

Poética y Retórica de los espacios naturales en la tragedia española del Renacimiento

Emilio Pascual Barciela
(IS)

1. Introducción

Antes de que la creación estética, poética y retórica configurase el fecundo tópico del *locus amoenus*, cuyos componentes nutrirían con su inherente atractivo toda la literatura occidental,¹ el imaginario de la Naturaleza y, por tanto, de los espacios naturales, mantuvo en la Antigüedad de Grecia y Roma, como en otras civilizaciones,² un estrecho vínculo antropológico con el ser humano. En la historia del teatro y, en concreto, de la tragedia, la Naturaleza se revela como mítico telón de fondo.³ Este espacio primigenio fue el hábitat del hombre. Baste recordar, desde una perspectiva topográfica, el Teatro de Dodona y el Teatro de Epidauro en montañas sagradas y majestuosas. A la tierra, dominio reservado a la protección de la diosa Gea, se adherían la *orchestra*, donde el coro actuaba al ritmo musical, y el *proscenium* en el que los personajes pronunciaron discursos ante un público que ocupó el graderío construido en sentido ascendente sobre una ladera que subía a la espacialidad celeste en un conjunto de templos dedicados a los elementos cosmogónicos.

En aquella cultura antigua la vida estaba enraizada en lo profundo del espacio natural. Y los espectadores asistían a la representación dramática como un acto de conocimiento, de ceremonia religiosa y política, pero también de convivencia con la Naturaleza. Al teatro lo rodeaba abundante vegetación, bosques sagrados, venerados, donde habitaban Ártemis y Démeter; también las flores y los jardines al cuidado de la diosa Cloris, siempre con el elemento acuoso mediador entre las esferas metafísicas. Además, la representación teatral se realizaba en un espacio conectado a la bóveda de Éter, abierto al viento de Céfito y al fuego prometeico. La tragedia era una celebración en el espacio natural que permitía la armonía entre los humanos y los dioses.

Este humus fertilizó la tragedia como subgénero dramático. Filósofos y antropólogos sitúan su origen en ritos agrarios que celebraban la muerte y la vida, el fin y la resurrección de elementos solares y lunares, del año viejo y del año nuevo en el ciclo de las estaciones.⁴ De ahí la importancia de los espacios naturales en la tragedia, como paisajes simbólicos en un entorno sagrado. El ser humano desde las antiguas civilizaciones dirigió su mirada de asombro al contexto para reflexionar sobre el significado de sus elementos. Aristóteles expuso que “los hombres -ahora y desde el principio- comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo, maravillándose en un primer momento ante lo que comúnmente causa extrañeza y después, al progresar poco a poco, sintiéndose perplejos también ante cosas de mayor importancia, por ejemplo, ante las peculiaridades de la luna, y las del sol y los astros, y ante el origen del Todo” (*Metafísica*, I, 10-20). Pero si los filósofos buscaron las causas materiales, al contrario,

¹ Sobre el paisaje idílico, comenta Curtius (280): “Al *locus amoenus* no se le ha reconocido hasta ahora categoría de tema retórico-poético independiente; sin embargo, constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza”. Para ver algunos ejemplos de su plasmación en la literatura remitimos al trabajo de Flores Santamaría.

² La dimensión antropológica y cultural de la Naturaleza la hallamos en la obra de Durand.

³ Ruiz Sola reflexiona sobre la pregnancia de la Naturaleza en la tragedia griega.

⁴ Nos referimos a la teoría ritualística expuesta por Murray (48-52).

poetas y dramaturgos, recreadores del mito, se deleitaron en su misterio con sensibilidad. A través de la mimesis literaria el espacio natural se proyecta en la tragedia como un espectáculo estético, empleando un lenguaje sofisticado de enorme capacidad visual para crear un imaginario sugestivo.

2. Los espacios naturales en la tragedia grecolatina

Excelentes ejemplos ofrecen los tragediógrafos atenienses y romanos, cuyas obras destilan un profundo sentimiento poético hacia la Naturaleza, como muestra Esquilo, cuando las doncellas ofrecen cantos de veneración a “los ríos que, con muchos arroyos, a través de esta tierra, van regando su apacible bebida, fertilizando el suelo del país con brillantes corrientes” (*Suplicantes*, 1026-1029). En *Áyax* de Sófocles se produce un paso más porque se constata el tópico de la invocación a la Naturaleza en un instante trágico. Cuando el héroe, abandonado por los dioses, se suicida apela a los elementos naturales, lo que potencia el patetismo de la escena.⁵ Otra variante aparece en *Antígona*, donde vemos la imagen naturalista a través de la comparación metafórica en la que Hemón quiere persuadir a Creonte para que ceda su ira contra Antígona, quien desea ofrecer sepultura a su amado hermano Polinices. Hemón solicita a su padre que acepte otro punto de vista, un pensamiento diferente al suyo propio, pero sin demasiada oposición, como hacen las flexibles ramas de los árboles, cuando estas se balancean por la fuerza del viento en las tormentas para no quebrar: “Puedes ver a lo largo del lecho de las torrenteras que, cuantos árboles ceden, conservan sus ramas, mientras que los que ofrecen resistencia son destrozados desde las raíces. [...] haz ceder tu cólera y consiente en cambiar” (710-718).

La poetización concreta del *locus amoenus* se encuentra en *Edipo en Colono*.⁶ El héroe llega a un bosque sagrado dedicado a las Euménides. Su hija le describe un paisaje natural “lleno de laurel, olivos y viñas y, dentro de él, los ruiseñores en compactas bandadas hacen oír hermosos trinos” (17-19). La imagen es sublime: “en ningún otro sitio el armonioso ruiseñor trina con frecuencia en los verdes valles, habitando la hiedra color de vino y el impenetrable follaje poblado de frutos de la divinidad, resguardado del sol y del viento. [...] bajo el celeste rocío, florece un día tras otro el narciso de hermosos racimos, antigua corona de las dos grandes diosas, y el azafrán de resplandores de oro” (669-690). Al contrario, Eurípides en *Bacantes* nos obsequia con imágenes de una naturaleza agreste, como “las boscosas hendiduras del Olimpo, donde en tiempos al son de la cítara Orfeo congregaba los árboles, congregaba las fieras agrestes con su inspirada música” (559-564), aunque también paisajes de belleza arcádica, como el “herboso valle” (1049), “entre cumbres, regadas por arroyos umbrosos entre los pinos” (1051-1052).

Lucio Anneo Séneca en sus tragedias sumó a la Naturaleza el influjo de la retórica. El binomio entre Tragedia y Naturaleza no tiene en Roma el mismo grado de profundidad antropológica y ritual. Se pierde la celebración festiva en paisajes naturales dedicados a divinidades, pero permanece su vinculación con el culto sagrado en el marco de la ciudad. La representación teatral se realiza en espacios abiertos, aunque su situación se aleja de

⁵ Sobre este aspecto apunta Curtius que los elementos naturales estaban desde temprano “a disposición del poeta”, de modo que le ayudaban “a dar mayor énfasis patético a una lamentación fúnebre” (139).

⁶ Martínez Hernández analiza esta escena, junto al tema de la Naturaleza y, en concreto del jardín, en la tragedia griega. Segal (21-23) argumenta que la visión trágica sofoclea se construye sobre “las ciudades, los ríos y las montañas de la Grecia antigua [...]”, de ahí que le defina como “uno de los grandes poetas de la naturaleza en la literatura clásica”.

los enclaves montañosos griegos. Los teatros son construcciones de arquitectura civil con un alto grado de sofisticación, como el Teatro de Marcelo o el Teatro de Pompeyo.

Séneca usa el recurso de la *amplificatio* hiperbólica, plasmando paisajes lóbregos, aterradores (*locus horridus*), como vemos, por ejemplo, en *Hércules furioso* (*Hercules furens*), cuando Teseo describe las grutas infernales, una tierra indómita que ofrece una imagen espectral cargada de negatividad: “Todo es una horrible tristeza” (705). Leemos también escenas en las que sobresalen espacios violentos que ofrecen una colisión cosmogónica, lo que entroncaría con la creencia basada en la filosofía estoica y la armonía universal (Rosenmeyer 1989). Allí se producen prodigios atmosféricos, ya sea en el escenario, o bien recreados con un discurso enérgico, como las espectaculares tormentas (*Agamenón*), los eclipses (*Tiestes*) y los surcos estelares inusuales (*Medea*) que presagian la catástrofe, aunque a su vez se observa el *locus amoenus* (*Fedra*), siguiendo la tradición del *Hipólito* de Eurípides. La celebración ritual en el espacio de la Naturaleza se modifica, por tanto, en la tradición romana, que sitúa la representación teatral en la ciudad. Pero, por contrapartida, los espacios naturales se nutren, pues aparecen con mayor expresividad y con una fuerza sin parangón debido a la influencia de la retórica (Pérez Gómez, 2012).

Esta recreación literaria de los espacios naturales y su teatralización pervive en el teatro renacentista español (Ferrer Valls 1994-95), como se puede observar en la tragedia que se produjo a finales del Siglo XVI, donde los dramaturgos, aunando el clasicismo y el senequismo, crearon nueva tragedia nacional (Hermenegildo, 1973). Las tragedias que constituyen nuestro *corpus* son las siguientes: *La venganza de Agamenón y Hécuba triste*, de Fernán Pérez de Oliva;⁷ *Nise laureada y Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez; *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes; *Alejandra e Isabela*, de Lupercio Leonardo de Argensola; *Áyax Telamón, Los siete infantes de Lara, Virginia y Apio Claudio y El príncipe tirano*, de Juan de la Cueva; *La gran Semíramis, Atila furioso y Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués; *La destrucción de Constantinopla y La honra de Dido restaurada*, de Gabriel Lasso de la Vega. Sobre estas tragedias, la crítica ha estudiado con exactitud diversos aspectos. Pero no ahondó en la presencia de los espacios naturales. Consideramos necesario analizar, desde una perspectiva poética y retórica, la Naturaleza, o su imaginaria, como espacio físico-simbólico, en este *corpus*. Proponemos una mirada a la espacialidad natural a partir del contexto, las acciones y el lenguaje en un intento de mostrar su importancia e implicaciones dramáticas en la tragedia española moderna.

