

# Diseño y proyección del espacio dramático en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda<sup>1</sup>

Francisco SÁEZ RAPOSO  
Universidad Complutense de Madrid  
f.saez@ucm.es

## RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la manera en la que el dramaturgo valenciano Andrés Rey de Artieda diseñó los diferentes espacios dramáticos por los que transcurre la acción de su única pieza teatral conocida: *Los amantes*. Compuesta poco después de 1577, se trata de una obra deudora de los parámetros dramáticos de su tiempo, pues el componente literario del texto dramático predomina claramente sobre el espectacular. Estamos ante un tipo de teatro fundamentado en la palabra y muy poco en lo visual.

Sin embargo, ya se perciben en el texto ciertos rasgos de innegable modernidad, que es el asunto que me ha interesado a la hora de acercarme a él. Mi objetivo será demostrar el dinamismo con el que se producen los cambios de espacio dramático a lo largo de la trama argumental para subrayar que Rey de Artieda tenía ya asumidas algunas de las innovaciones que desembocarán en el teatro nacional español unas décadas más tarde.

**Palabras clave:** Rey de Artieda, *Los amantes*, teatro renacentista, espacio dramático, puesta en escena.

## ABSTRACT

This paper deals with the way in which the Valencian playwright Andrés Rey de Artieda designed the different dramatic spaces where the action of his only known play (entitled *Los amantes*) takes place. Written soon after 1577, it is a play very tied to the dramatic mechanisms of its time, since the literary component of the dramatic text clearly dominates the spectacular one. We are facing here a kind of drama based on the word and very little on the visual effect.

Nevertheless, we can find in the text certain features of undeniable modernity, which is the matter that interested me when I decided to study it. My aim will be to demonstrate the dynamism with which the dramatic space changes occur throughout the plot in order to

---

<sup>1</sup> Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823. Una primera versión de este trabajo se presentó en el *V Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*.

emphasize that Rey de Artieda was already familiarized with some of the innovations that will lead into the Spanish national theater only a few decades later.

**Keywords:** Rey de Artieda, *Los amantes*, Renaissance theater, dramatic space, staging.

El siempre azaroso devenir del destino ha condicionado de manera inexorable la valoración que podemos llevar a cabo de la labor como dramaturgo de Andrés Rey de Artieda, ya que todas las peculiaridades de su práctica escénica han de extraerse de su única obra conservada: *Los amantes*. Se publicó como suelta en las prensas valencianas de la Viuda de Pedro Huete en 1581, aunque debió de componerla muy poco después de 1577<sup>2</sup>.

De forma indirecta, podemos hacernos una idea de la talla intelectual de Rey de Artieda y de su calidad literaria a partir de su pertenencia a la Academia de los Nocturnos, que reunió en el palacio de don Bernardo Catalá de Valeriola a lo más granado de la cultura valenciana del momento, y de los comentarios elogiosos que sobre él hicieron Lupercio Leonardo de Argensola (que le dedica un soneto), Cervantes (en *La Galatea* y *El viaje del Parnaso*), Lope de Vega (en *El laurel de Apolo*), y Gaspar Gil Polo, que en su *Diana enamorada* (1564) se refiere a él, jovencísimo en aquel momento si consideramos que debió de nacer entre 1544 y 1549, como una promesa literaria en ciernes.

Los estudios que se han fijado en *Los amantes* (por cierto, bastante escasos) se han centrado en la concepción que refleja del género de la tragedia<sup>3</sup> (punto éste en el que al autor habitualmente se le vincula y compara con Cristóbal de Virués, con quien le une, además, una trayectoria vital semejante), en la impronta que, en este sentido, puede percibirse de la teoría aristotélica y la poética clásica en general<sup>4</sup>, en su posible repercusión en la conformación de la comedia barroca española o en la importancia que tuvo en el proceso de fijación y transmisión de la leyenda de los amantes de Teruel, que a lo largo del siglo siguiente retomarían Tirso de Molina, Pérez de Montalbán y Suárez de Deza, y que terminaría popularizando definitivamente Hartzbusch en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, prácticamente nada se ha dicho, hasta donde yo sé, sobre el diseño que el autor valenciano lleva a cabo de los espacios dramáticos en los que se desarrolla la acción de la misma, si exceptuamos un fugaz comentario de Josep Lluís Sirera<sup>5</sup> y la

---

<sup>2</sup> R. Frolidi (1973), p. 101. Sustentaba Frolidi su hipótesis en el hecho de que en la dedicatoria a Tomás de Vilanova con la que Artieda acompaña *Los amantes* menciona las obras *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, publicadas ambas en 1577.

<sup>3</sup> J.L. Sirera (1986), pp. 94-98.

