

REALIDAD Y FICCIÓN DEL PAISAJE Y LA INFORMACIÓN GEOGRÁFICA EN EL DRAMA LATINO DEL MEDIEVO Y LA EDAD MODERNA

Juan Francisco Mesa Sanz*

Universidad de Alicante

E-mail: juan.mesa@ua.es

ORCID: [0000-0001-7774-9093](https://orcid.org/0000-0001-7774-9093)

RESUMEN

El estudio de la realidad y la ficción en el paisaje y la descripción geográfica en el drama latino del Medievo y la Edad Moderna permite dividir las referencias entre un paisaje escénico, expresado por medio de signos lingüísticos internos o por acotaciones dramáticas, y un paisaje narrado, al objeto de contextualizar las obras o realizar un relato tematizador o complementario a la trama. A partir de un análisis exhaustivo de estos elementos, en *Fabella Aenaria* de Palmireno, se trasladan las conclusiones obtenidas a una amplia nómina de obras medievales y al drama humanístico. Como resultado se obtiene un panorama global que liga la presencia de los elementos citados, paisaje escénico y paisaje narrado, a las noticias de representación y la discusión sobre la representabilidad de estas obras; e igualmente, permite establecer una diferenciación neta, dentro del teatro entendido como espectáculo y texto, entre el género literario dramático, y los dramas eclesiásticos y el mimo (v.g. *Cena Cypriani*).

PALABRAS CLAVE: teatro, paisaje, geografía, espectáculo, latín medieval, neolatín, humanismo, *Locus amoenus*, *Locus horribilis*.

REALITY AND FICTION OF LANDSCAPE AND GEOGRAPHICAL INFORMATION IN
THE LATIN DRAMA OF THE MIDDLE AGES AND THE EARLY MODERN AGE

ABSTRACT

The study of reality and fiction in landscape and geographical description in Latin drama of the Middle Ages and the Early Modern Period allows us to divide references between a staged landscape, expressed through internal linguistic signs or dramatic stage directions, and a narrated landscape, to contextualize the works or create a thematizing or complementary narrative for the plot. Based on an exhaustive analysis of these elements in Palmirenus's *Fabella Aenaria*, the conclusions obtained are transferred to a broad list of medieval works and to humanistic drama. The result is a comprehensive overview that links the presence of the aforementioned elements –staged landscape and narrated landscape– to news of performance and the discussion about the representability of these works. It also allows us to establish a clear differentiation, within theater understood as spectacle and text, between the literary dramatic genre and ecclesiastical dramas and mime (e.g., *Cena Cypriani*).

KEYWORDS: theater, landscape, geography, spectacle, medieval latin, neo-latin, humanism, *Locus amoenus*, *Locus horribilis*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2026.34.17>

CUADERNOS DEL CEMYR, 34; enero 2026, pp. 427-474; ISSN: e-2530-8378

Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA)



0. PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN. «PARTIMOS DE LAS CANARIAS»; *FABELLA AENARIA*, DE JUAN LORENZO PALMIRENO, A MODO DE EJEMPLO*

[Ecelinus] Quitáoslo de la cabeza; porque, como fueron estos *dos hermanos engendrados en la caverna* y criados en ellas, parece que el sol no quiere verlos. Recibimos la carta en que nos contavas quán áspera vida padecía *Alberto en la prisión del rey de Dinamarca*. A la hora *partimos de las Canarias y, al cabo de Bojador*, saliendo a buscar agua en la ribera, como él venía mareado y maltratado de la tormenta, a la hora fue vencido y preso de unos hombrazos negros, quemados del sol, los gestos horribles, y ahumados de vivir en el campo, los ojos garcos, los cabellos erizados, las barbas hasta la cinta, arrebuscadas, unos corpazos gigantes, los miembros llenos de vello, el cuero duro y cozido al sol y al agua, las manos llenas de callos; en fin, *eran tales que parecían ministros del demonio* [Palm. *Fab. Aen.* 48v-49r]¹.

