

MOVER PALABRAS EN EL ESPACIO ESCÉNICO:
LA CRUEL CASANDRA DE VIRUÉS

Alfredo HERMENEGILDO
Université de Montréal

Para Frédéric Serralta

El siglo xvi es un momento clave en la historia del teatro valenciano y, en consecuencia, en la evolución del teatro clásico español. Poco a poco vamos descubriendo los caminos, las estrategias, las formas dramáticas, la vida escénica de unos textos que, con mucha frecuencia, habían sido leídos hasta ahora como formas literarias asimilables en contenido y funcionamiento a otras formas de literariedad. Rinaldo Froldi, que dedicó páginas de suma importancia al estudio del teatro valenciano y a los orígenes de la comedia nueva, decía, hablando de la empresa de Joan Timoneda en la Valencia del xvi, que es «la acción cultural más importante para la constitución de un teatro que fuera original empeño literario, en correspondencia no con un ideal abstracto y libresco de perfección, sino con un principio de operante y concreta inmediatez expresiva que se resuelve en la “representabilidad”, es decir, en la adecuación simpática a un vasto público»¹.

Yendo un poco más adelante en el tiempo, la figura de Cristóbal de Virués surge en esa Valencia donde se desarrolla una cultura ya no cortesana, sino «abierta también a las clases medias e incluso interesada en la participación popular»². El teatro de Virués se escribe proba-

¹ Froldi, 1968, pp. 47-48.

² Froldi, 1968, p. 47.

blemente entre 1570 y 1590 y, aunque desconocemos si fue representado o no en la Valencia de la época, está construido con la evidente preocupación por su posible «vida escénica». Si la breve obra dramática de Virués —cinco tragedias en total— tiene diferencias notables en contenidos y en estructura, no parece haber sido diseñada con criterios de representación que marquen hondas diferencias entre unas piezas y otras. Esa es nuestra presunción a la hora de trazar las líneas generales de este trabajo, ya que sólo vamos a acercarnos a una parte del corpus viruesino, la tragedia *La cruel Casandra*. Aunque, de antemano, bueno será señalar que en el caso de esta última y de *La infelice Marcela*, la preocupación por la representación parece manifestarse en la compleja actividad de los personajes, en las entradas y salidas repetidas, en la ocultación escénica de algunas figuras, en el uso de apartes, etc. Todo ello hace que podamos identificar estas obras como «tragedias de enredo». Aunque, como decíamos en otra ocasión³, la «tragedia del horror [la de Virués, Cueva, Argensola, etc.] fue, finalmente, un ejercicio de minorías, de grupo elitista, que no consiguió establecer el contacto con la conciencia colectiva, dominada y controlada desde el poder, dirigida y condicionada por el discurso político dominante [...] Los esfuerzos *técnicos* llevados a cabo por los diferentes autores no dieron los resultados buscados, la catarsis no llegó a producirse y el ejercicio teatral fue un gigantesco palo de ciego que no logró establecer contacto con el público, cuyo código ideológico era algo radicalmente distinto del que gobernaba las tragedias».

Éste es uno de los teatros que surgen en la España de Felipe II. Hay en dichos autores y, de modo muy significativo, en Virués, una honda inquietud por la transformación en texto teatral de sus preocupaciones políticas. De ahí el interés por descubrir lo que podríamos identificar como «gramática escénica» de su teatro. Ese será el objetivo fundamental de nuestro estudio: describir de qué medios se sirvió Cristóbal de Virués para hacer teatro con sus ideas políticas.

Parece claro que detrás de toda anécdota dramática laten los referentes velados que la alimentan. Conspiraciones, abusos de poder llevados a cabo por reyes anormales, tiránicos y crueles, ausencia del monarca y creación de un vacío político ocupado por las intrigas palaciegas, nobles especialmente versados en el arte de la conjura y de

³ Hermenegildo, 1994b, p. 207.

la traición, espacios cortesanos destruidos y sociedades civiles maltratadas por la culpa exclusiva de sus dirigentes... Ésas son algunas de las situaciones dramatizadas por Virués en sus tragedias. La misma línea discursiva aparece, por ejemplo, en las obras de Bermúdez, Argensola y Cueva. Pero Virués es, posiblemente, el más sólido y constante dramaturgo entre los que tienen esta actitud crítica ante la vida política. No olvidemos que toda la producción trágica a que aludimos surge durante el reinado de Felipe II, período histórico en el que tienen lugar enfrentamientos considerables entre la visión centralista del reino, la del propio monarca, y la visión más respetuosa de los intereses propios de las regiones periféricas de Castilla. La guerra de Aragón, la de las Alpujarras, la conquista militar de Portugal, etc. son hitos que marcan el reinado filipino. Pues bien, todos los escritores que adoptan actitudes críticas contra el ejercicio del poder y presentan en escena príncipes tiranos o reyes ausentes de la vida política, son precisamente autores no castellanos. Bermúdez fue gallego, Argensola aragonés, Virués valenciano, Cueva andaluz. Tal vez sea una casualidad que coincida con otra casualidad: la defensa de la figura sacralizada del monarca hecha texto dramático por el madrileño Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Teniendo en cuenta la existencia de este teatro político que iba a desaparecer ante el alud creador de Lope de Vega y la «comedia nueva», el estudio de las marcas de representación inscritas en *La cruel Casandra* se convierte en un análisis que puede servir de modelo para comprender cómo se teatralizaron las tragedias finiseculares del horror y, por vía de consecuencia, para identificar una de las causas de su evidente fracaso ante el público. La tragedia del horror no triunfó por su desajuste con relación al discurso monárquico dominante. Podemos suponer, con Josep Lluís Sirera⁴, que «la no publicación de las obras de Virués hasta la muerte de Felipe II no fue casual». Desde otra perspectiva, la tragedia finisecular no tuvo éxito por su pobreza escénica, por sus escasas habilidades para servir de pre-texto a la puesta en escena. Junto a los excesos de la *tragedia del horror*, construida fundamentalmente para producir en el espectador una reacción de terror capaz de influir en su propia vida, se alzan los defectos de una gramática escénica caracterizada por una pobreza sémica de evidente inoperancia.

⁴ Sirera, 1986, p. 91.