3. Los espacios naturales en la tragedia española del Renacimiento

3.1. Poética del espacio natural

En primer lugar, queremos destacar las escenas en que los dramaturgos españoles han reflejado con originalidad a través de sus personajes un sentimiento hacia el espacio natural, lo que podríamos definir con el término de poeticidad (García Berrio y Hernández Fernández), vinculado al mismo tiempo al concepto de sentimentalidad literaria, donde las emociones se desbordan, bien ante la contemplación del entorno físico, o bien por la rememoración de un paisaje al que están unidos por lazos familiares. El alma de los héroes y de las heroínas se proyecta en la espacialidad, provocando una fusión entre el mundo interior y el paisaje exterior. En estos ejemplos hallamos una sublimación del espacio natural por las sensaciones y percepciones que este produce en los personajes.

⁷ Siguiendo el orden cronológico apuntado, seguimos las ediciones de Peale, Hermenegildo, Baras Escolá, Giuliani y Presotto.

3.1.1. Memoria y emoción en el reencuentro con el paisaje

Fernán Pérez de Oliva ofrece una visión del mítico contexto paisajístico de Micenas en *La venganza de Agamenón*. Al adaptar la *Electra* de Sófocles, recrea con emotividad el espacio mítico de la tradición grecolatina, el cual se funde con un espacio sentimental vinculado a la memoria. Con los primeros rayos del amanecer (“Ya la noche es pasada y el sol muestra las puntas de sus rayos”, Peale 50-51), y tras haber caminado con esfuerzo por los senderos que recorren la geografía griega, Orestes, hijo de Agamenón, regresa junto a su anciano ayo y su amigo Pílates a su patria para vengar la muerte paterna. Este viaje de vuelta plasma el antiguo motivo del *nostos*, que ya Homero plasmó en *Odisea* con el regreso de Ulises a Ítaca. El tiempo alude a la primera hora de la mañana, cuando las gotas de rocío todavía se mantienen en la flores, pero que pronto se derriten con los tempraneros rayos del sol. Allí se produce un emotivo reencuentro con el paisaje. Al cabo de los años, el héroe contempla los parajes que recorriera en su niñez.

Pérez de Oliva plasma una poética del asombro. El ayo, cual director de escena, guía la mirada del joven para que observe el paisaje. Como si estuviésemos en la cumbre de una montaña desde la cual divisar el horizonte, describe la Naturaleza griega (“Estos son, Orestes, los campos de Grecia, do te han traydo tus altos desseos”, Peale 50-51). A través de una *distributio* literaria rayano en lo pictórico ofrece una visión del espacio natural y arquitectónico. Con una *gradatio*, se refiere a Argos (“Aquella que vees lexos es Argos, la antigua cibdad”), a un bosque mítico (“Y mira a estotrata parte: verás el bosque de Io, hija de Inaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo”), a un templo dedicado a la divinidad en un paraje boscoso (“Y a tu parte yzquierda se parece el templo de Juno, de altos edificios, cerca de do están los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo”), concluyendo con la metáfora en la que se fusionan el paisaje y el alma: “Reconosce pues agora a Micenas, esa cibdad que delante tiene grande y torreada, do tu alma mora”).

3.1.2. La *laudatio* de la Naturaleza como espacio del *otium*

Juan de la Cueva en *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, tragedia en la que aparecen escenas de enorme violencia, plasma un episodio que alivia por momentos el pesimismo. Se trata de la secuencia en la que dos damas, Virginia y Tucia, salen de su casa en Roma para pasear por un espacio campestre. No es el bucolismo pastoril que vemos en *La Diana* de Montemayor y las *Églogas* de Garcilaso. El diálogo evidencia cierta originalidad porque, además de tratarse del punto de vista femenino, introduce una moderna *laudatio* sobre los bienes físico-psicológicos de la Naturaleza y sus elementos:

VIRGINIA.— Tucia, ¿notas la belleza
del campo, las varias flores,
los regalados olores
que alegran toda tristeza?
Mira el Tíber coronado
de verdes hojas corriendo,
haciendo sonoro estruendo
que alivia cualquier cuidado.

TUCIA.— Eso mismo contemplaba
y doyte mi fe, señora,
que su contento mejora
quien este lugar gozaba.

VIRGINIA.— Si tan cerca no estuviera
de la ciudad, yo te juro
que a gozar deste aire puro
aquí cada día viniera.
Y si fuera permitido
a mi honestidad tal cosa,
aquí viviera gozosa
y apartada de ruido. (vv. 133-152)

El lector asiste a una hermenéutica del paisaje en que las mujeres se pronuncian ante los efectos perceptivos que produce el paseo y la contemplación del espacio natural, una celebración del *otium* alejado del murmullo de la ciudad, donde el aire es más puro, la variedad floral decora el espacio campestre con sus fragancias aromáticas y el cauce del río Tíber, emblema de Roma, traza dibujos sobre el lienzo de la tierra. Se trata, por tanto, de un hermoso pasaje en el que se emplea la sinestesia por los vínculos sensoriales (olfativos, visuales y auditivos). Las heroínas se proyectan en el entorno que ofrece su maravilloso espectáculo, evidenciando un sentimiento de la Naturaleza.⁸ En una obra que destaca por su contenido trágico, en este instante encontramos un episodio sensible en el que se elogia la vida en el mundo natural a través del diálogo entre dos mujeres, a las que no les estaba permitido salir de los estrechos márgenes de la casa familiar en la sociedad dominada por el poder masculino. Lejos del espacio arquitectónico y cívico, el ámbito rural connota la necesidad de una convivencia tranquila, alejada de los peligros que acechan en la ciudad. Del mismo modo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega en *La honra de Dido restaurada* escenifica un diálogo entre dos damas, Ana y Dorina, que comienza con una interrogación por parte de quien realizará una *descriptio* pictórica del *locus amoenus*:

ANA.— Dorina, ¿qué te parece
de la maestre natura?

DORINA.— Que con diuersa pintura
el campo y vista enriquece. (vv. 267-270)

En este caso una de ellas actúa como una pintora del espacio. El fragmento sinestésico describe con detalle, mediante de la *evidentia* topográfica, la diversidad de la imaginería acuática, animal y vegetal que decora el contexto. La isotopía visual, auditiva y olfativa recorre el texto, destacando la referencia a los pájaros que producen la banda sonora que solemniza el espacio y el perfume de árboles y flores. La protagonista ofrece una écfrasis, o descripción artística, pero que en este caso se refiere a la propia Naturaleza como *ars natuare*. A través de una *amplificatio* la heroína enumera, intercalando una serie

⁸ Frolidi (33) expone que “aflore un delicado lirismo en el paseo de Virginia, a lo largo del río Tíber, quien va acompañada de su esclava Tucia, con un vivo sentido de la naturaleza”.

de preguntas que dirige a su interlocutora para que consiga fijar su atención y la mirada en el entorno, todos los elementos del cuadro paisajístico:

ANA.— ¿Oyes el canto sonoro
del aflicto ruyseñor
a quien cauto labrador
robó el amado thesoro?
¿No ves en aquella rama
la tortolica hermosa
cómo con boz amorosa
al consorte ausente llama?
¿Y en la cima del ciprés
el verderón assentado,
del silguero acompañado
con la armonía que ves
en el naranjo oloroso,
el siluar ronco leuanta,
la destríssima garganta
llena de canto gustoso? (271-286)

El dramaturgo ofrece una imagen dinámica, una especie de *performance* en la que los elementos del paisaje interactúan entre sí para dar como resultado una explosión de vida. Los pájaros, las flores, los ríos, los árboles, todas las porciones que conforman el paisaje pasan por el filtro de los sentidos. La diversidad de la espacialidad natural presenta una sentimentalidad de la Naturaleza a través de la descripción literaria con unas notas cromáticas.⁹ El diálogo concluye con la afirmación elogiosa del maravilloso espectáculo, pensamiento estético y ecológico que destaca el valor de un espacio natural que constituye un preciado patrimonio que el ser humano debe cuidar y respetar, sintiéndose agradecido: “Todo, señora, lo veo. / Da a los dioses muchas gracias, / pues tienes donde te espacias / lo que pide tu desseo” (vv. 315-318).

3.1.3. La recreación del lugar ameno

Jerónimo Bermúdez en *Nise lastimosa* ejemplifica el *locus amoenus*, cuando dos figuras femeninas dialogan en torno a la belleza del espacio natural, ensalzando su idoneidad para la vida apacible. Nos encontramos en un momento de la trama en que la soledad y la tristeza embarga el corazón de Inés ante la ausencia de su amado. El alma de la joven presagia la tragedia. Imágenes oníricas la atormentan con episodios enigmáticos cargados de violencia y asociados a una imaginería animal salvaje. Pedro le prometió que regresaría pronto al hogar. Pero ahora teme la desgracia por su tardanza. En esta emotiva y sensible conversación, cuando las lágrimas caen por las mejillas de la muchacha (“No llores, / que estragas ese rostro tan hermoso; / detén, hija, las lágrimas; no llores, / que pierdes esos ojos”, 1057-1060), su fiel amiga trata de apaciguar su sufrimiento, aludiendo al espacio de la Naturaleza, como medicina balsámica en un ejercicio de recrear su vista en la hermosura del entorno, donde pronto volverá a disfrutar del amado, actualizando el

⁹ Como indica Hermenegildo (1986, 23), la escena define un *locus amoenus*. Pero el académico en este caso lo interpreta en sentido trágico, como si anticipara el amor truncado entre los personajes.

tópico del *carpe diem*. La consejera traza una línea de verticalidad, pues el cielo decorado por estrellas se une a la tierra embellecida con los colores de las flores, al tiempo que sublima la sonoridad que emiten las especies de aves de Coimbra (vv. 1063-1074).

