (vv. 41-8).

En este momento, los personajes, cuyas voces angustiadas el público había percibido únicamente desde el interior, hacen su entrada en escena junto con Marcela («*Sacan a Marcela*», v. 48*Acot*). Entonces, la protagonista se dirige a la tierra, madre misericordiosa que los ha rescatado y ofrecido refugio:

*Marcela* ¡Oh, tierra, nuestra madre tan piadosa  
besarte quiero y todos te besemos,  
pues sin temor de la alta mar furiosa,  
salvos en tu regazo ya nos vemos! (vv. 49-52).

No obstante, muy pronto incluso la «tierra piadosa» se transformará en un lugar de violencias y peligros: Alarico intentará seducir a Marcela, la mujer tratará de huir, y los bandidos la secuestrarán, dando así inicio a una cadena de acontecimientos que llevarán al triste desenlace de la historia. El mar sigue siendo un espacio no visible, oculto tras las puertas de la fachada del teatro, pero dotado también una consistencia material determinada precisamente por el uso de las voces desde dentro. Al espacio marino, oculto y amenazante, se oponen los espacios de la montaña y de la cueva, esta última, ubicada con toda probabilidad en el espacio central del vestuario, dada la importancia práctica y simbólica que reviste en la pieza.

Sin embargo, los límites entre la dimensión terrestre y la marina, al menos desde un punto de vista simbólico, se vuelven cada vez más difusos, y la oposición tiende a anularse: la tierra firme termina por convertirse en un lugar de engaños, impulsos ciegos e incontrolados, dominación y muerte, en otras palabras, un espacio no tan distinto del mar y, sobre todo, del espacio cortesano constantemente representado por el autor en sus demás piezas. Según Weiger, esta distinción entre montaña y mar, tan clara al principio de la obra, se disuelve ya al inicio de la Segunda parte, cuando el príncipe Landino, una vez alcanzado el lugar donde su esposa Marcela ha naufragado, describe «el mar que el pie del monte baña» (v. 680). Afirmar el crítico:

Con esto se ha borrado la distinción. Dicho de otra manera, se ha eliminado la claridad que metafóricamente parecía existir entre mar y tierra. Y así, aunque físicamente es tangible la diferencia entre agua y arena –y moralmente comprensible la disparidad entre el caos y la armonía–, en realidad resulta sumamente difícil determinar con precisión dónde acaba lo uno y dónde principia lo otro (Weiger 1985, 18).

A ello podría añadirse que, ya desde los primeros versos, es decir, desde el empleo de las voces desde dentro, que amplían los límites del espacio material de representación, Virués construye la ilusión de un espacio que existe más allá de los márgenes visibles del escenario, un espacio que posee una cierta consistencia dramática, pero que al mismo tiempo resulta imposible de delimitar con claridad, ya que visualmente no se manifiesta. Esta ambigüedad espacial permite al dramaturgo manipular los límites físicos y simbólicos de dicho espacio, potenciando así su carga poética y su función dramática.

Un claro ejemplo de oposición espacial, tanto material como simbólica, se encuentra especialmente en los dos actos finales de la *Alejandra*, cada uno compuesto por un único cuadro. El cuadro III-1 transcurre en el interior del palacio real de Menfis. En el momento en que entra en escena el rey (v. 1179), un nuncio comienza a narrar la cruel ejecución de Lupercio. El relato, además de provocar horror y sorpresa en el público, cumple también una función descriptiva: proporciona elementos que permiten a los espectadores intuir la geografía del espacio no visible, como las calles de la ciudad, y percibir la inquietud que se está extendiendo entre la población. Esta narración anticipa lo que ocurrirá poco después, es decir, la rebelión contra el usurpador Acoreo, liderada por Orodante, Ostilo y Rémulo. De este modo, la narración del mensajero empieza a construir la oposición entre el palacio real y la ciudad rebelde, con la que finaliza el acto. A continuación, se transcriben algunos fragmentos de la relación del mensajero:

<i>Nuncio</i>	La calle, de tu guarda estaba llena, armada, porque el pueblo alborotado no quisiese librallo de la pena; [...] Acude gran tropel de cada parte, atónitos, señor, de ver atadas las manos que ensalzaron tu estandarte. [...] Llegados a la plaza y repartidos a cada esquina della mil soldados, para algún alboroto apercebidos; los hombres por las calles apiñados; las mujeres en altos techos puestas [...] (vv. 1198-232).
---------------	--

A continuación, se desarrolla la secuencia de la muerte de Alejandra por envenenamiento (vv. 1321-658), tras lo cual el rey queda solo en el escenario y pronuncia un monólogo sobre la naturaleza y el ejercicio del poder político (vv. 1659-90)<sup>5</sup>. Sin embargo, sus reflexiones son interrumpidas por el estruendo que proviene del exterior del palacio: lo que las palabras del mensajero apenas habían insinuado, es decir, el descontento popular que comenzaba a volcarse en

<sup>5</sup> El monólogo reproduce sustancialmente el discurso pronunciado por Sulmone en *Orbecche* de Cinzio. Para un análisis comparativo entre *Alejandra* y las fuentes relativas a dicha secuencia, véase Giuliani (2010, lxxxiv-vi).

las calles de Menfis, adquiere en este momento una mayor concreción material mediante el uso de voces desde dentro, no señaladas explícitamente, que progresivamente se acercan, combinadas con un deíctico («allá», v. 1691), indicativo de la proximidad de los rebeldes. Como ya hemos comentado, el empleo de ruidos provenientes del interior del edificio teatral permite dar cuerpo y materialidad a espacios ocultos que hasta ahora solo se habían mencionado verbalmente, superando así los límites impuestos por el espacio de representación:

*Acoreo*                    [...] Mas ¡ay! que allá en las calles me parece  
que siento gran estruendo de atambores:  
la grita y alboroto ronco crece;  
ya suenan en palacio los clamores;  
algún nuevo trabajo se me ofrece;  
sin duda es rebelión de los traidores,  
que viendo su caudillo derribado  
aquel empresa vana han intentado (vv. 1691-8).

En este momento, Orilo entra apresuradamente en escena, confirmando las sospechas del rey:

*Orilo*                    Resiste, ¡oh gran Júpiter!, resiste  
al rebelde motín que ya se acerca,  
y la casa real en torno cerca.  
[...] Las calles van, señor, de gente hirviendo  
plebeyos y del bando ciudadano,  
y a todas partes andan reluciendo  
los templados aceros de Vulcano [...]  
En medio de la plaza vi que estaban [Rémulo y Ostilo]  
las rebeldes escuadras animando,  
y a todos al asalto despertaban,  
prometiéndome riquezas y mandando:  
las banderas secretas desplegaban,  
y un sangriento pendón enarbolando;  
y viene por caudillo y rey delante  
aquel rapaz [Orodante] (vv. 1704-38).

El rey ordena entonces el despliegue de las tropas para defenderse del inminente asedio: «[...] di [a Orilo] que toda la gente de mi guardia / se distribuya en cada torre; / derriben las canteras, que arda el pez [...]» (vv. 1756-8).

De este modo, se establece una clara oposición dicotómica entre el espacio representado en el escenario, el interior del palacio real, símbolo del poder tiránico encarnado por Acoreo, y el espacio aún oculto ocupado por los rebeldes, la amenaza externa, que los relatos de los personajes y el recurso escénico de las voces desde dentro ya han anticipado. El escenario se modifica nuevamente en el último acto (IV-1), donde se produce un cambio de perspectiva: la acción transcurre fuera del palacio real, frente a sus murallas, y el lugar representado en escena corresponde ahora al espacio en el que se sitúan los sublevados.

En *La cruel Casandra* también encontramos un espacio dicotómico en el que la oposición entre espacio visible y no visible adquiere un valor simbólico relevante. El espacio dramático visible de la tragedia se configura como un ámbito palaciego difuso y ambiguo, cuya ambigüedad se refleja asimismo en el esquema de segmentación (Tab. VI): el espacio visible se define esencialmente en relación u oposición con los espacios ocultos tras las puertas del vestuario.

Concretamente, Virués señala dos espacios ocultos en particular, ambos cruciales para el desarrollo de la trama y para la carga simbólica de la obra. El primero es el espacio exterior del patio, donde, en paralelo a la acción principal, tiene lugar el torneo en el que participan el rey, el príncipe y miembros de la corte. Este espacio no solo cumple la función de marcar el tiempo dramático, dado que la acción transcurre durante la celebración del torneo, es decir, un día (v. 640), sino que representa, sobre todo, la frivolidad y fragilidad de la corte: un lugar donde el ocio disimula las disfunciones y locuras de un entorno cortesano estructuralmente corrupto.

Aunque inaccesible a la mirada del espectador, el espacio del ocio y el entretenimiento adquiere una consistencia material gracias a la combinación de diversos recursos escénicos. Uno de estos, indicado en dos de las escasas acotaciones didascálicas explícitas de la obra, es el uso de trajes «*de torneo*» que llevan los personajes cuando entran en escena, acompañados por ruidos y voces desde dentro. Asimismo, al inicio de la *Parte segunda*, el príncipe aparece «*armado de torneo*», acompañado por el sonido de tambores y pífanos, tal como indica la DE: «*dos Padrinos, Atambores, Pífanos, Alberto, Guardia, Filadelfo*» (v. 698*Acot*). A confirmación del empleo de música, en su primera intervención el príncipe ordena su inmediata suspensión: «*Príncipe Paren las cajas. Haced alto un poco / Alberto ¡Alto, señores! ¡Hagan alto! ¡Alto!*» (vv. 699-700).

De igual forma, en el mismo acto, el diálogo entre Fabio y Casandra se ve interrumpido por voces desde dentro que anuncian la entrada de Leandro, Tancredo, Alberto y los dos padrinos. Leandro intenta acceder al patio, pero su paso es bloqueado por el capitán Alberto:

*Alberto* Yo tengo orden del Rey que en ningún modo  
vaya a salir por esta puerta al patio  
aventurero alguno, porque el Príncipe  
ha salido por ella [...]» (vv. 1268-71).

Los elementos mencionados —es decir, los trajes de torneo<sup>6</sup> y los ruidos que provienen de fuera de escena, acompañados por la referencia deíctica a una de las

<sup>6</sup> En la *editio princeps*, la acotación que enumera los personajes presentes en escena —«*Fabio, Casandra, Leandro, Alberto, Tancredo, armado de torneo, dos Padrinos*» (v. 1251*Acot*)— contendría un error que se ha reproducido en todas las ediciones posteriores del texto, incluidas las de Ferrer Valls (1997) y Hermenegildo (1998). Es este último quien plantea la cuestión en un estudio posterior a la publicación de su edición. Según el crítico, no sería Tancredo quien entra en escena «*armado de torneo*», sino Leandro, ya que es este quien manifiesta expresamente su intención de dirigirse al torneo. Esta hipótesis parece confirmarse en las

puertas del vestuario, que conecta directamente el espacio visible de la sala real con el patio exterior del torneo— contribuyen a conferir materialidad a un espacio que el espectador solo puede imaginar, pero que debe estar bien presente en su mente. En efecto, los acontecimientos lúdicos que allí tienen lugar no funcionan únicamente como telón de fondo de lo que ocurre en escena, sino que resultan fundamentales para la reflexión moral e ideológica propuesta por el dramaturgo. También en este caso se genera así una configuración dicotómica del espacio: el espacio visible, correspondiente a una sala real no claramente delimitada, representa la hipocresía y la corrupción de la corte, que el autor expone ante la mirada del espectador; mientras que, justo detrás de las puertas del vestuario, se extiende el espacio de la apariencia cortesana, de fiesta y júbilo, que el dramaturgo, por razones tanto prácticas como simbólicas, decide ocultar, invirtiendo de este modo la perspectiva.

Como ya hemos señalado en el caso de *La infelice Marcela*, en cierto momento esta oposición dicotómica parece desdibujarse, y esto se evidencia claramente en el diálogo entre los ayudados de cámara Antonio e Isidro, en el último acto, donde se ofrece un relato que anticipa el estallido de violencia que está a punto de producirse en los aposentos del príncipe. Antonio cuenta cómo una disputa que, en el espacio no visible del patio, había comenzado como juego, como simple entretenimiento festivo, pronto se transforma en un enfrentamiento armado en toda regla: la violencia ha invadido ya la totalidad del espacio cortesano, incluida la dimensión del torneo, que hasta ese momento se configuraba como una especie de ‘puesta en escena’ de una forma de violencia controlada y socialmente aceptable. En este punto, los límites entre la ‘realidad’ (el espacio visible, es decir, las salas del palacio real) y la ‘apariencia’ (el espacio no visible, es decir, el patio del torneo) parecen haberse desvanecido. A este respecto, Hermenegildo afirma:

Es decir, toda la corte ha pasado de la violencia del juego, violencia fingida, a la agresión real, no fingida. Lo que narran Isidro y Antonio es una abismación, una reducción altamente significativa, de la violencia generada por Casandra (1998, 92-3).

A continuación, se presenta un breve fragmento de la relación:

*Antonio*                    [...] Y no fue, Isidro, solamente muestra  
                                   lo que mostraron de enemigos bravos,  
                                   sino tratarse como si en efeto  
                                   lo fueran los mayores de la tierra,  
                                   pues no sé qué rencor o furia a todos  
                                   en un punto encendió los bravos pechos  
                                   a darse tan de veras golpes fieros [...]  
                                   Al fin se despartió la folla y todos,  
                                   con su gente y padrinos retirados,  
                                   dieron este mal fin a su torneo (vv. 1851-70).

acotaciones inferidas del relato que Matías ofrece en el tercer acto: «Volví de palacio a su posada / Leandro, con las armas de torneo [...]» (vv. 1617-8). Para un análisis más detallado de la cuestión, véase Hermenegildo (2001, 279).

El segundo espacio no visible que delimita y determina el espacio visible de *La cruel Casandra* está constituido por los aposentos: las habitaciones privadas del príncipe y la princesa conforman un espacio que, aunque permanece oculto durante casi toda la obra, constituye un núcleo central del enredo, ya que es el epicentro del plan conspiratorio de Casandra y el espacio físico donde el príncipe, consumido por la rabia y los celos, asesinará a la princesa, Fulgencia y Fabio, y terminará perdiendo su propia vida.

Como se observa en la Tab. VI, las referencias verbales y deícticas a los aposentos aumentan en el segundo y tercer acto, volviéndose más frecuentes a medida que nos acercamos al desenlace, en una especie de clímax ascendente que culmina con la exhibición de los cadáveres de la princesa, el príncipe, Fulgencia y Fabio mediante apariencia (v. 2020*Acot*). El aposento, hasta ese momento inaccesible para los espectadores y construido a través de indicaciones didascálicas implícitas, se materializa ante los ojos del público.

La misma centralidad dramática conferida al espacio privado del aposento es constante en todas las obras de Virués de ambientación palaciega. De hecho, en la *Semíramis*, la habitación de la reina es un espacio determinante desde el punto de vista de la acción dramática y, debido a su importancia, probablemente ocupa el espacio central del vestuario. También en este caso, el aposento es el lugar donde Semíramis será asesinada por su propio hijo y su cuerpo será mostrado por medio de la apariencia final (v. 2340), una de las secuencias de mayor impacto visual de la obra.

Además de las referencias verbales y deícticas a este espacio oculto y contiguo al espacio visible, son también los desplazamientos de los actores entre el espacio escénico y el extra-escénico los que generan continuidad y fijan en la mente del espectador su localización. Por ejemplo, en el v. 1080, Semíramis anuncia su intención de retirarse a su aposento —«Yo me entro a lo que digo a mi aposento»— y poco después abandona la escena (v. 1087). La referencia verbal que anticipa la salida de la actriz por una de las puertas del vestuario genera ‘memoria espacial’ en el público, que tiende a asociar una de las aperturas del vestuario con un espacio dramático determinado, decisivo en el desarrollo de la trama. La misma dinámica se repite en el tercer acto, cuando Semíramis abandona el escenario tras revelar, de forma velada y reticente, su pasión incestuosa por su hijo Ninias (v. 1589).

También la presencia física en escena de ciertos signos icónicos contribuye a conferir materialidad al espacio privado de la reina, como sucede con la llave que Semíramis entrega a Zopiro para que pueda acceder a los aposentos:

<i>Semíramis</i>	[...] Amigo, presto, toma esta llave y vuela a mi aposento y trae el vaso que en la mesa he puesto.
<i>Zopiro</i>	Dame la llave.
<i>Semíramis</i>	Toma, mi contento (vv. 1361-4).

Aunque no existen didascalias que lo indiquen explícitamente, puede deducirse la presencia física del *attrezzo di scena*, que se convierte en un signo tangi-

ble capaz de conferir consistencia material a un espacio que, hasta la apariencia final, el público solo puede imaginar. Además, este objeto escénico, debido a su carácter polisémico de signo teatral, adquiere un indudable valor erótico: es el instrumento que permite el acceso a la esfera íntima y sexual de la mujer.

La misma dinámica se observa en *Atila furioso* y *Elisa Dido*. En *Elisa Dido* en particular, la tragedia más estática de Virués y mayormente deudora de la tradición clásica<sup>7</sup>, al espacio interno del templo que domina los cinco actos, se oponen esencialmente dos espacios: el espacio exterior al templo, que corresponde a una de las puertas del vestuario, es decir, el espacio vasto e indefinido de una Cartago sometida y sitiada por las tropas de Yarbás; y, sobre todo, el retrete de la reina, donde, como en los casos anteriores, la protagonista perderá la vida.

A partir del tercer acto, se hallan alusiones bastante concretas a la habitación privada de la reina, pues Delbora entra en escena afirmando haber oído suspiros de dolor que proceden del retrete: «Sentí suspiros cerca del retrete / tan doloridos y tan congojosos / que el alma me alteraron sumamente» (vv. 1212-4). En estos pocos versos, Virués señala dos elementos fundamentales: por un lado, la referencia a un espacio determinado, el retrete, donde se encuentra Dido; por otro, la mención al sufrimiento de la reina, causado por un secreto que el público solo puede intuir, pero que aún no se explicita. Ambos aspectos —la decisión secreta y dolorosa y el lugar en que Dido, presa de un sufrimiento profundo e indescriptible, toma dicha decisión— se relacionan en la mente de los espectadores ya desde el tercer acto y mediante una precisa indicación verbal. En el cuarto acto, este aspecto se enfatiza aún más, puesto que en los versos pronunciados por Ismeria, la referencia al aposento de la reina va acompañada de un gesto deíctico que contrapone el espacio dramático visible («este puesto») con el no visible, que alberga a la reina y sus secretos («aquella puerta»):

*Ismeria*                    [...] que por vos el Rey guiado sea  
hasta esta plaza d'este templo, donde  
Magordio, con los Grandes y el Consejo  
y todos los ministros de este templo,  
le esté aguardando y le reciba y guíe  
hasta este puesto, donde a los ministros  
orden se da que, en siendo el Rey llegado,  
lleguen ellos a abrir aquella puerta  
del retrete y capilla de la Reina,  
donde ella quiere recibir a Yarbás (vv. 1584-92).

<sup>7</sup> *Elisa Dido* es la tragedia de Virués que tiende a respetar más el canon tradicional, como sugiere el propio dramaturgo, definiendo la obra como una «Tragedia conforme al arte antiguo» (0*Acot*). En efecto, la pieza está dividida en cinco actos, domina la unidad de lugar, no presenta ni prólogo ni epílogo y, caso único en las obras del Virués, incluye la intervención del coro, constituyendo así una verdadera «reconstrucción arqueológica» de los modelos clásicos (Hermenegildo 1994, 235-6).

En este punto, la mención al retrete y a su ubicación se vuelve aún más explícita y, como correctamente señala Hermenegildo, con toda probabilidad se trata de la puerta central del vestuario, donde se revelará la apariencia final:

Hay una puerta, que podríamos identificar como la central, que servirá para la apariencia final [...]. La puerta que conduce al lugar en que se recluye la Reina es un icono escénico de suma importancia, porque entorno a ella —sea puerta o cortina— gira la dramatización del momento más espectacular de la tragedia (2003, 83).

Previsiblemente, en el acto final, las referencias a la puerta central del vestuario se hacen cada vez más claras y precisas, no solo por parte de los personajes que han intervenido directamente en la trama a lo largo de la tragedia, sino también por parte del coro, que en este último acto adquiere un papel muy activo<sup>8</sup>. De hecho, además de las referencias deícticas de Ismeria, señaladas en la ficha de segmentación (vv. 1937-8 y 2073-5), son los propios miembros del coro quienes, interactuando con los personajes que se suceden en escena, proporcionan numerosas indicaciones relativas tanto a las entradas y salidas de los personajes como a la puesta en escena de la secuencia final:

*Coro 1°*            Ya llega el punto alegre deseado  
de la dichosa paz tan deseada;  
ya el Rey le trae consigo, que ya llega  
¡oh, Júpiter clemente!, a tu gran templo  
[...]  
Señoras, si os conviene retiraros  
por el concurso inmenso de la gente  
o por otra intención u orden que importe,  
ya es tiempo, que ya llega al templo, junta  
con su Rey felicísimo y gozoso,  
la gente de Cartago y Mauritania (vv. 2058-69).

Como se observa, el coro no solo anuncia la entrada de algunos personajes, es decir, Yarbas y su séquito, sino que también da instrucciones a Ismeria y Delbora sobre su salida de escena, y las palabras de Ismeria lo confirman: «*Ismeria* Conviene retirarnos y a la puerta / acudir por allá de este retrete, / y ver si abre la Reina o si algo manda» (vv. 2073-5). Una vez que las dos damas han dejado el escenario, las indicaciones escénicas y espaciales proporcionadas por el coro se vuelven aún más precisas:

*Coro 2°*            Y esta puerta será, llegado el punto  
que llegue el Rey al puesto donde estamos,  
con gravedad abierta por nosotros,  
según el mayordomo nos dio el orden.  
[...]

<sup>8</sup> Respecto a las funciones desempeñadas por el coro, véase también Hermenegildo (2003, 78-9).

Oye, Padre piadoso, el ruego justo  
 d'estos ministros de tu sacro templo.  
*Coro 3°* Ya el Rey entra en el templo. Hele do viene.  
 Alerta estemos para que, en llegando,  
 el orden le digamos de la Reina  
 y la puerta de abramos como dije (vv. 2076-104).

Como se aprecia en los versos citados, los miembros del coro desempeñan una función central en el desenlace del enredo, puesto que, en calidad de ministros del templo de Júpiter, abrirán las puertas del retrete, revelando el cadáver de la reina muerta por suicidio, como también se destaca en las DI que siguen a la entrada de Yarbas y su séquito en el templo:

*Coro 1°* El orden que tenemos de la Reina  
 es que, en llegando aquí tu Alteza, luego  
 abramos esta puerta del retrete,  
 donde la Reina tu presencia aguarda.  
*Yarbas* Ábrase luego, pues. No se dilate (vv. 2112-6).

Como se nota en los ejemplos proporcionados y se puede comprobar ampliamente en las tablas de segmentación, la identificación de los espacios dramáticos en las obras estudiadas se realiza mediante distintas modalidades: a través de referencias didascálicas explícitas o, sobre todo, implícitas más o menos precisas, según la situación dramática y, finalmente, en relación con los espacios no visibles que, en los casos señalados, no solo están configurados con mayor precisión por los dramaturgos, sino que también adquieren valores simbólicos y opositivos significativos en relación con los espacios representados en el escenario.

Además, dichos espacios amplían virtualmente los límites escénicos del corral y pueden llegar a desempeñar un papel central en la estructuración del enredo dramático. Asimismo, como se observa en el caso del aposento en las tragedias palaciegas de Virués, la configuración de este espacio se construye a lo largo del drama por medio de indicaciones didascálicas, signos icónicos y desplazamientos de los actores, conformando una estructura climática ascendente que culmina con la apariencia final.

En todo caso, como observaremos, el vínculo entre espacio visible y no visible no se limita a esto: en los apartados siguientes veremos también cómo la relación dinámica que los une es fundamental tanto en la articulación entre secuencias dramáticas (Cap. 2.3) como en la puesta en escena de secuencias particularmente complejas (Cap. 4).

### 2.3 El papel del espacio en la cohesión entre secuencias dramáticas

Las referencias a los espacios visibles y no visibles, así como la manera en que estas se distribuyen en el texto y en los diálogos de los personajes, no solo permiten identificar, construir y determinar los espacios dramáticos de las obras, sino que también desempeñan un importante papel articulador y de cohesión

entre los cuadros<sup>9</sup>. De hecho, como se evidencia en los esquemas de segmentación, la conexión entre cuadros no se realiza únicamente en el plano simbólico y temático, sino también en el espacial, combinando las referencias didascálicas implícitas y los movimientos de los actores entre el espacio escénico y el extra-escénico. Los ejemplos en este sentido son numerosos, pero nos limitaremos a presentar aquellos que consideramos más representativos.