<sup>4</sup> Véase M.D. Solís Perales (2003, 2004a, 2004b, 2004c, 2005 y 2006).

<sup>5</sup> J.L. Sirera (1986), p. 98.

manera tangencial en la que Valle Ojeda<sup>6</sup> aborda el asunto en el estudio que acometió sobre el vínculo existente entre sus usos métricos y su estructura dramática.

Desde el punto de vista dramaturgico, estamos ante una obra que desarrolla su trama de forma poco ágil, alejada todavía del planteamiento que caracterizará muy pocas décadas después a la Comedia Nueva. En Rey de Artieda, como en el resto de dramaturgos del último tercio del XVI, el componente literario del texto dramático predomina claramente sobre el espectacular. Es un teatro fundamentado en la palabra y muy poco en lo visual. Llama la atención, por ejemplo, la absoluta carencia de acotaciones en el texto. Como era habitual en el siglo XVI, las ediciones impresas de los textos dramáticos privilegiaron el componente literario y obviaron las posibles marcas espectaculares que, en cualquier caso, nunca fueron abundantes hasta mediados del siglo siguiente, cuando se multiplican en los textos destinados a ser representados en suntuosas fiestas cortesanas. Esta teatralidad aún un poco rudimentaria se pone de manifiesto también en la desnudez escenográfica, tal vez condicionada, como se ha defendido en alguna ocasión, por la precariedad de medios que caracterizaba a los espacios escénicos en aquel momento. Por otra parte, no conservamos ningún dato relativo a su puesta en escena<sup>7</sup>. En su clásico trabajo sobre el arte dramático en la ciudad de Valencia, Henri Mérimée<sup>8</sup> subrayó el tono cortesano de la obra, lo que, a la luz de las reflexiones posteriores que se fueron haciendo sobre la práctica escénica cortesana en la segunda mitad del XVI, animaron a Sirera a calificarla, precisamente, como «tragedia cortesana»<sup>9</sup>.

Pero a pesar de lo ya apuntado, se perciben en el texto ciertos rasgos de innegable renovación, o incluso modernidad. Uno, en el que me voy a centrar, sería el dinamismo con el que se producen los cambios de espacio dramático<sup>10</sup>, y esto contrasta con esa especie de elementalidad dramaturgica a la que antes hacía referencia. Aparecen un número importante de cambios espaciales planteados de forma novedosa, original, muy en consonancia con lo que sería habitual tiempo después. En las páginas siguientes me propongo analizar la creación de los espacios dramáticos en la obra y plantear, aun a sabiendas del riesgo que ello supone, una

---

<sup>6</sup> M. del V.Ojeda Calvo (2009).

<sup>7</sup> El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* no aporta ningún dato en este sentido.

<sup>8</sup> H. Mérimée (1907).

<sup>9</sup> J. L. Sirera (1986), p. 96.

<sup>10</sup> Sobre este particular ya se percató Sirera (1986), p. 97-98. Otra marca muy evidente de modernidad, en consonancia con el dinamismo del que estamos hablando, sería la tendencia a acortar el número de versos que conforman las réplicas de los personajes, a diferencia de los tradicionales parlamentos largos que se parecían más a monólogos enfrentados que a un diálogo natural.

hipótesis de puesta en escena de algunos pasajes significativos pensando en cómo los verían los espectadores de la época.

Aunque no es mi intención incluir aquí un pormenorizado resumen argumental de la pieza, sí parece conveniente volver a recordar que lo que se desarrolla en la misma es la conocidísima historia de los amantes de Teruel<sup>11</sup> que, de manera casi telegráfica, podría resumirse de la siguiente manera: el galán Marcilla, enamorado desde la infancia de la dama Isabel de Sigura, se ve obligado a marcharse de su tierra para granjearse la fortuna que el padre de ésta considera necesaria para poder otorgarle su mano; para ello, se dan un plazo de siete años que Marcilla incumple solamente por una o dos horas; forzada a obedecer el dictado paterno, Sigura deberá casarse con otro caballero; resignado, Marcilla le pedirá, en el propio lecho nupcial, al menos un beso que le resarza por la imposibilidad de satisfacer sus pretensiones; ante la negativa de ésta, el galán fallecerá de pena por lo que Sigura, en el lecho mortuario, accederá a dárselo como pago por la inmerecida negativa anterior, lo que, a su vez, provocará también su muerte.