El dramaturgo renacentista que lleva a su extremo el *locus amoenus*¹⁰ es Lasso de la Vega en *La honra de Dido restaurada*. Uno de los personajes del drama, Marcio, se encuentra en un espacio paradisíaco, donde, felizmente, se dispone a descansar (“En este sitio ameno y delectoso / descansarán mis miembros fatigados, / que combidando está a feliz reposo”, vv. 235-237). Este preámbulo evoca en la tradición bucólica el motivo del *arbore sub quadam*: “Recostado a la sombra de un haya extendida” (Virgilio, *Bucólica* I, 1). Lasso ofrece una *descriptio* magistral de los elementos que conforman el paisaje, un imaginario que reviste con una visión arcádica que alude a la maravillosidad de las hojas de los árboles mecidas por el viento, al prado que aromatiza el lugar y al sonido del agua en su fluir continuo:

MARCIO.— la varia suerte de árboles copados
y vn zéphiro suaue y amoroso
de quien son blandamente meneados,
con el prado oloroso florecido,
de las sonantes fuentes el ruydo. (vv. 238-242)

La poetización del paisaje alcanza una dimensión espiritual (*locus animus*). Los elementos cosmogónicos se hallan interconectados por una fuerza armónica, alma (*ψυχή*) o hálito vital (*πνεῦμα*), que impregna la escena con un significado trascendente. Pero el *clímax* en la idealización poética del espacio natural se produce a través de la *acumulatio* de la imaginería silvestre. En una primera parte se observa el campo semántico vinculado al mundo floral, donde el dramaturgo menciona, mediante la *uariatio*, una amplia nómina de especies que conforman un hermoso ramillete aromático y colorista:

MARCIO.— Aquí el jazmín neuado de sí arroja
con el suaue azahar fragoso aliento
y al açucena cándida despoja
de su vistoso adorno el fresco viento.
El lilio esparze su apazible hoja
y del roxo clauel el olor siento,
con el de la violeta turquesada
de fresca marauilla acompañada.
Al pie de aqueste plátano hojoso,
a Ioue vn tiempo dulce y agradable,
cabe este mirtho verde y deleyto[s]o
de propiedad y valor inestimable,
a la quexa y ruydo sonroso
que haze de Alpheo Aretusa miserable,
en su arenoso seno plateado
afloxará con sueño mi cuidado. (vv. 243-258)

¹⁰ Azaustre y Casas (59) recogen este relevante tópico literario en su manual de retórica.

En la segunda parte el texto se centra en la imaginería arbórea, a la que acompañan referencias a deidades acuáticas y solares de la mitología de la Antigua Grecia. El espacio se revela como una tesela cromática decorada con símbolos naturales:

MARCIO.— Aquí la entrada a Phebo se defiende
por la sombría haya y alto pino.
Aquí el ñudoso box sus ramos tiende
cerrando de sus rayos el camino.
El ñudoso castaño aquí se estiende,
el alto frexno y el laurel diuino
con el frágil taray y aete liso,
la palma, el olmo, el sauz y el cipariso. (vv. 259-266)¹¹

Incluso nos atreveríamos a afirmar que la descripción textual, ya simbólica o bien representada, de esta Naturaleza que remarca la sugestión ante su evidente hermosura con abundante *ornatus* floral, evoca intertextos pictóricos, como, por ejemplo, la *Alegoría del olfato* de Brueghel el Viejo.

3.1.4. Espacio y ritualidad celebrativa de la *Natura*

Jerónimo Bermúdez en *Nise laureada* ofrece una escena macabra de carácter ritual. Para restablecer el equilibrio político que se había alterado con una acción criminal, don Pedro exhuma el cadáver de su amada Inés, al que corona como reina de Portugal. Pero incluso celebra la boda en la que se casa con el cuerpo inerte, al que engalana para la ocasión. El monarca lleva su amor más allá de la muerte, haciendo revivir a la difunta. A pesar de la violencia que implica la profanación de un espacio sagrado, quienes asisten celebran la recuperación de la honra y el honor de la reina. Una vez que la tragedia se supera, la obra, al menos en este momento, muestra un episodio de felicidad. Y lo que destaca es cómo el coro introduce un hermoso parlamento. Acorde al tono de la escena epitalámica, se observa un elogio de *Natura* que muestra su esplendor, episodio que evoca *La primavera* de Sandro Botticelli, en tanto que la resurrección de la heroína, la bella doña Inés, se equipara al renacimiento de una nueva diosa, como la Venus pictórica, que restaura la armonía cósmica: “Los regalados árboles y plantas / por regocijo su frescura muestren; / véase en ellos cuán alegre torna / la primavera” (vv. 1478-1481).

El coro, como si fuese un director de orquesta, reclama la comunión empática entre los componentes en una apoteosis naturalista.¹² Al son de la música producida por seres fabulosos, las aves, los árboles, las plantas, las flores y los ríos cantan la idealizada unión del amor espiritual entre Pedro e Inés en un mítico espacio primaveral. Como los antiguos ciclos de las estaciones, ahora llega la epifanía, la heroína se duplica, resucita en este rito iniciático, en la hermosura de la diosa coronada, Flora, que trae la estación en la que no solo resurge el amor, sino el tiempo preciso para que renazcan los elementos naturales:

¹¹ Hermenegildo (1986, 34) concibe este *locus amoenus* como “el medio perfecto en que el orden y el equilibrio de los seres se manifiestan en todo su esplendor. Lasso de la Vega recurre a un tópico literario, a una tradición intertextual, y lo recupera para para mitificar la realidad”.

¹² Curtius observa en relación a la tragedia griega cómo “el coro de la naturaleza, dividido en muchas voces, llena con sus acordes el espacio que rodea al poeta” (139).

CORO.— Las violetas y las matutinas
rosas y flores de rocío llenas,
todas se ofrezcan a la coronada
Nise famosa.
Las avecillas, que sus quejas suelen
ir de una en otra rama recontando,
con melodía de suave canto
rompan el cielo.
Las plateadas aguas del Mondego
con su murmullo blando se compongan
para pujar sobre las de Hipocrene
en la blandura.
Los amorosos faunos y silvanos,
las amadrías, drías y napeas
sus liras toquen y discanten estos,
dulces amores. (vv. 1482-1497)¹³

3.1.5. La dicotomía espacial entre el *locus horridus* y el *locus erenus*

En contraposición al clásico paisaje ameno de connotaciones positivas aparece, configurado en el subgénero de la tragedia a partir de las obras de Lucio Anneo Séneca (por ejemplo, *Tiestes*), el lugar tenebroso (*locus horridus*), espacio vinculado a lo negativo, la maldad, la muerte y la violencia. En cuanto a su aspecto, este entorno se asocia al paisaje desértico (*locus erenus*), caracterizado por un terreno infértil, donde hay una oscuridad eterna. No existe vegetación en una tierra calcinada y aguas cenagosas que remiten a los ríos infernales del inframundo, a los afluentes del Leteo, el Aqueronte y la laguna Estigia. Teniendo en cuenta estos rasgos, los trágicos españoles del Renacimiento emplean el *locus tenebrosus* para referirse a espacios arquitectónicos cerrados e interiores desasosegantes. Se constata en *Nise laureada* de Bermúdez, cuando el guardia explica que ha encerrado a los reos, los asesinos de Inés, en una cárcel (“escura / y lóbrega mazmorra”, vv. 1583-1584) que se encontraba en los sótanos del Palacio Real de Coimbra, un espacio negativo que se emplea para la tortura, donde solo existe el “eterno llanto” (v. 1585). Juan de la Cueva alude al ámbito insano en *Los siete infantes de Lara*, donde Almanzor encarcela a Bustos. El monarca remite al sufrimiento del prisionero recluido en “la cárcel do vive sin sosiego” (v. 155), y más adelante la mora Aja, cuando realiza un conjuro para intentar que Gonzalo no se marche del lado de Zaida, compara el mundo infernal en el que habitan los seres de ultratumba con la “cárcel” (v. 779), que también es un lugar maligno (“dura cárcel, v. 1329) en *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, pues allí se produce un episodio violento, si bien no se muestra al espectador, en el instante trágico en que Apio Claudio se suicida en su interior. En *El príncipe tirano*, el espacio intramuros (“prisión dura”, v. 1503; “prisión fiera”, v. 1554) no alberga a los culpables, como sería lo habitual, sino que se encierran y torturan, debido a las calumnias de los malsanos cortesanos, a personajes inocentes, como Ericipo, Calcedio, Mérope y Gracildo. En *Alejandra* de Argensola hay un *locus horridus* que evoca el maléfico palacio de Atreo en *Tiestes* de Séneca. Es un lugar con resonancias esotéricas, espacio reservado,

¹³ Hermenegildo (1999) estudia la presencia y función del coro en la tragedia española renacentista.

oculto, escondido de las estancias palaciegas (“allá, en lo más oculto de mi casa”, v. 680), donde Sila, como una hechicera, quiere realizar un ritual de magia negra (vv. 680-685).

