

## Las relaciones espaciales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Dentro se dice esto:*

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

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

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

## Bibliografía

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