En estos autores trágicos de fin de siglo, y en Virués de modo particular, se modelan los referentes, tomados de la tradición textual escrita u oral, a partir de la oposición dialéctica [verosimilitud / *vs* / inverosimilitud]. Y se utiliza la inverosimilitud como eje ordenador de la materia dramática. Lo inverosímil es un signo estructurante. Lo exagerado, lo monstruoso se manifiesta a través de marcas en las que anida la connotación de la ironía con que las obras presentan el problema de la vida cortesana, de la organización política, del sistema de poder. Sin embargo, la transformación de todo este componente «literario» en materia «escénica» no llega a hacerse realidad más que de forma reducida e ineficaz. Hay en *La cruel Casandra* más preocupación por el discurso, por la presentación «literaria» de la diégesis que por su teatralización. Esta será nuestra hipótesis de trabajo.

Surge así, al principio de nuestra reflexión, la necesaria serie de preguntas. Ya que la «historia» es complicada, ¿cómo construye Virués la teatralización de dicha historia? ¿De qué medios se sirve para llevar el asunto al laberinto del tablado? ¿Resulta más poderoso el texto literario que su forma teatral? Si la tragedia se basa, como decíamos antes, en la oposición entre lo verosímil y lo inverosímil, ¿cómo se lleva a escena dicha oposición? Nuestra presunción es que se manifiesta en forma de enredo, de enredo cruel. La diégesis viola la verosimilitud. ¿Y el texto teatral? ¿Cómo pacta con esta violación para hacerla visible ante los ojos del público?

Virués hace «esfuerzos técnicos» para conseguir hacer vivir en escena su conciencia política, su concepto de la realeza. Vamos a identificar cuáles fueron esos esfuerzos técnicos, cómo construyó su gramática escénica en *La cruel Casandra*. Será necesario hacer un ejercicio semejante con el resto de su producción dramática. Aunque los resultados de tales esfuerzos no fueran tan gloriosos como su autor debió de esperar.

En nuestra tragedia hay, evidentemente, una gramática escénica, unas normas que determinan la escenificación y, sobre todo, la escenificación primordial, la que el poeta prevé en el momento de la escritura. Otra cosa es que un director decida más tarde hacer los ajustes que crea convenientes y las modificaciones que le parezcan útiles para su creación *hic et nunc*. En *La cruel Casandra* hay una gramática escénica de contenido normativo poco variado —lo vamos a ver más adelante—, lo que deja el texto literario como un sujeto inerte ante la

necesidad de hacer «hablar las palabras», por usar términos de Fernando Poyatos⁵.

Como instrumento de trabajo vamos a recurrir a la noción de didascalía u orden de representación, en su doble vertiente. Por una parte, consideramos la didascalía explícita (DE), es decir, aquella marca inscrita como tal en el texto dramático, pero fuera del diálogo, fuera de los parlamentos atribuidos a cada personaje. La didascalía implícita (DI), al contrario, es aquella orden escénica integrada en el tejido dramático mismo, o sea, en las intervenciones dialogadas de cada una de las figuras de la obra. Si la historia del teatro, desde la Edad Media y el Renacimiento hasta nuestros días, ha ido instaurando progresivamente las didascalías explícitas como signos controladores de la escenificación, las didascalías implícitas, abundantes en los primeros ejercicios teatrales del Occidente, han ido disminuyendo a medida que las didascalías explícitas se apoderaban de la mecánica teatral. Unas y otras han servido y sirven para prever la puesta en escena y para proveer al futuro e hipotético director de instrumentos útiles para llevar a cabo su proyecto espectacular⁶.

Hemos trazado un cuadro clasificador de didascalías que determina, sin necesitar más explicaciones en el presente trabajo —véanse las descripciones pertinentes en los numerosos estudios inscritos en la *Bibliografía*—, las distintas modalidades de órdenes escénicas que vamos identificando en nuestros sucesivos artículos⁷. Éste es el cuadro a que aludíamos líneas arriba:

- 1.- Didascalía explícita:
 - 1.1. Didascalía cerrada
 - 1.1.1.- macrodidascalía
 - 1.1.1.1.- identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial.

⁵ Poyatos, 1994.

⁶ Sobre el concepto de didascalía y sus varias modalidades, véanse los trabajos de Anne Ubersfeld, Sanda Golopentia-Monique Martinez y Alfredo Hermenegildo, inscritos en la *Bibliografía*.

⁷ Dadas las dimensiones de este trabajo, lo publicamos en dos segmentos, aunque la introducción y la exposición de los planteamientos teóricos se repitan. La primera parte llevará por título «Cristóbal de Virués y las estrategias de teatralización». Ambos artículos son complementarios y como tal hay que leerlos.

1.1.1.2.- indicaciones relativas al lugar, tiempo, etc. en que se desarrolla la obra.

1.1.2.- mesodidascalia

1.1.2.1.- identificación de personajes al frente de cada jornada, acto o escena.

1.1.2.2.- indicaciones relativas al lugar, tiempo, etc. en que se desarrolla cada jornada, acto o escena.

1.1.3.- microdidascalia: acotación escénica:

1.1.3.1.- didascalia enunciativa (E)

1.1.3.2 - didascalia motriz (M):

1.1.3.2.1.- didascalia motriz proxémica (MP):

1.1.3.2.1.1 - entrada de personajes (MPE)

1.1.3.2.1.2 - salida de personajes (MPS)

1.1.3.2.1.3 - desplazamiento realizado en escena (MPD)

1.1.3.2.2 - didascalia motriz kinésica (MK):

1.1.3.2.2.1 - gestos (MKG):

1.1.3.2.2.1.1 - ejecutivo (MKGE)

1.1.3.2.2.1.2 - deíctico (MKGD)

1.1.3.2.2.2 - maneras (MKM)

1.1.3.2.2.3 - posturas (MKP)

1.1.3.3 - didascalia icónica

1.1.3.3.1 - señalamiento de objetos (ISO)

1.1.3.3.2 - señalamiento de personas (ISP)

1.1.3.3.3 - complementos de la figura humana (vestuario, adornos, etc.) (ICFH)

1.1.3.3.4 - determinación del lugar (IL)

1.1.3.3.5 - determinación del tiempo (IT)

1.1.3.4.- didascalia informativa (INF)

1.1.3.4.1 - denotativa (INFD)

1.1.3.4.2 - connotativa (INFC)

1.2. Didascalia abierta o semiabierta

2.- Didascalia implícita:

2.1. Didascalia cerrada

2.1.1.- didascalia enunciativa (E)

2.1.2 - didascalia motriz (M):