En el cuadro IV-1 de *Los siete infantes de Lara* se menciona un espacio oculto, al menos inicialmente: se trata de la casa de Velázquez y doña Lambra en Barbadillo. Después de que Mudarra reta a duelo al traidor Velázquez y abandona la escena junto con su padre Gonzalo Bustos, para recibir el bautismo y convertirse, Velázquez queda solo en el escenario. Consciente de la «maldad» (v. 1439) cometida y del castigo que le espera, dispuesto por el «Cielo [...] enemigo» (v. 1443), decide huir a Barbadillo en plena noche, para luego dejar el escenario (v. 1461):

*Ruy Velázquez* Luego que la luz del día  
falte, y el mundo se cubra  
en hábito que me encubra,  
haré en Barbadillo vía.  
Así pienso resistillo;  
y si [Mudarra] quisiere buscarme,  
camine, y podrá hallarme  
en mi casa en Barbadillo (vv. 1454-61).

El cuadro siguiente (IV-2), como ya anticipan las palabras del personaje, transcurre de noche y, con toda probabilidad, en un camino cercano a Barbadillo; Mudarra entra en escena en busca de su enemigo: «*Mudarra* Éste es el sitio; por aquí estoy cierto / que ha de ir huyendo el bélico concierto» (vv. 1468-9). Velázquez, de hecho, hace su entrada inmediatamente después, en el v. 1470. En este caso, las indicaciones que cierran el cuadro IV-1 no solo permiten ubicar con un cierto grado de precisión el cuadro siguiente, el IV-2, sino que, al combinarse con el movimiento del actor que interpreta a Velázquez entre el espacio escénico y el extra-escénico, cumplen también una función de cohesión entre los dos cuadros. Así pues, los cuadros IV-1 y IV-2 no están unidos únicamente por un elemento temático, es decir, el deseo de venganza de Mudarra, sino también por un componente espacial, lo que contribuye a generar mayor continuidad y fluidez entre dichas secuencias, además de conferir una sensación de inmediatez y dinamismo.

<sup>9</sup> Dado que nos limitamos a señalar el papel del espacio en la articulación entre cuadros y no entre secuencias dramáticas dentro de un mismo cuadro, excluimos del análisis las tragedias de Virués, en las cuales el cuadro coincide siempre con el acto. No obstante, cabe señalar que en Virués existen técnicas que, combinando el uso de los espacios visibles y no visibles (junto con otros recursos como la presencia de un personaje al paño o que realiza un breve monólogo ‘de enlace’, el aparte, etc.), evitan el vacío escénico y el cambio de cuadro. Para un análisis de algunos ejemplos en este sentido, se remite a Merlino (2024).

Del mismo modo, el cuadro IV-1 de *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, en continuidad con el cuadro anterior (III-4), se desarrolla en el tribunal, donde se dicta la condena a muerte de Apio Claudio por haber causado la muerte de Virginia mediante sus maquinaciones. Marco Horacio ordena al edil que se dirija a la cárcel en la que está recluido Apio Claudio: «Edil Apio Claudio está en la dura cárcel puesto» (v. 1329), con el fin de que se ejecute la sentencia. Las acotaciones implícitas indican entonces la salida del edil y del escribano, que se dirigen precisamente a la prisión donde se encuentra el condenado: «Edil Vamos a ejecutar lo pronunciado. / Escribano Vamos sin detenernos un momento; [...]» (vv. 1521-2). El cuadro siguiente, como anticipan las palabras del edil y del escribano, se abre entonces en prisión, con un soliloquio de Apio Claudio que culmina con su suicidio (vv. 1525-43). En este punto, y en continuidad con el cuadro IV-1, entra en escena el edil, acompañado por el carcelero. Podemos suponer, por tanto, que, en términos de tiempo dramático, el soliloquio de Apio Claudio tiene lugar de manera simultánea al desplazamiento del edil entre el espacio del tribunal y el nuevo espacio dramático, el de la cárcel y su entorno inmediato, donde se desarrolla el último cuadro. También en este caso, la referencia espacial contenida en el cuadro IV-1, junto con el movimiento de los actores, no solo permite ubicar la secuencia siguiente, sino que genera cohesión y continuidad entre los cuadros, los cuales aparecen así conectados tanto en el plano temático como en el espacial.

Como ha observado Paz Rescala, un elemento adicional que aporta inmediatez (y cohesión) a la escena es el uso de la métrica: en efecto, la octava que se inicia en el cuadro IV-1 (vv. 1521-4) es completada por Apio Claudio al comienzo del IV-2 (vv. 1525-8). La estudiosa afirma:

Es evidente que es inmediato el paso de una macrosecuencia a la siguiente porque media octava es dicha por los personajes que dejan la escena al terminar la macrosecuencia I [IV-1] y la otra mitad viene declamada - inmediatamente después, pues no se pueden dejar las rimas sueltas - por Apio ya en la macrosecuencia J [IV-2]. Este procedimiento, que usa la misma estructura de la octava real como instrumento, está llamada a generar, creo yo, una sensación muy fuerte de inmediatez (2020, 53).

En *La muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles*, el papel desempeñado por el componente espacial en la cohesión entre cuadros resulta aún más evidente. El cuadro que abre el primer acto (I-1) pone en escena una secuencia de gran impacto visual e iconográfico: la célebre huida de Eneas de Troya tras la derrota de los troyanos, junto a su padre Anquises y su hijo Julio<sup>10</sup>. Dicha secuencia guarda un vínculo bastante débil con el resto de la tra-

<sup>10</sup> Se trata de una secuencia de gran interés desde el punto de vista visual, en la que se observa un uso muy elaborado del espacio itinerante. Se ofrecerá una reconstrucción detallada de este pasaje en el capítulo 3. La secuencia ha sido mencionada también por Paz Rescala (2020) y, más recientemente, la hemos analizado brevemente en relación con el intento de

gedia, cuyo eje central es la disputa entre Áyax y Ulises por la adjudicación de las armas de Aquiles.

El breve cuadro que sigue (I-2) tiene como protagonistas a Agamenón y Menelao: no se ofrecen indicaciones explícitas sobre el espacio en que se ambienta la escena; sin embargo, la situación dramática y, sobre todo, las referencias al espacio dramático no visible, el puerto de Troya (vv. 301-8), nos permiten suponer que la acción se sitúa en el campamento griego en la ciudad. Es evidente que la relación con el cuadro I-1, especialmente en el plano temático, es bastante débil, ya que los personajes que aparecen en I-1 no volverán a figurar en la obra ni influirán en el desarrollo de la acción dramática. El principal objetivo del cuadro I-1 parece ser el de suscitar admiración mediante la dramatización de un episodio bien conocido y, al mismo tiempo, el de ‘mostrar’ los efectos de la devastación de la ciudad de Troya en llamas desde una perspectiva ‘interna’ a la propia ciudad. En cambio, en el cuadro siguiente, la perspectiva pasa a ser ‘externa’, la de los vencedores, quienes comentan dicha destrucción desde un espacio privilegiado y alejado del peligro.

Puede afirmarse, por tanto, que el vínculo entre los cuadros es sobre todo de tipo espacial: Cueva ofrece distintas focalizaciones de un mismo espacio destruido. Con una técnica casi cinematográfica, el espacio urbano se convierte, tanto en este acto como en el siguiente, en el principal elemento de cohesión que unifica los distintos episodios de la obra. De hecho, en los cuadros que siguen (II-1, II-2), a través de una narración que se desplaza entre diversas zonas de la ciudad, Cueva pone en escena los efectos de la victoria griega sobre los troyanos, dando voz a personajes como Helena, Andrómaca o Pirro. Aunque estos no influyen directamente en la trama principal, su presencia permite ofrecer una representación polifónica de los acontecimientos, capaz de devolver ambas perspectivas del conflicto. De este modo, la continuidad espacial se convierte en el hilo conductor que enlaza los distintos segmentos dramáticos, dotando a la obra de unidad estructural.

Aún más interesantes son los casos en que las referencias espaciales y el desplazamiento de los actores entre espacios visibles y no visibles favorecen la cohesión entre cuadros distantes entre sí<sup>11</sup>. En el cuadro III-1 de *El príncipe tirano*, por ejemplo, el príncipe Licímaco ordena a Ligurino que interceda ante Teodosia en su favor, y exige a Ericipio que lleve a palacio a su hija Doriclea para poder abusar de ella. Una vez dadas estas órdenes, el príncipe se retira a su aposento, a la espera de que se cumpla su voluntad: «*Príncipe Sí, ve presto y haz mi mando; / y acá dentro esté aguardando*» (vv. 872-3). En ese momento, Licímaco sale de escena, y el cuadro siguiente (III-2), como ya hemos señalado, se desarrolla fue-

superación de las unidades pseudo-aristotéticas que puede apreciarse en la práctica dramática de Juan de la Cueva (Merlino 2025a).

<sup>11</sup> Véanse también las observaciones de Crivellari sobre la relación entre espacios visibles y ocultos y, en particular, sobre la creación de cohesión entre cuadros mediante la palabra y el movimiento de los actores, a propósito de *El galán escarmentado* de Lope de Vega (2015).

ra del palacio real, concretamente en el jardín de la casa de Calcedio. El cuadro III-3 tiene lugar nuevamente en palacio y comienza con la entrada en escena del príncipe, quien pronuncia un breve monólogo en el que se evidencian los rasgos desmesurados y crueles de su carácter (vv. 1031-46). A continuación, entra Ligurino, quien recuerda a sí mismo y al público que el príncipe ha abandonado su aposento y debería encontrarse muy cerca:

*Ligurino*            El Príncipe salió de su aposento  
                          y dicen que ha seguido este camino.  
                          Quiero buscarle, mas, si tengo tiento,  
                          aquél es, que águardarme aquí se vino (vv. 1047-50).

Las palabras de Ligurino, reforzadas por el movimiento del príncipe entre el espacio extra-escénico —el aposento, al que se dirige en el cuadro III-1 y del que sale en el III-3— y el espacio escénico —la sala real—, establecen una conexión con el cuadro III-1 y consolidan la continuidad interrumpida por la secuencia del jardín. Crivellari lo observa en relación con la interacción dinámica entre espacio visible y no visible al referirse a *El galán escarmentado*, una reflexión que también resulta aplicable a nuestro caso:

[...] la ampliación —por así decirlo— del tablado no pasa tan solo por el empleo de la palabra, que construye o describe el espacio “fuera” respecto al escenario, sino que se concreta a través de la corporeidad de un personaje, que recorre realmente estos espacios y, gracias a su presencia-ausencia, establece un puente entre lo visible y lo invisible a ojos del espectador (2015, 6).

Otros ejemplos en este sentido se pueden apreciar en las tragedias de Argensola, especialmente en la *Isabela*. Como se desprende de la Tab. XI, a la acción principal, que narra las vicisitudes de Alboacén y el martirio de Isabela y Muley, se entrelaza una segunda línea narrativa protagonizada por Aja, hermana del rey moro, y Adulce, rey valenciano exiliado, enamorado de Aja pero no correspondido, ya que la dama, a su vez, está enamorada de Muley. La alternancia entre estas dos tramas, que avanzan en paralelo sin influirse mutuamente hasta el penúltimo cuadro, se refleja, al menos en parte, en la alternancia de los espacios dramáticos.

El cuadro II-1, por ejemplo, está ambientado en un espacio exterior, a orillas del Ebro, donde los padres de Isabela, acompañados por su hermana Ana y el grupo de cristianos desesperados condenados al exilio por Alboacén, intentan convencer a su hija de que muestre al rey moro un «amor fingido» (v. 835). El cuadro concluye con la salida de escena de Isabela quien, aunque confundida y desorientada, decide acudir «a los odiosos pies del rey tirano» (v. 1048), anticipando verbalmente el espacio dramático en el que se desarrollará III-1, que escenifica el encuentro entre el rey e Isabela en una sala del palacio de Alboacén.

El cuadro II-2, en cambio, se desarrolla en un espacio exterior a Zaragoza, como sugieren las palabras de Adulce, uno de los protagonistas de la trama secundaria y que aparece en escena por primera vez:

*Adulce* Tres veces os he visto, dulces plantas,  
de vuestras verdes hojas despojadas,  
tres veces descompuestas, y otras tantas  
de flores y frutas adornadas,  
después que la soberbia sobre cuantas  
han sido por hermosas celebradas,  
Aja crüel, origen de mi pena,  
a mi dura cerviz puso cadena.  
Dejé los altos muros de Valencia,  
ciudad con lo demás del reino mía,  
huyendo la tirana competencia  
que contra mi poder prevalecía;  
y para castigar su resistencia,  
atrevido furor y tiranía  
al rey de Zaragoza, mi pariente,  
amistad demandé, favor y gente (vv.1055-70).

El aspecto más relevante, desde el punto de vista de la articulación de las secuencias dramáticas y la definición de los espacios ficcionales, se encuentra en la conclusión del cuadro: Adulce interroga a Selín acerca de los movimientos de Aja, y el criado le confirma que la dama ha salido del palacio para ir de caza. En consecuencia, Adulce decide salir en su búsqueda inmediatamente:

*Adulce* Pero dime, si sabes: ¿Aja quiere  
salir, como dijeron, hoy a caza?  
Porque pienso seguirla adonde fuere,  
y dar a mi dolor alguna traza.

*Selín* De cierto no lo sé; pero quien viere  
los hombres que concurren a la plaza,  
y cubren del palacio la gran puerta,  
su salida tendrá, señor, por cierta. [...]

*Adulce* [...] Vamos luego,  
que pues en amorosas llamas ardo,  
no tengo de tener aquí sosiego (vv. 1103-22).

Tal como sucede en el cuadro anterior, donde Isabela anuncia su intención de dirigirse al rey, en este caso no solo las palabras de los actores anticipan la ubicación de uno de los cuadros siguientes, concretamente el III-2, que carece de referencias implícitas o explícitas que permitan su identificación, sino que también facilitan la conexión entre secuencias dramáticas distantes entre sí. De este modo, las indicaciones didascálicas implícitas, junto con los movimientos de los actores entre espacios visibles y no visibles, generan una continuidad entre espacios ficcionales y cuadros distintos.

Del mismo modo, como se anticipa en II-2, en el cuadro III-1 se escenifica el encuentro entre Alboacén e Isabela, que concluye con la orden del rey de escoltar a la dama hasta la cárcel, donde esperará su ejecución: «*Alboacén* En el lu-

gar que sabes tenebroso, / Audalla, mandarás que pongan / esta enemiga crüel de mi reposo» (vv. 1485-7). También en este caso, el rey, al hacer referencia a un espacio no visible, la prisión, anticipa verbalmente el espacio dramático del cuadro III-3 y crea una fuerte continuidad entre las secuencias, no solo en el plano temático sino, sobre todo, en el espacial, ya que la secuencia en cuestión comienza precisamente con la entrada de Audalla acompañado del carcelero, que lleva consigo a la protagonista. Nuevamente, la cohesión entre cuadros se favorece por la continuidad en el plano espacial, mediante la referencia didascálica implícita y los desplazamientos de los actores entre espacios.

## Bibliografía

- Arellano, Ignacio. 2001. "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón." En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Elena E. Marcello, 77-106. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- Argensola, Lupercio Leonardo de. 2010. *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe.
- Cueva, Juan de la. 1917. *Comedias y tragedias*, edición de Francisco A. de Icaza. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Cueva, Juan de la. 2013. *Tragedias*, edición de Marco Presotto. València: Universitat de València.
- Crivellari, Daniele. 2015. "Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*." *eHumanista* 30: 1-16. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30> (2025-06-03).
- Giuliani, Luigi. 2010. "Estudio preliminar." En Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, ix-ccxxv. Zaragoza: Larumbe.
- Hermenegildo, Alfredo. 1994. *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar.
- Hermenegildo, Alfredo. 1998. "Introducción." En *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 9-87. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2001. *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Hermenegildo, Alfredo. 2003. "Introducción." En Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-89. Madrid: Cátedra.
- Merlino, Elena. 2024. "La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués." En *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, y María Álvarez Álvarez, 365-79. <https://hdl.handle.net/10651/75351> (2025-06-03).
- Merlino, Elena. 2025a. "L'articolazione degli spazi drammatici nelle tragedie di Juan de la Cueva: un'affermazione di libertà rispetto al canone neo-aristotelico." En *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, edición de Fernando Cioni, 15-35. Firenze: Firenze University Press. <https://dx.doi.org/10.36253/979-12-215-0612-9> (2025-06-03).
- Paz Rescala, Laura. 2020. "Tiempo y espacio itinerante: una reflexión a partir de dos tragedias de Juan de la Cueva." *Rivista di letteratura teatrale* 13: 45-64.
- Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Virués, Cristóbal de. 1985. *La infelice Marcela*, edición de John G. Weiger. València: Albatros Ediciones.
- Virués, Cristóbal de. 1997. “La gran Semíramis. La cruel Casandra. Atila Furioso. La infelice Marcela. Elisa Dido.” En *Teatro clásico en València, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, edición de Teresa Ferrer Valls, 67-401. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Virués, Cristóbal de. 1998. “La cruel Casandra.” En *Teatro español del siglo xvi. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 265-353. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2002. “Atila Furioso.” En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 275-351. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2003. *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra.
- Weiger, John G., “Introducción.” En Cristóbal de Virués, *La infelice Marcela*, edición de John G. Weiger, 7-23. València: Albatros ediciones.



Fig. 3 – Sublevación contra Acoreo en *Alejandra*.

## El espacio múltiple

Después de haber observado los recursos con que los dramaturgos definen y delimitan los espacios representados, visibles y no visibles, así como el papel que el espacio desempeña en la articulación y cohesión entre secuencias dramáticas, nos centraremos en los cambios espaciales y, en particular, en cómo los espacios representados se modifican dinámicamente ante los ojos del espectador, anticipando, como veremos, algunas técnicas de construcción espacial que se consolidarán en el siglo siguiente.

Como se puede apreciar en los esquemas de segmentación, en la mayoría de los casos el cambio de espacio dramático coincide con un cambio de cuadro: todos los personajes abandonan la escena y, por lo general, se produce una reconfiguración espacio-temporal de la acción dramática. En lo que atañe a las tragedias de Juan de la Cueva, en *Los siete infantes de Lara* se registran siete cambios espaciales, seis de los cuales coinciden con un cambio de cuadro; en la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles* se observan cinco cambios de espacio ficcional, cuatro de los cuales coinciden con un cambio de cuadro; la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* presenta nueve cambios espaciales, todos ellos coincidentes con un cambio de cuadro, y en *El Príncipe tirano* se identifican nueve cambios, ocho de los cuales se producen al mismo tiempo que un cambio de cuadro. En el caso de la *Alejandra*, a pesar de la casi total ausencia de indicaciones didascálicas que permitan situar las secuencias dramáticas, puede observarse que todos los cambios espaciales identificados ocurren en correspondencia de la cesura de un acto o de un cuadro, y en la *Isabela*, don-

Elena Merlino, University of Florence, Italy, elena.merlino@unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Elena Merlino, *El espacio múltiple*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.05, in Elena Merlino, *El espacio en escena. Estrategias de construcción espacial en las tragedias de Luperco Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués*, pp. 67-81, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0870-3, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3

Book References DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.references

de los cambios de espacio dramático identificables con certeza son diez, estos siempre coinciden con un cambio de cuadro. El caso de Virués, en cambio, es distinto, ya que, como hemos señalado, en las tres tragedias donde se producen cambios espaciales (*La gran Semíramis*, *La cruel Casandra* y *Atila furioso*), estos coinciden siempre con el paso de un acto a otro.

Sin embargo, observaremos cómo estos dramaturgos —incluso Virués, aunque parece mostrar cierta rigidez en la configuración espacial— ponen en práctica estrategias de modificación de los espacios dramáticos que confieren un cierto dinamismo y fluidez a la acción dramática. En particular, analizaremos la aplicación de recursos que permiten la realización de cambios espaciales dentro de un mismo cuadro, así como el empleo de estrategias que, si bien no conllevan un cambio efectivo del espacio ficcional, favorecen lo que podríamos denominar una “multiplicación dinámica” de los espacios dramáticos, incluso en el plano de su significación simbólica.

Las tragedias de Juan de la Cueva son, sin duda, las que presentan una mayor variedad en lo que respecta a la variación de los espacios ficcionales. En dos secuencias, por ejemplo, el dramaturgo recurre al espacio itinerante. Un caso particularmente elaborado en este sentido es el que abre *La muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles*, es decir, la ya mencionada secuencia en la que se escenifica la huida de Eneas de la ciudad de Troya en llamas, junto con Anquises y Julio.

Dicha escena es bastante compleja y se construye mediante la combinación de diversas estrategias dramáticas. Como es habitual en la producción de Cueva, la secuencia solo puede reconstruirse a partir de las indicaciones contenidas en los diálogos de los personajes. El cuadro se abre en un espacio exterior —una calle de Troya próxima a la casa de Eneas—, situada, según parece, a uno de los lados del escenario. Esta casa ocuparía parte de la fachada del teatro, que actúa como metonimia visual de la ciudad en llamas. El héroe indica a su padre el incendio que está devorando su casa:

<i>Eneas</i>	Dardanio Anquises, padre ilustre y caro, ¿ya ves de Troya la final ruina? [...] nuestra miseria y destrucción destina el gran Jove, que impide que acabemos con la patria que ya asolada vemos [...] Mira la llama ya, que en lo más alto de nuestra dulce casa tiene asiento; oye el rumor del belicoso asalto, las voces y el tristísimo lamento (vv. 1-28).
--------------	---

Los versos pronunciados por Eneas hacen suponer también el posible empleo de voces desde dentro, procedentes del espacio extra-escénico: un recurso que, como ya hemos señalado en diversas ocasiones, contribuye a expandir virtualmente los límites del espacio de representación, sugiriendo que este se prolonga más allá del espacio escénico delimitado por el corral.

Eneas y Anquises deciden entonces buscar refugio en el monte Ida: «*Anquises [...] ha parecido / una estrella correr al monte Ida, / que allá nos manda apresurar la ida*» (vv. 45-7).

Tal como recogen las representaciones iconográficas tradicionales, Eneas carga sobre sus hombros al anciano padre y, acompañado de su hijo y de su esposa Creúsa, emprende la marcha hacia su destino, aunque no puede confirmarse la presencia efectiva de estos dos últimos personajes, ya que no aparecen ni en las *dramatis personae* ni en el reparto de personajes al inicio del primer acto.

Eneas y Anquises, inicialmente situados en uno de los extremos del escenario, comienzan a desplazarse a lo largo de este, y su movimiento es acompañado por los versos de Acates, un personaje hasta entonces silencioso, si bien probablemente presente en escena desde el inicio del acto. Acates, además de lamentar el trágico destino de la ciudad y de sus habitantes, asume principalmente el papel de 'testigo escénico', con la función de describir lo que está ocurriendo en el tablado, es decir, la huida de Eneas hacia el monte Ida:

*Acates*                    ¡Ay crüeldad! ¡Ay Cielo! ¡Ay dura suerte!  
castigo de los dioses enviado,  
furor del reino de la eterna muerte,  
en la inclemente Argos trasladado!  
¿Qué vía de salud en mal tan fuerte,  
Troya infelice, te concede el hado?  
¿Qué esperanza? ¡Ay de ti, que no hay cimiento  
que no lo abrase el ávido elemento!  
[...]  
Al frigio Anquises el piadoso Eneas  
del impío incendio y rigurosa llama  
en hombros saca, y deja las peleas,  
por ir do el hado en su favor lo llama.  
Agora es tiempo, oh Venus, si deseas  
del fuerte hijo la perpetua fama,  
del nieto Julio la preciosa vida,  
de quien tal decendencia es prometida (vv. 57-80).

Como es propio de esta estrategia dramática, en pocos pasos los personajes recorren una gran distancia. De hecho, durante el discurso de Acates, Eneas y Anquises alcanzan el extremo opuesto del escenario y, al concluir el monólogo, se hallan a los pies del monte Ida, tal como señalan las referencias deícticas contenidas en los versos de Eneas:

*Eneas*                    En este monte, oh padre poderoso,  
podremos recoger alguna gente  
que, huyendo el incendio riguroso,  
seguir nos quiera en la ocasión presente (vv. 97-100).

La utilización de este recurso no se limita aquí, ya que, al llegar los personajes al otro lado del escenario, Eneas advierte que su esposa Creúsa ha quedado atrás:

*Eneas* Mas ¡ay, Cielo crüel! ¿Dó mi Creúsa?  
 ¿Dónde perdí mi gloria? ¿Dó ha quedado  
 el alma mía? ¿Qué deidad escusa  
 que no sigas de Eneas el diestro lado?  
 Adiós mi Anquises, que el amor me incusa  
 y él me llama a cobrar quien me ha llevado  
 la vida, y así voy al Griego fiero  
 por Creúsa, o dar muertes mil espero (vv. 105-12).