Por otro lado, tendríamos el *locus erenus*, que estaría unido al *locus tenebrosus*. Ambos se utilizan para describir el espacio natural opuesto al *locus amoenus*. Aunque es un lugar abierto, la imaginería de la Naturaleza se asocia a lo agreste y hostil. Desde la *elocutio* retórica, entre ambos espacios se establece una relación antitética. En este caso se potencia la sensación de desasosiego, terror, miedo e inseguridad, emociones que, a nivel pragmático, entrarían en la esfera de lo patético. Lo bucólico desaparece para dejar paso a un cromatismo sombrío, en ocasiones sangriento, de connotaciones funestas. La belleza paradisiaca de los cuatro elementos se transforma aquí en un hiperbólico paisaje horrendo. Uno de los mejores ejemplos aparece en *La honra de Dido restaurada*, de Lasso de la Vega. La *descriptio*, que evoca los espacios trágicos de *Hercules* y *Edipo* de Séneca, reúne las características que configuran el lugar tétrico (tierra cenagosa, aire impuro, monte calcinado, valle lóbrego y costa desértica), como vemos en este fragmento:

BRINDANO.— La tierra, a hierro abierta, sólo ofrece
de sus profundos senos suzio lodo
con vn vapor espeso, turbio, horrible,
dañoso a los olfatos y insufrible.
No la fragosa sierra leuantada,
el intratable monte y valle hondoso,
la estéril costa de la mar salada, [...] (vv. 609-615)

Finalmente, el autor concluye la descripción gradual con la negación del clásico *locus amoenus*, lo que supone un clímax trágico en la visión antitética del espacio que remite a la pérdida de la Edad de Oro: “ni prado ameno o bosque deleytoso, / ni pie de robre ni de enzina opada, / de excelso pino ni castaño hojoso, [...]” (vv. 616-618). Luego se constatan algunas variantes. En *La destrucción de Numancia* de Cervantes no tenemos el epíteto del agua cristalina que riega los fértiles campos. Al contrario, se ofrece una imagen terrorífica en un contexto bélico que describe cómo “caliente sangre baña todo el suelo” (v. 2234). Es un paisaje de muerte en el que se transgrede el orden de la Naturaleza, pues la sangre vertida por los soldados en el combate ha formado “un rojo lago” (v. 2218). Se trata de una retórica bélica común en los trágicos renacentistas. La metamorfosis de lo acuático en líquido sangriento aparece en *Nise lastimosa* de Bermúdez, como se observa en la violenta invocación que realiza don Pedro, quien exclama: “En pura sangre / las aguas del Mondego se conviertan” (vv. 1857-1858). Argensola en *Alejandra* recupera esta imagen ritualística. En primer lugar, utiliza el agua del río en una estampa macabra: “tiñendo en roja sangre el ancho Nilo” (v. 507). Incluso el astro solar se colorea con la sangrienta tintura: “El sol se va escondiendo vuelto en sangre” (v. 1142).

Otras coordenadas geográficas remiten a un contexto vinculado al trasmundo, como se observa en *Isabela* de Argensola. En un espacio bélico, el dramaturgo describe un paisaje acuoso inquietante en torno al río Ebro, al que tilda de “aguas enturbiadas” (v. 395). La tierra es infértil y sus orillas no muestran signos de vegetación, sino “mudos instrumentos / en los árboles colgados” (vv. 405-406), un léxico negativo que recuerda al que emplean Ulises y sus compañeros en su llegada a la enigmática isla de Circe en la primera jornada de *El mayor encanto, amor* (1635), pieza mitológica de Pedro Calderón de la Barca. Al final, la heroína concluye el discurso con un trágico escenario guerrero en el que utiliza la dinámica ritual de la sangre sobre la cuna ctónica en clave profética:

“verás tu arena / de colorados matices, / que con abundante vena / le darán nuestras cervices, / y de cuerpos muertos llena (vv. 415-419). Argensola ofrece una fusión de *locus tenebrosus* y *locus erenus* en *Isabela*, cuando el mensajero describe la muerte de los enamorados en un espacio campestre que se emplea para cometer sacrificios humanos, una imagen que destaca sobre todo por su visualidad enigmática:

NUNCIO.— Hay un campo, ribera de la Güerva,
al cual niegan los hombres el arado,
y Dios en todo tiempo verde hierba,
lugar para dar muerte dedicado,
y por esto que digo tan inculto
que dél huyen las fieras y ganado. (vv. 2024-2029)

3.1.6. La transgresión del jardín

La tragedia española renacentista también recurre al *locus amoenus* concretado en el jardín.¹⁴ En el teatro español del Siglo de Oro las zonas ajardinadas se destinan a escenas amorosas en las que los protagonistas tienen encuentros en un marco idílico, decorado con fuentes de agua cristalina, flores aromáticas y sonido de las aves. Pero el dramaturgo Argensola en *Isabela* transgrede este espacio protegido del *hortus conclusus* con la plasmación de la violencia, el engaño, la traición y el secreto criminal en un marco natural idealizado. Reparemos en la descripción que Aja ofrece sobre este espacio natural:

AJA.— En mi secreto tálamo, fundado
sobre los claros baños y jardines,
donde el rey muchas veces se recrea,
hay un balcón cubierto de jazmines,
lugar para mirar acomodado,
sin que la gente del jardín lo vea. (vv. 1522-1527)

Estos rasgos idílicos provocan que los personajes que se desenvuelven en la trama no presagien la tragedia, ya que las acciones violentas se desarrollan en otros espacios claramente trágicos, como la cárcel, el bosque oculto, páramos yermos y montes alejados de la civilización. Pero el escritor español decide romper la tradición del jardín como espacio benefactor, produciéndose un quiasmo en el que las connotaciones positivas y negativas de cada uno se proyectan en su contrario. La escena muestra a la heroína en el balcón de su aposento real que da a un jardín interior, que utiliza para recreo sentimental y estético (*otium*). El contraste que diferencia la zona superior y la parte inferior ofrece una especie de puesta en abismo en la que el personaje contempla a través de la ventana, que actúa como una especie de marco en un cuadro pictórico, de su aposento lo que sucede en el exterior, como un testigo ocular o espectadora, siendo en este caso que la terraza funciona a modo de butaca en un anfiteatro. La mirada indiscreta se reconvierte al mismo tiempo en la visión del lector, lo que desencadena un desdoble entre el espacio real y el literario. Allí descubre cómo el malvado Alboacén y su compinche Audalla traman en

¹⁴ Sobre la presencia del jardín en la literatura española del Siglo de Oro, remitimos al preciso trabajo de Zugasti. Siguiendo esta línea de estudio, Lobato advierte con buen criterio que “el jardín constituye uno de los motivos por excelencia del Barroco y se manifiesta en obras literarias de géneros muy variados [...] además de tema poético, el jardín es en el teatro un lugar escénico en el que se desarrolla la acción”.

secreto una acción pérfida. El jardín recóndito permite por su discreción que acuerden el asesinato de Muley. Aunque ninguno sospechó que la heroína-espía descubriera su plan. Recordemos, a modo de *excursus* comparado, que, precisamente, este rasgo transgresor aparece, por ejemplo, en *La tragedia española* (1583-91), de Thomas Kyd, pieza clásica de la tragedia renacentista inglesa, con una impactante fuerza emocional. El dramaturgo isabelino lleva más lejos esta dinámica, acorde al género trágico, pues en un momento de la trama unos alevosos cortesanos quitan de forma brutal la vida de Horacio en el espacio bucólico del jardín, cuando mantenía una cita nocturna de amor con la dama Bel-imperia. Instantes después Jerónimo, el padre del joven, accede a este espacio natural y con hondo dolor reconoce en el cadáver la identidad de su hijo, generando una anagnórisis de gran patetismo. Destacan sus palabras que corroboran lo que contempla el espectador, que es la violenta profanación de la zona ajardinada: “[*This place was made for pleasure, not for death*] “Este lugar fue construido para el placer, no para la muerte” (II, 5, 12). Por tanto, se constata que la clásica función del jardín como lugar de encuentro amoroso y espacio íntimo se anula. La novedad en esta tradición es que el jardín se convierte en un espacio trágico, testigo mudo de una decisión criminal y de la violencia inminente. El dramaturgo español decidió mostrar que la corrupción política había llegado a todos los ámbitos, incluso hasta un lugar natural que debía servir para el recreo y el disfrute sentimental.

3.1.7. Elogio del espacio natural y crítica socio-política

Las tragedias españolas del Renacimiento no constituyen discursos filosóficos. Pero no impiden que subyazca una reflexión conceptista más allá del valor estético y espectacular. Se evidencia un enfrentamiento entre dos espacios diferenciados, como son la Naturaleza y la Corte, el campo y la ciudad.¹⁵ Detrás de esta separación espacial se detecta una idea que recorre la cultura europea en el Siglo XVI y que contrapone formas distintas de concebir la existencia, las cuales conllevan posturas alejadas: la libertad del campo se opone a la actividad en los ambientes cortesanos. El discurso teatral fomenta el espacio natural del que deriva una crítica hacia el espacio político a partir de un *topos* clásico, que ya estaba prefigurado en el *Epodo* de Horacio: “Feliz aquel que, sin negocio alguno, / como los hombres de antaño / los campos paternos con su yunta labra [...]” [*Beatus ille, qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium / paterna rura bubus exercet suis [...]*] (II, 1, 1-3). En el marco de la tragedia, Lucio Anneo Séneca en *Tiestes* expone el miedo que produce la vida palaciega, donde el ansia de riqueza y poder corrompen el espíritu de los déspotas que llegan a la traición y al homicidio: “¡Qué gran bien es / no estorbar a nadie, tomar alimentos seguros / tendido en la tierra! Los crímenes no entran en las cabañas / y en una mesa modesta se toman copas seguras; / es en oro donde se bebe veneno” [*O quantum bonum est / obstare nulli, capere securas dapes / humi iacentem! / Scelera non intrans casas / tutusque mensa capitur angusta scyphus / uenenum in auro bibitur*] (449-453). El Humanismo europeo desarrolla, sobre todo a partir del elogio que Francesco Petrarca realiza en *De la vida solitaria* (*De vita solitaria*) (1346-1356), una defensa apasionada del entorno campestre, lejos de fama y falsas riquezas, línea que se retoma en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), de Antonio de Guevara, y que Fray Luis de León, recuperando esta corriente intelectual, plasma en su *Oda a la vida retirada*: “¡Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido [...] (I, 1-2)”.

¹⁵ Kaufmant (40).

