

La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués

Elena Merlino

Università di Firenze

1. Cristóbal de Virués, trágico filipino

El autor sobre el cual concentraremos nuestras reflexiones, el valenciano Cristóbal de Virués, es uno de los principales exponentes de la experiencia teatral filipina, que tuvo una vida breve, la década comprendida entre 1577 y 1587, y un éxito de público bastante limitado.¹ Sin embargo, esta forma de experimentación trágica constituye un momento de transición fundamental en que comienzan a delinearse aquellas prácticas teatrales que llegarán a ser esenciales en el drama aurisecular,² también en relación a la elaboración y a la construcción del espacio de la ficción, que es el tema que trataremos en este breve estudio.³ Las propuestas trágicas de esta década nacen bajo la

¹ Además de Virués, entre los exponentes más conocidos se hallan Andrés Rey de Artieda, Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola y Miguel de Cervantes. La década de experimentación se concluye con la publicación de la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* y de la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* por parte de Gabriel Lasso de la Vega, que «continúa, cierra y liquida la corriente trágica que invade la escena de la España filipina» (Hermenegildo 1983:18).

² En esta fase de «lotta per l'egemonia tra le diverse pratiche sceniche» (Oleza 2012:10) que llevará a la formación de la comedia nueva, la experimentación trágica filipina constituye «una de esas prácticas coincidentes y contradictorias [...] y, con toda probabilidad, [...] una de las más relevantes» (Canavaggio 2000:60).

³ Para un excursus sobre los estudios que se han focalizado sobre cuestiones visuales, espaciales en particular, de la comedia áurea, sobre todo a partir de los imprescindibles ensayos de Díez Borque (1975), Varey (1986) y Dixon (1986), se remite al fundamental estudio de Rubiera (2005) y a tres volúmenes monográficos, publicados entre 2014 y 2015, con contribuciones de numerosos especialistas, que se insertan

influencia del teatro neosenequista, principalmente filtrado a través de la experiencia artística y el discurso crítico de Giovanbattista Giraldi Cinzio. Con *Orbecche* en particular, publicada en 1541, el literato italiano propone una nueva forma trágica capaz de dar cuerpo a las inquietudes contemporáneas y de suscitar emociones fuertes en el público, poniendo en escena episodios de violencia, crueldad y abusos de poder: nos referimos al llamado «teatro del horror» (Hermenegildo 1973:155).

Los trágicos filipinos tratan de liberarse parcialmente de los preceptos clásicos, de las reglas neoaristotélicas, sobre todo de tiempo y lugar, y el resultado es, sustancialmente, un intento de conciliación entre modelo clásico y exigencias de un nuevo público en formación, *abierto*, heterogéneo: el público de los primeros corrales de comedia.⁴

En Virués, la influencia de Giraldi y del modelo neosenequista es evidente: el horror, narrado y exhibido, como instrumento de reflexión ético-política, el gusto por la intriga novelesca, la presencia de cortesanos ambiciosos y lisonjeros, el uso de argumentos o episodios inventados insertados en un marco histórico son algunos de los elementos que caracterizan su producción.

Como subraya Ferrer Valls, la construcción de los dramas viruesinos se basa en una

búsqueda conciente de simbiosis entre arte antiguo y moderno, y la concepción del teatro como instrumento de perfección ética, que explica su inspiración senequista y le mueve a la exhibición sobre las tablas de personajes monstruosos predominantemente femeninos, con la finalidad de provocar en el público el rechazo del mal y de la perversión (Ferrer Valls 1997:xxxv).

Además, con la excepción de *Elisa Dido*, la tragedia más respetuosa de la tradición clásica, todas las obras presentan los personajes alegóricos del Prólogo y de la Tragedia, que abren y cierran las piezas: como en los dramas de Giraldi, estas secuencias no tienen la función de narrar los antecedentes, sino de ofrecer una clave de lectura de la obra, de proponer reflexiones

en el proyecto «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos», coordinado por F. Sáez Raposo.