2.1.2.1.- didascalia motriz proxémica (MP):

2.1.2.1.1 - entrada de personajes (MPE)

2.1.2.2.2 - salida de personajes (MPS)

2.1.2.2.3 - desplazamiento realizado en escena (MPD)

- 2.1.2.2 - didascalia motriz kinésica (MK):
 - 2.1.2.2.1 - gestos (MKG):
 - 2.1.2.2.1.1 - ejecutivo (MKGE)
 - 2.1.2.2.1.2 - deíctico (MKGD)
 - 2.1.2.2.2 - maneras (MKM)
 - 2.1.2.2.3 - posturas (MKP)
- 2.1.3 - didascalia icónica
 - 2.1.3.1 - señalamiento de objetos (ISO)
 - 2.1.3.2 - señalamiento de personas (ISP)
 - 2.1.3.3 - complementos de la figura humana (vestuario, adornos, etc...) (ICFH)
 - 2.1.3.4 - determinación del lugar (IL)
 - 2.1.3.5 - determinación del tiempo (IT)
- 2.1.4.- didascalia informativa (INF)
 - 2.1.4.1 - denotativa (INFD)
 - 2.1.4.2 - connotativa (INFC)
- 2.2. Didascalia abierta o semiabierta⁸

El uso de las siglas que identifican cada una de las categorías nos resultará de gran utilidad para hacer las referencias que se impongan.

En el presente trabajo vamos a estudiar el uso y funcionamiento de las DI que controlan la motricidad y la enunciación en *La cruel Casandra*.

Tras una lectura⁹ meticulosa —en la que puede haber algún error de identificación o algún olvido involuntario—, la compilación de DI inscritas en *La cruel Casandra* es la siguiente:

Resumen de didascalias implícitas

DI	1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte	Tragedia
E	6	15	4	25

⁸ Aun a riesgo de ser repetitivos, hemos duplicado el cuadro, casi en su totalidad, para darle un mayor sentido pedagógico y dejar bien claras las diferencias existentes entre las didascalias explícitas (DE) e implícitas (DI).

⁹ Para el análisis, hemos utilizado nuestra edición de *La cruel Casandra*, de próxima aparición en el volumen *Teatro español del siglo XVI. Del teatro al corral* (Encina, Torres Naharro, Rueda, Vinué), Estudio, edición y notas de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, en prensa. Citamos en el texto dando el número de los versos. En el caso de las acotaciones, quedan identificadas por el número del verso que las sigue inmediatamente.

ICFH	1	0	1	2
IL	0	0	5	5
ISO	1	6	3	10
ISP	0	3	3	6
MKGD	77	80	73	230
MKGE	0	4	2	6
MKM	0	1	0	1
MKP	3	3	8	14
MPD	1	0	2	3
MPE	2	2	1	5
MPS	8	9	9	26

La observación de las cifras recogidas en el cuadro nos permite hacer una serie de constataciones que exponemos a continuación.

Vamos a describir en primer lugar la motricidad de *La cruel Casandra*. Frente a la iconicidad, que determina la presencia y condición de personas u objetos, se alza la motricidad, característica del cambio de lugar, de posición, de modificación de alguno de los elementos que aparecen de modo inerte en el icono correspondiente. Entendemos por didascalía motriz aquel signo que ordena la modificación de la relación espacial existente en cada uno de los signos icónicos de la escena. De ahí la consideración de los gestos —kinésica— o de los desplazamientos propiamente dichos —proxémica— como objetos de las órdenes motrices.

Hay una serie de cinco didascalías (MPE) que implican la entrada en escena de ciertos personajes. Por otra parte, la serie de órdenes que implican la salida de escena de las figuras (MPS) son notablemente más numerosas (26). La gramática representacional de *La cruel Casandra* establece una diferencia clara entre las dos series de didascalías. En otras palabras, las entradas de los personajes están controladas por las correspondientes DE. Ya hemos hecho alusión a ello en el artículo complementario ya aludido. Hay alguna excepción, como la llegada del Príncipe, fijada desde el parlamento de Isidro («hele dó viene», v. 1028) y confirmada por la DE que sigue, es decir, en la enumeración de los personajes presentes en la escena inmediata (v. 1029). Un ejemplo semejante, aunque menos claro si no existiera la duplicación de la DE (v. 1047), está implícito en el parlamento de Fabio («y presto se verá, que ya mi hermana...», v. 1046).

Hay una variante de este tipo de textualización, cuando, al entrar en escena Fabio y Matías (v. 1721), se oye la voz del primero mien-

tras los dos van haciéndose visibles al espectador. La MPE implícita viene a confirmar la DE. Es Casandra, ya presente en escena desde el segmento anterior, quien marca claramente el momento preciso de la llegada de su hermano, diciendo —y llevando a cabo el consiguiente desplazamiento—: «quiero esconderme aquí y estar oyendo», v. 1723).

Las órdenes implícitas dadas a los personajes para salir de escena son más numerosas. Todas ellas están confirmadas por las correspondientes DE en la nómina de personajes presentes en la escena que sigue. La regla gramatical en este caso es única y constante, aunque en ciertos casos la MPS implícita está marcada en dos parlamentos distintos, con lo que la orden de salida queda identificada en tres momentos diferentes.

La MPS se construye frecuentemente usando un verbo de movimiento en imperativo, dicho por un personaje que queda en escena después de producirse la salida en cuestión. Es el caso de

- «idos» (v. 67): salida de Alberto, Isidro y Antonio, ordenada por el Príncipe.
- «vete» (v. 319): salida de Casandra, ordenada por el Príncipe.
- «marche la guardia» (v. 720): salida ordenada por el Príncipe.
- «id al retrete» (v. 987): salida de Filadelfo ordenada por Casandra. La MPS está confirmada por el parlamento del mismo Filadelfo: «Voy de dulce esperanza acompañado» (v. 988).
- «ambos ahora os vais» (v. 1032): salida de Antonio e Isidro ordenada por el Príncipe.
- «ve confiado y ve seguro» (v. 1110): salida del Príncipe ordenada por Casandra.

La gramática prevé otro modelo, en que el imperativo se pone en boca del personaje que sale de escena. Por ejemplo:

- «vamos luego» (v. 718). Es el Príncipe quien da la orden.
- «vamos» (v. 1293). El Padrino 2º es el encargado de controlar el momento de la salida de Leandro y sus padrinos de torneo.