Los trágicos españoles renacentistas recuperan esta tradición filosófico-literaria en sus obras para mostrar en el ámbito teatral los beneficios que reporta la vida retirada. La tranquilidad de espíritu, la belleza paisajística, la salud del aire, el agua, el sol, los pájaros y, sobre todo, la ausencia de los peligros que acechan en los ambientes palaciegos, como los crímenes y las traiciones por conquistar el poder. Los autores que defienden esta línea de pensamiento confrontan los espacio campestres y cortesanos, pero también actitudes existenciales, como la humildad y la soberbia. Así se observa en *Nise lastimosa*, de Jerónimo Bermúdez. El monarca, don Alfonso, cuyo espíritu se ha corrompido por la malsana actuación de unos alevosos cortesanos, se lamenta: “¡Oh, vida gloriosa la que vive / el pobre labrador solo en su campo, / libre de la fortuna y descansado, / libre d’estos desastres que acá reinan!” (vv. 725-728). Del mismo modo, en *Nise laureada* don Pedro, al descubrir el crimen de su amada Inés y la traición sufrida por parte de su padre y los cortesanos, elogia “el remanso / de una quieta y solitaria vida” (vv. 2304-2305). Se suma el desengaño, que anticipa la corriente del pesimismo barroco, en tanto que la búsqueda de riqueza y fama únicamente produce infelicidad, como el coro pone de relieve con desazón en *Nise lastimosa*: “Pompas, vientos, títulos hinchados / no dan descanso más, ni más dulzura; / antes más cansan y más sueño quitan / al que los ama” (vv. 776-779).

Juan de la Cueva en *Los siete infantes de Lara* sitúa en el discurso de un soldado la nostalgia de la vida apacible, retirada de intrigas cortesanas: “¡Oh vida trabajosa, que persigue / la dulce quietud, haciendo al hombre / que a cosas no esperadas dél se obligue!” (vv. 453-455).¹⁶ Esta corriente ideológica aparece en *La gran Semíramis*, de Cristóbal de Virués, donde se proyecta una denuncia socio-política a través de Celabo: “¡Oh, corte, cuyo caos se compone / de todo cuanto la quietud destruye!, / quien siente tus traiciones y mentiras, [...]” (vv. 1830-1832).¹⁷ Finalmente, mencionamos, como culminación dramática del tópico, el ejemplo que ofrece Lasso en *La destrucción de Constantinopla*:

CONSTANTINO.— ¡Qué vida tan felice y sossegada
 passa el que d’estos ábitos carece
 y la mansa pobreza regalada,
 libre d’estas miserias, apetece
 y al pie de la robusta enzina opada
 a su manada pobre el canto offrece,
 su mísera choçuela visitando,
 en más los pensamientos no ocupando! (vv. 129-136)¹⁸

3.2. Retórica del espacio natural

Otra variante metodológica, que conforma la segunda parte de este trabajo, se vincula a la literariedad (García Berrio y Hernández Fernández), esto es, los recursos de *elocutio* verbal, mecanismos lingüístico-literarios con los que se embellece el discurso

¹⁶ Froldi (35) considera que en estos versos subyace la opinión ideológica del poeta.

¹⁷ Hermenegildo (2002, 47) repara en la “denuncia constante y violenta que Virués hace de las acciones de los cortesanos ambiciosos en un palacio real”. López Alemany (244) aduce que “la crítica de la corte que realiza Celabo [...] debe enmarcarse dentro de la progresiva decadencia que sufre la consideración moral de la corte como institución”.

¹⁸ Hermenegildo (1983, 24) apunta en otra dirección, pues piensa que en este ejemplo se invierte el sentido tradicional asociado al “tópico literario de la vida retirada”, ya que pronunciado por el monarca “tiende a solidificar las bases estamentales de la sociedad”.

teatral y con los que se persigue la finalidad de emocionar al lector con el incremento del patetismo escénico. En este caso hablamos más bien de una retórica, o construcción artística, de los espacios naturales, lo que en última instancia también incidiría en su valor estético. Pero decidimos optar por esta diferenciación para aludir a los procedimientos de expresividad que los dramaturgos utilizaron con maestría en las tragedias renacentistas españolas con diversos propósitos, como mostraremos con diversos ejemplos.

3.2.1. La *invocatio* a la Naturaleza

La *invocatio* a la Naturaleza es uno de los tópicos más conocidos, que tuvo, desde la tragedia clásica grecolatina, una importante tradición en el teatro español (Curtius 239-142). Los héroes y las heroínas en momentos de máxima tensión insertan la imaginaria natural en discursos elevados (*genus sublime*), utilizando los mecanismos de la *amplificatio* y la *enumeratio*, para potenciar la fuerza de sus pasiones y sentimientos. Esta expresividad se evidencia, por ejemplo, en *La venganza de Agamenón*, de Pérez de Oliva, cuando Electra apela a los componentes del paisaje natural para apaciguar el dolor que padece. La escena presenta una honda tragicidad. Electra, que sufre sin consuelo, dirige sus quejas a los elementos naturales con una *dubitatio*: “O tierra, o ayres, o lumbres que en el cielo resplandescéys, testigos de mis llantos, dezidme, si sabréys, ¿hasta cuándo durará mi vida atormentada?” (Peale 52).

Otro emotivo parlamento es el que pronuncia don Pedro en *Nise lastimosa*, de Jerónimo Bermúdez, después de que el mensajero le revele el asesinato de su amada por los consejeros. La drástica decisión rompe la armonía política (Hermenegildo 2002). Tras la anagnórisis trágica, pronuncia una dolorosa *lamentatio* en la que el sufrimiento recorre su discurso. Primero a través de la pregunta retórica evidencia la imposibilidad de volver atrás en el tiempo para revertir la tragedia: “¿Ya no te he de ver más en este mundo?” (v. 1853). Con este preámbulo dará rienda suelta a la manifestación de su angustia ante la muerte de Inés, a quien ya no podrá volver a estrechar entre sus brazos, contemplar su mirada o compartir confidencias amorosas. Allí emplea la poética del lamento e implora la *commiseratio* del cosmos: “Lloren mi mal conmigo los nascidos / y por nacer; las fieras, las arpías / conmigo lloren y jamás desistan; / lloren las duras piedras” (vv. 1854-1857).

Este mecanismo retórico con que el personaje pide compasión a los elementos naturales aparece en *Los siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva. Zaida, hermana de Almanzor, se enamoró de Gonzalo. Pero la repentina separación se cierne sobre la pareja. Circunstancias obligan al héroe a regresar a su patria. Cuando Zaida descubre la marcha de su amado, las dudas ante la posibilidad de no verle más corroen su alma. En una especie de conjuro celestinesco invoca a la Naturaleza para que se compadezca de su sufrimiento:

ZAIDA.— A tan estraño duelo,
a dolor cual el mío,
piedras, raíces, plantas, yerbas, aves,
influencias del Cielo,
con vuestro poderío
acudid a mi mal y penas graves. (vv. 788-793)

En *La honra de Dido restaurada*, de Lasso de la Vega, vemos un episodio de profunda emotividad, que es la escena sobrenatural que rompe las fronteras ontológicas. El espíritu de Siqueo regresa del trasmundo para reencontrarse con su amada esposa. Tras

revelarle su identidad y las causas de su muerte, le declara su amor constante más allá de lo humano. La reina queda conmocionada ante el inesperado reencuentro. Pero cuando el espectro se despide para volver a su infausta morada, Dido queda en soledad. Como heroína trágica, eleva su voz para pronunciar una emotiva *lamentatio*, una retórica de la compasión, que llena de lágrimas la escena y en la que el imaginario natural empatiza con su desazón vital: “No ay peña que no sea / tocada de mi llanto, / ni risco leuantado / que ya no esté ablandado / y conmouido a mi áspero quebranto” (vv. 551-555).

En otras ocasiones se trata de una voluntad de transgredir el orden natural, por lo que se asemeja a una especie de maldición con la que se pretende causar un mal. Debido al dolor intenso que los personajes han padecido a causa de la desgracia, el sentimiento se transforma en emociones negativas (ira, furia, rencor), de ahí que apelen a la Naturaleza con violencia. Así sucede en *Nise lastimosa* de Bermúdez. El poder político quiebra las ilusiones de los amantes porque los consejeros asesinan a Inés. Al descubrir la dolorosa verdad, la imaginería natural de la ciudad portuguesa se convierte en un *locus furiosus*: “Coimbra, / de hoy más un Gelboé de desventuras, / cúbrete de tristeza para siempre; / en ti nunca se ría, nunca se oya / sino dolor y llanto” (vv. 1853-1857).

Las imágenes materiales (agua, tierra, aire y fuego) poseen enorme fuerza poética en las obras literarias e incrementan el *pathos* en el arte escénico. Don Pedro, motivado por una pasión iracunda, realiza una imprecación ritualística para que se invierta el orden cosmogónico, una alquimia de elementos naturales que transforma el paisaje en un *locus erenus*: “los árboles se sequen y las flores, / a falta de influencias y rocío / del cielo. Nunca más la primavera / se muestre al mundo” (vv. 1859-1862). Se observa un recurso similar en *Alejandra* de Argensola, donde la heroína Sila en este caso apostrofa con impetuosidad al astro solar: “¡Oh sol, que das tu luz a los humanos! / No calientes a Menfis la maldita, / ni goce de tus rayos soberanos” (vv. 2230-2232).

Al contrario que sucede en estos ejemplos en los que se violentan los elementos de la naturaleza, en otras escenas de tensión trágica el personaje, antes de pronunciar su discurso quejumbroso, puede realizar una personificación del sol o del viento para pedir, acorde al tono elevado de la situación, que detenga su curso o que mantenga la quietud para propiciar silencio, lo que serviría como marcas implícitas para los espectadores y los escenógrafos, propiciando el empleo de efectos lumínicos y acústicos. Así sucede en *Atila furioso* de Virués. Al disponerse a narrar un suceso trágico, el héroe realiza la *petitio*: “Suspende, ¡oh, viento!, el vuelo largo y presto / y el curso, tú, dorado, sol, suspende / mientras yo cuento el lamentable caso, / para que lo llevéis de oriente a ocaso” (vv. 1251-1254).