⁴ Como ha sido evidenciado por la crítica, la recepción de estos textos fue dificultosa sobre todo debido a la distancia entre la tipología de público erudito que estas tragedias requerían y el carácter heterogéneo del público del corral (Hermenegildo 1973, López Fonseca 2014, D'Artois 2017).

teóricas relativas a la práctica dramática y evidenciar su planteamiento didáctico-moral.

Las obras trágicas de Virués se encuentran en el volumen *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, publicado en Madrid en 1609. No conocemos la exacta fecha de composición de las tragedias que, en orden de edición, son *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, sin embargo, las distintas hipótesis críticas que se han sucedido durante las últimas décadas tienden a situarla entre 1575 y 1590 (Hermenegildo 2003:17-18).

Lo que observaremos es el empleo de algunos recursos dramáticos por parte del poeta valenciano en la construcción de los espacios representados y su articulación, con tres ejemplos concretos.⁵

2. La identificación de los espacios dramáticos en las tragedias de Virués

En primer lugar, en las obras del dramaturgo, la identificación de las estrategias escenotécnicas utilizadas y de los espacios dramáticos en que la acción se desarrolla se realiza a partir de las acotaciones, esto vale tanto para los espacios visibles al público como para los que se esconden detrás de las puertas del vestuario, pero igualmente importantes en el enredo. Estas referencias se sacan principalmente de las didascalias implícitas, contenidas en los diálogos de los personajes, y solo en pocos casos encontramos acotaciones explícitas que nos dan indicaciones sobre la configuración de los espacios y la dinámica de representación de determinadas escenas.

En general, como se puede observar en las tablas propuestas (1, 2, 3, 4 y 5), Virués tiende a mantener la unidad de lugar en cada acto y en tres de sus cinco tragedias (*La gran Semíramis*, *La cruel Casandra* y *Atila furioso*) al cambio de acto le corresponde un cambio de espacio dramático visible, cuyas características, con la excepción de *La infelice Marcela*, en que encontramos varias referencias verbales y deícticas a los espacios representados, permanecen bastante indeterminadas.

Además, en tres tragedias, una acotación explícita que precede las *dramatis personae* señala al lector el espacio ficcional en que se desarrolla la

⁵ Todas las citas se sacan de las ediciones modernas de las obras de Virués, es decir, la de Weiger para *La infelice Marcela* y las de Hermenegildo para las demás tragedias.

obra: al principio de *La cruel Casandra* encontramos la acotación siguiente: «*El teatro es una sala real*»; en *La infelice Marcela* la acotación dice: «*Es el teatro un monte espeso, con una cueva*» y, finalmente, en *Elisa Dido* el espacio dramático se indica con las palabras siguientes: «*El teatro es el templo de Júpiter, audiencia pública de Dido en Cartago*».

En cambio, en *La gran Semíramis*, Virués identifica los espacios dramáticos en el prólogo, y el objetivo principal de esta referencia es justificar, explicar su consciente ruptura de las unidades de tiempo y lugar:

PRÓLOGO [...] Advierto
 que esta tragedia, con estilo nuevo
 que ella introduce, viene en tres jornadas
 que suceden en tiempos diferentes:
 en el sitio de Batra la primera,
 en Nínive famosa la segunda,
 la tercera y final en Babilonia,
 formando en cada cual una tragedia,
 con que podrá toda la de hoy tenerse
 por tres tragedias, no sin arte escritas
 (vv. 23-32).

Como se puede observar, Virués subraya la voluntad de conciliar modelo clásico y «estilo nuevo», y esta mediación se desprende de la estructura misma de la obra, puesto que cada jornada, ambientada en un lugar y en un tiempo distintos, constituye una *pequeña tragedia*, con un inicio, un desarrollo y una conclusión bien delineados, en que se vuelve a proponer de manera cíclica un mismo modelo político tiránico encarnado por Nino, Semíramis y Ninias: «En la cadena que forman los tres reyes [Nino, Semíramis, Ninias], se repite, como eco siniestro, una forma semejante y abusiva de ejercicio del poder» (Hermenegildo 2003:47).