La trama se desarrolla en dos espacios genéricos: los alrededores de la ciudad de Teruel (a menos de media milla de la misma, concretamente<sup>12</sup>), donde arranca la obra y en sus primeros 192 versos se plantea la presentación del protagonista masculino, Marcilla, se repasa la pre-historia de la trama para poner en conocimiento del público los motivos que le han conducido hasta la situación actual y se manifiestan los presagios que auguran el trágico final; y la propia ciudad que, a su vez, se divide en dos subespacios, uno exterior (la calle) y otro interior (las casas de Marcilla e Isabel de Sigura, la dama, en las que nos adentramos, a su vez, en diferentes estancias, y, además, la Iglesia de San Pedro).

Desde un punto de vista simbólico, es posible distinguir, con mayor o menor desarrollo, las tres modalidades con las que Henri Lefebvre<sup>13</sup> consideraba que se

<sup>11</sup> Señala M. del V. Ojeda Calvo ([2009], p. 476, nota núm. 3) que «el punto de partida de Artieda es *La historia lastimosa y sentida de dos tiernos amantes, Marcilla y Sigura, naturales de Teruel*, de Pedro Albentosa (1555) y una *novella* del *Decamerón* de Boccaccio (*Girolamo ama Salvestra*, IV, 8)». Al origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel dedicó E. Cotarelo un clásico trabajo (1907). H. Mérimée ([1907], p. 298-304), por su parte, no sólo señaló la difusión que la leyenda tuvo en tierras valencianas, sino que, incluso, elucubró sobre la posibilidad de que Rey de Artieda se basara en una historia local análoga, y no en la conocidísima de Teruel.

<sup>12</sup> «MARCILLA.- Pues que de aquí a Teruel no hay media milla, / y pretendo hacer alto, cuando menos / no me quite a caballo hombre la silla, / basta que del arzón cuelguen los frenos». Véase Rey de Artieda (1997), p. 11. La edición de la obra que manejo, la preparada por Teresa Ferrer para la Biblioteca Castro, no incluye la numeración de los versos, como es habitual en las publicadas en esta colección. Por lo tanto, en las citas textuales señalo únicamente la página en la que puede hallarse el fragmento en cuestión.

<sup>13</sup> H. Lefebvre (1974).

puede construir la espacialidad humana y que él sistematizaba en la noción de «trialéctica»: por un lado, el «espacio percibido», que se correspondería con la clara distinción de los espacios interiores y los exteriores y, en menor medida aquí, entre los espacios femeninos y los masculinos; por otro, el «espacio concebido», que estaría conformado por los códigos ideológicos que subyacen en el argumento, fundamentalmente el papel que desempeña la mujer en la sociedad y su supeditación al control masculino en aras de preservar y alimentar el principio de honor personal y colectivo. En nuestro caso, resulta llamativa la desviación que en el desenlace se produce con respecto a la obsesiva defensa del honor masculino (y, por extensión, del papel de la mujer como receptora y garante de la dignidad familiar) que estaba imbricada en la cosmovisión de la sociedad española. No olvidemos que el marido de Sigura, enfrentándose a su primo don Juan, hará una *laudatio* pública de la dignidad de ésta a pesar de haber encontrado a Marcilla muerto a los pies de su lecho conyugal y de que ella, posteriormente, ha fallecido al irle a dar el beso que le negó en vida. Incluso cede ante la petición de ella de esperar una noche más para consumir el matrimonio. Por todo ello, don Juan le repudiará, exclamando: «¡Vete, que de mi casa degeneras, / hombre que no mereces sólo el nombre»<sup>14</sup>; por último, el «espacio vivido», formado por los códigos dialógicos de acuerdo a las mínimas indicaciones y señales textuales, y a la idiosincrasia del espacio de la representación, en este caso sólo intuida.

La relevancia que se quiere dar a la coyuntura espacial en el propio proceso generador del conflicto aparece ya aludida desde el comienzo mismo de la historia, cuando Marcilla, en una de sus primeras intervenciones, considera como uno de los motivos que ocasionaron el innato amor que se profesan él y Sigura la circunstancia de haberse criado en casas contiguas<sup>15</sup>:

Vive junto a las casas de mi padre  
 Isabel de Sigura [...]
   
 Quisímonos los dos niños de teta,  
 fue la ocasión vivir pared en medio,  
 y ser, o parecerme, tan perfeta,  
 que para encarecerlo no hallo medio.

La recreación de los diferentes lugares por los que transitan los personajes se hace de manera muy sencilla, por medio de referencias verbales directas por parte de éstos. A través de un uso de la palabra más evocador que denotador se van configurando los diferentes espacios poéticos, pero de una manera tan elemental que no podríamos decir que estemos ante un decorado verbal propiamente dicho,

<sup>14</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 56.