A continuación, a pesar de la resistencia de Anquises, quien intenta persuadir a su hijo de la inutilidad de tal búsqueda, Eneas decide regresar hacia la ciudad en busca de su esposa: el actor comienza entonces a recorrer nuevamente el escenario en dirección contraria. Sin embargo, su trayecto se ve interrumpido por la aparición de otro personaje, su madre Venus, que intenta disuadirlo de dirigirse a Troya. Suponemos que el encuentro tiene lugar en el centro del escenario, en un espacio intermedio entre la ciudad de Troya y el monte Ida; tal como sugieren los versos pronunciados por los actores, los tres espacios ficcionales parecen coexistir simultáneamente sobre el escenario del corral. En particular, las palabras de Eneas indican que Anquises y, quizá, Julio permanecen visibles desde el lugar donde se encuentra con su madre:

*Venus* Vuelve, ¿no ves rodeada  
 la ciudad del fuego ardiente,  
 y la vencedora gente  
 de Troya señoreada?  
 [...]  
 Vuelve do tu padre está,  
 do tu hijo y gente aguarda,  
 que quien en peligro tarda,  
 el remedio le huirá.  
 [...]

*Eneas* Gran gente veo recogida  
 con mi padre; el Cielo ordene  
 lo que en tal caso conviene,  
 si conviene nuestra vida (vv. 149-240).

Podemos además suponer que la referencia deíctica presente en el v. 97 —«En este monte»—, así como las palabras de Anquises —«[...] y al monte espeso subamos» (v. 243)—, no constituyen simplemente un ejemplo de decorado verbal, sino que remiten a un dispositivo escénico materialmente practicable por los actores para salir de escena, es decir, el monte<sup>1</sup>, ubicado en uno de los extremos del escenario; esto aumentaría el impacto visual de una secuencia

<sup>1</sup> Mercedes de los Reyes Peña supone la presencia de un monte también en la comedia *El viejo enamorado* de Cueva (2014), por lo que es posible que haya sido utilizado también en esta obra.

cuya construcción escénica, como hemos observado, es particularmente elaborada en el plano performativo y visual.

En la *Tragedia del príncipe tirano* encontramos nuevamente la aplicación de este recurso dramático, aunque de forma menos espectacular que en el pasaje que acabamos de analizar. Nos situamos en el cuadro IV-1, donde Ligurino, criado fiel y oportunista de Licímaco, mantiene un breve intercambio con el capitán Arganto en un espacio dramático palaciego no claramente identificado, probablemente la sala del trono. Ambos han recibido órdenes del príncipe: conducir al palacio a las damas Teodosia y Doriclea, a quienes este pretende seducir. Ligurino sale entonces de escena, como el mismo actor anuncia mediante una didascalía implícita: «*Ligurino* [...] y así voy sin escrúpulos de culpa» (v. 1398). En ese momento, Arganto, que presumiblemente se encuentra en uno de los extremos del tablado, lo atraviesa hasta llegar a la casa de Calcedio, marido de Teodosia. Como es típico en este recurso, el recorrido de Arganto va acompañado de un breve monólogo en el que el actor se dirige idealmente a un interlocutor ausente, es decir, Ligurino, quien acaba de abandonar la escena, deseándole que se hunda en el infierno por su crueldad y cinismo:

<i>Arganto</i>	Anda, pérfido, y Júpiter permita que tú y el Rey, que sigue tu precepto, con muerte horrible acabe la maldita liga que el mundo pone en triste aprieto. Y como a quien incita y solicita, instigado de la infernal Aleto, arrebatao seas deste mundo y sumergido al hórrido profundo (vv. 1399- 406).
----------------	--

Nuevamente, las referencias deícticas implícitas sirven para informar al público sobre el cambio espacial, puesto que Arganto, al llegar a su destino, declara: «Ésta es la casa donde el Rey me envía. / Aquí vive Calcedio [...]» (vv. 1407-8). Esta intervención probablemente se acompaña de un gesto deíctico orientado hacia la fachada del teatro. Al igual que en el ejemplo previamente analizado, resulta especialmente interesante observar cómo el dramaturgo procura emplear, aunque de forma todavía esporádica pero significativa, diversos recursos más allá del simple cambio de cuadro para efectuar un cambio espacial. De este modo, busca articular dichos espacios de forma más variada y menos previsible desde el punto de vista escénico, y dotar así de mayor fluidez a la acción dramática.

En la producción trágica de Cueva se identifican otros dos casos de construcción de los espacios ficcionales que, aunque podrían parecer asimilables al recurso del espacio itinerante, representan en realidad dos técnicas distintas. No obstante, ambas parecen perseguir una misma finalidad: articular de forma dinámica la relación entre los espacios dramáticos visibles.

Un primer ejemplo significativo se encuentra en *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, donde el brevísimo cuadro III-3 parece desarrollarse en paralelo con el III-2 y en continuidad narrativa con el III-1, es decir, con la secuencia

ya mencionada en la que Virginio es alcanzado por Icilio para ser conducido al tribunal. El cuadro III-3 se abre, por tanto, con Icilio y Virginio mientras se dirigen hacia Roma para el juicio; de hecho, los personajes están claramente de camino:

*Virginio*            No es tiempo de dilación;  
 Icilio, en Roma nos vemos,  
 los ánimos aprestemos,  
 que ayuden nuestra razón. [...]
   
 Cumple en el paso en que estamos,  
 que, sin tener más sosiego,  
 vamos por Virginia y luego  
 con ella al audiencia vamos (vv. 1089-100).

Aunque los personajes efectivamente se desplazan por el escenario, como se infiere de las DI en los versos de Virginio, coincidimos con Paz Rescala en que este caso no debe considerarse propiamente como un ejemplo de espacio itinerante:

En este caso difícilmente se podría hablar de espacio itinerante, a pesar de que los personajes –según mi interpretación de la manera en la que se ejecutaría la puesta en escena– atraviesen el escenario. Se tendría que hablar simplemente de un escenario significado: es decir, una escenografía que se va significando a través de las palabras de los personajes (2020, 54).

Además de lo señalado por la estudiosa, cabe destacar que en esta secuencia no se produce la coexistencia escénica de distintos espacios dramáticos, como es típico del espacio itinerante. En el cuadro I-1 de *Áyax Telamón*, por ejemplo, el espacio escénico representa simultáneamente varios espacios ficcionales, y el actor transita de uno a otro simplemente cruzando el escenario, sin necesidad de salir de escena. El público, como ocurre en los escenarios múltiples simultáneos, percibe simultáneamente varios espacios dramáticos, ya sea por medio de su representación material a través de elementos escenográficos, o mediante su reconstrucción a través de la técnica del decorado verbal.

En este caso, en cambio, parece configurarse más bien un único espacio dramático de transición, que conecta dos espacios —el monte Álgido y el tribunal en Roma— que permanecen ocultos y solo se evocan por medio de las palabras de los personajes. Se trata, en otras palabras, de una especie de secuencia ‘de enlace’, en la que se mantiene la misma forma métrica del cuadro anterior y del siguiente (en redondillas), y que, valiéndose de una técnica casi ‘cinematográfica’ que ya hemos destacado en Cueva, determina una transición dinámica entre dos espacios dramáticos distintos y alejados entre sí.

Otro ejemplo relevante de transición espacial se encuentra en el cuadro final de *Los siete infantes de Lara*. En el cuadro IV-2, que, como ya hemos comentado, comienza de noche en una calle cercana a Barbadillo, se produce un cambio espacial rápido y abrupto entre los versos 1494 y 1495. En ese momento, Mudarra, tras asesinar a Ruy Velázquez, decide dirigirse a la casa de doña Lambra para incendiarla, tal como observa Presotto en una nota a su edición: «Con un notable

salto temporal y espacial, Mudarra se encuentra ahora debajo de las ventanas de doña Lambra» (2013, 145 nota 1495).

A continuación, se reproduce el fragmento mencionado, manteniendo el espacio entre los versos 1494 y 1495 como aparece en la edición de Presotto:

*Mudarra* [...] Ira, coraje, cólera, crüeza,  
dentro en mi alma conturbada arde,  
por vengar mis hermanos. ¡Mueran, mueran  
cuantos al traidor siguen, que esto esperan!  
Éste es el principio a la venganza nuestra.

Presto, presto, seguidme; traigan fuego,  
y esta casa que aquí se nos demuestra  
de doña Lambra es, quémese luego [...]  
aprieta caballeros, ¿qué se tarda?  
Poned fuego, echad leña, haced que arda (vv. 1490-501).

Las palabras de Mudarra sugieren que, en muy pocos versos, la acción dramática se traslada de una zona indefinida cercana a Barbadillo a la calle frente a la casa de doña Lambra. La realización de este rápido cambio, cuyo propósito es destacar la tensión de la secuencia, resulta bastante oscura y da lugar a distintas hipótesis. Se podría suponer una salida temporal de escena de Mudarra justo después de anunciar su intención de eliminar a los traidores aún vivos, entre ellos doña Lambra. En ese caso, él volvería a entrar en escena acompañado de sus seguidores, instándolos a incendiar la casa de la mujer, representada por la fachada del teatro.

Otra posibilidad es que el cambio de espacio dramático se realice mediante el espacio itinerante, considerando también que, como hemos visto, Cueva utiliza esta técnica en dos ocasiones más en su producción trágica. Si así fuera, tras asesinar a Velázquez, Mudarra se desplazaría de un lado a otro del escenario mientras pronuncia los versos 1490-4; en el momento en que ordena a sus seguidores que incendien la casa de doña Lambra, estos entrarían en escena para cumplir sus órdenes.

Sin embargo, como en el caso del espacio “de transición” analizado anteriormente, faltan algunos de los elementos característicos del espacio itinerante: sobre todo, la presencia simultánea de distintos espacios ficcionales entre los que el actor se mueve y un monólogo, aunque breve, que vaya mostrando progresivamente el paso de un punto ‘A’ a un punto ‘B’.

Más bien, el caso que nos ocupa parece corresponder al recurso que hemos definido “espacio sucesivo”, esto es, una «transición rápida entre espacios dramáticos distintos y contiguos dentro de un mismo cuadro sin que los personajes abandonen el escenario, ni siquiera temporalmente» (Merlino 2025b, 363). En este sentido, el espacio dramático se modifica dinámicamente ante los ojos del público, pero, a diferencia del espacio itinerante, no implica la coexistencia simultánea de varios espacios dramáticos visibles entre los que los personajes se desplazan. Además, como hemos señalado en relación con el uso de esta técnica

en la producción de Calderón<sup>2</sup>, el cambio espacial suele coincidir con la entrada o salida de escena de uno o más personajes, cuyo movimiento entre espacio escénico y extra-escénico transforma la significación del espacio dramático. En nuestro caso, esto coincidiría con la entrada en escena de doña Lambra por una de las galerías de la fachada teatral, confirmando así el cambio de espacio dramático (v. 1502). El espacio sucesivo permite, por tanto, una transición rápida y dinámica entre espacios distintos, evitando que los personajes abandonen el escenario y que la acción escénica se interrumpa, algo especialmente útil en una secuencia como la que cierra la tragedia, caracterizada por una notable aceleración de la acción dramática.

En nuestro corpus, además de los recursos examinados, que permiten la transición entre espacios dramáticos distintos y más o menos contiguos dentro de un mismo cuadro, se identifican también casos en los que se produce lo que podríamos denominar una “multiplicación dinámica” de espacios ficcionales, los cuales, según sugieren las acotaciones implícitas, coexisten en escena de forma material o simbólica. Un caso interesante en este sentido se encuentra en el ya citado cuadro final de *La muerte de Virginia y Apio Claudio* (IV-2).

Como ya hemos destacado, el cuadro IV-1 transcurre en el tribunal, donde el edil y el escribano reciben el encargo de dirigirse a la torre donde está preso Apio Claudio para ejecutar la sentencia de muerte. El cuadro siguiente se abre en la torre donde se encuentra encerrado el condenado. Este, encadenado, recita un soliloquio en el que se arrepiente de las crueldades cometidas, y termina por quitarse la vida. A continuación, se reproducen algunos pasajes:

*Apio Claudio*      Triste de ti, Apio Claudio, ahejorrado,  
por seguir tras tu gusto y vano intento  
vienes a ver tu potestad opresa  
y tu persona deshonorada y presa. [...]
¿Qué cuenta he dado del honroso oficio  
que me dio Roma? ¿Qué disculpa tengo  
de mi maldad? ¿Qué purgará mi vicio,  
si en tan infame vida me sostengo?  
[...] pues muere, Apio Claudio, muere, muere;  
no se vengue de ti quien mal te quiere (vv. 1525-44).

El espacio de la prisión, representado por la torre y anticipado en el cuadro anterior, se hace visible al público en el IV-2 mediante el descorrimiento de las

<sup>2</sup> Hemos analizado la aplicación del espacio sucesivo tanto en las comedias (2025b) como en los dramas y tragedias (2025c) de Calderón, observando que se presenta de forma bastante sistemática: «Siempre se desprende de las acotaciones —implícitas y, más raramente, explícitas— y coincide con la salida de uno o varios personajes del escenario. Además, en algunos casos, el cambio es acompañado o anticipado por la aplicación de otros recursos de articulación espacial (especialmente el espacio itinerante) y coincide con un cambio en la forma métrica. Finalmente, siempre se realiza entre espacios contiguos y, generalmente, liminales (exterior-interior de un edificio y viceversa)» (Merlino 2025b, 384).

cortinas que cubren una de las aperturas del vestuario, posiblemente la central, donde el edil y el carcelero encuentran el cadáver del condenado: se trata de un ejemplo de escena interior<sup>3</sup>. En este caso, no parece adecuado identificar este recurso como una apariencia, dado que el cuerpo de Apio Claudio no se revela al público de forma súbita y sorprendente; el espectador ha presenciado el suicidio del personaje antes de la entrada en escena del edil y el carcelero. Por consiguiente, se pierde el propósito fundamental de la apariencia, que consiste en provocar sorpresa en el público mediante la revelación inesperada de un elemento simbólico y significativo. A continuación, se incluye el pasaje en el que el edil y el carcelero descubren el cuerpo sin vida de Apio Claudio:

<i>Edil</i>	¿Dónde decís, Alcaide, que está el preso?
<i>Alcaide</i>	En esta torre.
<i>Edil</i>	Pues sacaldo fuera, quitaros hemos el cuitado y peso que tenéis, y a él daremos muerte fiera.
<i>Alcaide</i>	¡Oh grave caso! ¡Oh áspero suceso! Que se ha dado la muerte, de manera que no ejecutarás en el tu intento, ni del Senado el justo mandamiento (vv. 1545-52).

Como puede observarse, los versos pronunciados por los actores, los referentes deícticos —«Esta torre»— y la acotación implícita —«Sacaldo fuera»— no solo confirman el uso de una de las aberturas del vestuario, sino que también sugieren la presencia simultánea de dos espacios dramáticos visibles y contiguos: la torre de la prisión y el espacio inmediatamente exterior a ella. Estos espacios visibles dialogan entre sí mediante un uso dinámico del espacio escénico del corral, los movimientos de los actores y los versos pronunciados, que construyen y significan los espacios representados junto con los signos icónicos físicamente presentes en escena, como la cadena con la que Apio Claudio está «ahejorrado»<sup>4</sup>.

Otro ejemplo, a nuestro juicio, de multiplicación espacial se encuentra en el cuadro II-2 de la *Alejandra*. En este caso, no existe una cesura material de los espacios, como en la secuencia anteriormente señalada, puesto que el espacio dramático es único: una sala en el palacio real de Acoreo. Sin embargo, mediante un uso bastante elaborado del aparte, se asiste a la creación de subescenas que provocan una redefinición del espacio ficcional.

<sup>3</sup> A propósito de esta obra, Shergold, habla de «inner stage» (1955, 4).

<sup>4</sup> Otro caso de gran interés donde se produce una multiplicación de espacios representados y visibles en la producción de Cueva se encuentra en la *Comedia del príncipe tirano*. En efecto, en el momento en que ocurre el asesinato de Eliodora en el jardín del palacio real (vv. 177 y ss.), se establece una cesura entre el espacio vertical y el espacio horizontal del corral, que corresponden respectivamente al plano sobrenatural, ocupado por las Parcas que observan y comentan la escena, y al jardín donde tiene lugar el asesinato. Para un análisis detallado de esta secuencia, se remite a Merlino (2026).

En el cuadro en cuestión, después de que Orodante relata al rey un supuesto encuentro con la reina, Acoreo anuncia la inminente llegada de Rémulo: «Bien presto arrancaremos la cizaña, / que ya Rémulo entiende en lo tratado» (vv. 830-1). El rey confirma la confianza que deposita en él, pues la ausencia de titubeos en su actitud reforzaría la veracidad de sus palabras. En este momento, en un aparte irónico, Ostilo señala que un mentiroso debe poseer una gran memoria para no contradecirse: «Por cierto que es negocio necesario / que tenga un mentiroso gran memoria, / y no se contradiga en lo contrario» (vv. 836-8). El aparte está señalado explícitamente solo en *Sed*, que muestra la tendencia a explicitar las indicaciones escénicas insertadas en el texto dialogado<sup>5</sup>.

Cuando Acoreo anuncia la inminente entrada de Rémulo —«Veamos en qué punto el caso tiene / mi Rémulo, que ahora aquí le espero, / y no puede tardar; mas ved do viene» (vv. 851-3)—, aparece un segundo aparte de Ostilo, que expresa su esperanza de que sus maquinaciones tengan éxito: «El fin tendrá el negocio que yo espero» (v. 854).

La entrada de Rémulo, indicada por una DE (v. 854*Acot*), introduce una mayor complejidad en la secuencia, tanto en el uso del aparte como en la configuración del espacio escénico. De hecho, los actores que ocupan el escenario y comparten el mismo espacio ficcional se dividen en dos grupos, generando así dos subescenas, en las que una funciona como comentario de la otra mediante un uso dinámico del aparte. El desarrollo de la escena puede deducirse a partir de los diálogos de los personajes; sin embargo, en algunos testimonios estas indicaciones se explicitan, especialmente en el testimonio C<sup>6</sup>. Es principalmente el rey quien origina la formación de las subescenas al pedir a Rémulo que pueda hablar con él en secreto:

<sup>5</sup> Esta variante, al igual que otras a las que hacemos referencia, resulta útil para la reconstrucción del movimiento escénico y del espacio escenográfico, ya que tiende a confirmar elementos que ya pueden deducirse parcialmente de los versos pronunciados por los actores. Como señala Giuliani, en los distintos testimonios de las tragedias de Argensola se evidencian notables oscilaciones en la transcripción de las acotaciones, las cuales se alteran con mayor facilidad que el texto dialogado, precisamente debido a su finalidad práctica que recordamos en el Capítulo 1. El editor resume los posibles comportamientos de los copistas respecto a la reproducción de las acotaciones en los siguientes términos: «En general, el copista de un texto teatral destinado a la lectura puede adoptar cuatro posturas ante los interlineados: transcribir con fidelidad la acotación; reproducir el sentido de la acotación, aunque resumiendo o modificando la lección del modelo del que está copiando; eliminar parcial o totalmente las acotaciones que considera superfluas; añadir o ampliar los interlineados para explicitar las acotaciones implícitas del texto, con el fin de que el lector pueda entender mejor lo que se debería ver en el escenario. En nuestro caso, la existencia de estos cuatro posibles comportamientos se refleja en las grandes diferencias existentes entre las acotaciones de los testimonios de la *Isabela* y de la *Alejandra*» (2010, ccxxiv-v).

<sup>6</sup> El testimonio C es el que contiene el mayor número de acotaciones explícitas: los detalles presentes en C, que muestran también una notable atención al movimiento escénico de los actores sobre el escenario, parecen inferirse de las indicaciones implícitas presentes en los diálogos, de las cuales constituyen, esencialmente, una explicitación que, en muchos casos, ha sido incorporada en la edición de López de Sedano (*Sed*).



La creación de subescenas con diálogos alternados podría sugerir la aplicación del recurso del «espacio lúdico», tal como lo ha teorizado Rubiera, que se realiza cuando grupos de personajes «comparten [...] un mismo espacio escénico, pero desarrollan de modo paralelo acciones independientes entre sí» (Rubiera 2005, 128). Sin embargo, en la secuencia que hemos analizado, las dos subescenas simultáneas no son independientes entre sí, ya que una constituye el comentario de la otra. La técnica empleada se asemeja, por tanto, a la del aparte, una técnica ‘hermana’ del espacio lúdico y que, combinada «con la simultaneidad de subescenas», llega a «complicar de modo extraordinario las situaciones dramáticas» (Rubiera 2005, 141).

El último caso que señalamos se encuentra en la secuencia final de *La gran Semíramis*, donde la multiplicación dinámica de los espacios dramáticos se desarrolla en un plano que podríamos calificar de simbólico. Como ya hemos observado, el aposento de la reina constituye un espacio central en el desarrollo de la trama, y, asimismo, cargado de misterio, inaccesible tanto para los espectadores como, en parte, para los propios personajes del drama. De hecho, la muerte de la reina no ocurre a la vista del público, ni es relatada por un testigo directo: Diarco revela a Celabo, quien acaba de salir al escenario, que ha presenciado la violenta muerte de la reina a manos de su hijo Zameis Ninias, espiando por el agujero de la cerradura:

*Diarco*                    [...] llegando a la puerta de la cuadra  
que sale al aposento de la Reina,  
sintiendo voces, acerqué los ojos  
al agujero de la cerradura  
por ver quién era el que en aquella parte  
tan sin respeto se descomponía.  
Y vi, ¡oh, Celabo!, una visión horrible,  
un terrible espectáculo espantoso:  
a Semíramis vi, bañada en sangre [...] (vv. 1944-52).

Tal como el espectador, que debe recrear mentalmente el espacio dramático en el que se consuma el asesinato a través de las palabras del actor, también Diarco asiste a la escena con una capacidad visual y auditiva limitada, lo que lo obliga, a su vez, a reconstruir parcialmente lo ocurrido, precisamente a causa de esa limitación física. En efecto, él observa a la mujer, herida de muerte, extender los brazos hacia su hijo, sin embargo, no logra distinguir las palabras que ella pronuncia, aunque imagina su significado<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Una secuencia parecida se encuentra también en la *Isabela*, puesto que Zauzala, tal como lo testimonia la propia criada (vv. 2262-73), presencia el intento de agresión de Audalla contra Isabela precisamente a través del ojo de la cerradura. Al igual que en el caso de *Semíramis*, este recurso se alinea con los temas explorados en buena parte de las tragedias filipinas, es decir, el engaño, el secreto y la disimulación como rasgos esenciales de la dimensión cortesana y, al mismo tiempo, se trata de comportamientos «más bien propios de personajes de comedia [...] y atestiguan una voluntad de ensanchar el limitado repertorio de situaciones dramáticas de estricta observancia senequista» (Giuliani 2010, cxliii).

*Diarco* [...] diciéndole [Semíramis a Ninias], con rostro que moviera  
a compasión leones y serpientes,  
palabras cuyo son confusamente  
oía yo, aunque jamás alguna  
comprender distintamente pude, [...]  
mostraba claramente que pedía  
al cruel hijo, al hijo enorme y fiero  
merced, la desdichada, de la vida [...] (vv. 1955-63).

En este punto, ambos evocan las hazañas de la reina, su extrema crueldad y excesos sexuales y, al mismo tiempo, sus innegables capacidades bélicas, que llevaron Babilonia a la grandeza. Sin embargo, el extenso intercambio dialógico (vv. 1922-2227) se ve interrumpido por la entrada en escena de Zameis Ninias junto a otros cortesanos (Janto, Creón, Troilo, Orístenes). Su ingreso es anticipado por las voces que Diarco y Celabo escuchan desde el interior: «*Celabo* Diarco, escucha, ¿qué ruido suena? / *A Ninias* oigo. *Diarco* Él es, sin duda; él viene» (vv. 2223-4).

Probablemente, los dos cortesanos se sitúan en los márgenes de la escena, comentando, en los apartes señalados entre paréntesis por Virués, el diálogo que se desarrolla entre Ninias y su séquito. Al relato veraz del ‘testigo ocular’ Diarco, se opone la reconstrucción falsa de la muerte de Semíramis ofrecida por su asesino, Ninias, ante el Consejo, una versión que refleja especularmente la que la propia reina había propuesto en el acto anterior para justificar la desaparición de Nino, es decir, su ascensión al cielo en forma de paloma (vv. 1238-312). Puede afirmarse que, en esta secuencia, los dos grupos de personajes ocupan, desde un punto de vista simbólico, dos espacios visibles contiguos y, al mismo tiempo, opuestos; de hecho, aunque comparten el mismo espacio dramático, la sala del trono del palacio real de Babilonia, Ninias y sus consejeros ocupan el espacio del poder, inevitablemente asociado al engaño y la mentira, mientras que Diarco y Celabo ocupan un espacio de espectadores, que contemplan y comentan críticamente ese mismo espacio de poder, del cual forman parte como cortesanos, pero al que se sitúan en los márgenes, tanto física como metafóricamente, encarnando el papel de observadores conscientes:

*Diarco* ¿Hay cosa igual? No adviertes la mentira  
que de la muerte de su madre ordena?  
*Celabo* Sí advierto, y veo que parece en eso,  
parece en el rostro, a su atrevida madre (vv. 2236-3).  
[...]  
*Diarco* ¡Qué priesa que se dan a consolarle [los consejeros a Ninias]!  
*Celabo* ¡Esos son lo engaños de los hombres! (vv. 2296-7).  
[...]  
*Celabo* ¡Qué fingir tan astuto y engañoso!  
*Diarco* En cuerpo y alma todo es cual su madre (vv. 2306-7).

