

## Conclusiones

El análisis de la configuración espacial de las obras examinadas permite extraer varias conclusiones. En primer lugar, a pesar de las innegables diferencias entre los autores estudiados y del estatismo de las piezas, a menudo marcadas por una excesiva verbosidad que ralentiza y entorpece el desarrollo de la acción, se advierte una tendencia común a valorar la dimensión performativa y visual de las obras. Asimismo, puede apreciarse la aplicación, aunque todavía de forma incipiente, de una serie de recursos escénicos y esceno-técnicos que llegarán a ser habituales en el siglo de consolidación definitiva de la Comedia Nueva.

En lo que atañe a la identificación del espacio representado, hemos observado que este, en consonancia con la tradición áurea, tiende a mantenerse relativamente indeterminado: las coordenadas que permiten ubicar los espacios dramáticos, salvo contadas pero significativas excepciones, suelen estar presentes en didascalías implícitas o deducirse de la situación dramática representada en una secuencia concreta. En este sentido, ha resultado especialmente revelador el análisis de una categoría espacial específica: la de los espacios no visibles, ocultos tras la fachada del teatro, a los cuales los personajes aluden verbalmente o hacia los que se dirigen, lo que genera una continuidad entre espacios contiguos y entre secuencias dramáticas, incluso cuando estas están alejadas entre sí.

Desde esta perspectiva, el espacio —tanto el visible como, sobre todo, el no visible— no solo adquiere un papel central en el desarrollo del enredo dramático (baste pensar en la función que cumple el aposento en las tragedias palaciegas), sino que también puede convertirse en un elemento de cohesión entre

cuadros. Asimismo, hemos observado que la alusión al espacio no visible, a menudo unida al empleo de recursos como las voces desde dentro o la teicoscopia, permite ampliar virtualmente los límites físicos del espacio escénico o generar oposiciones simbólicas con respecto al espacio representado en el escenario, como la oposición tierra/mar en *La infelice Marcela*, el espacio del poder frente al espacio de los rebeldes en la *Alejandra*, o la dicotomía palacio/patio de torneo en *La cruel Casandra*.

Además, la relación entre el espacio visible y el no visible adquiere un papel central en la construcción de secuencias particularmente complejas desde el punto de vista escénico, como en los asedios de *La gran Semíramis* y *Alejandra*: el diálogo dinámico que se establece entre estos espacios, reforzado tanto por los sonidos fuera de escena como por el desplazamiento físico de los actores, no solo confiere materialidad a los espacios ocultos, sino que también aporta variedad a la acción dramática y reafirma esa 'flexibilidad espacial' propia de la tradición áurea. Esta flexibilidad y 'pluralidad' espacial —entendidas como la variación del espacio en pocos versos y el uso dinámico del espacio de representación— se manifiestan con aún mayor claridad en el capítulo dedicado a los cambios espaciales y a la multiplicación de los mismos. En *Cueva*, por ejemplo, además del más tradicional cambio de cuadro, el espacio visible se transforma de manera dinámica mediante otros recursos, entre ellos el espacio itinerante y lo que hemos definido como "espacio sucesivo", los cuales confieren inmediatez y dinamismo a la acción. Asimismo, hemos observado cómo los espacios se 'multiplican' ante los espectadores, tanto mediante un uso sofisticado del aparte (*Alejandra*), como a través de la creación de un espacio simbólicamente dicotómico, en el que una zona constituye un ámbito marginal de comentario crítico frente al espacio del poder dominante (*La gran Semíramis*).

El análisis de la dimensión espacial y visual en esta fase teatral de transición pone de manifiesto que la categoría del espacio constituye un elemento de gran relevancia crítica, tanto para la reconstrucción de la dimensión performativa del evento teatral como para la función estructural que el espacio mismo asume en el interior de las piezas. Este aspecto resulta especialmente significativo en un período aún relativamente poco explorado, sobre todo desde el punto de vista visual, pero crucial, al situarse en los orígenes de la Comedia Nueva.

Por último, el estudio de la construcción escénica y espacial de determinadas secuencias dramáticas revela que, contrariamente a lo sostenido por parte de la crítica, la experimentación filipina no parece estar concebida exclusivamente para la lectura. La fuerza dramática de muchos momentos clave reside precisamente en la puesta en escena, en la articulación de los espacios y en el uso de recursos escénicos, donde lo verbal y lo visual colaboran en la producción de sentido.