3.2.2. El apóstrofe a los espacios acuáticos y nocturnos

En esta expresividad es constante el apóstrofe, o apelación vehemente, al espacio natural acuático y nocturno, simbolizados estos en una personificación mítica. En *La destrucción de Numancia* de Cervantes, por ejemplo, aparece una *invocatio* alegórica al río Duero, como si fuese una actualización de las deidades paganas de la Antigüedad. En un momento trágico, la doncella solicita la ayuda de la divinidad acuática: “rogar quiero / al caudaloso conocido río, / en lo que puede, ayude el pueblo mío” (vv. 417-419). Ya desde las culturas antiguas de Grecia y Roma (Bloch 2014), conocido es que el agua es un elemento fundamental, purificador, en ritos iniciáticos, pero también como un símbolo mágico de resonancias esotéricas y adivinatorias (piénsese en los diversos tipos de prácticas mánticas a las que daba lugar, como la hidromancia o la catoptromancia), de ahí

que en esta pieza sea el proteico (alusión a Proteo, el dios marino) espacio fluvial quien realice la futura profecía.¹⁹ A través de una *captatio benevolentiae*, que, en el contexto del *exordium*, consiste en una técnica retórico-persuasiva para conseguir la benevolencia del interlocutor, elogia sus cualidades con epítetos que contribuyen a idealizar su imagen:

DONCELLA.— Duero gentil, que con torcidas vueltas
 humedeces gran parte de mi seno,
 así en tus aguas siempre veas envueltas
 arenas de oro, cual el Tajo ameno,
 y así las ninfas fugitivas sueltas,
 de que está el verde prado y bosque lleno,
 vengan humildes a tus aguas claras
 y en prestarte favor no sean avaras,
 que prestes a mis ásperos lamentos
 atento oído o que a escucharlos vengas; (vv. 420-429)²⁰

El reino de la Noche, personificado en la enigmática diosa griega *Nix*, proyecta connotaciones simbólicas ante lo desconocido. Allí se producen los sueños agoreros al servicio del dios *Hypnos*, y las visiones fatídicas que competen a *Thánatos*, diosa de la muerte, remitiendo a alegorizaciones maléficas. Este espacio aparece en *Hécuba triste*, de Pérez de Oliva. Así vemos cómo en un momento determinado de la trama el coro exclama: “O noche triste. Escurecida, con tinieblas infernales” (Peale 98). Con tonalidad melancólica, la heroína en *Isabela* de Argensola apostrofa al espacio misterioso astral de la “Noche” (v. 385) y de la “Luna” (v. 390), como también muestra Juan de la Cueva en *Los siete Infantes de Lara*, donde el personaje apela al ámbito de la nocturnidad con un marcado estilo poético, siendo una especie de personificación en la que la negrura tiende su manto textil, como si fuese una neblina, lo que se correspondería con la imagen pictórica de la diosa transmitida desde la Antigüedad, donde la fémina cabalga en su carro alado: “La noche con obscuro manto cierra / el mundo” (vv. 1466-1467). Se observa una contraposición entre la claridad y la oscuridad, la luz y la sombra, siendo que cada uno simboliza determinados conceptos en torno a la fortuna y la infelicidad.

Este recurso de la antítesis espacial se evidencia en *Nise lastimosa*, de Bermúdez. Doña Inés, tras un sueño agorero despierta con la luminosidad del amanecer, y alude a los elementos cosmogónicos, los rayos solares, las fases nocturna y diurna para expresar sus diferentes estados de ánimo que han cambiado al ritmo de los regímenes temporales: “¡Oh, sol claro y hermoso, cómo alegras / la vista qu’ esta noche te perdía! / ¡Oh, noche oscura, cuánto me duraste!” (vv. 859-861). En la dramaturgia trágica del autor sevillano lo encontramos en *Los siete Infantes de Lara* porque Mudarra pone de relieve la metáfora material, textil, que rasga la bóveda nocturna con el resplandor lumínico, que se asocia, simbólicamente, a la adquisición de conocimiento: “La luz del sereno Cielo / rompió mi tiniebla oscura, / y con rayo de luz pura / deshizo su negro velo” (vv. 1274-1277).

Los tragediógrafos españoles remiten a los espacios cósmicos con una poeticidad deslumbrante, consiguiendo un estilo destacable en la historia del teatro clásico áureo. Este marcado clasicismo se percibe en el *El príncipe tirano*, de Cueva. El dramaturgo

¹⁹ A propósito de los significados que cumple la figura alegórica del Duero en la tragedia cervantina, pueden consultarse las reflexiones de Armas y Karl-Ludwig.

²⁰ El Duero es uno de los ríos con más proyección en la literatura española, véase Garrosa Resina.

tiende a introducir referencias míticas de la Antigüedad, pero destaca la *descriptio* del momento en el que la oscuridad de la noche desaparece, gradualmente, para dejar paso al astro solar: “Ya esparce el claro Oriente su luz pura / y el bello Febo el resplandor sagrado, / ahuyentando la sombra fría y oscura / y al sueño de la tierra, enseñoreado” (vv. 378-381). Podemos pensar en que estas referencias pudieran servir como posibles acotaciones implícitas en el marco escénico de las didascalias (Hermenegildo 2001), pero, desde la perspectiva retórica, su mayor funcionalidad, en nuestra opinión, es que confieren a la tragedia un estilo sublime. Así, por ejemplo, Cristóbal de Virués en *Atila furioso* ofrece indicaciones de temporalidad que aluden al espacio natural: “El cielo está sosegado; / la noche, cual debe, escura (vv. 1123-1124). Y Lasso de la Vega, por su parte, en *La honra de Dido restaurada* refleja un inquietante imaginario nocturno de atractiva visualidad, pues proyecta, además, en forma de personificación, la imagen clásica que evocaría intertextos pictóricos: “Amada noche, que con alas negras / el orbe ocupas y en silencio embuelves / con frente llena de espantosas hebras” (vv. 1621-1623).

3.2.3. Metáforas de la espacialidad natural

Los dramaturgos emplean a menudo metáforas sobre el espacio natural, de modo que, por ejemplo, las tribulaciones interiores que padece un personaje se asemejan al espacio marítimo y a todos sus elementos. En *Isabela* de Argensola aparece el tópico de la navegación, donde el piloto de la nave en su indeterminación prueba vientos contrarios para llegar a buen puerto. Al revés, cuando la heroína se halla en estado de incertidumbre, el dramaturgo alegoriza la vida y el limitado conocimiento humano:

ISABELA.— Cual suele de dos vientos combatida
 en el soberbio mar hinchada vela,
 los cuales a gran furia la relevan,
 y con alternos soplos se la llevan;
 el dudoso piloto no bien sabe
 a cuál de los dos vientos seguir deba: [...] (vv. 1027-1032)

Pérez de Oliva en *La venganza de Agamenón* ofrece otro símil naturalista. En el contexto deliberativo que ha provocado la aparente muerte de Orestes, Crisóstemis, dirigiéndose a su hermana Electra, reflexiona sobre el futuro que les depara el destino. Allí introduce un aforismo en el que se evidencia el tópico de la vida azarosa como un río (*vita flumen*): “Yo, hermana mía, muchas vezes he pensado que así es la fortuna como un río impetuoso donde los que nadan según la corriente van seguro, y los que se esfuerzan a yr contrarios del agua cansan en la porfía y perescen ahogados” (Peale 63). Se trata la metáfora que se refiere a la diosa griega de la Fortuna (Τύχη). También Electra emplea esta figura retórica, añadiendo la variación del mar, al que proyecta connotaciones fúnebres en el marco de su reflexión filosófica: “La vida es la mar de las tempestades que mueve la fortuna, y la sepultura es el puerto do reposan los que han navegado” (Peale 67). Son distintas manifestaciones en torno al tema de la *fortuna mutabile*,²¹ la vida del ser humano como un camino azaroso y cambiante, como aparece en *Hécuba triste* con una comparación antitética:

²¹ González García recorre la presencia de este tópico literario desde la Antigüedad al Renacimiento.

CORO.— O mar estendido, de aguas profundas, aunque eres tenido por tan bravo y cruel, otro mayor ay, que es la fortuna, de mayores tempestades que las tuyas, y más continuas. Tus ondas suben no más de quanto puede subir el agua movida con viento, y baxan después otra tanta cayda; más las de fortuna hasta el cielo suben algunas vezes a los que andan en ellas, y en breve espacio los decienden hasta el infierno. (Peale 93)

Resulta interesante, por otro lado, constatar cómo abunda la metáfora amorosa que en el siglo XVII potenciarán Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto en sus diversas obras. Los héroes subliman la hermosura de las damas a través de comparaciones con elementos del imaginario natural. Lo vemos, por ejemplo, en *Atila furioso* de Virués, quien emplea la isotopía floral y mineral. La belleza de las féminas se equipara a los astros, a las piedras preciosas y las flores, como dice Atila a su amada mediante el empleo de un exuberante imaginario poético-retórico vinculado a la Naturaleza:

ATILA.— Esos jazmines, esas rosas bellas,
esos rubíes, esas perlas finas,
esos lazos de oro, esas estrellas,
esas dulces palabras peregrinas,
esos divinos rayos y centellas
y esas gracias perfetas y divinas
han en mi corazón hecho un entalle
que el tiempo no podrá jamás borrarle. (vv. 993-1000)