La narración del destino de la reina, ya sea el relato ‘verídico’ de Diarco o la versión ‘ficticia’ de Ninias, alcanza su punto culminante en el epílogo: el nue-

vo rey queda solo junto a Diarco y Celabo, y se descubre la cortina que oculta el aposento de Semíramis, dejando a la vista el cadáver de la reina asesinada, al que Ninias ordena prender fuego:

*Zameis*                      Felizmente la muerte me sucede  
de esta tigre cruel, d'esta leona,  
la cual, amigos, muy contraria ha sido  
de lo que habéis ahora de mí oído.  
Tomá esta llave, abrí esa puerta, y fío  
de los dos esto y fiara mi vida.  
Ese sangriento cuerpo muerto y frío  
es mi madre, no en ave convertida [...].  
Ahora vamos con presteza luego  
a dar ese lacivo cuerpo al fuego (vv. 2336-47).

Mediante el uso del recurso de la apariencia, claramente deducible de los versos pronunciados por Zameis, el público puede finalmente acceder al aposento de la reina, y su cadáver expuesto constituye una prueba concreta de la naturaleza engañosa de Ninias, reflejo de la de su madre y, al mismo tiempo, signo tangible del inicio de un nuevo reino tiránico fundado sobre el crimen y la mentira.

## Bibliografía

- Argensola, Lupercio Leonardo de. 2010. *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe.
- Cueva, Juan de la. 2008. *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Cueva, Juan de la. 2013. *Tragedias*, edición de Marco Presotto. València: Universitat de València.
- Giuliani, Luigi. 2010. "Estudio preliminar." En Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, ix-ccxxv. Zaragoza: Larumbe.
- Merlino, Elena. 2025b. "Hacia una nueva categoría espacial: los 'espacios sucesivos' en las comedias de Calderón." *Anuario Calderoniano* 18: 361-394.
- Merlino, Elena. 2025c. "El espacio sucesivo en los dramas y en las tragedias de Calderón: una nueva tipología espacial." *Studia Aurea* 19: 349-366.
- Merlino, Elena. 2026. "The *generación perdida* of the Felipean dramatists: A case of deviation from the neo-aristotelian canon." En *Slipping through the Cracks: Anomalies in Language, Literature, and Culture*, en prensa. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Paz Rescala, Laura. 2020. "Tiempo y espacio itinerante: una reflexión a partir de dos tragedias de Juan de la Cueva." *Rivista di letteratura teatrale* 13: 45-64.
- Presotto, Marco. 2013. "Introducción." En Juan de la Cueva, *Tragedias*, edición de Marco Presotto, 65-87. València: Universitat de València.
- Reyes Peña, Mercedes de los. 2014. "Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva." En *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, edición de Francisco Sáez Raposo, 25-82. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Shergold, Norman D. 1955. "Juan de la Cueva and the early theatres of Seville." *Bulletin of Hispanic Studies* 32: 1-7. <https://doi.org/10.1080/1475382552000332001>
- Virués, Cristóbal de. 2003. *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra.



Fig. 4 – Fuga de Eneas de Troya en *La muerte de Áyax Telamón*, sobre las armas de Aquiles.

## Las relaciones espaciales

En los capítulos anteriores hemos observado cómo los dramaturgos estudiados establecen un diálogo entre el espacio escénico y el extra-escénico en la determinación del espacio representado, así como en la articulación y cohesión entre cuadros. Posteriormente, nos hemos detenido en las funciones que puede asumir el espacio no visible, tanto en el plano material como en el simbólico. Nos hemos centrado también en algunos ejemplos de “multiplicación espacial”, es decir, casos en los que el espacio dramático se transforma dinámicamente ante el público, o en los que se produce la presencia simultánea de más de un espacio, físico o simbólico, significados por el escenario.

Las técnicas de construcción y articulación de los espacios que hemos examinado hasta ahora no solo confirman esa indeterminación espacial tantas veces señalada por los estudiosos y característica de la dramaturgia áurea, sino que subrayan también otro aspecto fundamental: la extrema flexibilidad y ductilidad que ya en estas primeras fases caracterizan el espacio escénico. Se advierte, además, aunque en menor medida respecto a la etapa de consolidación definitiva de la fórmula de la Comedia Nueva, el uso de una serie de recursos escénicos y escenográficos (baste pensar en el espacio itinerante, sucesivo, la escena interior, etc.) que parecen orientados a conferir un mayor dinamismo y vivacidad a la acción dramática, lo que evidencia la atención que los dramaturgos prestaban a la dimensión performativa de sus obras.

Esta tendencia, esta ‘sensibilidad’ hacia el elemento espacial y visual, se pone especialmente de relieve en los ejemplos que presentamos a continuación, don-

Elena Merlino, University of Florence, Italy, elena.merlino@unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Elena Merlino, *Las relaciones espaciales*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.06, in Elena Merlino, *El espacio en escena. Estrategias de construcción espacial en las tragedias de Luperco Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués*, pp. 83-100, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0870-3, DOI 10.36253/979-12-215-0870-3

Book References DOI 10.36253/979-12-215-0870-3.references

de analizaremos la construcción de secuencias complejas y significativas para el desarrollo de la trama dramática, escenas en las que el espacio visible y el no visible dialogan de manera dinámica.

En este sentido, el cuadro con el que concluye la *Tragedia del príncipe tirano* se caracteriza por una notable agitación y dinamismo escénico, y se abre con el príncipe ordenando el encarcelamiento de Calcedio y Ericipo. En los primeros versos del cuadro, concretamente hasta el v. 1610, la ubicación de esta escena es imprecisa, ya que no se ofrecen elementos que indiquen con claridad dónde se desarrolla la acción. Posteriormente, las órdenes del príncipe a Ligurino permiten suponer que la escena transcurre en un jardín, presumiblemente en el jardín del palacio real de Colcos. Esta suposición se ve reforzada por el hecho de que Licímaco, tras solicitar lo necesario para el banquete y después de la entrada del mastresala y de los pajes que disponen la mesa y las sillas (v. 1615), ordena a Ligurino cavar dos fosas donde Ericipo y Calcedio deberán ser enterrados «hasta los pechos» (v. 1650), señalando con precisión el lugar donde debe realizarse la acción:

*Príncipe*            Ligurino, ve a traer  
                          volando una azada aquí,  
                          y en este lugar y allí  
                          dos hoyos has de hacer (vv. 1611-4).

Mientras los pajes preparan lo necesario para el banquete —«*Mastresala* Pajes, a poner la mesa, / que el Rey demanda la cena» (vv. 1615-6)—, el Príncipe dialoga brevemente con Teodosia (vv. 1617-26), quien intenta persuadirlo para que desista de su propósito: «*Teodosia* Deja, Rey, tan ciego extremo, / que es bajeza y desvarío» (vv. 1623-4). En el momento en que el mastresala anuncia que «la cena está aderezada» (v. 1627), el príncipe da instrucciones a las dos damas sobre su disposición en escena: «*Príncipe* [...] Teodosia, tomá esta silla / y vos ésta, Doriclea [...]» (vv. 1631-2).

A pesar de la total ausencia de DE, podemos suponer que los objetos mencionados («mesa», «sillas», etc.) están efectivamente presentes en el escenario, dado que las indicaciones contenidas en los diálogos presuponen algún tipo de interacción por parte de los actores con dichos elementos.

A continuación, entra en escena Ligurino, informando al príncipe de que las fosas han sido cavadas según lo solicitado, y el príncipe ordena que los prisioneros sean llevados ante su presencia para realizar sus despedados designios:

*Ligurino*            Los hoyos están ya hechos.  
                          A Ericipo y a Calcedio,  
                          sin que se siga otro medio,  
                          enterrad hasta los pechos (vv. 1647-50).

Mientras el privado se dirige a las prisiones —espacio no visible ya mencionado en varias ocasiones (vv. 1493-4, 1503-4 y 1549)— para recoger a los cautivos, Licímaco se entretiene con las dos damas en un intercambio paradójico y grotesco que subraya la crueldad arbitraria del tirano: «*Licímaco* ¿Está bueno este guisado, / Teodosia? ¿Date sabor?» (vv. 1651-2). Ligurino conduce enton-

ces a Calcedio y Ericipo ante el príncipe (v. 1655), y ambos son colocados en los hoyos previamente excavados. Calcedio y Ericipo permanecen en escena en esa posición durante todo el cuadro, y los diversos personajes que van entrando y saliendo del escenario interactúan con ellos hasta el desenlace de la obra, en el que son salvados por Teodosia, Doriclea y el rey Agelao.

Dado que se trata de un cuadro bastante animado, con continuas entradas y salidas de Ligurino y otros personajes, así como desplazamientos apresurados sobre el tablado, se supone que se hace uso de los escotillones del vestuario<sup>1</sup>. Esto, considerando la configuración del corral de comedias, no limita la visibilidad de los dos personajes, que desempeñan un papel importante en el desarrollo de la secuencia, ya que no debemos olvidar que la fachada del teatro y, por tanto, las aberturas del vestuario estaban situadas a la altura del actual proscenio. Sobre el tablado se encuentra, en cambio, la mesa dispuesta para el grotesco banquete entre el príncipe y las dos damas, una escena que, como ya hemos observado, no carece de un humor grotesco e inquietante. Se percibe cierta habilidad por parte de Cueva en la puesta en escena de una secuencia de notable impacto visual, en la que los dos hombres enterrados hasta el pecho, incapaces de moverse, actúan como —al igual que el público que asiste al espectáculo— testigos impotentes de las acciones que se desarrollan sobre el escenario.

Una vez terminado el terrible banquete, Licímaco abandona temporalmente la escena (v. 1714) en busca de su padre, después de haber ordenado a Arganto que conduzca a las dos damas a su aposento con intención de abusar de ellas (vv. 1699-1702), y a Ligurino que vigile a los dos prisioneros (vv. 1703-6). A continuación, se produce un intercambio entre Arganto y los dos grandes encarcelados, en el que este lamenta la suerte de sus amigos. Las dos damas lloran entonces su destino, hasta que Arganto, a su pesar, las lleva al aposento, saliendo de escena con ellas (v. 1758). Poco después, entra nuevamente el príncipe por otra puerta (v. 1767), enfurecido por la huida de su padre, y abandona poco después el escenario para ir al encuentro de Teodosia y Doriclea en su aposento (v. 1782). Las dos damas regresan al escenario en el v. 1795, seguidas por el paje que, entrando presumiblemente por la misma puerta (v. 1799), anuncia la muerte del tirano:

<i>Paje</i>	¡Oh caso duro! ¡Oh grave desconcierto! ¡Oh venganza, aunque justa, horrible y fea! ¡Al arma, al arma! vénguese el Rey muerto!
<i>Ligurino</i>	Paje, ¿qué desvarío te señorea?
<i>Paje</i>	Que la vida queda el Rey desierto.
<i>Ligurino</i>	¿Quién le ha muerto, que así mi fin desea?
<i>Paje</i>	Las dos mujeres, que con él durmieron, son las que cruda muerte le dieron.
<i>Ligurino</i>	Llamemos a su padre, apriesa, vamos.
<i>Paje</i>	Yo voy a dar la nueva miserable (vv. 1799-808).

<sup>1</sup> Con respecto a esta secuencia, afirma Shergold: «It therefore seems that for this play the stage was provided with two trapdoors» (1955, 4).

El paje se marcha precipitadamente poco después para informar a Agelao de lo ocurrido (v. 1808). En ese momento, Ligurino intenta agredir a las dos damas, desenvainando la espada, pero Teodosia y Doriclea logran apuñalar y matar al privado antes de que este consiga herirlas:

*Ligurino*                    ¡Oh traidoras! que al Rey le distes muerte,  
la cual os daré aquí con fiera mano!

*Teodosia*                    Yo te haré que pases por la suerte  
que pasó dignamente el rey tirano.  
¡Muere con él!

*Ligurino*                    ¡Oh brazo duro y fuerte  
que el fin me ha dado con su golpe insano! (vv. 1815-20)

Ericipo y Calcedio, materialmente obligados a presenciar los vaivenes de los personajes en escena en un clímax que conduce inevitablemente a la muerte del tirano, constituyen el elemento físico, concreto y tangible que da cohesión a la secuencia dramática y evita confusión. Alrededor de este eje giran todos los demás personajes que pueblan el cuadro y que se mueven agitada y frenéticamente entre el espacio escénico y el extra-escénico. En este sentido, es nuevamente el aposento del príncipe el espacio no visible privilegiado, cuya presencia el público, aunque no lo vea directamente, puede percibir como si fuera una extensión del propio Licímaco: es el lugar donde debe consumarse la violencia contra las dos damas y donde Licímaco termina por encontrar la muerte a manos de las propias damas fuera de escena.

La secuencia, que, como subrayan de los Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, presenta el mayor número de didascalias implícitas de la obra (2008, 112-3), se caracteriza por una construcción bastante dinámica, que determina también una ampliación virtual del espacio escénico, lograda tanto mediante las palabras de los actores como a través de su fisicidad, su interacción material con los dispositivos escénicos y su continuo movimiento entre espacio visible y no visible.

En la producción trágica de Virués encontramos numerosos ejemplos de secuencias dramáticas construidas sobre una relación fluida entre espacio escénico y extra-escénico. El primer ejemplo significativo se encuentra en el primer acto de *La gran Semíramis*, en el que se representa el asedio de Batra. El primer acto tiene lugar en Batra, concretamente bajo las murallas de la ciudad sitiada por las tropas de Nino, bajo el mando del general Menón, esposo de Semíramis. Como ilustramos en el esquema de segmentación (Tab. V), las DI nos permiten delinear con mayor precisión el espacio dramático donde transcurre la acción, puesto que Menón, una vez interrogado por su esposa sobre el curso de la guerra, señala con un gesto deíctico las murallas<sup>2</sup> que separan el espacio en que se encuentran de la ciudad sitiada:

<sup>2</sup> Hermenegildo supone que «dicha muralla se construye colgando del primer corredor —o tal vez del segundo— un lienzo pintado» (2003, 56).

*Menón* Retiróse después d'esta batalla  
el Príncipe Alejandro con la gente  
dentro d'esta fortísima muralla,  
adonde se defienden osadamente (vv. 127-30).

Asimismo, como es propio del recurso del decorado verbal, las palabras de Semíramis, además de ilustrar una posible táctica para ganar la batalla, proporcionan más detalles sobre la configuración de la muralla que separa a los personajes de la ciudad. A través de estos pocos versos, Virués, por un lado, comienza a delinear con mayor precisión los espacios dramáticos visibles y no visibles en vista de la secuencia más dinámica de la obra, y, por otro lado, hace emerger inmediatamente la grandeza de la protagonista, sus actitudes estratégicas:

*Semíramis* En estos altos riscos confiados  
tienen, según lo veo, sin defensa  
todas estas almenas los cercados,  
seguros de tener por aquí ofensa,  
y así, mientras qu'estos descuidados  
acuden todos a la furia inmensa  
de la gente de Nino, fácilmente  
subir por aquí puede alguna gente (vv. 143-50).

Después de un breve intercambio en el que Menón ensalza las virtudes de su esposa (vv. 160-74), entran en escena los soldados para llevar a cabo el plan de Semíramis. Las didascalias implícitas sugieren también la presencia de una escalera que los actores emplean materialmente para subir a las murallas de Batra, apoyándola en la fachada del teatro:

*Celabo* Tigris, traé volando aquí una escala.  
[...]  
*Tigris* Ya la escala y el ánimo están prestos.  
*Celabo* Pues arrímala luego al fuerte muro (vv. 193-202).

Uno tras otro, todos los personajes presentes en escena escalan la fachada del teatro para luego desaparecer de la vista del público a través de las aperturas de la primera o segunda galería. En ese momento, el escenario queda momentáneamente vacío y los sonidos fuera de escena mantienen la continuidad dramática. De hecho, los espectadores presencian el asedio de Batra de manera indirecta, es decir, escuchando los gritos fuera de escena de Celabo y del pueblo, acompañados de otros alaridos y clamores indistintos:

*Celabo* ¡Mueran, mueran! ¡Vitoria, Asiria, Nino!  
*Pueblo* ¡Libertad, Batra! ¡Al arma, al arma, al arma! (vv. 224-5).

El uso del recurso de las voces desde dentro está atestiguado por las indicaciones presentes en una de las pocas DE del texto: «*Después de gran batalla dentro, salen Nino, Menón, Semíramis, Celabo, Tigris, Gión, Teleucro, Zopiro*» (v. 225 Acot).

Desde el punto de vista escénico, esta secuencia es una de las más interesantes de la producción de Virués en relación con la interacción que se crea entre los actores y el espacio del corral, puesto que el dramaturgo, en lugar de recurrir a la simple narración posterior del evento (como ocurre en otras ocasiones, incluso en esta misma pieza), decide poner en escena una secuencia difícil de realizar directamente sobre el escenario con los medios disponibles, aprovechando sin embargo el espacio físico del corral y ampliando sus límites mediante las voces y ruidos indistintos fuera de escena y las entradas y salidas de los actores a través de las puertas del teatro, en particular las galerías.

La construcción de la secuencia no se limita a esto. De hecho, una vez concluido el asedio, entran en escena Zopiro y Celabo (v. 691), quienes ofrecen un relato vívido y cruento de lo ocurrido. De este modo, Virués logra hábilmente ‘poner en escena’, al menos en la mente del espectador, una secuencia escénicamente compleja mediante la combinación de la sugestión previamente creada por la interacción entre espacio escénico y extra-escénico —tanto a través de la fisicidad de los actores como de las voces desde dentro, que confieren materialidad espacial al acontecimiento— con el relato posterior. A continuación, presentamos un breve pasaje:

<i>Zopiro</i>	[...] ¡Qué confusión el diligente saco, el bullicioso, ardiente y fiero robo de la cruel y cudiciosa gente, qué espanto, qué recelo el fuego airado que se prendía por los altos techos! ¡Qué terror, qué fiereza los rumores, las altas estampidas y estallidos que las casas y templos, muros y torres daban, viniendo con su peso abajo! (vv. 709-17).
---------------	---

La narración, por medio de la técnica de la hipotiposis, recrea ante los ojos del público la dinámica de la batalla recién acontecida y, por ende, los espacios no visibles en los que tuvo lugar, que, recordemos, están situados detrás de la fachada del teatro.

También en la *Alejandra* de Argensola se representa un asedio, esta vez al palacio real de Menfis, y la construcción de dicha secuencia resulta mucho más elaborada en el plano visual que la que acabamos de analizar.

En el último cuadro de la tragedia (IV-1), la acción transcurre inmediatamente fuera del palacio real, frente a las murallas, en el espacio ocupado por las tropas insurgentes. Al igual que en la *Semíramis*, en esta secuencia Argensola utiliza el espacio vertical del corral, dado que la fachada del teatro representa las murallas de la fortaleza real. La combinación entre las DI y las DE contenidas en los diferentes testimonios permite reconstruir la dinámica de la escena, el uso de los espacios y la interacción entre espacio escénico y extra-escénico. A continuación, se presentan las variantes del verso 1786*Acot*, ya que ofrecen detalles escénicos y visuales interesantes:

1786 *Acot* Jornada cuarta. Cena primera. Acoreo. Orodante. Rémulo. Sila. Orilo. Un criado del rey *F*: Jornada cuarta. Orodante. Rémulo. Ostilo, salen marchando con sus banderas y cajas *A*: Jornada 4. Salen marchando Orodante, Rémulo y Ostilo con gente de armas, cajas, banderas y estandartes y rodean el palacio *B*: Vase. Acto cuarto. Scena primera. Orodante, Rémulo y Ostilo salen marchando con gente de armas, cajas y banderas y cercan el palacio *C*: Jornada tercera. Escena I. Acoreo, y unos niños. Orodante. Rémulo. Ostilo y soldados, que salen marchando con banderas y cajas *Sed*

También se evidencian referencias al espacio representado y a la disposición de los actores en las réplicas de los personajes:

<i>Rémulo</i>	Aunque muestre la gente desta parte tener grande defensa en su castillo, en él has esta noche de albergarte y pasar sus soldados a cuchillo. [...]
<i>Acoreo</i>	¿Hablar en mi presencia, traidor, osas? Muy presto se verán esas almenas de tus miembros infames estar llenas (vv. 1787-802).

Como se deduce tanto de las didascalias como de la acción dramática, nos encontramos ante una escena de masa en la que los personajes y comparsas están distribuidos de la siguiente manera: Acoreo, Sila y los niños mencionados en *Sed*, cuya presencia se infiere a partir de lo que ocurrirá poco después, se sitúan probablemente en la primera galería<sup>3</sup>, mientras que los rebeldes, es decir, Ostilo, Orodante, Rémulo y otros soldados, se encuentran en el tablado. Las didascalias explícitas citadas parecen indicar «la representación de un desfile militar que no sería ajeno a la tradición de la espectacularidad cortesana» (Giuliani 2010, cv).

A continuación, tiene lugar un intercambio entre Acoreo y los rebeldes, que culmina con la amenaza de matar a sus hijos, quienes se encuentran en la primera galería junto con el rey. Ante la negativa de Rémulo y Ostilo a rendirse, el rey decapita a los niños y arroja sus cabezas a los rebeldes, en un gesto destinado a provocar el horror del público y a subrayar la monstruosa crueldad del tirano Acoreo:

<i>Acoreo</i>	Crüeles con la sangre propia vuestra, tomad esas cabezas inocentes que os arroja, traidores, esta diestra,  <i>Arroja la cabeza.</i>  y arrojará los miembros remanentes [...] (vv. 1859-62).
---------------	---

<sup>3</sup> Como observa Ruano, la muralla correspondía generalmente a la primera galería, mientras que, en cuanto al uso de lienzos pintados, no se sabe si estos se empleaban o no en la puesta en escena prevista para una determinada obra, ya que no existe ninguna indicación explícita al respecto (2000, 213-5).

Incluso en este caso, *Sed* añade una didascalia que explicita lo que se desprende de las réplicas de Acoreo: «*Aquí les corta las cabezas a los niños*» (v. 1860 *Acot*), mientras que *C* especifica el lugar desde donde se arrojan las cabezas: «*Arrójalas de lo alto*» (v. 1861 *Acot*).

A estas alturas, continúa el asalto a las murallas del palacio, cuya dinámica nuevamente se deduce gracias a la combinación de la información ofrecida por las didascalias implícitas y explícitas presentes en los distintos testimonios. En primer lugar, los versos pronunciados por Ostilo señalan el movimiento vertical de los personajes en escena mediante escaleras apoyadas en la fachada del teatro:

<i>Ostilo</i>	Prosigase el asalto fieramente: escalas arrimad a todas partes; poned en esas puertas fuego ardiente; mostraos hoy, soldados, bravos Martes; proseguid la venganza virilmente; alzad esos sangrientos estandartes; subid, que yo también me determino a allanar con la espada este camino (vv. 1876-82).
---------------	---

El asalto a la fortaleza constituye una secuencia bastante espectacular desde el punto de vista visual: como hemos anticipado, se observa un uso dinámico de los espacios horizontales y verticales, y los desplazamientos físicos de los actores crean continuidad entre los espacios visibles y no visibles. La representación del enfrentamiento armado es descrita en los distintos testimonios de la obra y, con el fin de ofrecer un panorama más claro de su desarrollo, a continuación, se recogen todas las variantes, de las cuales se pueden extraer detalles interesantes sobre la puesta en escena de este pasaje fundamental:

1882 *Acot* Dase el asalto por de dentro y por de fuera, y entra Orodante y vuelve a salir con algunos soldados. Sale Orilo y un criado del rey *F*: Escena II. Aquí se ha de hacer una escaramuza, saliendo por todas partes la gente: el príncipe Rémulo y Ostilo han de entrar corriendo dentro; después ha de salir el príncipe solo *A Sed*: Sale Orodante ganando el palacio *B*: Entretanto arrimadas escalas ejecutan el asalto y entran todos por lo alto con grande estruendo. Y en una torre aparte queda Sila, princesa. Scena segunda. Orodante, ganando el palacio, sale con gente suya *C*

Las variantes suscitan algunas reflexiones: en primer lugar, a pesar de las diferencias y de la concisión de la lección de *B*, en todos los testimonios se percibe la voluntad de reproducir la confusión, la agitación, el tumulto que caracterizan un asalto armado, con el vaivén de los rebeldes por las aberturas de la fachada del teatro, tanto a nivel del escenario como de la primera galería. El testimonio *C* también hace referencia a la presencia de Sila, la hija del rey, situada «*en una torre aparte*», y que será protagonista de la secuencia final de la obra junto al victorioso Orodante, aunque probablemente la actriz entra en escena más adelante, en el v. 2067, como veremos en breve. Como también indican las didascalias, Orodante entra en escena victorioso, y sus

palabras ofrecen un relato de lo que ha ocurrido fuera de la vista del público, en particular la muerte de Rémulos y Ostilo. La narración *a posteriori* de Orodante, como ocurre en *Semíramis*, donde el relato posterior de los cortesanos permite reconstruir el desarrollo del asedio de Batra, complementa y enriquece lo que se ha mostrado directamente al público:

*Orodante* [...] Estaba la batalla rigurosa  
 en el hervor mayor y resistencia  
 cada parte arrogante y animosa,  
 cuando Rémulos, falto de paciencia,  
 con un ánimo fuerte, cual tuviera  
 con la robusta y fuerte adolescencia,  
 allí donde el tumulto mayor era,  
 como fiero león así se arroja,  
 que el más fuerte mancebo lo temiera.  
 De arriba cada cual con furia arroja  
 aquello que la mano alcanzar pudo,  
 procurando teñirlo en sangre roja [...]  
 Trepando por la escala más inhiesta,  
 cubierto y amparado de su escudo,  
 Fortuna revolvió la rueda presta  
 guiando una saeta al pecho duro  
 por quien la gente estaba en temor puesta.  
 Estaba ya el cuitado sobre el muro,  
 y cargando los golpes más espesos;  
 batió con la cabeza el suelo duro;  
 dejolo así rociado con sus sesos.  
 Ostilo de otro golpe dio la vida:  
 mirad qué miserables dos sucesos (1910-33).

