

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 lingüísticas¹, esta tradición

¹ 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

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 teatral².

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).

² 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 taxonómico³. 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).

³ 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 Oro⁴: 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 simbólica⁵, 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 teatral⁶. El objetivo del estudio de Rubiera, en

⁴ 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).

⁵ 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).

⁶ 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 caracteriza⁷. 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.

⁷ 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 Peirce⁸, 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 escasa⁹. 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).

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

⁹ 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 verbales¹⁰. 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-

¹⁰ 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 didascalía¹¹, entendida

¹¹ 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 actores¹².

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 extratextual¹³, 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).

¹² 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).

¹³ 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 consolidada¹⁴. 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.

¹⁴ 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 Haza¹⁵, 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 ocasiones¹⁶, y a lo largo de las décadas se han propuesto

¹⁵ «[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).

¹⁶ 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 Ruano¹⁷, 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 general¹⁸.

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 dramáticas¹⁹.

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 métrico²⁰. 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.

¹⁷ «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).

¹⁸ 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).

¹⁹ 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).

²⁰ 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 angustiante²¹. 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).

²¹ 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 Cinzio²².

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 clásico²³. 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.

²² 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*.

²³ 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 dramática²⁴.

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).

²⁴ «[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 1588²⁵. 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 Saldaña²⁶.

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

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

²⁶ 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 dramáticos²⁷.

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-

²⁷ 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 1590²⁸.

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 1581²⁹ y, basándose en consideraciones relativas a la práctica dramatúrgica 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).

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

²⁹ 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*³⁰.

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:

cualquier 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.

³⁰ 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 Blecuca, 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 Lupericio 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
- 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>