Al contrario, encontramos la metáfora negativa, asociada a la muerte, el crimen y la violencia. Es frecuente que los dramaturgos utilicen recursos cromáticos en las escenas truculentas para amortiguar el tremendismo macabro, un recurso que en el teatro barroco adoptarán Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. Así se mitiga la tragedia con una expresividad metafórica naturalista, floral, de raigambre catuliana. Por ejemplo, en *Hécuba triste* de Pérez de Oliva se describe el cadáver de Polidoro: “Parece flor cortada a la mañana, que está desmayada con el sol de mediodía” (Peale 92). En otras escenas son metáforas acuáticas que se funden con un líquido de connotaciones funestas, como en *Atila furioso* de Virués, donde se refiere la muerte de la heroína con un tamiz cromático: “Cayó la triste Celia mal lograda / haciendo de su sangre un largo río” (vv. 1271-1272). El lenguaje del imaginario natural estiliza el episodio, reduciendo la morbosidad, como en *Isabela* de Argensola, donde el mensajero narra con un lenguaje visual el sacrificio, generando una estampa de honda tragedia, pero en cierta manera velada con el léxico retorizante:

NUNCIO.— Una fuente de sangre despedía,
que, por el blanco pecho discurriendo,
coral sobre marfiles parecía;
y ya del blanco rostro desistiendo,
cual de cortada flor, el color bello,
las gracias se mostraban ir huyendo.
Inclinó con dolor el blanco cuello,
como con grande lluvia combatida
la dormidera verde suele hacello. (vv. 2084-2092)

3.2.4. La proyección anímica en la esfera naturalista:

En ocasiones la interioridad de los personajes se proyecta en el espacio físico. La anciana Hécuba, convertida en prisionera de guerra tras la contienda, se muestra abatida. La acción se sitúa en la costa de Tracia bañada por el mar Egeo. El ejército ha desplegado su campamento antes de emprender su regreso a la patria. La heroica mujer lamenta su infortunio, dirigiendo su mirada hacia el espacio marítimo: “[...] sentarnos hemos en esta orilla del mar, veremos las aguas por donde nos han de llevar a ser vendidas en Grecia” (Peale 83). El horizonte azulado es la proyección de la mirada y las tribulaciones de la heroína, y su ánimo se equipara a los elementos del paisaje. La reina que antaño resplandeciera en el aposento de su palacio, ahora esclava a causa de la injusta guerra, despojada de su riqueza y de su estatus social, considera que el lugar que le correspondía acorde a su infeliz estado es el de las rocas escarpadas frente al mar (Peale 83). Con cierta similitud, Jerónimo Bermúdez en *Nise lastimosa* muestra una escena en la que don Pedro fija su vista en el amplio espacio natural, una situación introspectiva en la que los elementos del paisaje no alivian su desazón vital ante la desgracia que ha padecido con la muerte de su amada Inés, de ahí que exclame: “Ni el estrellado cielo, / ni el esmaltado campo, / [...] aliviarme pueden / el peso de tristeza [...]” (vv. 1697-1703).

3.2.5. El espacio cosmogónico como marco para la *divinatio*

Los tragediógrafos renacentistas tendieron a idear un espacio cosmogónico en el que se producen presagios que anticipan la tragedia y prodigios que revelan un hecho nefando. Ambos se relacionan con la magia y las artes adivinatorias, pero también con la dinámica de la simpatía cósmica que remite a las raíces estoicas presente en las tragedias de Séneca. Se trata de la conexión entre el microcosmos y el macrocosmos. La Naturaleza presenta una ordenación armónica entre todos sus elementos. De este modo, si se produce una acción *contra naturam*, como son las acciones trágicas, se transgrede el espacio que se ve alterado. Se evoca la *Ley de la Correspondencia* formulada por Hermes Trismegisto que propugnaba la idea de que “como es arriba es abajo, y como es abajo es arriba”. En tanto que mecanismo de autodefensa, frente a los crímenes la Naturaleza ofrece señales a los humanos mediante prodigios meteorológicos que evidencian la colisión cosmogónica. La Naturaleza es un espejo que muestra el orbe como un todo cohesionado, lo que permite a los personajes expertos en las artes mágicas, presagiar o adivinar el futuro aciago a través de la lectura críptica del universo. En cierta manera, en *Nise lastimosa* tenemos un episodio que podríamos interpretar en este sentido proyectivo de fatalidad porque los componentes del paisaje conforman un lugar misterioso, profético y augural, ya que anticipan de una forma velada la tragedia que se ha producido con el crimen de doña Inés. El héroe, don Pedro, todavía no lo sabe. Se encuentra en Castilla, lejos de su hogar. Pero se establece una conexión emocional. Por medio de una especie de premonición intuye que algo no marcha bien. Al situar su mirada en el entorno, los elementos naturales parece que desean avisarle del funesto episodio que ha tenido lugar en Coimbra, en el palacio carcomido, manchado con sangre inocente, donde los conspiradores han ejecutado a la muchacha por razones de Estado. Las consecuencias del horrendo crimen político se van a proyectar en el espacio natural, que se compadece ante el triste destino que ha padecido la joven, alterando el simbolismo de componentes. De este modo, se invierte el valor idílico de los elementos de la Naturaleza, como se muestra en el siguiente parlamento que don Pedro pronuncia al contemplar la imaginería que decora el contexto:

INFANTE.— Los árboles me muestran
 la sombra de mi muerte;
 las flores más alegres
 más tristes me parecen;
 las fuentes se me antoja
 que están vertiendo en llanto
 su líquido tesoro;
 las aves me quebrantan
 el alma con sus cantos. (vv. 1721-1729)

Mediante una teoría especular, el paisaje se convierte en *speculum*, reflejo interior del héroe que al observar un entorno hostil (*locus malus*) se altera su quietud con malos presagios (*omina*). En otras ocasiones vemos la plasmación de prodigios atmosféricos (*prodigia*), como en *Alejandra* de Argensola. Tras el asesinato de Lupercio, los elementos de la Naturaleza se conmueven. Tal ha sido la maldad cometida que el orden cósmico se ha alterado. Así lo demostraron los fenómenos inusuales que el mensajero asegura que se produjeron tras al sacrificio ritual: “El sol se va escondiendo vuelto en sangre; / la tierra pone horror, y en torno tiembla” (vv. 1027-1028). También destaca la acción violenta en el escenario, como acontece en *El príncipe tirano*, cuando un personaje profético, que posee un conocimiento oracular, se suicida ante los demás para simbolizar la tragedia del reino, lo que rompe la armonía cósmica, como demuestra la Naturaleza con sus portentos, los cuales en este caso podrían ser efectivos mediante efectos lumínicos y acústicos. Los testigos de la macabra secuencia evidencian su *admiratio*. Virginio describe el *portentum*: “El Cielo brama con frecuencia horrible, / la tierra treme monstruosamente. / No sé qué sea; claro veo y visible / el aire envuelto todo en llama ardiente” (vv. 362-365).²² Virués en *La gran Semíramis* emplea este procedimiento prodigioso para criticar la guerra. La Naturaleza ofrece señales para mostrar su *indignatio* por una lucha fratricida que provoca la turbación del cosmos: “El sol con tristes rayos lo mostraba / y con la faz sangrienta y tenebrosa, / y de la triste tierra mil temblores / mostraban sus espantos y temores” (vv. 115-118). En *Elisa Dido* refleja la concepción mágica de los fenómenos atmosféricos como avisos de la desgracia. La reina de Cartago ha engañado a los personajes. Mientras acepta en público su boda con Yarbas, en realidad decide quitarse la vida en su aposento para mantener su fidelidad ante su difunto marido. Pero Ismeria nota su actuar errático. Estas premoniciones se intuyen ante la visión de sucesos inusuales en el espacio celeste:

ISMERIA.— ¡Ay, quiera el cielo que el prodigio horrendo,
 que tan notado anoche fue en Cartago,
 del sangriento cometa aparecido,
 y de la luna toda en sangre vuelta
 al tiempo que más clara se mostraba,
 y el terremoto súbito, espantoso,
 que tras esto siguió, no sean señales,
 cuales ser suelen, de miserias grandes
 de grandes reyes y de grandes reinos! (vv. 1200-1208)

²² Froldi (38) interpreta en este sentido que “el cielo parece expresar su desacuerdo porque la escena viene acompañada de rayos y truenos”.

Más tarde comprende que “el prodigio horrendo” (v. 1200), evocando la filosofía estoica, es una especie de conflagración de la propia Naturaleza que anuncia la ruptura del orden cósmico porque la reina se había suicidado en el interior del palacio. La armonía espacial exige el amor de los elementos que conforman el entorno. Si el ser humano daña a sus semejantes o se inflige daño a sí mismo, se produce una acción irracional en contra de la ordenación racionalista del macrocosmos. Este manejo de los portentos misteriosos que se avistan en el espacio contribuyen a crear la tensión, aumentar el *pathos* y potenciar la *admiratio*. En este sentido, uno de los ejemplos en que la espacialidad de la Naturaleza se conecta de forma más estrecha con las creencias en las artes adivinatorias se muestra en *La muerte de Áyax Telamón*, de Juan de la Cueva, donde tenemos una escena de *divinatio* en sentido estricto a través de Canopo, que es una evocación del adivino Tiresias que aparecía en la tradición clásica (Barrett 1939). Este personaje pone en funcionamiento su *ars* para interpretar los *mirabilia*. Se trata de la *divinatio artificialis*, es decir, la técnica aprendida por la observación del espacio (“Anoche estuve atento contemplando”, v. 437). Los fenómenos (“nubes y vientos, sinos y planetas”, v. 438) encierran significados ocultos, de ahí que dirija su saber hacia el desciframiento de “sus efectos y causas más secretas” (v. 440). Evocando la tradición senecana (recordemos, por ejemplo, *Medea* y *Edipo*, donde tenemos escenas de interpretación adivinatoria), el personaje repara sobre los *prodigia* cosmogónicos (comportamiento inusual de los astros):

CANOPO.— De las fijas estrellas fui notando
 estar resplandecientes y quietas,
 rubias exalaciones esparciendo,
 serenidad por ellas prometiendo.
 La menstrua Luna ya su cuarto lleno
 a la septentrional parte ha mostrado,
 mas que no a la austral, rostro sereno,
 con señales de tiempo sosegado.
 Al poner vi del Sol todo el terreno
 esparcidas las nubes, matizado
 el Horizonte, Iris descubrirse
 mil relámpagos vi, sin trueno oírse. (vv. 441-452)

Después, vemos cómo se ocupa de la interpretación de los agüeros asociados al imaginario animal (práctica que alude en este caso a la ornitomancia), escena que más tarde retomarán en múltiples ocasiones los dramaturgos barrocos en sus obras teatrales (escenas magníficas hallamos, por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, *El marqués de Mantua* y *El bastardo Mudarra*, de Félix Lope de Vega), y que evidencian los llamados *impossibilia*, esto es, diversas acciones antitéticas (Curtius, 144):

CANOPO.— Vi las grúas callando en su alto vuelo,
 los halcones estar en la ribera,
 los cisnes no esparcir su canto al Cielo,
 y encontrarse del agua todos fuera; [...] (vv. 453-456)

Finalizamos, pues, el recorrido por los espacios naturales en la tragedia española renacentista, lo que nos permite exponer, a continuación, las conclusiones de este trabajo.