Así pues, cada acto de las cinco tragedias se compone de un único cuadro, en la acepción establecida por Ruano de la Haza (2000:69), es decir, de «acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados». En cada acto-cuadro Virués evita, a través de varias estrategias de las que veremos unos ejemplos, el temporáneo vacío escénico, manteniendo una cierta continuidad en la acción dramática.

A pesar del indudable estatismo y de la excesiva verbosidad que los caracteriza, en los dramas de Virués se hallan también unas interesantes soluciones performativas. Algunos de los recursos, como la presencia de uno o más personajes al paño, el aparte, las voces desde dentro, las apariencias,⁶ aplicadas singularmente o en combinación, no solo tienden a repetirse en las obras del dramaturgo, sino que, en ciertos casos, facilitan la articulación de los espacios y de las secuencias dramáticas dentro de un mismo cuadro. Al mismo tiempo, es evidente que muchas de estas técnicas tienen que ver con el ocultamiento de la identidad, el engaño, la mentira, temas centrales en el planteamiento dramático, ideológico y político de Virués.

2.1. El sitio de Batra en *La gran Semíramis*

Desde el punto de vista de la configuración espacial y de la puesta en escena, encontramos un caso interesante en la primera jornada de *La gran Semíramis*: la realización escénica del sitio de Batra. Como se indica en el prólogo, la primera jornada se desarrolla bajo la muralla sitiada por las tropas de Nino, y las palabras del general Menón lo confirman:

MENÓN Retirose después d'esta batalla
 el Príncipe Alejandro con la gente
 dentro d'esta fortísima muralla
 adonde se defienden osadamente
 (vv. 127-130).

Una «fortísima muralla» que, como sugiere Hermenegildo (2003:56), «se construye colgando del primer corredor —tal vez del segundo— un lienzo pintado». Las palabras de Semíramis, en que se delinea la estrategia de ataque, proporcionan ulteriores detalles —de decorado verbal— sobre la configuración de la muralla que separa los personajes en escena de la ciudad, escondida detrás de la fachada del teatro:

SEMÍRAMIS En estos altos riscos confiados
 tienen, según lo veo, sin defensa
 todas estas almenas los cercados,

⁶ Con la única excepción de *La infelice Marcela*, la técnica de la apariencia, de la que no nos ocuparemos en este estudio, aparece en las fases conclusivas de todas tragedias del dramaturgo valenciano.

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. 143-150).

Por lo tanto, los soldados salen al escenario para poner en práctica el plan de Semíramis. Las acotaciones implícitas sugieren también la presencia de una escalera que los actores utilizan para subir la muralla de Batra, apoyándola a 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 en escena suben por la fachada del teatro y desaparecen de la vista del público por las puertas de la primera o de la segunda galería (imágenes 1 y 2).⁷ El escenario se queda temporalmente vacío y los espectadores asisten al sitio de Batra indirectamente, oyendo los gritos de Celabo y del pueblo fuera de escena, acompañados presumiblemente por otros gritos indistintos:

CELABO ¡Mueran, mueran! ¡Vitoria, Asiria, Nino!
PUEBLO ¡Libertad, Batra! ¡Al arma, al arma, al arma!
 (vv. 224-225).

Las didascalias explícitas confirman el empleo del recurso de las voces desde dentro: «*Después de gran batalla dentro, salen Nino, Menón, Semíramis, Celabo, Tigris, Gión, Teleucro, Zopiro*» (v. 225, acotación): aquí el dramaturgo, en lugar de recurrir a la narración sucesiva del acontecimiento, decide poner en escena una secuencia difícil de realizar directamente sobre

⁷ Agradecemos al ingeniero Carlo Speranza por la realización de todas las imágenes presentes en este estudio. Las medidas del modelo 3D del teatro se basan en las del Príncipe de Madrid, por ser el corral más documentado, según la reconstrucción propuesta por Allen y Ruano de la Haza (1994).

el escenario con los recursos a disposición, aprovechando el espacio físico del corral, ampliando sugestivamente sus límites mediante las voces y los ruidos indistintos fuera del escenario y las entradas y salidas de los actores por las puertas del vestuario, de las galerías en particular. Como indica Hermenegildo (2003:56-57), la constante interacción de los actores con los dispositivos escénicos y con las aberturas de la fachada del teatro implica que los lienzos pintados que presumiblemente representaban la muralla de la ciudad no cubrían las puertas del vestuario, que tenían que permanecer practicables durante todo el acto.