<sup>15</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 12.

sino más bien ante espacios verbalizados. Hasta los deícticos son escasos. Rey de Artieda construye su texto con las coordenadas habituales en el teatro cortesano y religioso del Quinientos. El empleo de accesorios escenográficos también es muy parco y cuando se recurre a ellos no se hace como marcadores espaciales, sino como caracterizadores psicológicos (la mesa, las sillas, los libros y la vihuela o laúd que le llevan a Marcilla al jardín en uno de sus momentos de cavilación sobre su desdicha amorosa) o como anticipadores del final trágico (el espejo que inesperadamente se rompe ante los ojos del público mientras Eufrasia, la prima de Sigura, se acicala delante de él). Ni siquiera las mínimas referencias al vestuario (la banda negra y plumas amarillas que pide Marcilla para engalanarse en su entrada a Teruel o las máscaras, mantos y sombreros con los que sus primos quieren presentarse a la boda encubriendo sus identidades) cumplen con dicha función.

La mencionada escena del jardín resulta muy interesante desde el punto de vista dramático. En esta suerte de *locus amoenus* artificial se refugiará Marcilla una vez que ha podido hablar con su amada y ha confirmado, entre reproches, su inevitable boda. Estamos ante uno de los *topos* más significativos de la literatura universal, que en la España del Renacimiento tendrá un punto de inflexión decisivo en las églogas garcilasianas y que, décadas después, será de nuevo impulsado por Lope de Vega, que lo transferirá también a su universo dramático, ámbito en el que, durante el Barroco, tendrá una presencia destacada<sup>16</sup>. En el espacio natural, aunque domesticado, que constituye el jardín, el protagonista se siente libre para manifestar sus sentimientos más profundos e intentar aliviar sus cuitas amorosas. Frente al espacio urbano, gobernado por el consciente, en este marco arcádico de capricho se posibilita la manifestación del inconsciente. Allí pedirá a su paje Laín que le disponga una mesa, una silla, le traiga unos libros y una vihuela para, según sus propias palabras<sup>17</sup>,

[...] atajar los asaltos  
que a mi triste corazón  
le da la imaginación,  
con mil pensamientos altos  
y otros mil que no lo son, [...]

El caballero busca un efecto terapéutico en la literatura y en la música, un efecto que, al modo pitagórico, sólo se produce en los ánimos afines al mensaje que se transmite por medio de estas disciplinas. No es casual, por tanto, que dude sobre la

---

<sup>16</sup> Es mucha la bibliografía que ha generado el espacio del jardín. Sin afán de exhaustividad, se podrían citar, por orden cronológico, a R. Assunto (1991), J. García Font (1995), J. Lara Garrido (1997), F.B. Pedraza Jiménez (1998), M.L. Lobato (2007) y M. Zugasti (2002a, 2002b y 2012).

<sup>17</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 31.

lectura que quiere llevar a cabo y se termine decidiendo por la ovidiana leyenda de Píramo y Tisbe, o que, acompañado por un laúd, cante un soneto cuyo tema es el modo en el que se puede encubrir el dolor<sup>18</sup>. El inconsciente se proyecta más fluida y libremente con la ayuda de manifestaciones artísticas que le sirven de reflejo.

Interesante resulta también la manera en la que Rey de Artieda realiza las transiciones espaciales. Prácticamente todos los cambios de ubicación vienen resaltados por una mudanza análoga de la forma métrica<sup>19</sup>. De esta manera, se advertiría al público, tanto visual como auditivamente, de que la acción había pasado a desarrollarse en un lugar diferente. Las conclusiones a las que llega Valle Ojeda Calvo tras su análisis subrayan la importancia que en la obra tienen los usos métricos no sólo a la hora de dividirla en escenas, sino también en la creación de su espacio dramático. La variedad estrófica condiciona el movimiento escénico hasta el punto de que «cada estrofa sirve además para identificar espacios y personajes»<sup>20</sup>. Solamente hay una excepción a esta regla que vincula cambio espacial con cambio métrico. Se produce en el Auto III, cuando Marcilla, desolado por su situación sentimental, abandona su casa y se encamina a la de los recién casados para comprobar, fehacientemente, que no existe ninguna esperanza para sus anhelos amorosos. El cambio métrico se produce entre los dos espacios domésticos (de las octavas con las que se expresan los personajes en la casa de Marcilla a las quintillas con las que lo hacen los invitados que van abandonando la de los novios), pero la profunda reflexión que el protagonista lleva a cabo en el trayecto entre ambos lugares (corto, eso sí) se sigue llevando a cabo por medio de octavas reales. En estas escenas me detendré un poco más adelante.