Este pasaje de *Fabella Aenaria*, de Juan Lorenzo Palmireno², en el que Ecelino, criado de Petronio, hermano del príncipe Alberto, cuya prisión en Dinamarca articula la trama de esta farsa, reúne en la interpellación a Fumano, criado del citado Alberto, elementos que, como veremos, propician la aparición de la geografía y el paisaje, imaginarios o no, en el drama. Las palabras de Ecelino hablan de la realización de un viaje –aspecto ligado habitualmente a la *descriptio geográfica*³–; subrayan el elemento mágico del oculto nacimiento de Petronio y Lauredana, caballero y dama andantes hermanos del mencionado príncipe, en una caverna –lugar relacionado

* Gr. Inv. *Corpus Documentale Latinum Valencie* (CODOLVA–Vigrob-145). I.U. de Investigación en Arqueología y Patrimonio Histórico (INAPH).

¹ Juan Lorenzo Palmireno, *Fragmentos de teatro escolar y Fabella Aenaria*, Julio Alonso Asenjo (ed.), Universitat de València, 2003, accesible en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>> [consultado el 12.3.2024]; y Juan Lorenzo Palmireno, *Phrases Ciceronis, Hypotyposes clariss. Viro-rum, Oratio Palmyreni post redditum, eiusdem Fabella Aenaria*, Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, ms. 11228, fol. 46v-64r. (<https://books.google.es/books?id=qDpPd6f1Ye4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>), [consultado el 9.8.2024]). Citamos por esta última edición.

² Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579), profesor de gramática, retórica y griego en Barcelona y Valencia, quien abordó el estudio del estilo en *Campi eloquentiae* con la particularidad de apoyar la ilustración de sus explicaciones también con ejemplos en lengua romance. Él mismo justificó su teatro por el hecho de que proporcionaba urbanidad, instrucción moral y entrenamiento humanístico. Disculpándose por apartarse de las reglas clásicas y de la baja calidad literaria de la que se le acusaba, explicó que pretendió enseñarles modales a sus estudiantes y apartarles del juego por medio de un entretenimiento útil. Utilizó el teatro para atraerse estudiantes y ganarse el favor de los ciudadanos que asignaban las cátedras y recompensaban sus representaciones en Valencia en 1563, 1564, 1566, 1568 y 1574. Fragmentos de un *Dialogus* puesto en escena en enero de 1562 y cuatro comedias han sobrevivido a causa de que fueron publicadas entre 1564 y 1567 como ejemplos para animar el estudio de sus tratados retóricos. Propuesta de representación en Leal-Sirera (2000).

³ Ambos elementos, la implicación directa del orador, quien ha participado en el viaje y la *descriptio locorum et personarum* que acompaña su relato son constituyentes de la *evidentia* (Lausberg 1967; §§ 810-819).

directamente con el misterio, lo mágico, y también con lo horrendo⁴; e introducen aspectos geográficos: físicos –Canarias y Cabo Bojador– y humanos –la *descriptio* de esos «hombrazos negros» que parecen «ministros del demonio»–. El viaje, lo mágico y la geografía no son fruto exclusivamente de la trama desarrollada en esta obra por quien era profesor de retórica en la Universidad de Valencia; *Fabella Aenaria*, representada en 1574 por segunda vez, con ampliación de los pasajes redactados en lengua romance en detrimento de un latín cada vez menos conocido por el público, como denuncia el propio Palmireno, fue editada por el propio autor ese mismo año junto con *Phrases Ciceronis*, *Hypotyposes clarissimorum virorum* y *Oratio Palmyreni post redditum*; dicho conjunto en el orden en el que se editó constituye un programa docente completo: *Phrases Ciceronis obscuriores in Hispanicam linguam conuersae a Laurentio Palmyreno* –tal es su título completo– [2r-18r] supone un diccionario organizado alfabéticamente de fraseología del arpíate destinado a que el alumnado de Valencia emplee dichas estructuras con pleno conocimiento de su significado; el anterior se completa con *Rara in Cicerone, in alii rarissima* [18r-24r], donde se hace referencia a la primera parte y se cuida con más esmero de dar referencias de la procedencia de los términos estudiados; siguen los *Ausos al Latino de repente en las Hypotyposes que se siguen* [24r-40v], donde define este ejercicio retórico del modo siguiente:

Hypotyposis est rerum, quasi gerantur, sub aspectum pene subiecto, dicitur Demonstratio. Illustris explanatio, informata descriptio.