La manera en que Virués pone en escena el sitio de Batra suscita otras reflexiones, dado que este recurso, además de ampliar los límites impuestos por la arquitectura del corral y hacer dialogar el espacio visible y no visible haciéndolos vívidos y concretos en la mente del espectador, permite al dramaturgo mantener la unidad de lugar en el acto y, sobre todo, evitar un posible cambio de cuadro; de hecho, el escenario se queda momentáneamente vacío, sin embargo, las voces y los sonidos que proceden del interior del edificio teatral crean continuidad en el desarrollo de la acción dramática y, por ello, la secuencia del sitio, realizada en parte en escena y principalmente fuera del escenario, debe considerarse parte de un único cuadro.

2.2. La muerte de la reina y de Gerardo en *Atila furioso*

Otra secuencia interesante por el uso de los espacios y su articulación la encontramos en la segunda jornada de *Atila furioso*, en que Virués combina varios recursos dramáticos, señalados por acotaciones explícitas e implícitas. En la secuencia en cuestión, Atila y Flaminia se esconden al paño, detrás de las cortinas de una de las puertas laterales del vestuario, para sorprender a la reina mientras invita a su amante a entrar en su aposento. El público ya sabe que el encuentro es fruto de las maquinaciones de Flaminia, que, en hábito de hombre, ha prometido a la reina alcanzarla por la noche; luego, ha convencido a Gerardo, enamorado de la reina, de que ella lo está esperando en su aposento. Como indica la acotación explícita —«*Reina en la ventana*» (v. 1118, acotación)—, la reina se asoma a la ventana del cuarto, y algunos ruidos que proceden desde dentro anticipan su salida al balcón de la galería, como se puede fácilmente deducir de las palabras de Atila: «Pues escóndete y callemos, / que parece que he sentido...» (vv. 1116-1117).

Atila y Flaminia al paño comentan en un aparte no señalado las palabras y la presencia de la reina a la ventana: Atila, como es propio de su naturaleza

violenta e impetuosa, querría actuar inmediatamente contra su mujer, mientras Flaminia lo exhorta a calmarse:

ATILA 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.
 Y es milagro si me fuerzo,
 pues en ninguno ha nacido
 corazón tan encendido,
 aunque braveza y esfuerzo
 muchos hay que lo han tenido.

FLAMINIA Para conseguir tu intento
 conviene que te reportes
 y que ese tu encendimiento
 ahora atajes y acortes,
 aunque te cause tormento.
 Y bien sé que es menester
 valor y seso cumplido,
 pues en esto que te pido
 pensaron muchos saber,
 pero pocos han sabido
 (vv. 1128-1147).

Luego, Gerardo sale al escenario llevando la toquilla de Flaminio, y la reina, tomándolo por su enamorado, lo invita a entrar en su aposento: «REINA. Mi bien, la puerta está abierta. / GERARDO. Entro pues; tomo ya el puerto / de gozo que es esa puerta» (vv. 1165-1167).

También en este caso, Virués se sirve del nivel horizontal del escenario y del nivel vertical, es decir, de las puertas a nivel del tablado y de la primera galería, desde la que la reina se dirige a Gerardo (imágenes 3 y 4). En el momento en que Gerardo entra en el aposento, Atila, a pesar de las resistencias de Flaminia, que, en parte, se ha arrepentido por la cadena de acontecimientos que sus engaños han causado, sigue a Gerardo en el cuarto de la reina, como indica la acotación explícita: «*Entra*» (v. 1179, acotación). Poco después, Atila mata a la reina y a Gerardo, aunque el asesinato se realiza lejos de la mirada del público. Como en la *Semíramis*, los gritos desde dentro compensan la ausencia de la dimensión visual del acto:

ATILA ¿Do estás, traidora mujer?
 Y tú, traidor, ¿dónde estás?
 REINA ¡Ay de mí!
 GERARDO ¡Ay de mí!
 REINA ¡Misericordia!
 GERARDO ¡Piedad!
 ATILA Según vuestra lealtad,
 la clemencia será así.
 Ya hice mi voluntad
 (vv. 1171-1177).