A veces no se trata de un imperativo, sino de un simple anuncio expresado en presente performativo, como, por ejemplo:

- «conviene que demos / volando aviso al Rey» (vv. 1919-1920). El parlamento de Isidro decreta su salida y la de Antonio.
- «no es bien que estos me vean, si es posible, / aquí a tal tiempo. A mi negocio vuelo» (vv. 1005-1006). Es Casandra quien anuncia su propia salida en un aparte que ensordece a Isidro y Antonio

y oscurece la figura de la propia Casandra a los ojos de los otros dos, o en futuro:

– «Haré, señor, con diligencia luego / lo que me mandas» (vv. 1487-1488). Es Fabio quien, de boca del Príncipe asesino, recibe la orden de hacer desaparecer el cadáver de Filadelfo.

– «verlo hemos» (v. 558). Habla Antonio. Él e Isidro se van para observar si aparece el Rey a la ventana.

La secuencia que empieza en el v. 667 es un caso especial. La DE («*Van pasando*», v. 667) es una orden que necesita la precisión de la correspondiente DI del tipo MPS para marcar quiénes han de salir de escena y en qué momento lo han de hacer. Las marcas de representación DE y DI, en este ejemplo, no son redundantes, sino complementarias. Antes de que el texto recoja la DE («*Van pasando*», v. 667), ya han iniciado la retirada la Princesa («vamos a verle [el torneo]», v. 664) y el Rey («Y sea para daros el contento / y gusto que deseo yo a mi alma», vv. 665-666). Y los que «van pasando», es decir, saliendo de escena a continuación, son, primero, Casandra y Leandro, según indican sus parlamentos respectivos «salid a tomar» (v. 669) y «saldré, señora» (v. 671). Los dos últimos en salir, «en ir pasando», antes de cerrar la jornada, son Fabio y Tancredo. Este último lleva en su parlamento («Vamos con la Princesa», v. 697) la DI de salida. Es de suponer que Alberto y la guardia que dirige han desaparecido siguiendo al Rey y a la Princesa, pero no hay ninguna marca que controle su mutis.

Las salidas de escena están, pues, controladas por abundantes DI del tipo MPS. En cambio, los desplazamientos dentro de la escena son poco numerosos (tres en total) y poco representativos de la gramática vigente en la teatralización de la tragedia. Sirva de muestra este ejemplo:

Casandra está sola en escena. Entran Fabio y Matías (v. 1721), pero su presencia se va haciendo realidad poco a poco. La voz de Fabio se oye desde dentro o en el instante de hacer su aparición ante los ojos del espectador. Cuando Fabio llama a Matías (v. 1721), dice Casandra así: «quiero esconderme aquí y estar oyendo» (v. 1723). La heroína tiene que desplazarse dentro del espacio escénico para ocultarse a los ojos de los dos que acaban de entrar. Una obra, en la que abunda las entradas y salidas de personajes, no lleva órdenes implícitas —ni explícitas tampoco— abundantes para que las figuras se desplacen dentro de la escena.

Las DI motrices más abundantes en la tragedia son las que implican la realización de un gesto déictico, señalador (MKGD). Un total

de 230 marcas, distribuidas de modo parejo en las tres jornadas (77, 80 y 73), habla bien del equilibrio del modelo a lo largo de toda la obra y de la desproporción profunda que el uso de estas didascalias tiene con respecto al que se hace con las demás. La MKGD controla la ejecución de un gesto hecho con la cara, con las manos, con los dedos, etc., y se manifiesta generalmente en el uso textual de un vocativo o interpelativo puesto en boca del personaje que habla. Dicho vocativo, que marca la mecánica y el avance de la interlocución, es un signo fático que fija o mantiene el contacto entre el emisor y el receptor del mensaje. Nos referimos, claro está, a la comunicación establecida entre los personajes de la obra.

Al mismo tiempo que fija o mantiene el contacto, el vocativo determina la línea de la interlocución y deja momentáneamente fuera del eje a aquellos personajes no aludidos en él. El gesto deíctico que acompaña normalmente a la enunciación del vocativo obliga al emisor a realizarlo, dirigiendo la cabeza, mirada, manos, dedos, etc. hacia el destinatario. Y ordena también a dicho destinatario orientar la mirada o la cabeza entera hacia el personaje enunciador del interpelativo. Es cierto que el emisor puede decir el interpelativo sin orientar físicamente la mirada hacia el receptor, pero no es lo más frecuente. La misma observación puede hacerse respecto al gesto impuesto al destinatario. La comunicación humana en la vida diaria es el código que nos puede ayudar a fijar la teatralización de estos textos.

Cuando los personajes presentes en escena son varios, el uso del vocativo y de la MKGD correspondiente es más necesario, ya que el texto dramático y su teatralización deben tener en cuenta la forma de establecer el contacto entre los interlocutores. Si sólo son dos los personajes presentes en escena, la necesidad del uso del vocativo es menos evidente. En todo caso, el uso del interpelativo y de la MKGD deja fuera del eje conversacional inmediato a los personajes no aludidos, aunque no llega a plantearse el problema de su ensordecimiento—todo lo contrario en muchas ocasiones— como en el caso del aparte, que estudiaremos más adelante.

Las MKGD son signos de teatralización que denuncian, por su extrema y desproporcionada abundancia, la presencia de un texto dramático en el que abunda el discurso más que la acción, lo dicho más que lo hecho, a pesar de ser una tragedia de enredo. Y el único medio utilizado por Virués para adobar un cierto hieratismo inserto en

la obra, ha sido la imposición de estas órdenes que diversifican de algún modo la monotonía de los parlamentos carentes de una acción significativa. Aunque haya didascalias que controlen entradas, salidas y desplazamientos de los personajes, su número, ya lo hemos visto, es muy escaso.

No vamos a recoger toda la serie de didascalias. Sería una repetición inútil, puesto que un buen número responden a un mismo modelo. Sirva de ejemplo la marca inscrita en el v. 122, en que Casandra se dirige al Príncipe con el vocativo («señor»), que implica el que la heroína vuelve la cabeza o la mirada hacia el interlocutor invocado. O el interpelativo («Casandra», v. 124), puesto en boca del Príncipe, quien ha de realizar gesto o gestos semejantes a los mencionados en el ejemplo precedente.