In exponenda re / et ad illustrandum quod exponitur / et ad amplificandum / plurimum ualeat [24r].

Este ejercicio retórico, que pretende la *evidencia*, es el que incluye la *loci descriptio*, que puede desarrollarse por medio de una topografía, «descripción de un lugar especialmente nombrado» (Lausberg, 1967, §819), o una topotesia, «descripción de un lugar ficticio» (Lausberg, 1967, §819), y constituye el objetivo de esta obra. Por ello, sigue a la anterior colección de *descriptions* la *Oratio post redditum in Academia Valentina, mense Augusto 1572* [40v-46r], pronunciada por el propio autor, a la que precede un prefacio que explica las intenciones de dicho discurso y las condiciones y lugar en el que se pronunció. El discurso ejemplar del docente de retórica da pie a que la edición concluya con *Fabella Aenaria Laurentii Palmyrenii acta in Academia*

⁴ De los términos latinos que se emplean para «cueva», *cavea*, *caverna*, *spelunca*, *specus* y *antrum*, los dos primeros son de origen latino (Ernout-Meillet-André 1994, s.v. *cavus*) y se asocian a la actividad humana, tanto es así que *cavea* es una parte del *theatrum* e incluso llega a sustituirlo en algunos textos; en cambio, *spelunca* (Ernout-Meillet-André 1994, s.v. *spelunca*), e.g. «*Hómines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur*» (Vitrubio, *De Architectura* II 1, 1, 1), *specus* (Ernout-Meillet-André 1994, s.v. *specus*), e.g. «*hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis / monstrabantur*» (Virgilio, *Aeneidos* VII 568), y *antrum* (Ernout-Meillet-André 1994, s.v. *antrum*), e.g. «*subterque cavis grave rupibus antrum in vacuum in montem*» (Estacio, *Thebais* X 86), de origen ítalo y etrusco los dos primeros, y griego por razones poéticas el tercero, se relacionan con lo alejado, lo natural, lo tenebroso, o, como ejemplifica Virgilio en el texto citado, el *locus horroris*, tal como lo ha definido Montaner (2018, p. 202).

Valentina 6 Idus Frebruarii 1574 [46v-64r], la aplicación de las enseñanzas recibidas en el aula por parte del alumnado ante el público.

Paisaje y geografía, pues, se unen en esta farsa, que no comedia ni tragedia, como indica el propio Palmireno [64r]⁵:

Ne mihi uitio uertat benignus lector non seruatas esse Comediae leges, quandoquidem Farsas Hispanicas, non Terentii grauitatem, in gratiam uulgi imitatus sum.

La razón para ello se encuentra en el propio imaginario de la época, sembrado de viajes y aventura debido a la conquista de Canarias y de Granada y al descubrimiento de América; también al gusto por las novelas de caballerías que requieren de estas descripciones, y, en consecuencia, a la propia trama; y, finalmente, el hecho de ser una obra concebida para la representación del alumnado de latín y retórica, donde la práctica de la *descriptio loci* supone uno de los ejercicios fundamentales. Por ello, *Fabella Aenaria*, de Juan Lorenzo Palmireno, en tanto que ejemplo por las razones apuntadas, permitirá que hagamos un repaso de las formas de presentación del paisaje y la geografía, real y ficticia, topografía y topotesia.