Como en el ejemplo anterior, las voces desde dentro, en este caso combinadas con el aparte y la presencia de unos personajes al paño, no solo desempeñan un papel *práctico*, relacionado con la oportunidad de realizar escenas complejas en el tablado o demasiado violentas (aunque en las piezas de Virués hay ejemplos de muertes violentas que se ponen en escena ante los ojos de público),⁸ sino que permite ensanchar los límites, los confines del espacio escénico, de articular de manera más fluida el espacio visible (el espacio externo al palacio) e invisible (el aposento de la reina), otorgando al segundo una mayor profundidad y consistencia material. Esta *consistencia* y, sobre todo, continuidad entre espacios dramáticos contiguos se consolidan y refuerzan también gracias al movimiento de los actores, de Atila en particular, dentro y fuera del escenario.

En efecto, tras haber cometido los delitos, Atila sale inmediatamente al escenario pronunciando los siguientes versos hiperbólicos:

 (Sale).
 ATILA [...] 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. 1778-1182).

⁸ Piénsese en la muerte de Flaminia en *Atila furioso*: el protagonista estrangula a la mujer sobre el tablado, ante los espectadores, poco antes de morir por el veneno que la misma Flaminia le ha suministrado (vv. 1773-1788).

2.3. La muerte de Marcela en *La infelice Marcela*

Otro ejemplo en este sentido lo podemos hallar en *La infelice Marcela*, la obra que más se acerca a la fórmula de la comedia nueva: nos referimos a la secuencia en que Virués pone en escena, prácticamente a la vez, la muerte de Marcela y el enfrentamiento entre Landino, el esposo de Marcela, y los bandoleros que habían raptado a la mujer.

Marcela, sola en el tablado, bebe por error el veneno que el jefe de los bandoleros, Formio, había destinado a otro personaje, Felina. En el momento en que Marcela se desmaya y cae al suelo, la acotación indica el desarrollo del enfrentamiento detrás de las puertas del vestuario, en el espacio invisible de la playa, y el público puede oír la voz de Landino mientras anuncia la violenta muerte de sus enemigos. Luego, Landino sale al tablado con sus compañeros y descubre el cuerpo de Marcela:

MARCELA [...] En plomo me he convertido.
 ¡Ay, Dios, y qué pesadumbre!
 No hay ver del cielo la lumbre.
 ¡Jesús! ¡Fáltame el sentido!

(Hay dentro gran rumor de batalla, diciendo lo siguiente:)

LANDINO Mueran, no haya clemencia,
 que en casos semejantes
 el rigor es justísimo y loable.
 Del cielo es la sentencia;
 queden estos gigantes
 debajo de su monte abominable
 como los de la tierra
 que al trono celestial movieron guerra.

(Salen Landino, Ismenio, Isidro, Dionisio).

 [...]
 Si a mi esposa no veo
 ¿qué victoria o qué gloria aquí poseo?
 ISMENIO ¿Cómo que no la hallas?
 Hela aquí, Señor, hela
 (vv. 1929-1950).

Como en el sitio de Batra, las voces desde dentro, junto con el movimiento de los actores entre espacio escénico y extraescénico, hacen que los espacios visibles y no visibles, la montaña y la playa, respectivamente, dialoguen de manera dinámica y permiten articular eficazmente dos distintas secuencias dramáticas, es decir, la muerte de Marcela y el enfrentamiento, evitando vacíos escénicos. En este caso, eso se realiza no solo a través de las voces fuera de escena, sino también mediante la presencia física, concreta, del cuerpo de la mujer en el tablado durante toda la duración de la lucha que tiene lugar detrás de las cortinas del teatro.