Las palabras de Orodante contribuyen a que el público visualice lo que, hasta ese momento, solo había podido intuir. El uso del *verbum videndi* («mirad»), dirigido a los soldados que lo acompañan, parece constituir una invitación implícita también al espectador a recrear mentalmente la escena cruenta mediante la imaginación.

Como señala Giuliani, el dinamismo de la secuencia, junto con el uso de espacios múltiples y de objetos escénicos, se aleja de la tradición senequista-giraldiana, acercándose más bien a la praxis escénica de las comedias de cerco o de las tragedias histórico-militares barrocas:

[...] la representación directa del choque armado sería inconcebible en una tragedia italiana: los mismos motines populares que en Séneca suelen describirse por medio de un parlamento de un nuncio están aquí a la vista de los espectadores (Giuliani 2010, cv).

Una vez que el príncipe ha concluido la narración de los acontecimientos del asedio, entran en escena Orilo y el criado Fabio, aunque algunos testimonios

mencionan la presencia de otras comparsas, añadiendo una acotación en el verso 1936: «1936*Acot* Suenan gente con Orilo y dice A : Escena III. Orodante, Orilo, Fabio y otros *Sed* : Orilo, Fabio y turba B», mientras que C, entre los versos 1920 y 1921, añade la siguiente acotación: «Scena tercera. Sale Orilo, Fabio y otra gente». Orilo y Fabio, con el fin de demostrar su lealtad al vencedor, le entregan la cabeza de Acoreo, afirmando haber sido ellos mismos los autores de su muerte, así como de la fidelidad mostrada por los sitiados que han sobrevivido:

*Orilo*                    Andaba con orgullo y furor vano  
                               jactándose, señor, de ver vencidos  
                               a muchos de los tuyos por su mano.  
                               Nosotros dos entonces, encendidos  
                               en verdadero amor de tu obediencia,  
                               [...] volvimos contra el rey nuestra violencia.  
                               Quisieron defendellos sus soldados,  
                               a quien con grandes voces él llamaba,  
                               y a nosotros, traidores sobornados.  
                               [...] Al fin los obstinados corazones  
                               reducimos, señor, a tu servicio,  
                               con harta sangre nuestra y persuasiones;  
                               y yo, para tenerte más propicio,  
                               al rey quité la vida y la corona,  
                               pidiendo paz con este sacrificio.  
                               Por rey el pueblo egipcio te corona,  
                               y el palacio real te está pidiendo  
                               lo elijas por descanso a tu persona (vv. 1958-81).

Sin embargo, Orodante no confía en ellos, dado que lo que los ha impulsado a actuar contra Acoreo no ha sido el sentido de justicia ni la devoción hacia el príncipe, sino más bien el temor y el oportunismo. Ordena, por tanto, que ambos sean arrastrados y ejecutados como traidores (vv. 2020-35). Como hemos anticipado, a estas alturas Sila se asoma desde una torre de la fortaleza real, tal como lo sugieren tanto las palabras de Orodante como las didascalias presentes en los testimonios:

*Orodante*                Mas ¿quién encima la torre  
                               se queja con tal congoja? (vv. 2066-7)

2067*Acot* Sale Sila y dice a Orodante *F: om AB*: Scena quinta. Amanece Sila en su sitio, llorosa y habla a Orodante *C*: Escena IV, Orodante, Sila en una torre *Sed*

La torre probablemente está ubicada en la segunda galería, por lo que podemos suponer que se trata de un espacio distinto al que antes ocupaban Acoreo y su séquito. Tiene lugar un diálogo entre la dama y Orodante, quien, recordemos, se encuentra en el tablado, y la mujer le reprocha duramente haber matado a su padre y haber causado tanta destrucción, a pesar de que él, en otro tiempo, había estado enamorado de ella. Orodante sostiene que aún lo está y que



*Sila*                    Aquí por esta parte hay una escala,  
y la gente a gran priesa va subiendo,  
y el fuego desta parte llama exhala:  
aquí quiero arrojarme, pues cayendo  
encima de la gente fementida  
yo moriré a lo menos ofendiendo.  
Dejadme, tristes lazos de la vida (vv. 2254-60).

Puesto que no disponemos de didascalias explícitas que prevean su uso, no podemos asegurar la utilización de efectos escénicos para la representación del fuego, aunque el empleo de llamas está previsto en algunas de las didascalias relativas a la aparición del fantasma de Tolomeo, por lo que nada impide que las llamas pudieran haberse usado nuevamente en la secuencia final, bastante espectacular<sup>4</sup>. En cuanto a la caída de la actriz desde el corredor, un recurso bastante común en la Comedia Nueva, esta se realizaba muy probablemente en el interior del vestuario y no en el escenario, con el fin de evitar incidentes desagradables y peligrosos, como recuerda Ruano: «La torre era el lugar favorito para las caídas espectaculares, las cuales se ejecutaban, naturalmente, no hacia el tablado sino hacia el interior» (2000, 217)<sup>5</sup>.

Volviendo a la producción de Virués, otra secuencia construida sobre el diálogo entre espacio visible y no visible es la puesta en escena de la muerte de la reina y de Gerardo en *Atila furioso*. La escena en cuestión es, como en los dos casos mencionados, la más elaborada de la obra desde el punto de vista escénico. En dicha secuencia, que cierra el segundo acto, Atila y Flaminia deciden esconderse detrás de las cortinas de una de las aperturas laterales del vestuario, para sorprender a la reina que invita a su amante a su aposento.

Como el público ya sabe, esta situación es fruto de la maquinación orquestada por Flaminia, quien ha engañado a todos los personajes que la rodean: vestida de hombre, ha prometido a la soberana alcanzarla en su aposento, para luego convencer a Gerardo, enamorado de la reina, que ella corresponde su sentimiento y que

<sup>4</sup> «1770Acot Aquí sale una visión A: Asoma una visión de Tolomeo con una barba cana y camisa sangrienta y una hacha ardiendo en la una mano y entorno dél salen fuegos artificiales de la sepultura; y dice: B: Va a entrar el rey y aparece una visión de Ptolomeo con unas barbas vestida de una camisa sangrienta y con un hacha, saliendo en torno fuegos artificiales C: Aquí quiere salir el rey y aparécese el alma de Tolomeo con la camisa sangrienta y dice F». Además de eso, al final de la lección de A, cuya lectura es bastante lacónica, encontramos la siguiente nota, que añade numerosas indicaciones escenográficas, incluso en relación con el posible uso de llamas: «Donde advierte que la visión parece de esta manera: por debajo el tablado aparece una figura hasta la cinta, como viejo con una camisa sangrienta y una hacha encendida en la una mano, y un tocador sangriento; y, si es posible, han de estar echando fuego de pez a su lado. Todo esto es de importancia, porque se finge ser el sepulcro de Tolomeo, a quien Acoreo mató con traición. *Finis tragediae*».

<sup>5</sup> A este propósito, Ruano recuerda también la acotación que Lope inserta al final de la Segunda jornada de *El postrer godo*, con respecto a la realización escénica del suicidio de la Cava: «échase [desde la torre] allá detrás del teatro, porque acá sería lástima, que se haría mucho mal» (2000, 217).

lo espera en su habitación; finalmente, ha engañado al rey, provocando sus celos hacia la esposa. Por ello, escondidos al paño, los dos pueden presenciar el encuentro entre Gerardo y la reina, para que Atila tenga una prueba material del supuesto adulterio de su consorte. Como subraya Flaminia, el encuentro ocurre de noche: «[...] toma esta toca / y, cuando el Rey quedare en su aposento / a prima noche, al de la Reina toca [...]» (vv. 685-7). La entrada de la reina probablemente es precedida por un alboroto que proviene desde dentro, como se puede deducir de las palabras de Atila: «Pues escóndete y callemos, / que parece que he sentido...» (vv. 1116-7). La reina, en el momento convenido, se asoma a la ventana y recuerda una vez más al público que la escena transcurre en una atmósfera nocturna, perfecta para amores y engaños, una situación muy frecuente en las comedias áureas:

<i>Reina</i>	El cielo está sosegado; la noche, cual debe, oscura sola esta pieza y segura. Parece que se ha juntado lugar y tiempo y ventura (vv. 1123-7).
--------------	---

En este momento, Atila y Flaminia, en un aparte no señalado, comentan las palabras y la presencia de la reina en el balcón, que comunica directamente con su aposento («esta pieza»); Atila, fiel a su naturaleza impulsiva y violenta, quiere actuar de inmediato contra la mujer, mientras que Flaminia lo insta a mantener la calma:

<i>Atila</i>	Ya me parece que veo no sé a quién en el balcón; ya yo mismo en mí peleo con mi bravo corazón porque su furia no empleo. [...]
<i>Flaminia</i>	Para conseguir tu intento conviene que te reportes y que ese tu encendimiento ahora atajes y acortes, aunque te cause tormento (vv. 1128-42).

Hace su entrada Gerardo, llevando una banda atada al sombrero: un signo distintivo que, en la penumbra nocturna, induce a la reina a tomarlo por su amado Flaminio. La mujer lo invita a entrar, con una frase que, una vez más, llama la atención del público sobre la puerta del aposento, que ya es bien conocida gracias a las referencias deícticas y verbales distribuidas en el texto, y que la convierten en un elemento físico y metafórico de gran importancia en este segundo acto: «*Reina* Mi bien, la puerta está abierta» (v. 1165). La reina invita entonces a Gerardo a acceder a su cámara, pero, considerando el contexto amoroso en que se pronuncia la frase, esta adquiere también claras connotaciones eróticas, y la respuesta de Gerardo insiste en el doble valor, material y metafórico, de la puerta del aposento: «Entro, pues; tomo ya el puerto / de gozo, que es esta puerta» (vv. 1166-7).

Como se puede observar, en esta secuencia dramática Virués aprovecha los dos niveles de la fachada del teatro: el tablado y las puertas a nivel del escenario, donde Atila y Flaminia se esconden, y la primera galería, desde la cual la reina se dirige a Gerardo. Este, tras el asedio de Batra en *Semíramis*, es el segundo y último caso en que el dramaturgo utiliza ambos niveles en su producción trágica.

Una vez que Gerardo ha entrado en el aposento, Flaminia, arrepentida del vórtice de eventos luctuosos que ha causado con sus engaños, intenta disuadir débilmente a Atila de su violento propósito de vengar la traición —«Espera, señor, ¿qué vas...?» (v. 1168)—, pero el rey, firme, sigue inmediatamente a Gerardo dentro del aposento, como indica una de las pocas DE presentes en el texto («*Entra*», v. 1170*Acot*). Entonces, Atila mata a la reina y a Gerardo, y el homicidio tiene lugar dentro del vestuario, lejos de la vista del público, que asiste solo parcialmente. De hecho, como ocurre en *Semíramis*, los gritos desde dentro de los personajes compensan de alguna manera la ausencia de la dimensión visual del acto<sup>6</sup>:

<i>Atila</i>	¿Do estás, traidora mujer? Y tú, traidor, ¿dónde estás?
<i>Reina</i>	¡Ay de mí!
<i>Gerardo</i>	¡Ay de mí!
<i>Reina</i>	¡Misericordia!
<i>Gerardo</i>	¡Piedad!
<i>Atila</i>	Según vuestra lealtad, la clemencia será así. Ya hice mi voluntad (vv. 1171-7).

También en este caso, el uso de las voces desde dentro amplía virtualmente los límites físicos impuestos por el corral y confiere mayor consistencia material al espacio privado de la reina, ya irrevocablemente invadido por la locura y la violencia del consorte. El diálogo y la continuidad entre los espacios dramáticos contiguos, visibles y no visibles, se refuerzan aún más con el movimiento de Atila dentro y fuera del escenario, ya que, una vez cometidos los asesinatos, vuelve inmediatamente a escena pronunciando los siguientes versos enfáticos:

<i>Atila</i>	Yo lo mismo en mil hiciera si ahora con mil topara y si de cien mil vertiera la sangre, no me quitara la sed de mi saña fiera (vv. 1778-82).
--------------	--

<sup>6</sup> Con respecto a la cuestión de la compensación verbal en ausencia de la dimensión visual del acto violento, dice Hermenegildo: «La ocultación del gesto asesino es contrarrestada por la hipertrofia de la exclamación que confirma el asesinato, fenómeno de compensación de signos no siempre frecuente en las tragedias que siguen las normas aristotélicas al no presentar los asesinatos en escena» (2002, 73).

El acto concluye con un monólogo de Flaminia, en el que manifiesta una determinación cada vez más firme para llevar a cabo su luctuoso propósito (vv. 1183-206).

De manera similar, en el último acto de *La cruel Casandra* asistimos de manera parcial a la muerte del príncipe, de Fulgencia y de Fabio. En la secuencia en cuestión, el intercambio dialogado entre los dos ayudas de cámara Antonio e Isidro (vv. 1836-87) es interrumpido por ruidos indistintos fuera de escena, provenientes del aposento del príncipe: «*Isidro* [...] ¡Pero, válgame Dios!, ¿qué estruendo es este? / *Antonio* Extraña cosa. Tente y escuchemos» (vv. 1888-9). En este punto, una DE («*Hablan dentro*», v. 1880Acot) nos informa que los intercambios dialogados que siguen ocurren detrás de las puertas del vestuario y que los dos ayudas de cámara se convierten, a su pesar, en testigos pasivos de lo que está sucediendo, «receptores, sincronizados con el público, del ruido de la lucha y de la realidad de la muerte vecina» (Hermenegildo 1998, 91). En esta secuencia, como en la de *Atila furioso*, el público es testigo, aunque de forma parcial, de la escena de violencia que se desarrolla. Se oyen las voces de Fabio, del príncipe y de Fulgencia, los gritos, el enfrentamiento físico y verbal entre Fabio y el príncipe y, finalmente, su muerte. A continuación, presentamos un fragmento de la secuencia que ocurre íntegramente detrás de las puertas de la fachada del teatro:

<i>Príncipe</i>	¿Contra mí, desleal, tu espada acierta?
<i>Fabio</i>	Por defender mi vida.
<i>Príncipe</i>	Pues no podrá de mí ser defendida, que aquí, donde tú has dado tal muerte a mi Fulgencia, has de morir. Muere, traidor.
<i>Fabio</i>	Y muere tú también, pues llegado ha ya la final sentencia (vv.1886-93).

Antes de que Isidro y Antonio puedan intervenir o comentar lo ocurrido, Casandra entra en escena herida de muerte y, como ‘testigo ocular’ de los hechos, antes de expirar relata a ambos lo que realmente sucedió y que el público solo pudo imaginar, incluyendo su herida accidental:

<i>Casandra</i>	[...] Y sacando la espada, [el Príncipe] a mi hermano arremete ciego de la furiosa y mortal ira, y él, la puerta tomada, saliendo del retrete huyendo a toda furia se retira. El Príncipe le sigue y con la aguda espada le persigue y, encontrando conmigo, ¡ay, desventura fiera!,
-----------------	---

que a la puerta mirando atenta estaba,  
 cual cruel enemigo,  
 no sé de qué manera  
 me dio al pasar con una furia brava  
 esta mortal herida  
 por donde veo ya salir la vida (vv. 1945-60).

Mediante las voces desde dentro de los personajes y los movimientos de Casandra dentro y fuera del escenario, el espacio del aposento, que en la mente del espectador ya había adquirido consistencia gracias a las continuas referencias verbales, deícticas y a los signos icónicos presentes en escena, se vuelve aún más tangible y concreto. Además, al igual que en el asedio de Batra, encontramos una combinación entre las voces desde dentro y el relato retrospectivo de los testigos del evento, que llena las lagunas derivadas de una percepción parcial de lo acontecido.

Finalmente, la narración de Casandra, extensa y detallada, junto con la información que proporciona acerca de la dinámica de la muerte de los personajes, la disposición de los cuerpos, etc., no solo cumple la función de ofrecer al público detalles adicionales e integradores respecto a lo que acaba de escuchar, sino que también parece constituir un conjunto de indicaciones escénicas concretas sobre la manera en que deberán realizarse las apariencias con que se cierra la obra, tal como se señala en la didascalia al v. 2020Acot: «*Parecen en las dos puertas los muertos como ha referido Casandra*».

De hecho, pocos instantes antes de la muerte de la protagonista, el rey entra en escena y ella le comunica que, al abrir las puertas de los aposentos, encontrará los cadáveres de las víctimas de sus maquinaciones:

*Casandra*            [...] En abriendo estas puertas  
 sin duda, amigos fieles,  
 veréis de los hermanos y traidores  
 todas las muertes ciertas,  
 y si fueron crueles,  
 mis culpas son, señor, mucho mayores (vv. 2001-6).

Entonces, se corren las cortinas que cubren dos de las aberturas de la fachada del teatro y se exhiben los cadáveres del príncipe, de la princesa, de Fulgencia y de Fabio, causando el desconcierto y horror tanto del rey como del público.

Como se aprecia en nuestra descripción de la secuencia final, Virués logra construir hábilmente un clímax ascendente, haciendo dialogar el espacio visible con el no visible y combinando voces desde dentro y la entrada apresurada de una Casandra moribunda, entre otros recursos; todo ello culmina, al igual que en la secuencia final de *Semíramis*, con la exhibición de los cadáveres, que constituyen una prueba material, tangible e incontrovertible, de las crueldades urdidas y cometidas por la protagonista.

Finalmente, una secuencia similar, aunque menos espectacular que las descritas hasta ahora, se halla en el cuadro IV-3 de la Isabela y tiene lugar fuera del palacio real, como sugieren las DI:

*Selín* [...] Yo también creo  
que no sin novedad a media noche  
con tales improprios estás sola  
fuera de tus palacios de tal suerte (vv. 2470-3).

En cuanto a la construcción de los espacios dramáticos, en este cuadro se destaca una vez más la centralidad de los espacios no visibles en el desarrollo del enredo, dado que los eventos principales, todos de naturaleza violenta, ocurren lejos de la vista de los espectadores. Nuevamente encontramos el aposento del rey, un espacio íntimo y aparentemente seguro, en el que, sin embargo, Alboacén encuentra la muerte, ya que su hermana Aja lo apuñala en su propia cama, como ella misma relata (vv. 2478-533). Se trata de un espacio contiguo al espacio representado por el escenario, lo que confiere al relato de Aja una sensación de mayor inmediatez. De hecho, podemos imaginar que el violento asesinato tuvo lugar justo detrás de las puertas de la fachada del teatro, como sugieren los deícticos con los que Aja inicia la narración: «*Aja* En este su real palacio fuerte, / ceñido de este muro que lo cerca [...]» (vv. 2478-9).

El otro espacio no visible que se menciona es el lago, también ubicado detrás de las puertas del vestuario: en el momento en que Aja decide suicidarse, primero suplica a Selín que le quite la vida con la misma daga que la dama utilizó para matar a su hermano, un objeto físicamente presente en escena: «[...] con esta misma daga fratricida / me puedes acortar la torpe vida» (vv. 2532-3). Ante la negativa de Selín a cometer un acto tan violento, la mujer decide ahogarse en el lago. Como sugieren las DI, los dos actores salen de escena por una de las puertas del vestuario, uno tras otro, dirigiéndose al lago, un espacio ficcional no visible que se identifica únicamente en el momento en que los actores abandonan el escenario, a través del uso de las voces desde dentro:

*Aja* Pues sigue mis pisadas.  
*Selín* Yo te sigo. [...]

*Dentro se dice esto:*

*Aja* Mi triste muerte contarás, amigo,  
y recíbeme tú, profundo lago,  
por que jamás las gentes no me vean.  
*Selín* Las aguas turbias tu sepulcro sean (vv. 2542-9).

También en este caso, la muerte del personaje tiene lugar fuera de escena, pero, a diferencia del asesinato de Alboacén, esta vez los espectadores son testigos del suceso, aunque solo de forma parcial. Como ocurre en las secuencias en que se escenifican los asesinatos en *La cruel Casandra* o la muerte de la reina y de Gerardo a manos de Atila en *Atila furioso*, este recurso aporta una mayor variedad e inmediatez en comparación con la simple y convencional narración

posterior del acontecimiento, atenúa la violencia del acto —pues el público no lo presencia de manera directa— y, como hemos destacado en varias ocasiones, contribuye a una ampliación virtual del espacio escénico del corral. Esto se logra mediante una eficaz combinación entre los versos pronunciados fuera de escena y el movimiento de los actores entre el espacio escénico y el extra-escénico, en una relación dinámica entre lo visible y lo no visible.

## Bibliografía

- Argensola, Lupericio Leonardo de. 2010. *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe.
- Cueva, Juan de la. 2013. *Tragedias*, edición de Marco Presotto. València: Universitat de València.
- Giuliani, Luigi. 2010. “Estudio preliminar.” En Lupericio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, ix-cxxxv. Zaragoza: Larumbe.
- Hermenegildo, Alfredo. 1998. “Introducción.” En *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 9-87. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2002. “Introducción.” En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-108. Madrid: Editorial Biblioteca nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2003. “Introducción.” En Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-89. Madrid: Cátedra.
- Reyes Peña, Mercedes de los, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. 2008. “Introducción.” En Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud, 9-128. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Shergold, Norman D., 1955. “Juan de la Cueva and the early theatres of Seville.” *Bulletin of Hispanic Studies* 32: 1-7. <https://doi.org/10.1080/1475382552000332001>
- Virués, Cristóbal de. 1998. “La cruel Casandra.” En *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 265-353. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2002. “Atila Furioso.” En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 275-351. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2003. *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra.

## Conclusiones

El análisis de la configuración espacial de las obras examinadas permite extraer varias conclusiones. En primer lugar, a pesar de las innegables diferencias entre los autores estudiados y del estatismo de las piezas, a menudo marcadas por una excesiva verbosidad que ralentiza y entorpece el desarrollo de la acción, se advierte una tendencia común a valorar la dimensión performativa y visual de las obras. Asimismo, puede apreciarse la aplicación, aunque todavía de forma incipiente, de una serie de recursos escénicos y esceno-técnicos que llegarán a ser habituales en el siglo de consolidación definitiva de la Comedia Nueva.

En lo que atañe a la identificación del espacio representado, hemos observado que este, en consonancia con la tradición áurea, tiende a mantenerse relativamente indeterminado: las coordenadas que permiten ubicar los espacios dramáticos, salvo contadas pero significativas excepciones, suelen estar presentes en didascalias implícitas o deducirse de la situación dramática representada en una secuencia concreta. En este sentido, ha resultado especialmente revelador el análisis de una categoría espacial específica: la de los espacios no visibles, ocultos tras la fachada del teatro, a los cuales los personajes aluden verbalmente o hacia los que se dirigen, lo que genera una continuidad entre espacios contiguos y entre secuencias dramáticas, incluso cuando estas están alejadas entre sí.

Desde esta perspectiva, el espacio —tanto el visible como, sobre todo, el no visible— no solo adquiere un papel central en el desarrollo del enredo dramático (baste pensar en la función que cumple el aposento en las tragedias palaciegas), sino que también puede convertirse en un elemento de cohesión entre

cuadros. Asimismo, hemos observado que la alusión al espacio no visible, a menudo unida al empleo de recursos como las voces desde dentro o la teicoscopia, permite ampliar virtualmente los límites físicos del espacio escénico o generar oposiciones simbólicas con respecto al espacio representado en el escenario, como la oposición tierra/mar en *La infelice Marcela*, el espacio del poder frente al espacio de los rebeldes en la *Alejandra*, o la dicotomía palacio/patio de torneo en *La cruel Casandra*.

