

El espacio múltiple

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

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

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Podemos además suponer que la referencia deíctica presente en el v. 97 —«En este monte»—, así como las palabras de Anquises —«[...] y al monte espeso subamos» (v. 243)—, no constituyen simplemente un ejemplo de decorado verbal, sino que remiten a un dispositivo escénico materialmente practicable por los actores para salir de escena, es decir, el monte¹, ubicado en uno de los extremos del escenario; esto aumentaría el impacto visual de una secuencia

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

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

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

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

Nuevamente, las referencias deícticas implícitas sirven para informar al público sobre el cambio espacial, puesto que Arganto, al llegar a su destino, declara: «Ésta es la casa donde el Rey me envía. / Aquí vive Calcedio [...]

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

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

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

Virginio No es tiempo de dilación;
 Icilio, en Roma nos vemos,
 los ánimos aprestemos,
 que ayuden nuestra razón. [...]

 Cumple en el paso en que estamos,
 que, sin tener más sosiego,
 vamos por Virginia y luego
 con ella al audiencia vamos (vv. 1089-100).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en la producción de Calderón², el cambio espacial suele coincidir con la entrada o salida de escena de uno o más personajes, cuyo movimiento entre espacio escénico y extra-escénico transforma la significación del espacio dramático. En nuestro caso, esto coincidiría con la entrada en escena de doña Lambra por una de las galerías de la fachada teatral, confirmando así el cambio de espacio dramático (v. 1502). El espacio sucesivo permite, por tanto, una transición rápida y dinámica entre espacios distintos, evitando que los personajes abandonen el escenario y que la acción escénica se interrumpa, algo especialmente útil en una secuencia como la que cierra la tragedia, caracterizada por una notable aceleración de la acción dramática.

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

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

Apio Claudio Triste de ti, Apio Claudio, ahejorrado,
por seguir tras tu gusto y vano intento
vienes a ver tu potestad opresa
y tu persona deshonorada y presa. [...]

¿Qué cuenta he dado del honroso oficio
que me dio Roma? ¿Qué disculpa tengo
de mi maldad? ¿Qué purgará mi vicio,
si en tan infame vida me sostengo?
[...] pues muere, Apio Claudio, muere, muere;
no se vengue de ti quien mal te quiere (vv. 1525-44).

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

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

cortinas que cubren una de las aperturas del vestuario, posiblemente la central, donde el edil y el carcelero encuentran el cadáver del condenado: se trata de un ejemplo de escena interior³. En este caso, no parece adecuado identificar este recurso como una apariencia, dado que el cuerpo de Apio Claudio no se revela al público de forma súbita y sorprendente; el espectador ha presenciado el suicidio del personaje antes de la entrada en escena del edil y el carcelero. Por consiguiente, se pierde el propósito fundamental de la apariencia, que consiste en provocar sorpresa en el público mediante la revelación inesperada de un elemento simbólico y significativo. A continuación, se incluye el pasaje en el que el edil y el carcelero descubren el cuerpo sin vida de Apio Claudio:

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

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

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

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

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

En el cuadro en cuestión, después de que Orodante relata al rey un supuesto encuentro con la reina, Acoreo anuncia la inminente llegada de Rémulo: «Bien presto arrancaremos la cizaña, / que ya Rémulo entiende en lo tratado» (vv. 830-1). El rey confirma la confianza que deposita en él, pues la ausencia de titubeos en su actitud reforzaría la veracidad de sus palabras. En este momento, en un aparte irónico, Ostilo señala que un mentiroso debe poseer una gran memoria para no contradecirse: «Por cierto que es negocio necesario / que tenga un mentiroso gran memoria, / y no se contradiga en lo contrario» (vv. 836-8). El aparte está señalado explícitamente solo en *Sed*, que muestra la tendencia a explicitar las indicaciones escénicas insertadas en el texto dialogado⁵.