4. Conclusiones

En fin, el análisis del conjunto de la producción dramática de Cristóbal de Virués y los ejemplos propuestos, a pesar de la indudable predominancia de un cierto estatismo escénico, muestran también el empleo de determinados recursos escénicos, repetidos a menudo en momentos clave de las piezas con mínimas variaciones, que indican un cierto cuidado en lo que respecta la dimensión performativa de los textos. Estos recursos permiten una articulación mayormente fluida y dinámica tanto entre espacios ficcionales (visibles y no visibles) como entre secuencias dramáticas, y anticipan en parte algunos mecanismos de empleo de los dispositivos escénicos del corral y de la construcción de los espacios que llegarán a ser parte integrante de la praxis teatral barroca, dominada por un gran dinamismo y flexibilidad espaciales.

Bibliografía

- Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2000.
- D'Artois, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la Tragedia et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.
- Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 249-290.
- Dixon, Victor, «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 35-58.
- Ferrer Valls, Teresa, «Prólogo», en *Teatro clásico en Valencia*, I, ed. T. Ferrer Valls, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997.

- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- , «Introducción», en Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo, Reichenberger, Kassel, 1983.
- , «Introducción», en Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis y Elisa Dido*, Cátedra, Madrid, 2003.
- López Fonseca, Antonio, «Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la “tragedia del horror”», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, II (2014), pp. 283-313.
- Oleza, Jean, *L'architettura dei generi nella commedia nuova di Lope de Vega*, trad. I. Sgargi et al., Panozzo Editore, Rimini, 2012.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- Ruano de la Haza, José M. y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 2005.
- Sáez Raposo, Francisco (ed.), *La creación del espacio dramático entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2014.
- Sáez Raposo, Francisco y Alessandro Cassol (ed.), *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, V (2014), <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/868>.
- Sáez Raposo, Francisco y Antonio Cortijo Ocaña (ed.), *eHumanista*, XXX (2015), número monográfico *La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro*, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30>.
- Varey, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 271-297.
- Virués, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués*, Alonso Martín, Madrid, 1609.
- , *La infelice Marcela* [1609], ed. J. G. Weiger, Albatros, Valencia, 1985.
- , «La cruel Casandra» [1609], en *Antología del teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, ed. A. Hermenegildo, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 265-353.
- , «Atila furioso» [1609], en *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. A. Hermenegildo, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 275-351.
- , *La gran Semíramis y Elisa Dido* [1609], ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Anexo

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (39-742)	Espacio bajo la muralla de Batra
II-1 (743-1487)	Sala del trono en el palacio de Nínive
III-1 (1488-2355)	Sala real en el palacio de Babilonia

Tab. 1. Segmentación en cuadros de *La gran Semíramis*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (52-698)	Sala del palacio real
II-1 (699-1409)	Sala del palacio real (antecámara)
III-1 (1410-2072)	Sala del palacio real

Tab. 2. Segmentación en cuadros de *La cruel Casandra*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (50-459)	Sala del palacio real
II-1 (460-1206)	Espacio externo, fuera del palacio real
III-1 (1207-1910)	Sala del palacio real

Tab. 3. Segmentación en cuadros de *Atila furioso*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (42-673)	Monte con cueva en Galicia
II-1 (674-1455)	Monte con cueva en Galicia
III-1 (1456-2052)	Monte con cueva en Galicia

Tab. 4. Segmentación en cuadros de *La infelice Marcela*

Jornada-cuadro (vv.)	Espacio dramático
I-1 (1-490)	Templo de Jove en Cartago
II-1 (491-1082)	Templo de Jove en Cartago
III-1 (1083-1525)	Templo de Jove en Cartago
IV-1 (1526-1917)	Templo de Jove en Cartago
V-1 (1918-2350)	Templo de Jove en Cartago

Tab. 5. Segmentación en cuadros de *Elisa Dido*



Imagen 1. El sitio de Batra en *La gran Semíramis*.