En la escena de la que están tomados los dos casos citados, están presentes tres personajes: el Príncipe, Casandra y Filadelfo. Las MKGD van marcando el eje de la interlocución, puesto que siempre queda uno de los personajes marginado brevemente y excluido del pasillo comunicativo que une al emisor y al destinatario. No olvidemos que por toda la tragedia pasa una corriente de exclusión del otro. La obra es un continuo dejar al margen de la acción o de la interlocución a alguno de los personajes. El uso de apartes, ocultaciones y complots tiene también una tenue manifestación en esta exclusión del eje comunicativo del personaje no aludido en el interpelativo.

Las MKGD son signos cuidadosamente distribuidos por el autor. Son instrumentos esenciales a la teatralización del texto de la tragedia. Por eso llama la atención su presencia equilibrada en ciertos segmentos del texto. Un ejemplo característico de su eficacia aparece en el parlamento que Casandra dirige al Príncipe (vv. 174-223). La larga intervención de la heroína está cortada por cinco vocativos —cinco MKGD— estratégicamente distribuidos en los versos 174 («Príncipe»), 182 («señor»), 195 («señor»), 208 («señor») y 221 («tú, heroico Príncipe»). Los cinco vocativos están distribuidos a una distancia versal igual (13 versos) en los casos 2º, 3º, 4º y 5º. La distancia entre el 1º y el 2º es de ocho versos. Las MKGD y los gestos implicados en ellas mantienen un ritmo equilibrado en el largo parlamento y consiguen teatralizar el control de las reacciones del Príncipe que Casandra va haciendo progresivamente. La eficacia de la comunicación y del proyecto de Casandra resultaría algo hierático y escénicamente muer-

to sin la presencia de dichas didascalías. Casandra juega con el Príncipe como el gato con el ratón. Y el hijo del monarca seguirá las instrucciones provocadas por Casandra, que aparece como una obediente súbdita de quien, en realidad, no es más que un muñeco controlado por la cortesana. El Príncipe se cree poderoso y sólo es un dócil instrumento controlado por Casandra. Las MKGD citadas sirven para hacer plástica en escena la trágica dependencia del Príncipe.

La gramática escénica de *La cruel Casandra* sigue una línea casi constante en el uso de los vocativos. Además de prever y ordenar los gestos señalados, sirven también para marcar la jerarquía social y la interdependencia de los varios personajes. Son signos que implican el sometimiento jerárquico de las figuras dramáticas. El superior, el Príncipe, por ejemplo, llama a Fulgencia por su nombre en la escena que comienza en v. 339. De los cuatro vocativos que se ponen en su boca, tres marcan la autoridad del Príncipe con el vocativo «Fulgencia» (vv. 355, 378 y 486). Sólo en una ocasión se dirige a la mujer con el apelativo («señora», v. 490), en que aparece su dimensión de enamorado, es decir, de «sometido» a la mujer que corteja. En la larga serie de vocativos usados por Fulgencia, sólo se manifiestan las marcas de sometimiento al superior. Las marcas son: «príncipe y señor» (vv. 339 y 349), «señor» (vv. 355, 388, 398, 400, 423, 458, 474, etc.), «vida del alma mía» (v. 357), «amado príncipe» (v. 413), etc.

Si la conversación transcurre sin que un personaje muestre su superioridad sobre el otro, los vocativos —y la MKGD, en consecuencia— tienden a no marcar la jerarquía. Tal es el caso del encuentro entre Casandra y Fabio, en que la heroína se dirige a Fabio llamándole «hermano» (v. 618) y este marca a su hermana con el interpelativo «Casandra» (vv. 592, 607, 635) y una vez con el anómalo «hermana mía» (v. 559). Pero cuando los dos hermanos se reúnen y complotan con Filadelfo, la superioridad jerárquica de Fabio sobre Casandra aparece con las marcas ya determinadas. Fabio invoca a «Casandra» (v. 831), mientras que Casandra llama «señor» (vv. 850, 854) a Fabio, el jefe de la familia. Un ejemplo más claro y más extenso aparece en la escena en que se enfrentan Fabio y Tancredo con Casandra en torno a la necesidad de eliminar al enamorado de Casandra, Leandro. En este pasaje, en que se manifiesta en todo su esplendor la autoridad de Fabio, los vocativos siguen rigurosamente la gramática escénica señalada. Fabio dice «Casandra» (vv. 1322, 1343, 1362, 1369), pero Casandra no

invoca el nombre de Fabio, sino un repetido y continuo «señor» (vv. 1306, 1314, 1346, 1357, 1372).

Otro caso en que el uso de los vocativos construye una escena en que se han roto las barreras, aparece cuando Fabio se hace cómplice del Príncipe asesinando a Filadelfo (v. 1553 y siguientes). Entonces surgen los vocativos igualadores: «señor» dice Fabio al Príncipe (v. 1553) y «señor» llama el Príncipe a Fabio (v. 1558).

Un encuentro de Casandra con Filadelfo, en que el discurso dominante es el amoroso, los vocativos recíprocos —con la excepción del que aparece en el v. 909 (Casandra usa el vocativo «Filadelfo») — son «señor» y «señora», en que se manifiesta un calco de la relación feudal (vasallo/señor), calco que habla de la dependencia mutua y total de los enamorados. Pero en el pasaje choca más el modo de interpelación, porque el verdadero discurso de Casandra es el de la mentira/verdad, frente al de Filadelfo, que es el de la metáfora [mentira]= verdad. Casandra miente diciendo la verdad. Filadelfo considera la metáfora de la muerte como una representación de la vida amorosa, mientras que Casandra está hablando de la muerte como de una auténtica y no metafórica amenaza contra la vida del rendido Filadelfo. Todo ello se manifiesta a través de unos vocativos igualadores y que ocultan la profunda distancia que media entre la dama y el enamorado cortesano.

Los gestos implicados en la MKGD oculta en los vocativos tienen que ir en consonancia con las distintas situaciones de dependencia en que viven o en que se ponen los personajes.