Lógicamente, en una pieza con las características que vengo señalando la forma más habitual con la que se marcaría el paso de un lugar a otro es la más básica: unos personajes abandonan el escenario por uno de sus lados y otros, emplazados ya en

---

<sup>18</sup> Este principio, de orden pitagórico, se basa en la interconexión simbiótica y armónica que existe entre el ser humano, entendido como un microcosmos, y la macroestructura superior que lo contiene. Este vínculo se establece a partir de relaciones matemáticas, que consideraban al número como el elemento genésico y esencial que explicaba la Naturaleza. Relacionado con la denominada «estética de los números» (de base pitagórica), este planteamiento fue difundido por Boecio durante la Edad Media. Sobre el trasfondo pitagórico que subyace en el empleo que de la música se hace en el teatro áureo (en concreto, en el caso de Agustín Moreto), puede verse F. Sáez Raposo (2013).

<sup>19</sup> Son utilísimas las tablas sintéticas que incluye M. del V. Ojeda al final de su trabajo ([2009], pp. 482-487), en las que cada uno de los Autos que componen la obra se dividen en macro y micro secuencias en las que se aprecian las diferentes escenas, así como los tiempos y espacios dramáticos en los que se organiza la acción de la trama, el espacio genérico, los personajes que intervienen en cada uno de ellos y las formas métricas en las que éstos se expresan.

<sup>20</sup> M. del V. Ojeda Calvo (2009), p. 479.

un sitio diferente, salen al mismo presumiblemente por el lado contrario. A la hora de encadenar escenas se trata de un recurso análogo a la técnica cinematográfica del fundido en negro. Un recurso que Lope atacó en los vv. 240-245 de su *Arte nuevo*, aquellos en los que casi exigía que el tablado no quedara vacío nunca para no impacientar al público y no alargar innecesariamente la acción<sup>21</sup>, pero que, como demostró Javier Rubiera, él mismo contravino de manera constante<sup>22</sup>. Prueba evidente de la complejidad que supone encadenar escenas en el teatro de forma dinámica y aparentemente espontánea, frente a la elemental yuxtaposición de las mismas, es que el buque insignia de la Comedia Nueva no pudo abandonar esta técnica, a pesar de haber teorizado con ímpetu en su contra.

Pero Rey de Artieda da muestras de conocer una variedad de fórmulas para marcar las transiciones espaciales. La más innovadora de todas ellos es, en mi opinión, el empleo del denominado «espacio itinerante», aquel que Rubiera definió como el «espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos»<sup>23</sup>. La cercanía de los dos espacios interiores fundamentales donde se ubica la trama (si exceptuamos la Iglesia de San Pedro al final de la misma) permite las transiciones rápidas entre los mismos, por lo que, entre las dos opciones posibles para materializar esta propuesta, nuestro dramaturgo parece decantarse por la más dinámica, la que mantiene a los personajes sobre el tablado y les hace desplazarse, acompañados por la mirada del público, a otra parte del mismo. Podría equipararse, si siguiéramos con las analogías cinematográficas, con el desplazamiento de cámara con el que se

---

<sup>21</sup> «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga, / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio». Cito por la edición de Juan Manuel Rozas, que puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>22</sup> J. Rubiera (2011). En su artículo, Rubiera comienza evidenciando que el sentido literal de los dos últimos versos de este pasaje del *Arte nuevo* no es tan obvio como muchas veces se ha querido aceptar: «¿Qué querrá decir Lope: que 1) el dejar muchas veces el tablado vacío es un gran vicio y que el hecho de que el dramaturgo se vea obligado a dejarlo solo muy pocas veces aumenta la gracia y el artificio de la composición, o que, por el contrario, 2) en ocasiones lejos de ser un gran vicio dejar el teatro vacío, utilizar este recurso convenientemente hace que aumente la graciosa artificiosidad de la comedia?» (pp. 193-194). Los datos que aporta el investigador sobre los tabladillos vacíos que aparecen en obras emblemáticas del Fénix (*El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *El acero de Madrid* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) son llamativos, como lo son los de las doce comedias incluidas en la *Parte novena* (1617), la primera, como él mismo señala, preparada bajo su supervisión y que está formada por piezas compuestas entorno a 1609 (fecha del *Arte nuevo*) y, sobre todo, los de la *Historia de Tobías*, comedia compuesta casi al mismo tiempo que su tratado y en la que el tablado queda vacío más de una veintena de veces.

<sup>23</sup> J. Rubiera (2005), p. 107. Al análisis del espacio itinerante dedica las páginas 99-124 de su libro.



ruedan ciertas escenas, conocido técnicamente como *travelling*. La contigüidad de las casas de Marcilla y de Sigura, referida en varias ocasiones, no parece casual ni argumental ni escenográficamente hablando. Lo mismo sucede con la adecuación del espacio y el tiempo dramáticos, con los que crea un cronotopo verosímil, con unos personajes que se tienen que desplazar un máximo de media milla en un plazo de unas cuarenta y ocho horas. Una continuidad espacio-temporal que se apuntala por medio de la unidad métrica.