Además, la relación entre el espacio visible y el no visible adquiere un papel central en la construcción de secuencias particularmente complejas desde el punto de vista escénico, como en los asedios de *La gran Semíramis* y *Alejandra*: el diálogo dinámico que se establece entre estos espacios, reforzado tanto por los sonidos fuera de escena como por el desplazamiento físico de los actores, no solo confiere materialidad a los espacios ocultos, sino que también aporta variedad a la acción dramática y reafirma esa 'flexibilidad espacial' propia de la tradición áurea. Esta flexibilidad y 'pluralidad' espacial —entendidas como la variación del espacio en pocos versos y el uso dinámico del espacio de representación— se manifiestan con aún mayor claridad en el capítulo dedicado a los cambios espaciales y a la multiplicación de los mismos. En *Cueva*, por ejemplo, además del más tradicional cambio de cuadro, el espacio visible se transforma de manera dinámica mediante otros recursos, entre ellos el espacio itinerante y lo que hemos definido como "espacio sucesivo", los cuales confieren inmediatez y dinamismo a la acción. Asimismo, hemos observado cómo los espacios se 'multiplican' ante los espectadores, tanto mediante un uso sofisticado del aparte (*Alejandra*), como a través de la creación de un espacio simbólicamente dicotómico, en el que una zona constituye un ámbito marginal de comentario crítico frente al espacio del poder dominante (*La gran Semíramis*).

El análisis de la dimensión espacial y visual en esta fase teatral de transición pone de manifiesto que la categoría del espacio constituye un elemento de gran relevancia crítica, tanto para la reconstrucción de la dimensión performativa del evento teatral como para la función estructural que el espacio mismo asume en el interior de las piezas. Este aspecto resulta especialmente significativo en un período aún relativamente poco explorado, sobre todo desde el punto de vista visual, pero crucial, al situarse en los orígenes de la Comedia Nueva.

Por último, el estudio de la construcción escénica y espacial de determinadas secuencias dramáticas revela que, contrariamente a lo sostenido por parte de la crítica, la experimentación filipina no parece estar concebida exclusivamente para la lectura. La fuerza dramática de muchos momentos clave reside precisamente en la puesta en escena, en la articulación de los espacios y en el uso de recursos escénicos, donde lo verbal y lo visual colaboran en la producción de sentido.

ANEXO

## Tablas de segmentación

Tabla I. *Tragedia de los siete infantes de Lara*

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (1-422)	a-estancias (1-70) b-octavas (71-174) c-redondillas (175-422)	Sala real	Mezquita <i>Alman</i> . Haced que a la Mezquita vayan luego [...] (151).  Prisión <i>Alman</i> . De la cárcel do vive sin sosiego / Gonzalo Bustos [...] me lo traed aquí (155-7). <i>Bustos</i> [...] de la prisión trabaja, / [...] me sacaron (176-9).	Indeterminado, de día.	Viara y Galve informan a Almanzor de la victoria. Bustos descubre la traición de Ruy Velázquez. Almanzor lo invita a comer. Zaida y Bustos reflexionan sobre la posible razón de la invitación.
II-1 (423-722)	d-terceros encadenados (423-86) e-redondillas (487-722)	Sala del banquete <i>Viara</i> Traed recaudo presto [...] pon ya la mesa [...] (484-6).	Prisión <i>Alman</i> . ¿Has recibido placer / en salir hoy de prisión? (527-8)	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con I-1.	Viara reflexiona sobre la suerte. En el banquete, muestran las cabezas de los hijos de Bustos. Conmovido, Almanzor libera a Bustos.
III-1 (723-941)	f-estancias con estribillo (723-813) g-redondillas (814-941)	Cámara secreta del palacio <i>Gonz</i> . [...] os veo [...] en lugar do nunca estáis (819-21). <i>Aja</i> [...] vamos de aquí, / que es el lugar sospechoso (930-1).	Indeterminado	Tiempo continuo. Conexión temática con II-1.	Zaida, embarazada, intenta un hechizo con Aja para retener a Bustos. Él se despide y le deja medio anillo para su hijo.
III-2 (942-1029)	h-octavas (942-65) i-redondillas (966-1029)	Sala real	Indeterminado	Poco tiempo después, sin especificar. Conexión temática con III-1.	Aja revela que Zaida y Bustos tuvieron un hijo. Almanzor, tras enfadarse, lo acepta y celebra al niño.

IV-1 (1030-101)	I-octavas (1030-101)	Cámara del palacio real, probablemente el aposento de Zaida	Salas <i>Zaida</i> [...] el cielo [...] a tu padre llevo [...] / a Salas, donde vas [...] (1031-3).	Diecisiete años después de lo ocurrido en las jornadas anteriores (cfr. 1034-6).	Zaida envía a Mudarra con su padre Bustos. El joven jura vengar la traición de Ruy Velázquez.
IV-2 (1102-461)	m-octavas (1102-49) n-redondillas (1150-461)	Calle de Salas, probablemente frente a la casa de Bustos. <i>Mud.</i> Viara, llama a ese muro [...] (1158).	Iglesia <i>Gov.</i> Vamos juntos, [...] y con agua del Baptismo / vuestra culpa lavaréis (1330-3). <i>Mud.</i> Con esto, vamos, señor, / a darme cristiana ley (1426-7). Barbadillo <i>Ruy V.</i> Luego que la luz del día / falte [...] haré a Barbadillo vía (1454-7).	Once días después de lo ocurrido en IV-1 (cfr. 1102-4). Conexión temática y espacial con IV-1.	Bustos llora a sus hijos ante Ruy Velázquez. Llega Mudarra, se convierte al cristianismo y reta a Ruy, que huye.
IV-3 (1462-549)	o-octavas (1462-549)	Calle cerca de Barbadillo <i>Mud.</i> Éste es el sitio; por aquí estoy cierto / que ha de ir huyendo el bélico concierto (1468-9).  Calle delante de la casa de doña Lambra <i>Mud.</i> [...] y esta casa que aquí se nos demuestra / de doña Lambra es [...] (1496-7).	Casa de doña Lambra <i>Mud.</i> [...] y esta casa que aquí se nos demuestra / de doña Lambra es [...] (1496-7).	Mismo día, de noche. Conexión temática y espacial con IV-2.	Mudarra mata a Ruy Velázquez y quema la casa de doña Lambra, que muere en el incendio.

Tabla II. *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles*

<i>Jornada-cuadro</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Microsecuencia</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático no visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Tiempo dramático</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Acción dramática</i>
I-1 (1-256)	a-octavas (1-144) b-redondillas (145-256)	Calle cerca de la casa de Enea <i>En.</i> Mira la llama ya, que en lo más alto / de nuestra dulce casa tiene asiento [...] (25-6). <i>En.</i> [...] oigo en casa voces (55).	Casa de Enea <i>En.</i> Mira la llama ya, que en lo más alto / de nuestra dulce casa tiene asiento [...] (25-6). <i>En.</i> [...] oigo en casa voces (55).	Indeterminado, de día	Eneas convence a su padre para huir de Troya hacia el monte Ida con Creúsa y Julio. Al llegar, Creúsa falta; Eneas vuelve a buscarla. Venus le aparece y le revela su destino.
I-1		Camino para llegar al monte Ida/A los pies del monte <i>En.</i> En este monte [...] (95). <i>Anq.</i> Este camino sigamos / y al monte espeso subamos [...] (242-3).			
I-2 (257-312)	c-octavas (257-312)	Campamento griego <i>Agam.</i> [...] se embarque todo nuestro campo griego / sin detenerse más en este puesto (307-8).	Puerto de Troya <i>Agam.</i> Un bando se eche que, marchando luego / a la lengua del mar, [...] / (305-6).	Indeterminado, poco después de I-1. Conexión temática y espacial con I-1.	Tras la destrucción de Troya, Agamenón y Menelao ordenan el regreso de las tropas a Grecia.
II-1 (313-48)	d-redondillas (313-20) e-estancias (321-48)	Lugar indeterminado de Troya	Indeterminado	Poco tiempo después de I-2.	Helena, bajo la tutela de Menelao, lamenta su destino.
II-2 (349-428)	f-redondillas (349-428)	Lugar indeterminado de Troya	Puerto de Troya <i>Pirro</i> Vamos al puerto [...] (424).	Indeterminado. Conexión temática y espacial con II-1.	Pirro quiere matar a Andrómaca, pero Helena llega y le ordena no hacerlo.
II-3 (429-548)	g-octavas (429-76) h-redondillas (477-548)	Indeterminado. Probablemente el campamento griego en Troya	Puerto de Troya <i>Agam.</i> [...] parte al puerto [...] (466).	Indeterminado. Conexión temática y espacial con II-2.	Agamenón, tras consultar con Canopo, decide partir a Grecia. Calcas realiza un sacrificio.

II-4 (549-683)	i-redondillas (549-683)	Puerto de Troya <i>Agam.</i> ¿No ves la gente embarcar? (598)	Indeterminado	Indeterminado, probablemente poco después de II-3. Conexión temática y espacial con II-3.	Áyax y Ulises disputan las armas de Aquiles. Agamenón retrasa la partida para decidir.
III-1 (684-1171)	l-octavas (684-707) m-redondillas (708-891) n-octavas (892-1051) o-redondillas (1052-171)	Puerto de Troya <i>Agam.</i> [...] Y en este lugar do estamos / haré juntarse la gente (668-9).	Indeterminado	Mañana siguiente, la acción continúa hasta la noche (cfr. 668-71). Conexión temática y espacial con II-4.	Los príncipes debaten las armas de Aquiles. Pirro propone consagrarlas. Áyax y Ulises las reclaman. Agamenón aplaza la decisión.
IV-1 (1172-548)	p-tercetos encadenados (1172-205) q-redondillas (1206-492) r-octavas (1493-548)	Puerto de Troya <i>Agam.</i> [...] aquí do estamos agora / nos juntamos [...] (1147-53).	Indeterminado	Día siguiente (cfr. 1148-53).	Áyax, humillado al perder las armas de Aquiles, se suicida. Su cuerpo se convierte en flor.

Tabla III. *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (1-132)	a-tercetos encadenados (1-52) b-octavas (53-132)	En una calle de Roma	Indeterminado	Indeterminado	Monólogo de Apio Claudio: invoca a Amor y expresa su pasión por Virginia. Manda a Marco Claudio a pedir su favor.
I-2 (133-388)	c-redondillas (133-388)	Fuera de la ciudad de Roma, en las orillas del río Tíber <i>Vir.</i> [...] Mira el Tíber coronado [...] (137).	Roma <i>Vir.</i> Si tan cerca no estuviera / de la ciudad [...] (145-6). Tribunal <i>Apio Cl.</i> [...] has de encaminalla, [...] / al tribunal [...] (365-7).	Mismo día de I-1, poco después. Conexión temática con I-1.	Virginia habla con Tucia sobre Apio Claudio. Marco intenta convencerla a seguirle, pero ella se niega. Apio declara su amor, Virginia rechaza y se va. Apio trama un engaño, es decir, esclavizarla.
II-1 (389-412)	d-octavas (389-412)	En una calle de Roma	Indeterminado	Once días después de I-2 (cfr. 397-8). Conexión temática con I-2.	Marco Claudio afirma que cumplirá las órdenes de Apio Claudio y busca a Virginia.
II-2 (413-604)	e-redondillas (413-604)	Plaza cerca del templo de Vesta <i>Tucia</i> Esta plaza atravesemos, / que ataja grande camino (429-30).	Templo de Vesta <i>Vir.</i> Eso es decir que allá vamos (420). <i>Vir.</i> Voy a la solemne fiesta / que hay en el templo de Vesta (458-9). Tribunal <i>Marco Cl.</i> [...] y vamos a la Justicia [...] (499). <i>Marco Cl.</i> Al tribunal vamos presto [...] (513). <i>Lucio Val.</i> [...] vamos y al tribunal la llevemos [...] (537-8). <i>Marco Cl.</i> [...] Vamos presto / do alcance justicia desto (542-3). <i>Numi.</i> Vamos luego a la Justicia [...] (601-2).	Tiempo continuo. Festividad dedicada Vesta (cfr. 413-5). Conexión temática con I-2.	Virginia y Tucia van al templo de Vesta. Marco Claudio captura a Virginia y dice que es su esclava. Lucio y Marco Horacio llegan, aceptan llevar el caso al tribunal y permiten llamar a Nunitorio e Iclio, que llegan y acuerdan discutir en tribunal.

II-3 (605-812)	f-octavas (605-812)	Edificio del Senado romano <i>Núm.</i> Alto Senado [...] (689).	Monte Álgido <i>Núm.</i> [...] os partáis para Álgido [...] (806).	Poco después II-2. Conexión temática y espacial con II-2.	Apio nombra censor a M. Horacio. Tras oír a M. Claudio y Nunitorio, falla a favor del primero. Virgimia queda con su tío e Icilio.
III-1 (813-1024)	g-estancias (813-40) h-octavas (841-1024)	Campamento cerca del monte Álgido <i>Núm.</i> [...] partáis para Álgido [...] (806).	Indeterminado	Mañana siguiente (cfr. 803). Conexión temática y espacial con II-3.	Virginio pregunta al cielo sobre su sueño, y Rabuleyo lo ve como mal presagio. Icilio cuenta lo ocurrido. Virginio va al Senado, dejando a Léntulo como lugarteniente.
III-2 (1025-88)	i-redondillas (1025-88)	En una calle de Roma	Tribunal <i>Marco Cl. Vete, señor, al Audientia, [...] (1050).</i>	Poco después de III-1. Conexión temática con II-3.	Apio Claudio habla a Amor. Marco Claudio urge ir al tribunal. Solo, Marco Claudio lamenta su poco beneficio.
III-3 (1089-104)	l-redondillas (1089-104)	Camino desde el monte Álgido hacia Roma	Roma <i>Vir.</i> Icilio, en Roma nos vemos [...] (1090).	Simultáneamente a III-2. Conexión temática y espacial con III-1.	Virginio e Icilio se dirigen a Roma para buscar justicia.
III-4 (1105-304)	m-redondillas (1105-68) n-octavas (1169-304)	Tribunal	Indeterminado	Poco después de III-1 y III-2. Conexión temática y espacial con los cuadros anteriores.	Virgimia es llevada ante Apio. La sentencia es en favor de M. Claudio, y su padre la mata para salvar su honor. Apio ordena capturarlo. Icilio llora y Nunitorio jura vengarse.
IV-1 (1305-524)	o-octavas (1305-524)	Tribunal	Casa de Virginio <i>Edil</i> [...] iréis [...] a Virginio, que dentro está en su casa [...] (1349-51).  Prisión <i>Edil</i> Portero, id a la cárcel [...] (1361).	Indeterminado. Algún tiempo después de III-4.	Lucio Valerio y Marco Horacio llaman a Virginio y Marco Claudio, preso con Apio. Leen sus confesiones. Condenan a muerte a Apio y M. Claudio; Virginio intercede y M. Claudio es exiliado.
IV-2 (1525-76)	p-octavas (1525-76)	Torre de la prisión y su exterior <i>Edil</i> ¿Dónde [...] está el preso? Alc. En esta torre [...] (1545-6).	Río Tíber <i>Edil</i> Al Tíber lo llevemos [a Apio Claudio] [...] (1574).	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con IV-1.	Apio Claudio se suicida en prisión. Edil y carcelero deciden cumplir la sentencia sobre su cuerpo.

Tabla IV. *Tragedia del príncipe tirano*

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (1-377)	a-estancias (1-65) b-redondillas (66-249) c-octavas (250-377)	Sala del trono	Antesala <i>Rey</i> Di que les abran las puertas. / [...] entren do estoy (74-5).  Contador <i>Rey</i> Id luego a mi contador (236).	Indeterminado, de día.	El rey Agelao, enfermo, decide ceder el reino a su hijo Licimaco. En audiencia resuelve un caso matrimonial. En el consejo, un mudo entra con un libro y una hoz, y se suicida.
II-1 (378-505)	d-octavas (378-409) e-redondillas (410-505)	Lugar indeterminado fuera del palacio real	Mirador <i>Mastr.</i> [...] desde el alto mirador / los arrojó [...] (464-5).  Palacio real <i>Grac.</i> Vamos [...] / que dejar de ir a palacio / no conviene [...] (486-9).	Día siguiente, por la mañana (cfr. 378). Conexión temática con I-1.	El mastresala cuenta a los grandes Cratilo y Calcedio algunas crueldades de Licimaco.
II-2 (506-721)	f-octavas (506-625) g-redondillas (626-721)	Sala del trono	Indeterminado	Tiempo continuo. Conexión temática con II-1.	Licimaco es coronado. Aparece el Reino, que anuncia males futuros y profetiza la muerte del príncipe.
III-1 (722-886)	h-tercetos encadenados (722-806) i-redondillas (807-86)	Sala del trono	Templo de Marte <i>Lig.</i> Fue a los archivos [...] del gran templo de Marte [...] (725-6).  Burgo <i>Lig.</i> [...] la ligera llama [...] abrazó el burgo [...] (776-81).	Indeterminado	Ligurino cuenta al príncipe las crueldades cometidas por su orden. Licimaco manda a Ligurino pedir a Teodosia y ordena a Ericipo llevar a palacio a Doriclea.
			Aposento del príncipe <i>Princ.</i> [...] acá dentro estoy aguardando (872).		

III-2 (887-1030)	l-redondillas (887-1030)	Jardín de la casa de Calcedio <i>Teod.</i> Por este fresco jardín / quiero salir a espaciarme (891-92).	Indeterminado	Mismo día, poco después. Conexión temática y espacial con III-1.	Ligurino pide a Teodosia repudiar a su marido, pero ambos rechazan el deshonor.
III-3 (1031-118)	m-octavas (1031-118)	Sala del trono	Aposento del príncipe <i>Lig.</i> El Príncipe salió de su aposento (1047). Monte <i>Princ.</i> [...] de aquel monte [...] (1085).	Mismo día, poco después. Conexión temática con III-2 y temática y espacial con III-1.	El príncipe ordena la muerte de Cratilo y Gracildo y manda traer a Beraldo y Leutonio al palacio.
III-4 (1119-98)	n-octavas (1119-98)	Aposento de Agelao	Monte <i>Paje</i> [...] que sean arrojadados / de aquella cumbre [...] (1147-8).	Tiempo continuo. Conexión temática con III-3.	El paje revela al rey la ejecución inminente de Cratilo y Gracildo y cuenta más atrocidades del príncipe.
III-5 (1199-342)	o-redondillas (1199-278) p-octavas (1279-342)	Sala del trono	Aposento de Agelao <i>Rey</i> Al tuyo no, al mío sí los lleven [...] (1303).	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con III-4.	Licimaco ata a Beraldo y Leutonio para luchar. Agelao obliga a liberarles. El príncipe condena a muerte a su padre.
IV-1 (1343-430)	q-octavas (1343-430)	Sala del trono Calle delante de la casa de Calcedio <i>Arg.</i> Ésta es la casa [...] / Aquí vive Calcedio [...] (1407-8).	Aposento del príncipe <i>Princ.</i> [...] y en mi aposento está aguardando [...] (1377). Casa de Calcedio <i>Arg.</i> Ésta es la casa [...] / Aquí vive Calcedio [...] (1407-8).	Tiempo continuo. Conexión temática con III-1.	Licimaco manda a Ligurino llevar a Ericipo y Doriclea al palacio, y a Arganto traer a Calcedio. Arganto muestra su reticencia.
IV-2 (1431-70)	r-redondillas (1431-70)	Calle delante de la casa de Ericipo <i>Lig.</i> Ericipo vive aquí (1431).	Casa de Ericipo <i>Lig.</i> Ericipo vive aquí (1431).	Simultáneamente a IV-1.	Ligurino comunica a Ericipo la decisión del príncipe, y ella acepta a su pesar.

<p>IV-3 (1471- 870)</p>	<p>s-octavas (1471-550) t-redondillas (1551-758) u-octavas (1759-870)</p>	<p>Jardín del palacio real</p>	<p>Prisión <i>Princ.</i> [...] poneldo en prisión (1494). <i>Arg.</i> En el castillo atado, en prisión dura, / queda Calcedio [...] (1503-4). <i>Princ.</i> Levaldo y en prisión lo poned luego [...] (1549). Aposento del príncipe <i>Princ.</i> Mételas en mi aposento (1699). Calle <i>Rey</i> [...] poneldo en esta calle [...] (1861). Campo <i>Rey</i> Echenlo al campo (1865). Templo de Jove <i>Rey</i> Al templo vamos [...] (1867).</p>	<p>Mismo día, poco después. El príncipe encarcela a Calcedio y Ericipo y revela su pasión a Teodosia y Doriclea. Luego, manda enterrar a los grandes hasta el pecho en unas fosas. Cena con las damas, que luego lo matan junto a Ligurino. El rey Agelao libera a Calcedio y Ericipo, perdona a las damas y va con ellas al templo de Júpiter.</p>
-----------------------------	---	--------------------------------	---	---



Tabla V. *La gran Semíramis*  
Prólogo (1-38, endecasílabos sueltos)

<i>Jornada-cuadro</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Microsecuencia</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático no visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Tiempo dramático</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Acción dramática</i>
I-1 (39-742)	a-octavas (39-174) b-endecasílabos sueltos (175-225) c-tercetos encadenados (226-62) d-endecasílabos sueltos (263-302) e-quinillas (303-452) f-endecasílabos sueltos (453-503) g-octavas (504-59) h-endecasílabos sueltos (560-63) i-estancias (564-690) l-endecasílabos sueltos (691-742)	Lugar junto a las murallas de Batra. <i>Men.</i> Retírase [...] / dentro d'esta fortísima muralla [...] (127-9). <i>Sem.</i> En estos altos riscos confiados / tienen [...] sin defensas / todas estas almenas [...] (143-5). <i>Cel.</i> Pues arrimala al fuerte muro (202).	Batra <i>Men.</i> Hoy con todo el ejército arremete / a la fuerte ciudad [...] (135-6). [...] <i>gran batalla adentro</i> [...] (225) <i>Acot.</i> <i>Zop.</i> [...] las altas estampidas y estallidos / que las casas y templos, muros y torres [...] (715-6).	Indeterminado	Semíramis, disfrazada de hombre, ayuda a Menón a tomar Bata. Niño se enamora de ella y ofrece a Menón la mano de su hija. Menón se suicida. Zopiro y Celabo cuentan el asedio y encuentran el cadáver de Menón.
II-1 (743-1487)	m-tercetos encadenados (743-803) n-octavas (804-956) o-endecasílabos sueltos (957-91) p-octavas (992-1015) q-endecasílabos sueltos (1016-51) r-octavas (1052-91) s-redondillas (1092-199) t-endecasílabos sueltos (1200-9) u-octavas (1210-25) v-endecasílabos sueltos (1226-312)	Sala del trono del palacio de Nínive <i>Sem.</i> [...] en tu famosa Nínive habitamos [...] (745). <i>Nino</i> Y tú, señora, siéntate a mi diestra. / Y vos traé mi cetro e mi corona (811-2).	Retrete del rey Nino <i>Cel.</i> Llegué al retrete [...] (960). Torre de la prisión <i>Cel.</i> [...] por la escala secreta de la torre [...] (985). <i>Cel.</i> [...] mazmorra oscura [...] (1160-1).	Dieciséis años después de los sucesos de I-1. <i>Sem.</i> [...] ha ya diez y seis años [...] (947).	Nino accede a que Semíramis gobierne durante cinco días. Semíramis ordena a Celabo encarcelar a Nino y a Zopiro entregar una carta al príncipe Nínias, ordenándole esconderse disfrazado de mujer en el templo de las vestales, haciéndose pasar por Semíramis, y convoca al Consejo. Durante la ausencia de la reina, Celabo y Zopiro reflexionan

z- tercetos encadenados (1313-73) aa-estancias (1374-487)	<p>Aposento de Ninias <i>Zop.</i> Hallé, señora, el Príncipe en su sala [...] (1023).</p> <p>Templo de las Vestales <i>Zop.</i> [...] partese furioso [...] al templo (1037-8). Aposento de Semíramis <i>Sem.</i> Yo me entro [...] a mi aposento (1080). <i>Sem.</i> [...] vuelva a mi aposento [...] (1363).</p>	<p>sobre los cambios de la fortuna. En el Consejo, Semíramis aparece disfrazada de Ninias y con una carta falsa que relata la ascensión al cielo de Nino encisnes alados, engaña al Consejo para que nombren rey a Ninias. Por orden de Semíramis, Celabo y Zopiro traen a Nino ante ella. Nino se envenena y, antes de morir, descubre la verdad sobre el disfraz de la reina.</p>
III-1 (1488-2355)	<p>bb-tercetos encadenados (1488-641) cc-quintillas (1642-721) dd-octavas (1722-921) ee-endecasílabos sueltos (1922-78) ff-silva (1979-2047) gg-endecasílabos sueltos (2048-227) hh-octavas (2228-355)</p> <p>Sala del palacio real de Babilonia. <i>Sem.</i> Pues si está Babilonia fuerte y linda / con muros, fosos, torres, templos, puentes [...] (1529-30).</p> <p>Aposento de la reina <i>Zam.</i> ¿Dónde vas? <i>Sem.</i> A mi aposento (1589). <i>Diar.</i> Saliendo ahora del real retrete / y llegando a la puerta de la cuadra / que sale al aposento de la Reina, / sintiendo voces [...] (1943-6).</p>	<p>Seis años después de los sucesos de II-1 (cfr. 1514-6). Zameis Ninias, quien se enfurece y planea vengarse. Celabo condena la envidia en la corte. Diarco narra la muerte violenta de Semíramis a manos de Ninias, que muestra el cadáver y ordena quemarlo. La obra termina con la Tragedia destacando su mensaje moral.</p>

Tabla VI. *La cruel Casandra*  
Prólogo (1-SI, endecasílabos sueltos)

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (52-698)	a-tercetos encadenados (52-109) b-octavas (110-81) c-endecasílabos sueltos (182-338) d-tercetos encadenados (339-542) e-octavas (543-638) f-endecasílabos sueltos (639-98)	Sala real <i>Ant. Es el teatro una sala real</i> (0A <i>cot</i> )	Balcón de palacio <i>Ant. Su majestad sale al balcón</i> (S39).  Retrete del príncipe <i>Princ. En mi retrete ahora, / Fulgencia, quedarás</i> (S41-2).	Indeterminado	El príncipe confía a Filadelfo su ocupación por Fulgencia. Casandra acusa falsamente a Filadelfo de amar a la princesa, pero él le declara su amor. Fulgencia revela al príncipe que fue violada por Fabio, quien también difundió rumores sobre el príncipe y Casandra. El rey aprueba los torneos, mientras Tancredo y Fabio temen a Leandro, enamorado de Casandra.
II-1 (699-1409)	g-endecasílabos sueltos (699-720) h-tercetos encadenados (721-814) i-soneto (815-28) l-endecasílabos sueltos (829-76) m-octavas (877-1028) n-endecasílabos sueltos (1029-109) o-tercetos encadenados (1110-251) p-endecasílabos sueltos (1252-305) q-octavas (1306-409)	Sala real (antecámara) <i>Ant. Mandónos / [...] que viniésemos [...] a la antecámara</i> (1029-31). <i>Lean. [...] esta sala [...] (1266).</i>	Patio <i>Tanc. [...] entra en el patio</i> (758). <i>Cas. [...] trai al Príncipe, en saliendo del patio del torneo</i> (854-5). <i>Alb. [...] en ningún modo / vaya asalir por esta puerta al patio [...] (1269-70).</i> <i>Alb. Al Patio vuelvo [...] (1301).</i>  Retrete de la princesa <i>Cas. [...] entráis con esta llave en el retrete.</i> <i>Fil. ¡Al retrete decís de la Princesa [...] (955-7).</i> <i>Cas. Id al retrete</i> (987). <i>Cas. [...] en el retrete / de mi señora la Princesa [...] (1099-100).</i>	Mismo día de I-1 (cfr. 639-40).	Mientras el príncipe participa en el torneo, Filadelfo recibe una carta de Casandra para encontrarse con ella. Fabio y Tancredo planean impedir que Leandro participe. Casandra ordena a Fabio llevar al príncipe al aposento, haciéndole creer que encontrará a Filadelfo con la princesa. Casandra quiere matar a Fulgencia, pero Fabio se lo impide. Alberto bloquea a Leandro. Casandra jura salvar a Leandro enfrentándose a Fabio y Tancredo.