4. A modo de conclusión

El *corpus* de tragedias españolas que se escribieron a fines del siglo XVI presenta un variado imaginario asociado a la Naturaleza que influirá en la práctica dramática del siglo XVII.²³ Desde la perspectiva Poética, la espacialidad natural se revela como un caleidoscopio de resonancias sentimentales. De este modo, se establece la dialéctica entre las emociones que un lugar ameno y un entorno terrible suscitan en los personajes, de modo que sus percepciones, que fluctúan en una amplia escala gradual, ofrecen distintos niveles de conceptualización. En la tragedia renacentista el espacio natural adquiere matices de introspección psíquica, cuando se funde con el ámbito de la memoria (*La venganza de Agamenón*). También se diferencian diversos *topoi*, como, por ejemplo, el *locus amoenus* (*Nise lastimosa*), que puede concebirse como espacio para el *otium* (*La muerte de Virginia* y *Apio Claudio*; *La honra de Dido restaurada*), o como una ocasión ritual celebrativa (*Nise laureada*). Este tiene sus espacios contrarios, como son, por un lado, el *locus tenebrosus* (*Nise laureada*, *Los siete infantes de Lara*, *El príncipe tirano*, *La destrucción de Numancia*) y, por otro, el *locus erenus* (*Alejandra*, *La honra de Dido restaurada*, *Isabela*). Interesante resulta la innovación que se constata en el eje espacial del jardín, donde se transgrede el *hortus conclusus* como lugar apacible y sentimental con una violencia proyectiva (*Isabela*). El paisaje posee una capacidad evocadora más allá de su objetivación física, ya que genera reflexiones de carácter filosófico en los órdenes ético y moral. Es la vertiente conceptista donde el espacio natural es motivo de reflexión crítica e ideológica mediante el tópico de la vida retirada (*beatus ille*) que elogia la sencillez del campo (*Nise lastimosa*, *Nise laureada*) y la alabanza de aldea frente a la ciudad (*La destrucción de Constantinopla*), lo que conlleva el tema del desprecio de Corte (*Los siete infantes de Lara*), en ocasiones mostrando una postura antibélica (*La gran Semíramis*).

Otra vía de interpretación es la Retórica, la construcción discursiva, la cual, conscientes del reduccionismo metodológico, centramos en la *elocutio*, o estilización lingüístico-literaria de la Naturaleza con figuras y tropos. Desde la tragedia grecolatina, la obras albergan expresiones del mítico imaginario natural, cuyas imágenes se cargaron de significados y simbolismo funcional. La tragedia española renacentista recupera la imaginería natural, aprovechada por los dramaturgos para elaborar con estilo elevado parlamentos de fuerza expresiva que soliviantan el ánimo (*admiratio*, *conmiseratio*) a nivel estético. Uno de los recursos utilizados es la *invocatio* a la Naturaleza en momentos de lamentación trágica (*pathos*) (*Nise lastimosa*, *Los siete Infantes de Lara*, *La honra de Dido restaurada*, *Atila furioso*), mediante la *amplificatio*, la *enumeratio* y la *dubitatio*. También se emplean la metáforas acuáticas (*La destrucción de Numancia*), los apóstrofes nocturnos (*Hécuba triste*, *La honra de Dido*), las comparaciones sentimentales (*Atila furioso*), las alegorías de la vida como un mar (*Isabela*), los símiles de la experiencia vital que se asemeja a un río (*La venganza de Agamenón*) o camino azaroso (*Hécuba triste*) y los paralelismos vegetales, como la muerte semejante a una flor cortada (*Isabela*, *Hécuba triste*). Finalmente, el espacio natural como ámbito esotérico que se llena de presagios y prodigios (*Alejandra*, *El príncipe tirano*, *La gran Semíramis*, *Elisa Dido*, *Áyax Telamón*). En resumen, la Naturaleza no es un mero adorno, sino que ofrece una tesela de espacios dramáticos significantes que, como vehículos estéticos, intensifican el *pathos* y la carga conceptual. En el complejo universo trágico español de la modernidad renacentista, los espacios de la Naturaleza revelan una doble faceta poética y retórica.

²³ En relación a los espacios naturales en el teatro español del Barroco, véase el trabajo de Kaufmant.

Obras citadas

- Argensola, Lupercio Leonardo de. *Tragedias*. Ed. Luigi Giuliani. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.
- Armas, Frederick de. "El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en *El trato de Argel y La Numancia*". Ed. Carlos Mata. *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012. 145-160.
- Azaustre, Antonio y Casas, Juan. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Barrett, Linton L. "The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama". *Studies in Philology* 36 (1939): 47-168.
- Bermúdez, Jerónimo. *Nise lastimosa. Nise laureada*. Ed. Alfredo Hermenegildo. *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Bloch, Raymond. *La adivinación en la Antigüedad*. Madrid: FCE, 2014.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La tragedia de Numancia*. Ed. Alfredo Baras Escolá. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Cueva, Juan de la. *Tragedias*. Ed. Marco Presotto. Valencia: Universidad, 2013.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: FCE, 1999.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2004.
- Esquilo. *Tragedias*. Trad. de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1993.
- Eurípides. *Tragedias I*. Trad. de Antonio Medina y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos, 1991.
- Ferrer Valls, Teresa. "La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI". *Journal of Hispanic Research* 3 (1994-95): 147-65.
- Flores Santamaría, Primitiva. "El *locus amoenus* y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza". *Edad de Oro* 24 (2005): 65-80.
- Freund, Markéta L. "Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez". *Revista de Literatura* 19 (1961): 103-112.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Garrosa Resina, Antonio. *Los ríos del Duero en la tradición literaria*. Ministerio de Medio Ambiente: Confederación Hidrográfica, 2001.
- González García, José María. "Un barco en las tempestades de la fortuna (de la Grecia clásica al Barroco)". Eds. Jorge Martínez Contreras y Aura Ponce de León. *Tópicos del saber filosófico*. México: Siglo XXI. 2007. 129-150.
- Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.
- . "Los coros del teatro trágico renacentista: el caso de Jerónimo Bermúdez", Ed. María Rosa Álvarez Sellers. *Literatura española y literatura portuguesa: influencias y relaciones*. Valencia: Universidad de Valencia. 1999. 177-194.
- . *Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- Horacio, *Odas y epodos*. Ed. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 2004.
- Karl-Ludwig, Selig. "La Numancia: a reconsideration of the Duero speech". Eds. David Kossoff y José Amor. *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia. 1971. 681-685.
- Kaufmant, Marie-Eugénie. *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

- Kyd, Thomas. *La tragedia española*. Ed. José Payá Beltrán. Madrid: Cátedra, 2008.
- Lasso de la Vega, Gabriel. *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*. Ed. Alfredo Hermenegildo. Kassel: Reichenberger, 1983.
- . *La honra de Dido restaurada*. Ed. A. Hermenegildo. Kassel: Reichenberger, 1986.
- León, Fray Luis de, *Poesías*. Ed. Juan Francisco Alcina. Madrid: Cátedra, 2016.
- Lobato, María Luisa. “‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacios para el amor en el teatro barroco”. Ed. Antonio Serrano, *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007. 199-219.
- López Alemany, Ignacio. “La configuración cortesana como destino trágico en Cristóbal de Virués. El vituperio de Celabo en *La gran Semíramis*”, Eds. Frederick de Armas et al. *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. 2008. 243-254.
- Martínez Hernández, Marcos. “Descripciones de jardines y paisajes en la literatura griega antigua”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* 18 (2008): 279-318.
- Murray, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. Buenos Aires: FCE, 1966.
- Pérez de Oliva, F. *Teatro*. Ed. George C. Peale. Córdoba: Real Academia, 1976.
- Rosenmeyer, Thomas G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley: University of California, 1989.
- Ruiz Sola, Aurelia. “El trasfondo mítico de la naturaleza en la tragedia griega”. Eds. Emilio Crespo y María José Barrios. *Actas del X Congreso Nacional de Estudios Clásicos*. Madrid: Ediciones Clásicas. 2000. 611-616.
- Segal, Charles. *El mundo trágico de Sófocles*. Madrid: Gredos, 2013.
- Sófocles. *Tragedias*. Trad. de A. Alamillo. Madrid, Gredos, 1981.
- Séneca, Lucio Anneo. *Tragedias*. Trad. de Leonor Pérez Gómez. Madrid: Cátedra, 2012.
- Virgilio. *Bucólicas*. Trad. de Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 2000.
- Virués, Cristóbal de. *Atila furioso*. Ed. Alfredo Hermenegildo. *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- . *La gran Semíramis. Elisa Dido*. Ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra, 2003.
- Zugasti, Miguel. “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina”. Eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse. *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro : homenaje a Frédéric Serralta: actas del VII Coloquio del Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. 2002. 583-619.