Las MKGD de la tragedia tienen ciertas variantes que merecen ser señaladas. En los compases finales de la obra, hay un largo monólogo de Casandra, que ha sido mortalmente herida en la garganta. Isidro y Antonio la acompañaban en escena y se han ido a dar aviso al Rey de lo acontecido. Es entonces cuando la heroína, sola, hace dos invocaciones: una, «amigos» (v. 1923) y otra, «señores» (v. 1926). Ambos deícticos parecen dirigirse al espectador, con lo que estaríamos ante un caso de denegación teatral muy pertinente. También podrían dirigirse a los dos ayudas de cámara, Isidro y Antonio, a quienes Casandra, ya agonizante, busca en la niebla de la muerte. Nos inclinamos a hacer la segunda lectura, es decir, a considerar las dos MKDG como marcas ordenadoras de un gesto dirigido a destinatarios ausentes. La salida de escena de los dos ayudas de cámara es muy evidente para la heroína. Pero

EL ESPACIO ESCÉNICO EN *LA CRUEL CASANDRA* 327

el contexto está fijado en el verso 1905, en que Casandra pide socorro. Y ahora, poco después, dice la heroína los versos en cuestión:

Oíd, amigos, la desdicha mía.
 Pero no sea escasa,
 mientras mal tanto os cuento,
 señores, la merced que yo os pedía;
 merced digna de palma
 haced, mientras me oís, al cuerpo y alma. (vv. 1923-28)

Hay varios casos de fijación de la orden de dirigirse a un interlocutor ausente. Filadelfo, por ejemplo, solo en escena, le habla a una Casandra lejana y le dirige los vocativos: «Casandra» (vv. 724 y 742), «Casandra discreta» (v. 745) y «señora» (v. 739). El mismo artificio es puesto en boca de Casandra, cuando invoca al ausente Filadelfo (v. 883), o de Fulgencia, cuando tras el desmayo ocurrido en escena, invoca repetidas veces al Príncipe ausente (vv. 1157, 1159, 1161, 1164 y 1170) en presencia de Casandra. Es evidente que dichos vocativos implican la realización de un gesto que no puede ser del mismo carácter que los que genera la presencia escénica del destinatario. Pero la orden está implícita en el vocativo.

Como variante última, señalemos el uso de un vocativo dirigido a un objeto, destinatario mudo de la palabra del emisor, de Filadelfo. Le habla a la carta que tiene entre manos («¿qué decís vos, papel?», v. 727) y el gesto deíctico tiene que acompañar al vocativo apuntado.

El uso de DI señaladoras de objetos no es abundante en la tragedia, pero dichas marcas llevan adosadas otras órdenes de señalamiento deíctico, aunque no estén textualizadas en ningún vocativo. Viven en los demostrativos que acompañan a la identificación de los objetos. Cuando el Príncipe, en escenas alejadas, señala «esta mano» (v. 1489) con la que ha matado a Filadelfo, «vos, mano de mi injuria vengadora» (v. 1501) con la que decide eliminar a la Princesa, «esta daga» (v. 1780) con la que ha degollado a Filadelfo, y «esta banda» (v. 1787) de la que se ha servido para asesinar a Fulgencia, tiene que estar haciendo los gestos deícticos implicados en los demostrativos que preceden a «mano», «daga» y «banda», o en el vocativo «mano». En todos estos casos quedan perfiladas las órdenes de representación identificadas como didascalías MKGD.

Una variante de las DI motrices es la que marca la realización de un gesto que ejecuta algo más que el simple señalamiento. Son las

MKGE, de las que hay en la tragedia un número reducido (8). Controlan ciertas acciones que, de otro modo, resultarían imposibles de llevar a cabo por no existir otra orden de representación. Así, por ejemplo, el propio Príncipe, en los primeros versos de la obra, manda que le quiten «este vestido» (v. 61) y le den «esa ropa y esa gorra» (v. 64), palabras en que va implícito el cumplimiento de tales mandatos por parte de un agente no apuntado, aunque se supone que han de ser los ayudas de cámara Antonio e Isidro, presentes en la nómina correspondiente a la secuencia.

En los vv. 701-705:

PRÍNCIPE Tené esta pica. Ved si esta celada
 topa en algo en la gola, que parece
 que al volver la cabeza se embaraza.

PADRINO 1º No topa el cosa alguna. Al justo viene,

quedan implicados unos gestos ejecutivos por parte del Príncipe y del Padrino 1º, gestos que acompañan los respectivos enunciados.

Cuando Fabio le recuerda a Casandra «el fiero lazo que con él [con el lienzo] hacías» (v. 1144), se está ordenando que Casandra haya hecho tal lazo *a priori*. Los dos personajes que abren las dos puertas para mostrar los cuatro cadáveres ya aludidos, son Antonio e Isidro. La orden de representación está implícita en los versos («nunca yo esta puerta abriera», Antonio, v. 2019, y «y nunca estotra hubiera yo tocado», Isidro, v. 2020).

El relativo hieratismo de la tragedia explica la ausencia de didascalías que controlan las posturas de los personajes (MKP). Ya hemos visto que son los gestos déicticos los que mueven generalmente las palabras. Hay, sin embargo, 14 órdenes que aseguran ciertas posturas. Por no ser muy numerosas, quedan relacionadas a continuación:

– El Príncipe le dice a la heroína «Alzaos, Casandra» (v. 118), frase que implica el que Casandra haya tenido que postrarse de rodillas *a priori* ante él. Casandra debe ponerse de pie, porque no hay ninguna marca en su respuesta que indique su decisión de no levantarse.

– Fulgencia tiene que desmayarse, según la DI integrada en el verso que Casandra dirige al Príncipe («¡Ay, señor, que se muere! ¿O es desmayo?», v. 1085). Desde aquí se controla la postura de Fulgencia, que debe permanecer desmayada hasta que el enunciado del v. 1105 («ya con sosiego vuelve») ordene el cambio.

Fulgencia empieza a recuperarse y el parlamento de Casandra («Oye, que vuelve en sí», v. 1150) es el signo que controla la nueva postura de la amante del Príncipe.

– Fulgencia se arrodillará o inclinará profundamente ante el Príncipe («Aquí me tienes a tus pies rendida», v. 1509). En la duda, preferimos interpretar el pasaje como orden de inclinación, ya que el Príncipe no le ordena que se levante.

– La muerte de Casandra es un largo momento en que «muerta está, sin duda, a lo que veo» (v. 1912), según dice Antonio. La postura es evidente. Pero después va a hacer uso de la palabra («Yo os diré lo que pasa», v. 1921), por lo que ha de haber cambio de postura. Finalmente debe quedar inmóvil, según marca la DI de «Está difunta» (v. 2012). Es decir, todo el juego de posturas, movimientos y cambios de forma y colocación del cuerpo de Casandra, está controlado exclusivamente por las MKP implícitas en los diálogos de los personajes.