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

La entrada de Rémulo, indicada por una DE (v. 854*Acot*), introduce una mayor complejidad en la secuencia, tanto en el uso del aparte como en la configuración del espacio escénico. De hecho, los actores que ocupan el escenario y comparten el mismo espacio ficcional se dividen en dos grupos, generando así dos subescenas, en las que una funciona como comentario de la otra mediante un uso dinámico del aparte. El desarrollo de la escena puede deducirse a partir de los diálogos de los personajes; sin embargo, en algunos testimonios estas indicaciones se explicitan, especialmente en el testimonio C⁶. Es principalmente el rey quien origina la formación de las subescenas al pedir a Rémulo que pueda hablar con él en secreto:

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

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

- Rémulo* Todo queda apercebido,
digo, lo más importante.
- Acoreo* Mira que está aquí Orodante:
háblame, amigo, al oído (vv. 855-8).

En este momento se constituyen las dos subescenas: a un lado del escenario se encuentran Acoreo y Rémulo, mientras que al otro lado están Ostilo y Orodante, tal como indica la DE en el testimonio C, que además incluye unas instrucciones respecto al movimiento escénico de los actores: «*Sepáranse el rey y Rémulo todo lo más que pueden, y a otro lado Ostilo y Orodante*» (v. 858*Acot*). De manera similar, en Sedano se lee: «*Apártanse a un lado Rémulo y Acoreo, y a otro lado Ostilo y Orodante*» (v. 858*Acot*). A continuación, se desarrolla un aparte entre Ostilo y Orodante, en el que ambos discuten sus planes futuros (vv. 859-906), mientras que los actores que interpretan al rey y a Rémulo fingen conversar entre sí desplazándose por el escenario, tal como sugieren las palabras de Orodante:

- Orodante* Mas ¿Rémulo qué está hablando
a solas con Acoreo,
que muy fundados los veo
acá y allá paseando? (vv. 887-90).

El aparte es interrumpido por el rey, quien llama la atención de Orodante: «*Acoreo Ostilo. Ostilo ¿Qué me mandas? Acoreo Ya he sabido...*» (v. 907). En este momento se determina una nueva configuración espacial: por un lado, se encuentran el rey, Ostilo y Rémulo fingiendo conversar; por otro, Orodante, que permanece solo en escena y comenta la otra subescena en un aparte (vv. 908-17). El movimiento de Ostilo hacia el rey se explicita en el manuscrito C: «*Va Ostilo al Rey*» (v. 908*Acot*). Sin embargo, en cierto momento, como señala el propio Orodante, el rey alza la voz y Orodante puede oír, junto con el público, las palabras que intercambian los personajes de la otra subescena, para luego comentarlas nuevamente en un aparte:

- Orodante* [...] (Las voces está alzando el rey injusto;
quiero oír lo que Ostilo aconseja.)
- Rémulo* Al fin puedes hacello por tu gusto.
- Ostilo* No te estorbe la edad helada y vieja,
porque aquel que perdona alguna injuria
a recibir luego otra se apareja.
- Orodante* (Aquella no es justicia, sino furia;
porque antes es de reyes propiamente
perdonar al que yerra y los injuria.) (vv. 916-24)

Todos los apartes están señalados con una acotación explícita en *Sed*. A continuación, Rémulo, Ostilo y Orodante salen de escena —«*Rémulo* Iremos, pues, los dos con nuestra gente [...] / Tú vente con nosotros, Orodante» (vv. 925-30)—, dejando a Acoreo solo en el escenario: el rey, antes de abandonar la escena, pronuncia un soliloquio en el que expresa su voluntad de castigar a los traidores Alejandra y Lupercio, así como de encontrar un esposo para su hija Sila (vv. 931-46).

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

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

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

Tal como el espectador, que debe recrear mentalmente el espacio dramático en el que se consuma el asesinato a través de las palabras del actor, también Diarco asiste a la escena con una capacidad visual y auditiva limitada, lo que lo obliga, a su vez, a reconstruir parcialmente lo ocurrido, precisamente a causa de esa limitación física. En efecto, él observa a la mujer, herida de muerte, extender los brazos hacia su hijo, sin embargo, no logra distinguir las palabras que ella pronuncia, aunque imagina su significado⁷:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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