Imagen 2. El sitio de Batra en *La gran Semíramis*.

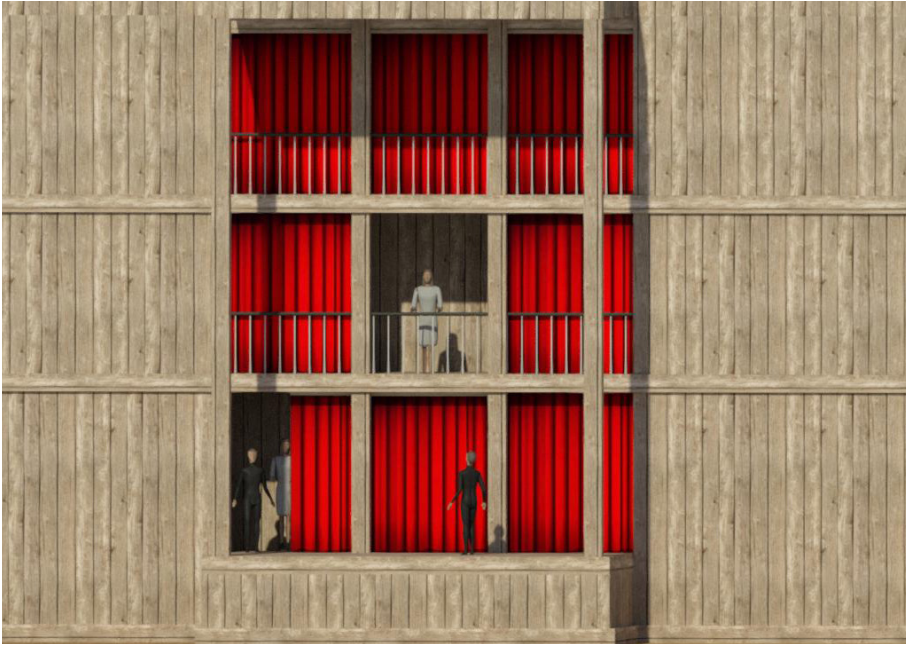


Imagen 3. El encuentro entre la reina y Gerardo, con Atila y Flaminia al paño, en *Atila furioso*.

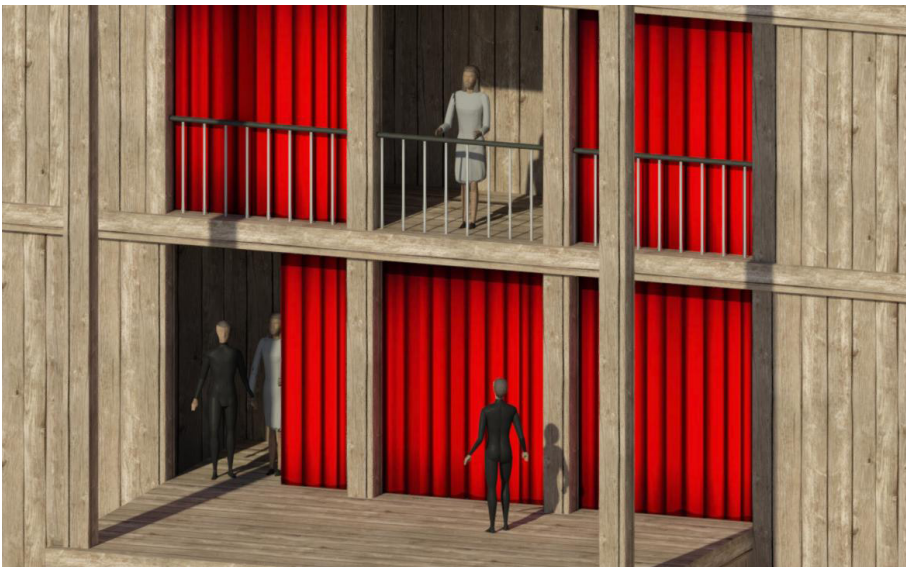


Imagen 4. El encuentro entre la reina y Gerardo, con Atila y Flaminia al paño, en *Atila furioso*.