Entendemos por «maneras», el porte y los modales con que actúa un personaje. La orden de representación que controla este tipo de actuación es la MKM. En la tragedia no hemos encontrado más que un ejemplo, que puede ser ilustrativo del concepto mismo de la DI-MKM. En la jornada segunda, cuando se anuncia la entrada del Príncipe en escena, hay dos parlamentos de Antonio («¡Qué impaciente / el enojo le trae», vv. 1025-1026) y de Isidro («Decí el fuego / que en las entrañas el cuitado tiene», vv. 1026-1027) que determinan el porte y los modales que ha de desplegar el actor cuando entre en escena. La ficción del enfado se controla desde aquí. Las maneras principescas se harán realidad escénica *a posteriori*.

Vamos a terminar nuestro análisis con una descripción de las didascalias enunciativas, aquellas que determinan las formas de enunciación diseminadas a través del tejido de la representación. Son las que aparecen en más ocasiones (25), junto con las MPS y excepción hecha de las MKGD ya estudiadas y descritas. La didascalia enunciativa tiene una función de gran importancia a la hora de escenificarse la producción de enunciados. En tal función entra el control de los sonidos no articulados, no dependientes del código lingüístico, y la «forma de decir» el discurso humano. Sus implicaciones son determinantes para construir la actividad escénica de los personajes. Pero vayamos por partes.

En primer lugar las DI-E ordenan la producción de ruidos. Hay algunos ejemplos interesantes en *La cruel Casandra*. La didascalia explícita (v. 699) prevé la presencia escénica de tambores y pífanos. El Príncipe ordena que «paren las cajas» (v. 699), lo que marca la necesidad de que estén sonando antes de que se produzca la intervención real. Las cajas se callan, en efecto. Y cuando poco después se emite el orden de que «toquen las cajas» (v. 718), los tambores han de producir el ruido correspondiente para acompañar el mutis del Príncipe y su cortejo. Ahora bien, como la nómina inscrita en la DE (v. 699) ordena que haya en escena cajas y pífanos, es verosímil suponer que, cuando las cajas suenan, lo hacen acompañadas de los pífanos. De lo contrario, ¿por qué se ordenaría su presencia en el tablado?

La producción modulada de ruido puede controlarse también desde los parlamentos de los personajes. En el ejemplo que sigue, Fabio oye «gran ruido cerca» (v. 1249). Y es ruido de cajas («cajas parecen», v. 1251) cuyo «rumor se acerca» (v. 1251), según dice Casandra. Es decir, la producción del ruido de cajas debe hacerse de tal modo que se imite su acercamiento progresivo al lugar de la emisión del parlamento, la «sala real». La intensidad debe aumentarse para fingir que cada vez están más cerca los instrumentos musicales. Y cuando Leandro, Alberto y los padrinos entran en escena, las cajas tienen que callarse («paren las cajas, paren», v. 1252). En este caso, probablemente por ser acompañamiento de nobles y no de personas reales, los pífanos han sido excluidos. Pero siempre queda la duda de si los tambores aparecen en escena o sólo ejecutan su cometido músico fuera de la vista del espectador.

La didascalia enunciativa también controla la emisión de un ruido no modulado, tal como se oye en el encuentro de Fabio, el Príncipe y Fulgencia, fuera de la vista del público. Es Isidro quien señala la necesidad de haber producido un «estruendo» (v. 1878) antes de que se oiga hablar a los tres personajes no presentes en escena.

La lectura de una carta enviada por Casandra a Filadelfo es una forma de enunciación controlada desde la DI-E e inscrita en la reproducción hecha por el cortesano de las palabras que le dice Casandra («Respondo que, si fuere tu venida» etc., v. 733), tras haber preguntado al papel que tiene en la mano («¿qué decís vos, papel?», v. 727). La gramática resulta complicada, pero es eficaz. Una DE habría acelerado la presentación de la orden siguiendo otro modelo de teatraliza-

ción. Pero en los finales del siglo XVI, antes de la aparición de la comedia nueva, los artificios son de otro género.

Otro control muy artificioso del modo de enunciación es el que el texto hace a distancia. El autor tiene que prever, desde algún parlamento precedente, la manera de decir que algún personaje ha de adoptar poco después. Así, cuando el Príncipe entra en escena (v. 1035), su parlamento está lleno de signos de exclamación. El actor tiene que seguir las instrucciones implícitas en las intervenciones que Antonio («¡Qué impaciente / el enojo le trae», vv. 1025-1026) e Isidro («Decí el fuego / que en las entrañas el cuitado tiene», vv. 1026-1027) han hecho *a priori*. Si no fuera así, la enunciación no quedaría determinada en su forma.

La construcción y el uso del aparte, ese recurso de tanta eficacia teatral, es un fenómeno que va apareciendo paulatinamente en la escena española a lo largo de los siglos XVI y XVII¹⁰. En *La cruel Casandra* el autor lo utiliza en varias ocasiones, pero tiene que recurrir a unos medios oscuros y casi imperceptibles para dar las órdenes oportunas y provocar el efecto teatral correspondiente. El aparte, como estrategia de comunicación en la que se conviene que uno o varios personajes quedan momentáneamente ensordecidos y no oyen lo que otra figura, cercana a ellos, está diciendo, tiene múltiples variedades que no podemos describir aquí. Nos limitaremos a recoger algunos casos de los empleados por Virués. No olvidemos que en nuestra tragedia no hay ninguna DE que ordene la enunciación en aparte. Todo queda, pues, controlado por las DI enunciativas.

Hay una orden implícita que ensordece al Príncipe cuando Filadelfo se dirige a Casandra en el momento en que esta abandona la escena. La enunciación de uno de esos vocativos ya estudiados más arriba —«Casandra mía» (v. 322)—, hecha por Filadelfo, provoca la intervención de la heroína, quien usará también otro vocativo —«Filadelfo» (v. 326)—, para establecer la comunicación entre los dos. Lo que uno y otra dicen (vv. 322-325 y 326-327) no llega a los oídos del Príncipe, presente en escena.

¹⁰ Rafael Izquierdo, de la Université de Montréal, trabaja actualmente en su tesis doctoral sobre el aparte en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Es tema sobre el que carecemos de trabajos preliminares y que merecía un estudio en profundidad.