0.1. GEOGRAFÍA REAL E IMAGINARIA EN *FABELLA AENARIA*

Ya desde el arranque de la obra la *narratio*, que presenta a los personajes, se enmarca en una geografía extensa, que en la práctica constituye una anatopía, y en un tiempo anacrónico que enlaza la Antigüedad –siglo I al que pertenecen Vespasiano y Julio Sabino– con el presente; los límites quedan así difuminados, generando un espacio y un tiempo dramáticos, solo contemplables y comprensibles en la escena⁶:

En aquella noble ciudad que los mellizos criados de la loba fundaron reynava el gran emperador **Vespasiano**. Y, como por ciertos **alcaldes** fuese maltratada la **Francia**, rebelláronse muchos Príncipes de aquella provincia. Entre ellos fue muy señalado **Julio Sabino**, hombre de gran linage y el más rico de todos. Pero como no les sucedió como esperavan, unos se **huyeron a tierras de bárbaros**; otros se mataron con sus propias manos. El Iulio Sabino, por verse en lo mejor de su edad y casado con Eponina, gallarda y hermosa para mirar, no se atrevió a llevar moça de tan tiernos años a **Bervería**, temiendo que, o se la quitarían, o por causa della sería

⁵ Los intereses y objetivos que expresa Palmireno permiten encuadrar esta producción en lo que refiere Vélez-Sainz (2023, p. 8): «... las inercias propias de la tradición crítica insisten en situar los comienzos del teatro comercial en la península ibérica en los alrededores de la composición de Lope de Vega, cuyo adánico *Arte nuevo de hacer comedias* eclipsa y subsume una rica e interesante tradición anterior pues el fenómeno del teatro de masas ya libre de embocaduras eclesiásticas y nobiliarias se produce mucho antes, en la segunda mitad del siglo xvi. La tendencia crítica de situar a los autores del Quinientos como “pre”-lopiistas ha de desaparecer». De hecho, si se pretende completar el panorama de la literatura dramática peninsular han de ponerse en relación tanto las producciones en lengua castellana y catalana como las producciones latinas.

⁶ La negrita es nuestra.

conocido. En fin, llamó dos de sus criados de quien mucho se fiava y recogióse a **una casa de monte que tenía y escondióse en unas cuevas y cavernas**, donde él y sus antepasados en tiempo de Communidades escondían la moneda, y dixo a los criados que diessen fuego a la casa por todas partes y contassen a su muger que él mismo se havía muerto con tóxico, por no venir a manos del Emperador. [...]. Tenía entonces el Príncipe Alberto, hijo déstos, quatro años y recabó del Emperador el mismo título del padre. Pero, yendo a ratos hurtados la madre a la **cueva**, quedó preñada; y, como era obligada a dissimular, parió sin madrina **en las cavernas (que podemos decir en el otro mundo)** un niño y una niña, los cuales fueron muy señalados en el arte militar, llamados Petronio y Lauredana [Palm. Fab. Aen. 48r-48v].

Roma, Francia, tierra de bárbaros y Berbería configuran ese extenso espacio geográfico, mientras que las cavernas y cuevas aportan ese otro mundo mágico y milagroso; ambas geografías, que en la mentalidad del público del siglo XVI no estarían tan diferenciadas y delimitadas como en la actualidad puede parecernos, son el paisaje en el que se forjan los protagonistas. Estos han realizado largos desplazamientos geográficos que han de ser explicados; este es el caso de Fumano, el sirviente del príncipe Alberto, quien debe explicar cómo ha llegado hasta Dinamarca:

*Antequam ipse caperetur perierat omnia **infelici naufragio**; quod tibi melius, aut comodius depingere non possum, quām fecit his uersibus Varro:*

*Repente, noctis circiter meridiem,
cūm pictus aēr feruidis latē ignibus
coeli choreas astricas ostenderet,
nubes aequales frigido uelo leues
coeli cauernas aureas subduxerant,
<aquam uomentes inferam mortalibus>
ventique frigido se ab axe eruperant,
phrenetici Septentrionum filii
secum ferentes tegulas, ramos, strus.
At nos caduci naufragii ciconiæ,
quarum bipennis fulminis plumas uapos
percussit altè, meste in terram cecidimus.*