El primer empleo del espacio itinerante se produce entre las escenas primera y segunda del Auto Tercero. Marcilla, reunido en su casa con amigos y familiares, rechaza la propuesta de éstos de acudir de incógnito a la boda, y les pide, para eximirse, que marchen ellos primero, pues él les seguirá justo después. Es decir, el último parlamento de la escena primera, que se desarrolla en la casa de Marcilla, lo declama éste y, sin solución de continuidad, comienza la escena segunda, que transcurre en la calle, en el trayecto entre su casa y la de los novios, con un largo monólogo en el que se debate entre seguir los dictados de la razón (es decir, aceptar resignadamente el enlace de su amada) o los de la pasión (irrumper en la celebración con ánimo beligerante) y, ya al inicio de la escena tercera, estamos dentro de la casa de los desposados. ¿Cómo se representaría esta mudanza espacial? Lo más lógico es pensar que, al final de la escena primera, han sido el resto de personajes los que han abandonado el tablado, mientras que Marcilla, que ha de seguir recitando, se ha movido de un lado a otro del mismo connotando la salida de su casa, el camino hacia la de Sigura y su llegada a las puertas de la misma, ya que, al finalizar la escena segunda, nos refiere cómo ve a los invitados a la boda abandonar el lugar. El vacío escénico sería excesivo (considérese que en el teatro cualquier vacío escénico se siente siempre especialmente prolongado), si Marcilla hubiera tenido que abandonar las tablas y, en aras de la verosimilitud, haber salido por el otro extremo, o por un lugar diferente, aunque no muy distante, que estaría probablemente cubierto por una cortina. Eso sí, su salida en la escena segunda la haría por el lado contrario, ya que, en la tercera nos lo encontramos en un espacio indeterminado pero dentro de la casa de la dama, ya vacía de invitados, desde donde dice ver acercarse a los novios y anuncia, antes de abandonar nuevamente el escenario, que se va a esconder en su habitación, junto al lecho nupcial.

El camino inverso recorrerán Sigura y su marido cargando con el cadáver de Marcilla una vez que éste sucumba a la negativa de aquélla de concederle un último beso. Al final de la escena primera del Auto Cuarto marido y mujer colaboran en el traslado del mismo desde su propia habitación, de noche, a escondidas, para dejarlo tirado en la calle, justo delante de la puerta de la casa de Marcilla<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 48. La cursiva es mía. Así será cada vez que aparezca en una cita del texto de la obra.

- SIGURA Todo está libre y quedo.
- MARIDO *Ea, saquémosle. Pero yo solo, como lo ves, no puedo. Sostén, mientras le arboló: pero que tú le tengas, ¿mereciolo?*
- SIGURA No apuntes, señor, eso: basta que, porque a ti y a mí nos cuadre, *nos partamos el peso.*
- MARIDO *Aquí duerme su padre. [...]* *volvámonos, señora, que amanece, y procura cubrir lo que la noche encubre oscura.*
- SIGURA Paso, no hables palabra, que *las ventanas de su padre sientó.*
- MARIDO Pues antes que las abra, *vámonos. Prisa y tiento. Recoge de una vez huelgo y aliento.*

Es decir, en estas dos secuencias podríamos hablar de la existencia de escenarios múltiples simultáneos, deudores de los de los antiguos dramas religiosos y precedentes de los escenarios polivalentes sucesivos, marca distintiva de la Comedia Nueva, vinculados con su ámbito escénico público por antonomasia: el corral de comedias<sup>25</sup>.

Pero aún podemos extraer más conclusiones de estas escenas. El padre y el pseudo-gracioso Perafán verán el cadáver de Marcilla abandonado en la puerta de su casa, precisamente, asomados a la ventana que, sólo unos versos antes, Sigura había escuchado abrirse. Esto implica dos planos escénicos diferentes, uno arriba y otro abajo, que a su vez, denotan un dentro y un fuera, uno oculto y otro visible, respectivamente. Una vez más, con un texto en el que se desprecia por completo el componente espectacular resulta complicado resolver cómo transitarían los actores de un espacio a otro sin, al menos, el apoyo dialógico necesario<sup>26</sup>:

---

<sup>25</sup> A la aparición de subescenas simultáneas en el teatro barroco español dedica Rubiera ([2005], pp. 125-153) el capítulo V de su libro sobre la creación del espacio dramático en la comedia aurisecular.