III-1 (1410-2072)	r-endecasílabos sueltos (1410-34) s-tercetos encadenados (1435-68) t-endecasílabos sueltos (1469-88) u-octavas (1489-584) v-endecasílabos sueltos (1585-675) z-tercetos encadenados (1676-838) aa-endecasílabos sueltos (1839-80) bb-estancia (1881-2008) cc-octavas (2009-72)	Sala real	Aposento del príncipe <i>Prin.</i> En mi aposento retiraoa ahora, [...] (1539). <i>Cas.</i> [...] que vayas volando a tu aposento (1806).  Antecámara <i>Cas.</i> [...] Vuela / adonde está mi hermano en la antecámara (1654-5).  Retrete della principessa <i>Prin.</i> Cuando fue en el retrete [...] (1778).	Mismo día de II-1, El príncipe, lleno de ira, confiesa haber matado a Filadelfo. Fabio, cómplice de Casandra, reflexiona sobre sus crímenes y asegura haber ocultado el cadáver. Casandra planea salvar a Leandro y vengarse de Fabio, mientras el príncipe trama matar a la princesa. Se anuncia la muerte de Tancredo y Leandro. Casandra prepara una trampa para el imitar a Fabio y quedarse con la herencia. En el enfrentamiento final, mueren el príncipe, Fabio y Fulgencia. Casandra, herida, revela lo ocurrido antes de morir. Isidro y Antonio informan al rey. La Tragedia destaca el mensaje moral.
----------------------	--	-----------	--	---

Tabla VII. *Atila furioso*  
Prólogo (1-49, tercetos encadenados)

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (50-459)	a-quintillas (50-239) b-octavas reales (240-71) c-endeçasílabos sueltos (272-371) d-redondillas (372-459)	Sala del palacio real	Aposento de la reina <i>Reina</i> [...] a mi aposento / me voy [...] (168-9).  Jardín <i>Atila</i> Y vamos [...] a gozar de algún jardín (448-9).	Indeterminado	La reina se enamora del paje Flaminio, quien simula corromperla. Gerardo, también enamorado de la reina, es engañado por Flaminio. Atila castiga a los vencidos y revela que Flaminio es en realidad su amante Flaminia.
II-1 (460-1206)	e-quintillas (460-99) f-redondillas (500-619) g-octavas reales (620-763) h-redondillas (764-843) i-endeçasílabos sueltos (844-59) l-octavas reales (860-1032) m-quintillas (1033-182) n-octavas reales (1183-206)	Lugar fuera del palacio real <i>Flam.</i> ¿Goza tu Alteza del vieno / que causa en el marruido? (500-1) <i>REINA en la ventiana</i> (1117Acot). <i>At.</i> Ya me parece que veo / de / el cuarto de la Reina como sé a quién en el balcón (1128-9).	Baño de la fuente. <i>Reina</i> [...] por esta puerta pequeña / que va al baño de la fuente / ven [...] (552-4).  Aposento de la reina <i>Flam.</i> Por esta puerta [...] donde / el cuarto de la Reina corresponde (690-1). <i>Reina</i> [...] sola esta pieza y se gura [...] (1125).	Día siguiente (cfr. 284-298).	La reina cita a Flaminio y le da una cinta como señal. Flaminia engaña a Gerardo, haciéndole creer que la reina lo espera. Atila condena a Guillermo a morir entre leones. Flaminia acusa a Gerardo ante Atila. Atila propone matrimonio a la reina Celia. Flaminia presencia al asesinato de la reina y de Gerardo por parte de Atila.
			Aposento del rey <i>Flam.</i> [...] acaba de entrar en su retrete (845).		

III-1 (1207-910)	o-octavas reales (1207-302) p-redondillas (1303-70) q-quintillas (1371-90) r-endecasílabos sueltos (1391-414) s-quintillas (1415-9) t-endecasílabos sueltos (1420-36) u-redondillas (1437-68) v-endecasílabos sueltos (1469-74) z-octavas reales (1475-82) aa-quintillas (1483-92) bb-estancia (1493-99) cc-endecasílabos sueltos (1500-28) dd-redondillas (1529-55) ee-sonetto (1556-69) ff-endecasílabos sueltos (1570-632) gg-redondillas (1633-68) hh-octavas reales (1669-76) ii-redondillas (1677-704) ll-octavas reales (1705-40) mm-quintillas (1741-5) nn-octavas reales (1746-53) oo-quintillas (1754-8) pp-octavas reales (1759-66) qq-redondillas (1767-830) rr-endecasílabos sueltos (1831-902) ss-octavas reales (1903-10)	Sala del palacio real <i>Ric.</i> [...] rumor horrendo has en palacio oído [...] (1236). <i>At.</i> ¿Ha de tragarse la furiosa tierra / este palacio? [...] (1831-2).	Sala del banquete <i>Ric.</i> [...] dejaste en la mesa al Rey [...] (1240). Aposento del rey <i>At.</i> [...] al Rey pongamos en su cama [...] (1898).	Día siguiente (cfr. 1223-8).	Ricardo cuenta a Flaminia que Atila ha matado a Celia durante el banquete de bodas. Flaminia confiesa haberlo envenenado. Atila, enloquecido, sufre visiones de muerte y fantasmas. En su delirio, estrangula a Flaminia antes de morir. Ricardo describe la escena. Entrando los consejeros y comentan la grandeza y crueldad de Atila. La Tragedia cierra la obra con una reflexión moral.
---------------------	---	---	---	------------------------------	--

Tabla VIII. *La infelice Marcela*  
Prólogo (1-41, octavas reales)

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (42-673)	a-octavas reales (42-200) b-estancias (201-16) c-ende-casílabos sueltos (217-23) d-romance (é-e) (224-331) e-ende-casílabos sueltos (332-61) f-redondillas (362-465) g-ende-casílabos sueltos (466-95) h-redondillas (496-633) i-octavas reales (634-73)	Monte con una cueva en Galicia <i>Es el teatro un monte espeso, con una cueva</i> <i>(0Acot).</i> <i>Al. [...] a pie este monte (90).</i> <i>Al. [...] que reposéis un rato, reclinada /</i> <i>en estas peñas [...] (98-9).</i> <i>Tor. [...] Es de las que haber suele en este</i> <i>monte? (218).</i> <i>For. ¡Ah, de la cueva! (487).</i> <i>Or. [...] tendrán respeto y temor / los la-</i> <i>drones de este monte (596-7).</i>	Mar <i>Marc. [...] sin temor de la alta</i> <i>mar furiosa, / salvos [...] ya nos</i> <i> vemos (51-2).</i> Castillo de Oronte <i>Or. [...] en mi castillo dare-</i> <i>mos (629).</i> <i>Fel. [...] a su vil castillejo [...]</i> <i>(667).</i>	Indeterminado	Marcela, Alarico, Ismenio y Tersilo sobreviven a un naufragio. Alarico se enamora de Marcela, prometida a Landino, y pelea con Tersilo. Marcela huye y es salvada de Alarico por unos bandidos. Luego, Felina la captura y le exige sus ropas, pero el caballero Oronte la rescata y la lleva a su castillo. Felina, furiosa, planea vengarse con la ayuda de Formio y los bandidos.
II-1 (674-1455)	l-tercetos encadenados (674-782) m-redondillas (783-974) n-ende-casílabos sueltos (975-1061) o-redondillas (1062-409) p-ende-casílabos sueltos (1410-55)	Monte con una cueva en Galicia <i>Lan. Notable es la aspereza de este mon-</i> <i>te [...] (674).</i> <i>Is. [...] de ver desta montaña y de andar</i> <i>por sus sendas [...] (678-9).</i> <i>Sil. [...] tomen esta senda [...] (768).</i> <i>For. [...] volar por estos cerros [...] (846).</i> <i>For. [...] lo meteréis en la cueva [...] (872).</i> <i>Al. [...] dimos en tierra al pie desta mon-</i> <i>taña [...] (1054).</i> <i>For. Entrémos en la cueva [...] (1275).</i>	Compostela <i>Lan. Vamos a Compostela</i> <i>(743).</i>	Tiempo continuo	El príncipe Landino, esperando a Marcela, luego parte hacia Compostela. Silvio y Montano se quejan de los bandidos. Felina incita a Formio a vengarse de Oronte. Alarico cuenta a Felina su historia. Formio, enamorado de Marcela, es espiado por Felina, que planea envenenarlo. Formio, a su vez, descubre la relación entre Felina y Alarico y quiere matar a la mujer. Silvio y Montano parten a alertar a Landino.

III-1 (1456-2052)	q-octavas reales (1456-567) r-redondillas (1568-735) s-ende casilabos sueltos (1736-84) t-redondillas (1785-932) u-estancias (1933-2044) v-octava real (2045-52)	Monte con una cueva en Galicia <i>Mon.</i> Señor, de su cueva salgo (1647). <i>Mon.</i> Pero, ¿quién sale de la cueva? [...] (1743). <i>Sil.</i> Todo en la cueva es muerte (1998). <i>Lam.</i> Dejemos este monte [...] (2008).	Puerto <i>Zam.</i> [...] que cierto / fuera el ganar, saliendo a ver el puerto (1462-3). Mar <i>Mon.</i> Por la boca de la mar / entré [...] (1648-9).	Tiempo continuo	Formio intenta envenenar a Felina, que también lo intenta sin éxito. Landino llega con sus hombrés. Marcela bebe veneno por error y muere. Landino vence a los bandidos. Mueren Felina y Oronte. La Tragedia destaca la lección moral.
----------------------	---	--	---	-----------------	--

Tabla IX. *Elisa Dido*

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (1-490)	a- endecasílabos sueltos (1-440) b- estancias con dístico final (441-90)	Templo de Júpiter en Cartago <i>El teatro es el templo de Júpiter, audiencia pública de Dido en Cartago</i> (0Acof). <i>Dido</i> [...] este templo (3). <i>Dido</i> En el templo de Júpiter [...] pública audiencia / doy (9-12). <i>Dido</i> [...] tengo determinado de quedarme / hoy en el templo [...] (172-3).	Exterior del templo <i>Dido</i> Retírese la guardia toda fuera [...] (1).	Indeterminado	Dido anuncia que aceptará casarse con Yarbás por el bien de Cartago, pese al dolor por la muerte de su esposo Siqueo. Los cortesanos, que también desean casarse con ella, se oponen. Ismeria informa a Delbora sobre la muerte de Siqueo y su aparición en sueños. Carquedonio quiere impedir el matrimonio e Ismeria accede a ayudarlo. El coro reflexiona sobre los peligros de la ambición y la pasión.
II-1 (491-1082)	c- endecasílabos sueltos (491-1040) d- estancias (1041-82)	Templo de Júpiter en Cartago	Cuarto del Consejo <i>Ism.</i> [...] que la Reina / está en el cuarto nuevo del Consejo [...] (790-1).	Tiempo continuo	Seleuco confiesa su amor por Dido a Pirro e Ismeria, quien sufre por ello. Seleuco se arrepiente de haber usado a Ismeria. Delbora ama a Carquedonio, pero él está enamorado de Dido, lo que le causa dolor. El coro reflexiona sobre la pena amorosa.
III-1 (1083-525)	e- endecasílabos sueltos (1083-480) f- estancias (1481-525)	Templo de Júpiter en Cartago <i>Abenami.</i> [...] por la ocasión del templo adonde estamos / que a Júpiter la Reina ha levantado [...] (1097-8).	Exterior del templo <i>Dido</i> [...] fuera de las puertas (1136).  Retrete de la reina <i>Del.</i> Sentí suspiros cerca del retrete [...] (1212).	Tiempo continuo	Abenamida entrega a Dido los regalos de Yarbás: corona, cetro y anillo. A solas con Ismeria, Dido insinúa un secreto que justifica su actitud hacia Yarbás. Ismeria y Delbora comentan su tristeza y recuerdan su huida del hermano asesino. Pirro anuncia la muerte de Seleuco y Carquedonio en combate. El acto concluye con la intervención del coro.

IV-1 (1526-917)	g-endecasílabos sueltos (1526-875) h-estancias con dístico final (1876-917)	Templo de Júpiter en Cartago <i>Ism.</i> [...] por vos el Rey guiado sea / hasta la plaza d'este templo [...] (1583-4).	Retrete de la reina <i>Ism.</i> [...] aquella puerta del retrete y capilla de la Reina [...] (1590-1).	Tiempo continuo	Magordio y Cleonardo reflexionan sobre las decisiones de la reina. Ismeria transmite la orden de llevar a Yrbas ante Dido y narra la fundación de Cartago y el asedio. El coro anuncia la llegada de varios personajes y comenta los sucesos. Abenamida pide audiencia con Dido y relata la reciente batalla.
V-1 (1918-2350)	i-endecasílabos sueltos (1918-2225) l-eptasílabos sin rima (2226-92) m-endecasílabos sueltos (2293-333) n-estancias (2334-50)	Templo de Júpiter en Cartago <i>Coro 1º</i> [...] que ya llega / [...] a tu gran templo / [...] ya es tiempo, que ya llega al templo [...] (2060-9). <i>Coro 2º</i> [...] entra en el templo [...] (2101). <i>Yarb.</i> Admirable es la fábrica del templo [...] (2105).	Retrete de la reina <i>Ism.</i> [...] sola y encerrada en un retrete [...] (1938). <i>Ism.</i> Conviene retirarnos y a la puerta / acudir por allá de este retrete [...] (2073-4). <i>Coro 1º</i> [...] abramos esta puerta del retrete [...] (2114).	Tiempo continuo	Ismeria y Delbora lamentan la decisión de Dido de entregarse a Yrbas y la muerte de Seleuco y Carquedonio. El coro anuncia la llegada de Yrbas y revela el cadáver de Dido, que se ha suicidado para ser fiel a Siqueo. Yrbas, conmovido, libera al pueblo cartaginés. Dido es elevada a diosa. El coro concluye con una reflexión sobre la inconstancia del destino.

Tabla X. *Alejandro*  
(Prólogo 1-79, endecasílabos sueltos)

<i>Jornada-cuadro</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Microsecuencia</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Espacio dramático no visible</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Tiempo dramático</i> ( <i>vv.</i> )	<i>Acción dramática</i>
I-1 (80-287)	a-octavas (80-287)	Sala del palacio real de Menfis <i>Prólogo</i> [...] en la grande ciudad llamada Menfis, / en donde reina y vive un rey tirano, / cuyo fuerte palacio veis presente [...] (67-9).	Indeterminado	Indeterminado	Los cortesanos Ostilo y Rémulos conspiran para derrocar al rey Acoreo, aprovechando sus celos hacia Lupercio, a quien sospecha amante de la reina Alejandra. También revelan al copero Orodante que es hijo del anterior rey, destronado por Acoreo.
I-2 (288-441)	b-quintillas (288-377) c-redondillas (378-441)	Sala del palacio real de Menfis	Indeterminado	Indeterminado	Lupercio resiste a la seducción de Alejandra y revela su amor por Sila, hija de Acoreo.
I-3 (442-637)	d-tercetos (442-637)	Sala del palacio real de Menfis	Indeterminado	Indeterminado. Poco después de I-1. Conexión temática y espacial con I-1.	Ostilo y Rémulos revelan a Orodante su origen real y le entregan la camisa ensangrentada de su padre. Orodante jura vengar a su padre y recuperar el trono.
II-1 (638-709)	e-octavas (638-709)	Sala del palacio real de Menfis	Sala secreta del palacio. <i>Sila</i> [...] allá en lo más oculto de mi casa [...] (680).	Indeterminado. Poco después de I-2. Conexión temática con I-2.	Diálogo entre Lupercio y Sila, quien teme que su padre descubra su relación y promete hacer sacrificios a los dioses.
II-2 (710-946)	f-tercetos (710-854) g-redondillas (855-906) h-tercetos (907-46)	Sala del palacio real de Menfis	Jardín <i>Acoreo</i> [...] ¿a dónde estaba / la reina? <i>Orod.</i> En el jardín (818-9).	Indeterminado. Poco después de I-3. Conexión temática con I-3.	Orodante informa al rey que Alejandra intentó envenenarlo y que Lupercio es amante de la reina y conspirador. Rémulos y el rey planean vengarse.

<p>II-3 (947-1126)</p>	<p>i-redondillas (947-1126)</p>	<p>Exterior del palacio real <i>Lup.</i> [...] ¿a mi negarme la entrada / en el palacio real? (965-6)</p>	<p>Interior del palacio real <i>Lup.</i> [...] ¿a mi negarme la entrada / en el palacio real? (965-6)</p>	<p>Unas horas después de II-2 (cfr. 951-2). Conexión temática y espacial con II-2.</p>	<p>El rey niega la entrada a Lupercio, le quita la espada y lo encarcela, creyendo que confiesa amor por Alejandra, cuando en realidad habla de su hija Sila.</p>
<p>III-1 (1127-786)</p>	<p>I-endecasílabos sueltos (1127-79) m-tercetos (1180-378) n-redondillas (1379-658) o-octavas (1659-786)</p>	<p>Sala del palacio real de Menfis <i>Acereo</i> [...] ya suenan en palacio los clamores [...] (1694). <i>Orilo</i> [...] la casa real en torno cerca (1706).</p>	<p>Menfis <i>Nuncio</i> La calle, de tu guarda estaba llena [...] (1199). <i>Nuncio</i> Llegados a la plaza [...] (1228). <i>Acereo</i> En la calle me parece / que siento gran estruendo de tambores [...] (1691-92). <i>Orilo</i> Las calles van, señor, de gente hirviendo [...] (1715). <i>Orilo</i> En medio de la plaza [...] (1731).</p>	<p>Poco después de II-3.</p>	<p>Un mensajero narra la ejecución de Lupercio a Acereo. Alejandra, obligada por el rey a purificar-se con sangre de toro, descubre la cabeza de Lupercio y decide suicidarse envenenándose. Antes de morir, se arranca la lengua y la escupe al rey. Fuera, Rémuló, Orodante y Ostilo lideran una rebelión. El fantasma de Tholomeo anuncia al rey que perderá la corona pronto.</p>
<p>IV-1 (1787-2298)</p>	<p>p-octavas (1787-882) q-tercetos (1883-991) r-redondillas (1992-2103) s-endecasílabos sueltos (2104-298)</p>	<p>Exterior del palacio real <i>Rém.</i> [...] grande defensa en su castillo [...] (1788). <i>Orod.</i> Muy presto se verán esas almenas [...] (1801). <i>Orod.</i> [...] dejar este castillo / de tal gente des poblado (2040-1). <i>Orod.</i> Mas ¿quién encima la torre / se queja con tal congоя? (2066-7).</p>	<p>Torre del palacio real <i>Acereo</i> [...] el de Lupercio pondréis / en la torre [...] (1648-9).</p>	<p>Poco después de III-1. Conexión temática y espacial con III-1.</p>	<p>Acereo defiende el palacio y mata a los hijos de Rémuló y Ostilo. Orodante recibe la cabeza de Acereo, pero mata a sus aliados. La princesa, que lo reprocha por asesinar a su padre, finge aceptar casarse con él, pero lo apuñala y luego se suicida lanzándose desde la torre.</p>
<p><i>Orod.</i> Mas ¿quién encima la torre / se queja con tal congоя? (2066-7).</p>	<p><i>Orod.</i> Mas ¿quién encima la torre / se queja con tal congоя? (2066-7).</p>	<p>Poco después de III-1. Conexión temática y espacial con III-1.</p>	<p>Acereo defiende el palacio y mata a los hijos de Rémuló y Ostilo. Orodante recibe la cabeza de Acereo, pero mata a sus aliados. La princesa, que lo reprocha por asesinar a su padre, finge aceptar casarse con él, pero lo apuñala y luego se suicida lanzándose desde la torre.</p>		

Tabla XI. *Isabela*  
(Prólogo 1-68, endecasílabos sueltos)

<i>Jornada-cuadro</i> (vv.)	<i>Microsecuencia</i> (vv.)	<i>Espacio dramático visible</i> (vv.)	<i>Espacio dramático no visible</i> (vv.)	<i>Tiempo dramático</i> (vv.)	<i>Acción dramática</i>
I-1 (69-384)	a-tercetos (69-384)	Sala del palacio real de Zaragoza <i>La escena es Zaragoza, metrópolis de Aragón</i> (0Acof). <i>Alb.</i> [...] los dos en medio Zaragoza / tenemos nuestras casas [...] (142-3).	Iglesia <i>Aud.</i> [...] ese templo que llaman de María [...] (178). Jardín <i>Alb.</i> [...] a mi jardín nos vamos [...] (382).	Indeterminado	El consejero Audalla insta al rey moro Alboacén a expulsar a los cristianos. Pero el rey, enamorado de la cristiana Isabela, muestra clemencia. Audalla le muestra una carta de Muley, quien también ama a Isabela y desea convertirse para casarse con ella. Alboacén promete vengarse.
I-2 (385-654)	b-quintillas (385-654)	Orillas del Ebro <i>Isab.</i> Tú, Ebro, que te apresuras / con tus aguas enturbiadas [...] (395-6).	Indeterminado	Noche, poco antes del alba (cfr. 385, 636-7, 653-4).	Isabela lamenta las persecuciones y reza por Muley. Ana la consuela. Muley revela haberse convertido con el nombre de Lupercio y promete lograr una paz engañosa con Sobrarbe. Se despiden con la promesa de verse al día siguiente.
I-3 (655-734)	c-octavas (655-734)	Indeterminado (probablemente el palacio real)	Indeterminado	Indeterminado. Conexión temática con I-1.	Audalla confiesa su amor por Isabela y su plan para que Alboacén se venga de Lupercio y así beneficiarse.