*Nam, inusitata et planè fatali uentorum coniuratione, adeò mare commotum intumuit,
ut toto littore iactatae naues, deinde feruente aestu in altum abreptæ, mergerentur. Mox
elapsi magna difficultate et labore ex isto naufragio, in eos quos dixi Vulcani ministros
incidimus. Videns autem herum meum armis superatum, erepta spe fugæ, in sylvis deli-
tui, ne inexorabili rabie barbarus ille me flammis absumeret. Errabam in nemore uesti-
gia hominum deuitans, agrestibusque pomis uescebar, cum magno casu à prædonibus
Massiliensium, qui biremes aquandi causa ad illud littus appulerant, captus sum; et,
post durissimos maritimi cursus errores **in Galliam** deuictus, fuga mihi salutem com-
paraui. [Palm. Fab. Aen. 49r-49v]*



La *narratio*, realizada en lengua latina, emplea el *topos* del naufragio⁷, para lo que se recurre a la *auctoritas* de Varrón (*Satirae Menippeae*, vv. 269-280), de modo que el paisaje y la geografía descritas no se corresponden con una *autopsia*, sino con una *auctoritas* heredada. Del mismo modo, otro *topos* literario, los piratas, que aparece, por ejemplo, en las comedias de Plauto⁸, y mucho más en las comedias bizantinas⁹, posibilita la llegada de este personaje a la Galia, probablemente a Marsella, origen de los piratas que le habían capturado. Llegado allí, esta concepción laxa y anatópica de la geografía permite que no deba dar más explicaciones: ha llegado a Francia y, por tanto, llega a Dinamarca.

Hasta el momento hemos observado *narrationes* cuya función en la obra ha sido generar el marco general de los personajes y la trama: quiénes son, de dónde provienen, cómo han llegado allí, etc. Es el fondo en el que se inserta la trama de la obra. Ahora bien, ese marco engloba una geografía inmediata, un paisaje, en el que se mueven los personajes y que a falta de un desarrollo pleno del texto técnico teatral, *i.e.* las acotaciones escénicas, aparece incluido en el propio texto dramático por medio de signos lingüísticos expresivos o directos –o ambos, las hipercaracterizaciones– (Molina, 1991, pp. 27-30), dándole primacía al lenguaje escénico por encima del aparato escenográfico (Baldwin Lind, 2020, pp. 100-101), como establecía Lope de Vega en *Arte Nuevo de hacer Comedias*, vv. 350-355 (Pedraza-Conde, 2016):

pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio, en sus Epístolas,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles.

⁷ Este tópico es ampliamente utilizado, anclando sus raíces en el folklore, pero con referentes clásicos evidentes (Redondo, 2024, pp. 112-113; y Hilton, 2012), que son explicitados en el tardomedievo (Redondo, 2024, pp. 114-119) y son explotados en las literaturas románicas (Flecnikoska, 1979; Thomasset, 1999).

⁸ *Miles Gloriosus*, *Rudens* o *Vidularia*, de Plauto, fundamentan aspectos esenciales de su trama en la relación de alguno de los personajes con los piratas.

⁹ Las comedias bizantinas, con ejemplos tan relevantes como *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, o *Historia etiópica*, de Heliodoro, fueron difundidas en los siglos XIV y XV por los *novellieri*, quienes en su adaptación de los *topoi* al contexto histórico contemporáneo concedieron un relieve especial al cautiverio, las aventuras marinas y la presencia de corsarios, así como a la anagnórisis final (Fernández Rodríguez, 2019, pp. 39-61). Todos estos aspectos son recogidos por Palmireno en su farsa, quien, además de esos referentes, pudo contar con referentes españoles: *Clareo y Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso; *Selva de aventuras* (1565, 1581), de Jerónimo de Contreras (Fernández Rodríguez, 2019, pp. 69-73); la historia de Marcelio y Alcida de *La Diana enamorada* (1565), de Gaspar Gil Polo; las novelas VI y VII de Pedro de Salazar (ca. 1565), o la patraña IX de *El Patrañuelo*, de Juan de Timoneda (1567) (Fernández Rodríguez, 2019, pp. 75-79). No faltaron piezas teatrales coetáneas de *Fabellla Aenaria*, *El degollado* (1579), de Juan de la Cueva; *Los cautivos*, de autor anónimo o *Comedia de Miseno* (ca. 1570-1580), de Loyola (Fernández Rodríguez 2019, pp. 39-61), y posteriores hasta llegar a las nueve comedias bizantinas de Lope de Vega, a cuyo estudio dedica su trabajo Fernández Rodríguez (2019), constituyéndose así un género dramático prolífico en el Siglo de Oro.

