

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, visual¹ y, por ello, para ‘existir’ y realizar plenamente su potencial estético

¹ «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.