II-1 (735-1054)	d-octavas (735-1054)	Orillas del Ebro	Casa de Isabela <i>Alb.</i> Tenemos nuestra casa ro- deada [...] (775).  Prisión <i>Al.</i> [...] en una cárcel honda [...] (745).	Día siguiente. Conexión temática y espacial con I-2.	Aladín informa a Isabela sobre el encarcelamiento de Luper- cio; ella se desmaya. Llegan sus padres y le piden fingir amor por el rey para salvar a los cristia- nos. Isabela acepta y se enco- mienda a la Virgen.
II-2 (1055-126)	e-octavas (1055-126)	Exterior de Zaragoza <i>Ad.</i> [...] dulces plantas, / de vuestras verdes hojas despo- jadas [...] (1055-6).	Palacio real de Zaragoza <i>Sel.</i> [...] los hombres [...] / cu- bren del palacio la gran puerta [...] (1109-100).	Indeterminado	Adulce, rey exiliado de Valen- cia, pide ayuda a Alboacén. Adulce ama a Aja, hermana del rey, pero ella ama a Muley. Selín confirma que Aja saldrá a cazar y Adulce quiere seguirle.
III-1 (1127-506)	f-tercetos (1127-506)	Sala del palacio real	Prisión <i>Alb.</i> En el lugar que sabes te- nebroso, / Audalla, mandarás que pongan esta / enemiga [...] (1485-7).	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con II-1.	Alboacén, triste por la condena de Muley, es alentado por Au- dalla a ejecutarlo. Isabela rue- ga por los cristianos y se ofrece como sacrificio, revelando su amor por Muley. Audalla pro- mete salvarla.
III-2 (1507-740)	g-estancias (1507-96) h-octavas (1597-740)	Exterior del palacio real	Indeterminado	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con II-2.	Aja llora la condena de Muley. Adulce le declara su amor y ella le pide liberar a Muley. Adul- ce decide asaltar la cárcel para rescatarlo.
III-3 (1741-828)	i-octavas (1741-828)	Prisión <i>Alb.</i> En el lugar que sabes tene- broso [...] (1485-7).	Indeterminado	Tiempo continuo. Conexión temática y espacial con III-1.	Audalla intenta convencer a Isa- bela de ceder, pero ella se niega y pide ver a Muley. El carcelero le muestra los cuerpos de sus padres y Ana.

IV-1 (1829-2219)	1-tercetos (1829-2144) m-liras (2145-219)	Exterior del palacio y torre <i>Aja</i> Por ser de nuestra casa lo más alto, / estoy en esta torre [...] (1829-30).	Alrededores del palacio <i>Aja</i> De gente la campaña miro llena [...] (1844).	Poco tiempo después de III-3.	<i>Aja</i> espera en la torre a Adulce. Un mensajero relata el martirio de Isabela y Muley. <i>Aja</i> lamenta la muerte de Muley y planea matar al rey.
IV-2 (2220-340)	n-tercetos (2220-340)	Exterior del palacio <i>Az.</i> [...] fijar [los miembros] en estos muros [...] (2335). <i>Zauz.</i> ¿Habrà quien los mira-se que no crea, / viendo con tal adorno las almenas, / que son estas las casas de Medea [...]? (2337-9).	Palacio real <i>Az.</i> [...] fijar [los miembros] en estos muros [...] (2335). <i>Zauz.</i> Habrà quien los mira-se que no crea, / viendo con tal adorno las almenas, / que son estas las casas de Medea [...]? (2337-9).	Poco tiempo después de IV-1. Conexión temática y espacial con III-3 e IV-1.	<i>Azán</i> y <i>Zauzala</i> relatan el intento de <i>Audalla</i> de abusar de <i>Isabela</i> y su muerte a manos del rey. <i>Azán</i> muestra a <i>Zauzala</i> la cabeza decapitada de <i>Audalla</i> .
IV-3 (2341-549)	o-octavas (2341-80) p-endeecasílabos sueltos (2381-476) q-octavas (2477-549)	Exterior del palacio <i>Sel.</i> [...] estás sola / fuera de tus palacios [...] (2472-3). <i>Aja</i> En este su real palacio fuer-te, / ceñido deste muro que lo cerca [...] (2478-9).	Palacio real <i>Sel.</i> [...] estás sola / fuera de tus palacios [...] (2472-3). <i>Aja</i> En este su real palacio fuer-te, / ceñido deste muro que lo cerca [...] (2478-9).	Medianoche (cfr. 2349, 2470-2). Conexión temática y espacial con IV-1.	<i>Aja</i> confiesa haber matado a su hermano <i>Alboacén</i> . <i>Selím</i> narra el suicidio de <i>Adulce</i> y muestra su cabeza decapitada. <i>Aja</i> se ahoga en un lago.
IV-4 (2550-68)	r-sonetos caudatos (2550-68)	Indeterminado	Indeterminado	Indeterminado	El espíritu de <i>Isabela</i> recita el epílogo de la tragedia.

## Bibliografía primaria

- Argensola, Lupericio Leonardo de. 2010. *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Cueva, Juan de la. 1583. *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva*. Dirigidas a Momo. Sevilla: Andrea Pescioni.
- Cueva, Juan de la. 1588. *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva*. Dirigidas a Momo. Sevilla: Juan de León.
- Cueva, Juan de la. 1917. *Comedias y tragedias*, edición de Francisco A. de Icaza. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Cueva, Juan de la. 1986. *Ejemplar poético*, edición de José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar.
- Cueva, Juan de la. 2008. *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Cueva, Juan de la. 2013. *Tragedias*, edición de Marco Presotto. València: Universitat de València.
- Vega Carpio, Lope de. 2016. *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega Carpio, Lope de. 2017. *Comedias Parte XVI*, edición de Florence D'Artois, y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos.
- Virués, Cristóbal de. 1609. *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*. Madrid: Impr. Esteban Bogia.

- Virués, Cristóbal de. 1985. *La infelice Marcela*, edición de John G. Weiger. València: Albatros Ediciones.
- Virués, Cristóbal de. 1997. “La gran Semíramis. La cruel Casandra. Atila Furoso. La infelice Marcela. Elisa Dido.” En *Teatro clásico en València, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, edición de Teresa Ferrer Valls, 67-401. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Virués, Cristóbal de. 1998. “La cruel Casandra.” En *Teatro español del siglo xvi. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 265-353. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2002. “Atila Furioso.” En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 275-351. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Virués, Cristóbal de. 2003. *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra.

## Bibliografía secundaria

- Amezcuá, José. 1987. "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro." *Acta poética* 7, 1-2: 37-48. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1987.1-2.618>
- Antonucci, Fausta. 2000. "Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón." *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* 3: 61-93. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrz126>
- Antonucci, Fausta. 2002. "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse, 57-81. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Antonucci, Fausta. 2007a. "Introducción: para un estado de la cuestión." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 1-30. Kassel: Reichenberger.
- Antonucci, Fausta. 2007b. "Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 207-29. Kassel: Reichenberger.
- Antonucci, Fausta. 2009. "Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas." En *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, edición de Alberto Blecuá, Ignacio Arellano, y Guillermo Serés, 13-28. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Antonucci, Fausta. 2010. "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión." *Teatro de palabras* 4: 78-97.
- Antonucci, Fausta. 2020. *Calderón de la Barca*. Roma: Salerno Editrice.
- Arata, Stefano. 2002. "Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE*

- (*Toulouse, 1-3 de abril de 1998*), edición de Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse, 91-115. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Arellano, Ignacio. 1995. "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19: 411-43. <https://www.jstor.org/stable/27763210>
- Arellano, Ignacio. 2001. "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón." En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, y Elena E. Marcello, 77-106. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- Aston, Elaine, y George Savona. 1991. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London-New York: Routledge.
- Atkinson William C. 1936. "Séneca, Virués, Lope de Vega." En *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscellanea d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, I, 11-131. Barcelona: IEC.
- Bataillon, Marcel. 1935. "Simples réflexions sur Juan de la Cueva." *Bulletin hispanique* 37: 329-36.
- Blüher, Karl Alfred. 1983 [1969]. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, edición de Juan Conde. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen. 2004. "Teatro y semiología." *Arbor* 177, 699/700: 497-508. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>
- Bobes Naves, María del Carmen. 2006. "El proceso de transducción escénica." *Dialogía* 1: 35-53. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/S9851/bmcth924>
- Bolaños Donoso, Piedad, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Mercedes de los Reyes Peña, José Antonio Serrano Agulló, y Rafel Torán Marín. 2004. *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Bouwisma, William J. 2000. *The Waning of the Renaissance 1550-1640*. Yale: Yale University Press.
- Burguillo López, Francisco Javier. 2010. *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Miguel M. García-Bermejo Giner. Universidad de Salamanca.
- Canavaggio, Jean. 2000. *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cassol, Alessandro, y Francisco Sáez Raposo, edición de. 2015. "Del espacio escénico al espacio dramático en la comedia áurea." *Tintas* 5. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> (2025-06-03).
- Cazal, Françoise, Christophe González, y Marc Vitse, edición de. 2002. *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Chastel, André. 1968. *La crise de la Renaissance*. Genève: Skira.
- Cortijo Ocaña, Antonio, y Francisco Sáez Raposo, edición de. 2015. "La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro." *eHumanista* 30. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30> (2025-06-03).
- Couderc, Christophe. 2012. *Le théâtre tragique au siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. Paris: Presses universitaires de France.
- Crawford, J. P. Wickersham. 1937 [1922]. *The Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: The University of Pennsylvania.

- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Reichenberger: Kassel.
- Crivellari, Daniele. 2015. "Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*." *eHumanista* 30: 1-16. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30> (2025-06-03).
- D'Artois, Florence. 2017. *Du nom au genre: Lope de Vega, la Tragedia et son public*. Madrid: Casa de Velázquez. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.1941>
- D'Artois, Florence, y Luigi Giuliani. 2017. "Introducción" En Lope de Vega Carpio, *Comedias. Parte XVI*, edición de Florence d'Artois, y Luigi Giuliani, 1-55. Madrid: Gredos.
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- Díez Borque, José María. 1975. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español." En *Semiología del teatro*, edición de José María Díez Borque, y Luciano García Lorenzo, 49-92. Barcelona: Planeta.
- Dixon, Victor. 1986. "La comedia del corral de Lope como género visual." *Edad de Oro* 5: 35-58.
- Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London-New York: Routledge.
- Froldi, Rinaldo. 1968. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya.
- Froldi, Rinaldo. 1989. "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español." En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, edición de Sebastián Nuemeister, 457-67. Frankfurt: Vervuert Verlag. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz266>
- Froldi, Rinaldo. 2000 [1999]. "Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva." En *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de teatro clásico: Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael González Cañal, 15-30. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m646>
- Froldi, Rinaldo. 2013. "Estudio preliminar." En Juan de la Cueva, *Tragedias*, edición de Marco Presotto, 25-60. València: Universitat de València.
- García Barrientos, José Luis. 2014. "Puesta en escena o puesta en espacio." En *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, edición de Francisco Sáez Raposo, 11-24. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Giuliani, Luigi. 1996. "Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva." *Anuario de estudios filológicos* 19: 241-8. <http://hdl.handle.net/10662/1699>
- Giuliani, Luigi. 2010. "Estudio preliminar." En Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, ix-ccxxxv. Zaragoza: Larumbe.
- Giuliani, Luigi. 2018. "Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 11-27. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda. 2018. "Presentación o loa." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 7-9. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- González Pérez, Aurelio. 2006. "La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro de Siglo de Oro." En *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de Anthony J. Close, y

- Sandra María Fernández Vales, 61-75. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964565587-005>
- Hauser, Arnold. 1964. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance*. Munich: Bech.
- Hermenegildo, Alfredo. 1973. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta.
- Hermenegildo, Alfredo. 1994. *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar.
- Hermenegildo, Alfredo. 1998. "Introducción." En *Teatro español del siglo xvi. Del palacio al corral*, edición de Alfredo Hermenegildo, 9-87. Almagro: Editorial Biblioteca Nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2001. *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Hermenegildo, Alfredo. 2002. "Introducción." En *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-108. Madrid: Editorial Biblioteca nueva.
- Hermenegildo, Alfredo. 2003. "Introducción." En Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, 11-89. Madrid: Cátedra.
- Hermenegildo, Alfredo, y Ricardo Serrano. 2010. "La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias." *Teatro de palabras* 4: 9-18.
- Icaza, Francisco A. de. 1917. "Introducción." En Juan de la Cueva, *Comedias y tragedias*, edición de Francisco A. de Icaza, v-lxi. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Kirschner, Theresa J. 1991. "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, 3: 453-63. <https://www.jstor.org/stable/27762856>
- Klaniczay, Tibor. 1973. *La crisi del Rinascimento e del Manierismo*, traducción de Riccardo Scrivano. Roma: Bulzoni.
- Lara Garrido, José. 1989. "Texto y espacio escénico el Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)." En *La escenografía del teatro barroco*, edición de Aurora Egido, 91-126. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López Fonseca, Antonio. 2014. "Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la «tragedia del horror»." *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 34, 2: 283-313. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CFCL.2014.v34.2.47360](https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2014.v34.2.47360)
- McKendrick, Malveena. 1991. "El espacio simbólico en Calderón." En *Hacia Calderón. Noveno coloquio angloamericano*, edición de Hans Flasche, 123-31. Stuttgart: Franz Steiner.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1949. "Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España." En *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 33*, edición de Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q8b2>
- Merlino, Elena. 2022. "Re e carbonai in scena. Il conflitto corte-aldea ne *Los carboneros de Francia*. Una commedia palatina del fondo Gondomar." *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 11: 17-39. <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-13807> (2025-06-03).
- Merlino, Elena. 2024. "La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués." En *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, y María Álvarez Álvarez, 365-79. [https://hdl.handle.net/10651/75351\(2025-06-03\)](https://hdl.handle.net/10651/75351(2025-06-03)).
- Merlino, Elena. 2025a. "L'articolazione degli spazi drammatici nelle tragedie di Juan de la Cueva: un'affermazione di libertà rispetto al canone neo-aristotelico." En *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, edición de Fernando Cioni, 15-35. Firenze: Firenze University Press. <https://dx.doi.org/10.36253/979-12-215-0612-9> (2025-06-03).

- Merlino, Elena. 2025b. "Hacia una nueva categoría espacial: los 'espacios sucesivos' en las comedias de Calderón." *Anuario Calderoniano* 18: 361-394.
- Merlino, Elena. 2025c. "El espacio sucesivo en los dramas y en las tragedias de Calderón: una nueva tipología espacial." *Studia Aurea* 19: 349-366.
- Merlino, Elena. 2026. "The *generación perdida* of the Felipean dramatists: A case of deviation from the neo-aristotelian canon." En *Slipping through the Cracks: Anomalies in Language, Literature, and Culture*, en prensa. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Morby, Edwin Seth. 1937. "The influence of the Senecan tragedy in the plays of Juan de la Cueva." *Studies in Philology* 34, 3: 383-91. <https://www.jstor.org/stable/4172371>
- Oleza, Joan. 1981. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega." *Cuadernos de Filología* 3: 153-223. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>
- Oleza, Joan. 2010. "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva." *Teatro de palabras* 4: 99-137.
- Oleza, Joan. 2012. *L'architettura dei generi nella commedia nuova di Lope de Vega*, traducción de Isabella Sgargi et al. Rimini: Panozzo Editore.
- Oliva, César. 1996. "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega." En *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael González Cañal, 13-36. Madrid: Universidad de Castilla - La Mancha.
- Oliva, César. 1997. "Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor." En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, edición de Evangelina Rodríguez, 201-20. València: Universitat de València.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, traducción de Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
- Paz Rescala, Laura. 2020. "Tiempo y espacio itinerante: una reflexión a partir de dos tragedias de Juan de la Cueva." *Rivista di letteratura teatrale* 13: 45-64.
- Pfandl, Ludwig. 1931. "Studien zu Juan de la Cueva." *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 159: 231-53.
- Pontón, Gonzalo. 2018. "La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega." En *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, edición de Luigi Giuliani, y Victoria Pineda, 69-90. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/001>
- Presotto, Marco. 2013. "Introducción." En Juan de la Cueva, *Tragedias*, edición de Marco Presotto, 65-87. València: Universitat de València.
- Profeti, Maria Grazia. 1966-7. "Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*." En *Miscellanea di studi iberici*, 170-217. Pisa: Università di Pisa. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc708m3>
- Raimondi, Ezio. 1965. *Rinascimento inquieto*. Palermo: U. Manfredi.
- Rennert, Hugo Albert. 1963. *The Spanish Stage in the Age of Lope de Vega*. New York: Dover.
- Reyes Peña, Mercedes de los. 2014. "Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva." En *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, edición de Francisco Sáez Raposo, 25-82. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Reyes Peña, Mercedes de los, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. 2008. "Introducción." En Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*,

- edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud, 9-128. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Reyes Peña, Mercedes de los, María del Valle Ojeda Calvo, y José Antonio Raynaud. 2010. "Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva." *Teatro de palabras* 4: 229-70.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. 1998. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Romanos, Melchora. 1982-4. "La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*." *Filología* 19: 77-111.
- Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la representación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- Rubiera Fernández, Javier. 2002. "Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*." En Calderón. *Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja, Logroño*, edición de Francisco Domínguez Matito, y Juliano Bravo Vega, 223-42. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Serrano, Ricardo. 1998. "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable." En *Actas del Congreso Internacional de la AISO, Alcalá de Henares, julio de 1996*, edición de María Cruz García de Enterría, y Alicia Cordón Mesa, 1529-36. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Serrano, Ricardo. 2006. "*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de «grupos de presencia»." En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, edición de Odette Gorsse, y Frédéric Serralta, 959-73. Toulouse: PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia.
- Shergold, Norman D., 1955. "Juan de la Cueva and the early theatres of Seville." *Bulletin of Hispanic Studies* 32: 1-7. <https://doi.org/10.1080/1475382552000332001>
- Shergold, Norman D. 1967. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Sito Alba, Manuel. 1983. "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)." En *Historia del teatro en España*, dirigido por José María Diez Borque, 155-472. Madrid: Taurus.
- Sullivan, Henry W. 2018. *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre*. Reichenberger: Kassel.
- Ubersfeld, Anne. 1999. *Reading Theatre*, traducción de Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press.
- Varey, John E. 1986. "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón." *Edad de Oro* 5: 271-97.
- Vitse, Marc. 1985. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Notas y estudios filológicos* 2: 7-32.
- Vitse, Marc. 1998. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del Siglo XVII: El ejemplo de *El burlador de Sevilla*." En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell, 45-63. México:

- Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth951>
- Vitse, Marc. 2002. "Loa de apertura o prolegómenos para un viaje entretenido." En *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de Françoise Cazal, Christoph González, y Marc Vitse, 19-50. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Vitse, Marc. 2007. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)." En *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, edición de Fausta Antonucci, 169-206. Kassel: Reichenberger.
- Vitse, Marc. 2010. "Partienda est comœdia: la segmentación frente a sí misma." *Teatro de palabras* 4: 19-75.
- Wardropper, Bruce W. 1955. "Juan de la Cueva y el drama histórico." *Nueva revista de filología hispánica* 9: 149-56. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v9i2.3144>
- Weiger, John G., "Introducción." En Cristóbal de Virués, *La infelice Marcela*, edición de John G. Weiger, 7-23. València: Albatros ediciones.



## Indice dei nomi

- Amezcuca J. 14  
Antonucci F. 13 n, 21 n, 22 n, 24 n, 27  
Arata S. 13 n  
Arellano I. 7 n, 14 y n, 43 n  
Argensola L. L. de 8, 23, 24 n, 27, 30-31 y  
n, 39, 48, 62, 76 n, 88  
Aristóteles 12 n  
Aston E. 19 n  
Bataillon M. 28 n  
Bobes Naves M. del C. 12 n  
Bolaños Donoso P. 22 n, 29  
Bouwsma W. 23 n  
Burguillo López F. J. 28 n  
Calderón de la Barca P. 11 y n, 13 n, 14 y n,  
15, 18, 43 n, 74 n  
Canavaggio J. 24 n, 26-28 y n  
Cassol A. 18  
Castro G. de 15  
Cervantes Saavedra, M. de 11 n, 15  
Chastel A. 23 n  
Cortijo Ocaña A. 17-18  
Couderc C. 24 n  
Crawford J. P. W. 24 n, 28 n  
Crivellari D. 22 y n, 61 n, 62  
Cueva J. de la 8, 15, 23, 24 n, 27-30 y 28  
n, 39, 41-43, 61 y n, 67-68, 70 n, 71-73,  
75 n, 85, 102  
D'Artois F. 12 n, 24-25 y n  
De Marinis M. 19 n  
Díez Borque J. M. 12 y n  
Dixon V. 11 n, 12  
Elam K. 7, 12, 16 n  
Ferrer Valls T. 53 n  
Froldi R. 23 n, 24 n, 25-27 y n  
García Barrientos J. L. 8  
Giraldi Cinzio G. B. 24 y n  
Giuliani L. 12 n, 18-20, 24 n, 28-31 y n, 51  
n, 76 n, 78 n, 89, 91  
González Pérez A. 14 n  
Hauser A. 23 n  
Hermenegildo A. 16 n, 18 n, 19 y n, 21, 24-  
26 y n, 28 n, 30 n, 44, 53 n, 54 y n, 56-  
57 y n, 86 n, 96 n, 97  
Icaza F. A. de 28 n  
Kirschner T. J. 13  
Klaniczay T. 23 n  
Lara Garrido J. 12  
López Fonseca A. 24-25  
López Pinciano A. 14 n  
McKendrick M. 14 n  
Menéndez Pelayo M. 28 n  
Merlino E. 59 n, 61 n, 73-75 y n  
Morby E. S. 24 n  
Ojeda Calvo M. del V. 86

- Oleza J. 22 n, 27, 31  
 Oliva C. 15-16 n, 20 n  
 Pavis P. 12  
 Paz Rescala L. 60 y n, 72  
 Peirce C. S. 16  
 Pellicer de Tovar, J. 16 n  
 Pfandl L. 28 n  
 Pineda V. 18  
 Pontón G. 19-20  
 Presotto M. 28 n, 72-73  
 Profeti M. G. 16 n  
 Raimondi E. 23 n  
 Raynaud J. A. 29, 86  
 Rennert. H. A. 12  
 Reyes Peña, M. de los 29, 70 n, 86  
 Rodríguez A. 28  
 Rodríguez Cuadros E. 20 n  
 Romanos M. 22 n  
 Ruano de la Haza J. M. 12 n, 21- 22 y n, 31, 40 n, 89 n, 94 y n  
 Rubiera Fernández J. 8, 14-18 y n, 20 n, 39 n, 45, 78  
 Sáez Raposo F. 17-18  
 Salcedo M. 30 n  
 Saldaña P. de 28-29  
 Savona G. 19 n  
 Serrano R. 21-22 n  
 Shergold N. D. 12, 29, 75 n, 85 n  
 Sito Alba M. 24 n  
 Sullivan H. W. 24 n  
 Tasso T. 30  
 Ubersfeld A. 7-8. 12, 19 n  
 Varey J. E. 12  
 Vega Carpio L. de. 11-14 y n, 15-16, 18, 26-28 y n, 61 n, 94 n  
 Virués C. de 8, 23, 27, 30, 39-40 y n, 43-44 y n, 49, 51, 53, 55-56 y n, 58-59 y n, 68, 79, 86-88, 94, 96, 98  
 Vitse M. 8, 12-13 y n, 22 y n  
 Wardropper B. W. 28-29 y n  
 Weiger J. G. 11 n, 49-50

## MODERNA/COMPARATA

### TITOLI PUBBLICATI

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, «*Il girasole*». *Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.
32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-fona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessì e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.

35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld»*. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento, 2020.
36. Giorgio Caproni. *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, «*La sana critica*». *Publicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.
39. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, 2022.
40. *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di Anna Dolfi, 2022.
41. *La narrazione come incontro*, a cura di Fabio Ciotti e Carmela Morabito, 2022.
42. Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, 2025.
43. Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, 2026.
44. Elena Merlino, *El espacio en escena. Estrategias de construcción espacial en las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués*, 2026.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

#### MODERNA BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.





## El espacio en escena: estrategias de construcción espacial en las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués

En un libro original y riguroso, Elena Merlino analiza la categoría del espacio en un *corpus* de textos trágicos poco estudiado, situado en un período crucial para la génesis de la llamada *Comedia Nueva*. Las obras de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Lupericio Leonardo de Argensola, autores del teatro prelopista, que representan las primeras fases de la *comedia áurea* española, se investigan especialmente desde una perspectiva performativa. Esto permite destacar no solo los fenómenos de transición y experimentación escénica, sino también la relación entre los espacios visibles y no visibles – igualmente esenciales para el desarrollo de la trama – y las estrategias empleadas para construir y articular el espacio escénico y dramático. Mediante la aplicación de un método de segmentación textual que combina el análisis semiológico del texto teatral con la reflexión teórica sobre la segmentación escénica y la articulación espacial, se reconstruyen los recursos teatrales y escenotécnicos que más tarde se convertirían en elementos recurrentes del teatro áureo, revelando la gran atención de estos dramaturgos a la dimensión espectacular de sus obras.

E. Merlino

es doctora en Lenguas, Literaturas y Culturas Comparadas por la Universidad de Florencia, donde es profesora contratada de Literatura Española. Ha sido investigadora posdoctoral en Roma Tre y actualmente lo es en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su investigación se centra en el teatro áureo español.

ISSN 2704-5641 (print)  
ISSN 2704-565X (online)  
ISBN 979-12-215-0870-3 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0871-0 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0870-3

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

In copertina: Teatro, Corral de Comedias in Almagro, Castilla la Mancha, Spagna.