O puede aplicarse igualmente al vestuario de modo que «sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano» (vv. 360-361)¹⁰.

Al concluir la *narratio* el citado Fumano anuncia el cambio de escena con las siguientes palabras:

Mane. Auscultemus taciti. Hæc est aula Regis, qui herum meum in uincula coniecit. Iussit eius filia ut iuxta pomarium eam expectarem, quoniam desiderabat nonnulla percontari, quæ credebat mihi esse cognita [Palm. Fab. Aen. 49v].

Este pasaje es canónico en lo que hace referencia al cambio de escena. En primer lugar, indicadores de tono y movimiento escénico (*mane, auscultemus o expectarem*) dan cuenta de la acción de los personajes. En segundo lugar, los indicadores de espacio escénico (*haec est aula regis y iuxta pomarium*) señalan los dos paisajes, los dos escenarios podemos decir, en los que se realizará la representación; a su vez, el uso del deíctico *haec*, que invita al gesto del actor de señalar un espacio en la escena, y de *iuxta*, acompañado del contexto oracional referido al propio personaje (*eam expectarem*), permite que queden delimitados en escena ambos espacios, el palacio (*aula regis*) y el bosque (*pomarium*) sin que se precise de más aparato escenográfico. Ahora bien, para que el recurso sea completo, deberá desarrollarse más la descripción de ambos escenarios.

Como anticipábamos, la geografía física y humana participa de la trama de la obra. Ticinia, sirviente de la princesa Enaria, arranca la siguiente escena lamentándose a solas por la pérdida de calidad de vida que le ha supuesto su desplazamiento desde su Italia natal:

Cur ab Italia discessi, misera? Quæsunt diuites, locupletes, et opulenti Florentini mercatores! Quanta laborant egestate hic et ipsi et aulici! [Palm. Fab. Aen. 49v].

La llegada de la princesa concluye dicho lamento y se establece un diálogo entre ambas en el que Enaria defiende la supremacía de las tierras danesas –«*Videbis tandem nostra aucupia, et uenationes, quæ nunquam non tuam Italianam magnis titulis exornas*» [Palm. Fab. Aen. 49v]–, en el transcurso del cual Ticinia desea para su señora que sea capaz de encontrar un pretendiente que sea *princeps Italus aut Gallus*:

Hera, credis me affectu ductam id efficere? Vtinam princeps aliquis Italus aut Gallus te ducat uxorem, ut intelligas quam uera protulerim. Sunt enim in nostra regione uiridaria, et sæpta ferarum, quæ aparcendo Parcos uulgas appellat, ea lateritiis mænibus cincta uiginti miliarium spatium complectuntur; paratis semper ad Principum uoluptates omnis generis uenationibus, et aucupiis [Palm. Fab. Aen. 49v-50r].

¹⁰ Como ha señalado Garrido (2011), las condiciones para la enunciación que dieron lugar al Arte nuevo –se trataba de un discurso protocolario– propician lo escueto de las afirmaciones vertidas y lo abierto que está a interpretaciones: «Un acto de discurso protocolario es un *indecible* semántico. Una vez proferido el discurso no cabe pregunta verdadera por el contenido semántico de la totalidad ni de sus partes» (Garrido, 2011, pp. 117).

La contraposición entre las ricas Italia y Francia y la pobre Dinamarca se concreta en la descripción del *pomarium*, controlado, cultivado y cerrado –*Parcos uulgas appellat*– en el primer caso, o salvaje, silvestre y abierto en el segundo. A lo que la princesa apostilla que la *amoenitas* de sus terrenos no tiene comparación:

Erunt fortasse uera isthæc omnia, quod uiri nobiles liberalitate summa aucupia comparent; sed de amoenitate loci non est quod aliquid addas; longo enim interuallo Italia a nostra regione superatur [Palm. Fab. Aen. 50r].