<sup>26</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 49

PERAFÁN            Pero, señor...

PADRE                            ¿Qué dices?

PERAFÁN                            *Helo.*

PADRE                            ¿Do lo?

PERAFÁN            *¿No lo ves* con su propio manto envuelto?

PADRE            Corre, ve, Perafán, *que tras ti bajo.*

PERAFÁN            ¡Señor, señor!

PADRE                            Quedito, habla más bajo.

PERAFÁN            Pero salga mi voz amarga y rompa  
las entrañas durísimas de piedra,  
pues la muerte trocó en luto su pompa,  
y en fúnebre ciprés la verde hiedra

Y, a continuación, el criado realiza un conmovedor planto ante el cadáver de su señor.

En mi opinión, un ejemplo más de una suerte de espacio múltiple simultáneo se produce entre el final de la escena segunda y el inicio de la tercera del Auto Primero. La conversación de las damas y Perafán donde se descubre la vuelta de Marcilla a Teruel es interrumpida por el marido de Sigura, que le pide a ésta que acuda a la sala de visitas a recibir a los invitados que llegan a dar sus parabienes por el enlace. Por el diálogo se infiere que se encuentran en el segundo piso de la casa<sup>27</sup>:

MARIDO            ¡Hola!

SIGURA                            Responde.

EUFRASIA                            ¿Quién llama?

MARIDO            Mi señora, ¿qué haces? Mira  
que de la sala te quitas,  
donde acuden las visitas.  
*Ven, que sube doña Elvira*

---

<sup>27</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 20.

y otras damas infinitas.

SIGURA                   ¿Oyes? Teodor, adreza  
en un momento *esa pieza*.

A continuación, da comienzo la escena tercera, en la que, a los personajes anteriores, se les suman las damas citadas y don Juan. No parece probable que los primeros hayan abandonado el escenario para volver a entrar seguidamente pero acompañados de los recién llegados. Me inclino a pensar que los personajes de la escena segunda se moverían hasta la otra parte de las tablas, donde estaría ubicada la sala de visitas, y por ese lateral harían su aparición el resto como llegando de un piso inferior.

Por último, habría que mencionar la presencia, en al menos tres ocasiones, de espacios indeterminados, siempre emplazados en el interior de la casa de los novios. El primero, ya mencionado antes, sería esa estancia en la que se encuentra Marcilla cuando entra secretamente en el hogar de la dama; un espacio que conduce al aposento de los novios que estaría ubicado “dentro”, es decir, fuera del escenario. Es un espacio que seguidamente ocuparán éstos antes de dirigirse también a su dormitorio al final de la escena cuarta del Auto III. Será, asimismo, desde donde Eufrasia, la prima de Sigura, los espíe, se extraña de la desgana que exhiben en su noche de bodas y escuche el último estertor de Marcilla. Ya en la escena cuarta del Auto IV, la citada de la ruptura del espejo como mal augurio, el escenario está ocupado también por Eufrasia, en un lugar, similar al anterior, desde el que parece que puede ver la habitación de la pareja<sup>28</sup>:

¡Qué esté el aposento abierto  
de los novios, y ellos fuera,  
páreceme desconcierto!

La necesidad que tiene el espectador de ser informado con respecto al espacio en el que transcurre la acción para no desorientarse se cumple (sabemos que nos encontramos en la casa de Sigura) pero de un modo más vago, menos preciso. Estamos ante una especie de espacio neutro que no tiene porqué ser el mismo cuando está ocupado por Marcilla que por Eufrasia, especialmente en esta última escena aludida, donde la presencia del espejo y su acción de componerse y arreglarse el cabello hacen pensar en un espacio más íntimo, tal vez su propio cuarto. Estamos ante el recurso que Rennert denominó «vagueness of localization»<sup>29</sup>, tan prolífico en el teatro aurisecular, ya que permitía al dramaturgo jugar con multitud de espacios que eran susceptibles de poder transformarse en

<sup>28</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 54.

<sup>29</sup> H. Rennert (1963), pp. 91-92.

otros distintos de forma instantánea simplemente por el hecho de no haber sido especificados.