El uso de otro vocativo —«a ti, verdad, invoco» (v. 531)— por el Príncipe, excluye del eje de la comunicación a Fulgencia y la ensordece. Mientras el Príncipe continúa su parlamento, el destinatario, ahora «la verdad» y no Fulgencia, deja a esta última ensordecida y marginada de la comunicación (vv. 519-534).

Otro artificio para forzar la enunciación en aparte es el que entra en operación cuando Casandra, sola en escena, ve entrar a Isidro y Antonio. Y dice: «No es bien que estos me vean, si es posible, / aquí a tal tiempo. A mi negocio vuelo» (vv. 1005-1006). El señalamiento de los dos personajes (DI-MSP) cumple la segunda función, la propia de una DI-E, y ensordece a los dos ayudas de cámara. En el fondo es un signo que casi empieza a determinar la comunicación directa con el público —una forma más avanzada en la construcción del aparte— o con el personaje enunciador mismo. Estamos tocando ya el principio del efecto denegador oculto en el teatro. Un caso enteramente paralelo, aunque se establece en él la interlocución entre Casandra y el Príncipe, es el que aparece cuando la heroína dice, viendo entrar al Príncipe en escena: «Mas hele aquí. Seguro tengo el juego» (v. 1774). El Príncipe habla inmediatamente después, pero «no ha oído» la frase de Casandra, dicha esta directamente al público. El artificio de la representación va ganando puntos y complejidad.

En otro segmento textual, cuando Antonio e Isidro entran en escena (v. 535) y descubren a Fulgencia y al Príncipe, el primero de los camareros dice «Paso, que está aquí el Príncipe» (v. 537). La orden de enunciación es evidente, pero tiene un doble efecto. Ni el Príncipe ni Fulgencia oyen nada. Hasta aquí la DI funciona como en los casos anteriores. Pero además fuerza a Antonio a hablar en voz baja, con lo que la imitación del no oír se hace más verosímil y el aparte más eficaz.

Una de las preocupaciones fundamentales de los tragediógrafos de fines del siglo XVI es buscar una solución del problema de las muertes en escena. Aunque abundan en sus obras casos de brutalidad, de ejecuciones someras, de abuso de la fuerza, etc., llevados a cabo ante los ojos del espectador —la *Tragedia del príncipe tirano*, de Juan de la Cueva, o el *Atila furioso*, de Virués, son dos ejemplos concluyentes—, hay otras ocasiones en que se evita la visión de la muerte. Es lo que ocurre en *La cruel Casandra*. Cuando se enfrentan Fabio y el Príncipe, se impide la visión de los crímenes en el momento de su realización.

Sólo Casandra viene a morir en escena después de haber sido alcanzada por el filo de la espada. Las otras muertes son narradas. Isidro y Antonio, los dos ayudas de cámara, ocupan el tablado mientras se oye el enfrentamiento armado de Fabio y el Príncipe. El escritor no ha querido presentar la lucha ni la muerte de los contendientes, pero ha optado por un término medio. No se ve, pero se oye. Y los dos ayudas de cámara aseguran con su presencia la eficacia de unos oídos que reciben las voces de los que luchan. Son personajes mudos, pero oyen. Son los dos receptores del ruido de la muerte. Actúan como avanzadillas escénicas, como representantes de los oídos del espectador. En este caso no se trata de mensajeros que cuentan lo ocurrido, sino de receptores, sincronizados con el público, del ruido de la lucha y de la realidad de la muerte vecina. La enunciación que se hace fuera de la escena —la DI es muy clara— llega a los oídos de Isidro y Antonio. Este último ha dicho: «escuchemos» (v. 1879). Isidro y Antonio son oídos que oyen y que permiten oír al espectador. Así se evita la presentación de la muerte en escena.

En conclusión, el análisis de las DI que controlan la motricidad y la enunciatividad de la tragedia, nos permite trazar algunas de las líneas generales que conforman la gramática escénica de *La cruel Casandra*. Con el complemento de las DE y de las DI icónicas, objeto del estudio presentado en el artículo complementario a que hacíamos alusión en las páginas anteriores, podemos afirmar la rigidez del sistema de teatralización utilizado por Virués. La preponderancia absoluta de las marcas que controlan la realización de gestos deícticos tiene un evidente interés, pero descubre una inevitable torpeza en la organización de la interlocución de los personajes. A pesar de todo, el uso de los interpelativos y deícticos responde a una voluntad de distribuir los gestos de modo paulatino y de afirmar el sacrosanto principio impuesto por la comunicación, es decir, la fijación del eje interlocutivo y la relativa marginación de aquellos personajes que no quedan instalados dentro de dicho eje. Las DI enunciativas organizan, por caminos que luego abandonaría la «comedia nueva», el uso del aparte y sus innumerables posibilidades de teatralización, tratándose, sobre todo, de una tragedia de enredo.

Falta, como decíamos al principio, hacer un estudio semejante sobre las otras cuatro tragedias viruesinas. Toda investigación arroja ciertas sorpresas en sus resultados finales. También aquí podríamos

encontrarnos con un fenómeno sorprendente: el del contraste entre una inesperada habilidad teatral y un horizonte de expectativas que parece ir en sentido contrario.

Bibliografía citada

- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.
- GOLOPENTIA, Sanda y MARTINEZ, Monique, *Voir les didascalies*, Toulouse, Ophrys-CRIC, 1994.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, t. I, pp. 709-727.
- «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, pp. 161-176.
- «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Íncipit*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, 1991a, tomo IX, pp. 127-151.
- «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991b, pp. 121-131.
- «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994a, pp. 531-543.
- *El Teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994b.
- «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995a, pp. 89-113.
- «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez», en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995b, n° 8, pp. 15-35.
- *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995c.

EL ESPACIO ESCÉNICO EN *LA CRUEL CASANDRA* 335

- «Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», en prensa.
- «Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», en prensa.

Poetas dramáticos valencianos, ed. de Eduardo Julià Martínez, Madrid, Real Academia Española, tomo I, 1929.

POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994, 3 vols.

SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: La tragedia valenciana del Quinientos», en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 69-101.

Teatro español del siglo XVI. Del teatro al corral (Encina, Torres Naharro, Rueda, Virués), estudio, edición y notas de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, en prensa.

Teatro clásico en Valencia. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués. Ricardo de Turia, introducción y edición de Teresa Ferrer, Madrid, Biblioteca Castro, tomo I, 1997.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, París, Éditions sociales, 1977.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Esteban Bogia, 1609.