La princesa ha recurrido al *topos* del *locus amoenus* para describir *pomarium*. Ello da pie a la intervención de otra sirvienta, Firmina, que cita el canto cxxxii del *Satyricon* de Petronio, para recrear dicho *topos* en la descripción de la ciudad que ha sido identificada con Lyon:

Recitabo uersus, quos heri dulci patriæ recordatione componebam. Veniebat in mentem ciuitas illa cæliclementia, ubertate agri, duorumque fluminum, omnis generis fructus admirabilem copiam inuehentium, opportunitate clarissima. Videbar mibi uidere lapi-deum pontem perpetua protectum contignatione, munitumque propugnaculis ad utrumque caput, et ornatum peristyliis. Sed audi carmen.

*Nobilis æstiuas Platanus diffuderat umbras;
et baccis redimita Daphne, tremulæque cupressus;
et circum tonsæ trepidante uertice pinus;
has inter ludebat aquis ludentibus amnis
spumeus, et querulo uersabat rore lapillos.
Dignus amore locus; testis sylvestris Aedon,
atque urbana Progne, quæ circum gramina fusæ,
ac molles uiolas, cantu sua rura colebant* [Palm. Fab. Aen. 50r].

A lo que contesta Enaria:

Egregie laudasti patriam, sed carmina fide carent. Ego miram haurio iucunditatem mei pomarii aspectu. Oblectant me ac tenent haec umbrosa cacumina [Palm. Fab. Aen. 50r].

Es decir, la princesa subraya el hecho de que el desarrollo pleno de un *locus amoenus* en la *descriptio* propicia la exposición de un paisaje y una geografía ficticias o literarias, una topotesia, *carmina fide carent*; a ello, se opone la realidad que se extiende ante sus ojos, *aspectu*, y que se describe escuetamente, *haec umbrosa cacumina*, y por oposición a ese *locus amoenus*. No se realiza, por tanto, una topografía, sino que se produce el hecho paradójico de que una de las escenas de la obra es por contraste un *locus horridus* (Montaner, 2018, p. 202)¹¹, por más que la princesa

¹¹ De hecho, esta descripción por contraste es propia del *locus horroris*, topos cuya caracterización «resulta un tanto difusa», hasta el punto de recibir diversas apelaciones (*horroris*, *horridus*,

Enaria quiera subrayar otros aspectos: el espectador, fruto de la comparación y los datos suministrados, puede recrear las características del *pomerium* sin más necesidad de aparato escenográfico.

Según avanza la trama del enamoramiento de la princesa, se habla de viajes *ad Oceanum Borealem*, que el príncipe Alberto había oído de la belleza de Enaria en Italia, de las cosas de Génova en una escena bufa entre dos bachilleres y la hija del carcelero, de cómo un personaje secundario se traslada de Italia a Hungría. Todo ello contribuye a esa geografía entre real –los lugares existen– e imaginaria –los desplazamientos en tan corto espacio de tiempo son imposibles– que caracteriza toda la obra.

A las oposiciones que venimos exponiendo –real/imaginario, rico/pobre, *locus amoenus/locus horridus*, visto/aprendido (o literario), etc.– se añadirá la oposición campo/ciudad que desarrolla Barcenio cantando borracho las maravillas del retiro a una villa en el campo:

Villa est amoenissimo in loco sita, et maxime ad rusticanas uoluptates accommodata, montes a tergo habet coniunctos, eius dextram sinuosus amnis exhibilat; itaque stue rapaci aue, seu mordaci cane, plagis, uenabulo, cursu, feris, aubus, piscibus, dilecteris, uicini montes, subiecta planities, præterfluens amnis affatim omne genus prædae largiuntur. Verum nobis illuc profectis,

*nec uenari apros placuit;
nec figere ceruos;
nec rursus canibus lepores agitare fugaces;
nec fera bracteolis unguis armata sonoris
coepit auis prædam.*

