

## La articulación del espacio dramático

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografía

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

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