Vamos ya concluyendo. Decía Yuri Lotman que «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo»<sup>30</sup>. Si determinar el valor del espacio significa determinar la visión que tenemos del mundo, podemos decir que determinar la concepción del espacio dramático que tiene un dramaturgo equivale a revelar su concepción del hecho teatral. El conflicto dramático sucede en un aquí y un ahora y, por lo tanto, la decisión de cómo delinear estas dos coordenadas la debe tomar el escritor desde el mismo momento en el que empieza a concebir su argumento. Sin entrar a valorar la flexibilidad con la que Rey de Artieda crea su tragedia desde un punto de vista teórico, lo cierto es que la manera en la que plantea su materialización escénica y presenta los espacios dramáticos en los que transcurre su acción nos muestran a un dramaturgo moderno para su tiempo, inmerso ya en el camino que derivará en la Comedia Nueva. Otras cuestiones sobre cinésica y proxemia en las que no me he podido detener también apuntan en esa dirección. En estos términos, incluso, parece manifestarse el propio dramaturgo en la epístola a don Tomás de Vilanova que, a modo de dedicatoria, antecede a la obra, donde declara abiertamente<sup>31</sup>:

Ya no queremos tanta hebilla y pernos;  
 bastan los que nos sirven a la justa,  
 más bien garbados, llanos y modernos.  
 Digo que España está en su edad robusta,  
 y como en lengua y armas valga y pueda,  
 me parece gustar de lo que gusta.

En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud afirmaba de forma desafiante que «las obras maestras del pasado son buenas para el pasado»<sup>32</sup>. Los aires de renovación teatral soplaban ya con fuerza a finales de la década de 1970 augurando unas representaciones más dinámicas, y Rey de Artieda, desde la práctica escénica pero también reflexionando teóricamente, parecía estar convencido de que los preceptos dramáticos del pasado ya no podían dar respuesta a las inquietudes y apetencias del público teatral de su presente y de su futuro inmediato.

### Obras citadas

ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001.

ASSUNTO, Rosario: *Ontología y teleología del jardín*, Tecnos, Madrid, 1991.

<sup>30</sup> Y. Lotman (1978), p. 270.

<sup>31</sup> A. Rey de Artieda (1997), p. 8.

<sup>32</sup> Artaud (2001), p. 85.

- COTARELO Y MORI, Emilio: *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel*, Madrid, 1907.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FROLDI, Rinaldo: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.
- GARCÍA FONT, Juan: *Historia y mística del jardín*, MRA, Barcelona, 1995.
- LARA GARRIDO, José: «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, 1997, pp. 515-590.
- LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.
- LOBATO, María Luisa: «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, en Antonio Serrano (coord.), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2007, pp. 199-219.
- LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MÉRIMÉE, Henri: *L'Art dramatique à Valence depuis les origins jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1913. [Existe una traducción al español realizada por Octavio Pellissa Safont y publicada en dos volúmenes en Valencia, por la Institució Alfons el Magnànim, en 1985].
- OJEDA CALVO, María del Valle: «Métrica y estructura dramática en Los amantes, de Andrés Rey de Artieda», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 475-487.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Aranjuez, 1998, pp. 307-329.
- RENNERT, Hugo A.: *The Spanish Stage in the Age of Lope de Vega*, Nueva York, Dover, 1963.
- REY DE ARTIEDA, Andrés: «Los amantes», en Teresa Ferrer Valls (ed.), *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. 1-66.
- RUBIERA, Javier: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- RUBIERA, Javier: «Arte nuevo, 240-45. Lope contra Lope», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 27.1 (2011), pp. 191-203.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco: «Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto: *Segunda parte de comedias*», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), pp. 225-257.
- SIRERA, Josep Lluís: «Rey de Artieda y Virués: La tragedia valenciana del Quinientos», en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso El Magnánimo, 1986, pp. 69-101.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «El concepto aristotélico de estructura en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda», *Calamus renascens*, 4 (2003), pp. 197-214.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «Algunas vinculaciones de *Los amantes* de Rey de Artieda con la poética clásica», en José Antonio Sánchez Marín y María Nieves Muñoz Marín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 539-578.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «Los medios según Aristóteles en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda: el endecasílabo», *Revista portuguesa de humanidades*, 8, 1-2 (2004), pp. 335-359.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «Los medios según Aristóteles en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda: el octosílabo», *Florentia Iliberritana*, 15 (2004), pp. 329-365.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «El objeto y el modo aristotélicos: su repercusión en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 7 (2005), pp. 105-127.
- SOLÍS PERALES, María Dolores: «La *elocutio* aristotélica en *Los amantes* de A. Rey de Artieda», *Florentia Iliberritana*, 17 (2006), pp. 275-289.
- ZUGASTI, Miguel: «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2002a, pp. 583-619.
- ZUGASTI, Miguel: «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Reichenberger, Kassel, 2002b, vol. II, pp. 1059-1072.
- ZUGASTI, Miguel: «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en Francisco Sáez Raposo (ed.), «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Barcelona, Gráficas Celler, 2012, pp. 73-101.
- VEGA CARPIO, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. [Consultado en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)]