Sed traxit nos et uendicauit sibi incredibilis amoenitas flauii, qui tectus fronde populea, cristallino alueo, uiridibus ripis a placiditate fluebat; depositis igitur togis et calceis cum summa uoluptate piscati sumus. In quo ita luximus, ut pueri ita clamauimus, ut ebrii, ita concertauimus ut dementes insanique uideremur. Egressis tandem e fluiuo, cena dubia apposita fuit modo, neque pes, neque manus suum officium faciunt. Somnus me opprimit; recipio me in cubiculum, ut ibi hoc uilli obdormiam [Palm. Fab. Aen. 56r-56v].

horribilis, terribilis o terrificus) y ser muy reciente su conceptualización como tipo de paisaje y tópico retórico, al contrario de lo sucedido con *locus amoenus* (Montaner, 2018, p. 202). Montaner, (2018, p. 202) subraya la ausencia de este concepto en Curtius, quien, tras describir *locus amoenus* (1955, I, pp.280-286), solo alcanza a tratar el bosque bajo la etiqueta de «paisaje épico» (1955, pp. 286-289), por más que la dicotomía ya había sido señalada por Sarbievius (1626, VIII, p. 6), «*Delectat enim nos v.g. locus amoenum pratorum, silvarum etc., mouet insuper locus terrificus et horribilis, ut inferorum lib. VI < Aeneidos >*»; por ello, procede a la siguiente definición de *locus horrois*: «... el *locus horrois* es, independientemente del aspecto concreto que adopte, el espacio caracterizado por su carácter indómito o no domesticado, alejado de la acción y la presencia humana y donde, por lo tanto, las fuerzas naturales resultan incontroladas. Es esa combinación de aislamiento e indefensión la que es capaz de producir la sensación de temor (en gradación desde el recelo al pánico) que le ha dado nombre, y la clave de su utilización como escenario propio del crimen violento en determinados ordenamientos jurídicos y de la aventura, a menudo con tintes maravillosos, en las obras literarias».



Dicha oposición se completa por parte de Vulpino, el cazador, quien se recrea en los olores del campo, completando así la descripción del *pomarium*:

Odor hic, quem rosmarinus, ocytum sylvestre, et thymi flores naribus nostris aspirant, cerebrum magna ex parte reficit. Aér igneus in urbe uentriculi imbecillitatem adducit; at sylvestris aurae idem uires ad concoctionem suppeditat [Palm. Fab. Aen. 58v].

Esa puesta en valor del campo, de lo silvestre y salvaje, recibe el giro inmediato del comportamiento de Vulpino, nombre parlante, que intenta violar a Enaria en una escena cargada de comididad por el comportamiento bufo del príncipe Alberto; se nos recuerda así el carácter de *locus horridus* de este bosque, donde aparecerán el caballero andante Petronio y la dama *bellatrix* Lauredana: «Bozes siento en este bosque, y de muy gran dolor». [Palm. Fab. Aen. 60r] Efectivamente, *locus horridus* es el paisaje donde se producen los encuentros de aventura en las novelas de caballería; ahora bien, este espacio de lo horrible también tiene sus grados, lo que será expresado por Petronio, en un pasaje que ayuda a entender el otro espacio escénico de la obra, *aula regis*, de la que apenas se ha hablado:

Audi: edificarat in singulis in urbibus atque oppidis carceres tenebris horribiles, in quos inuiso rumagmina contruderet, ut inedia miserabilique illuvie, tetro odore, et lurido squalore enecti, in compedibus et robore crudeliter interirent; putrescentiumque cadauerum immenso foetore ceteris pallentibus exoptata mors contagione et metu accenseretur. Erant adeo truculenti custodes, ut raro carceres stercore, et cadauerum sanie redundantes expurgarent, et cumulata inter semianimes enectorum corpora, uncis extraherent. Vix carceres spatiosestimi captiuos accumulatos etiam in strues capiebant. Vix tortorum atque carnificum numerose manus edendis cruciatibus expediendisque laqueis atque securibus sufficiebant; uiui homines in frustra laniorum cultris secabantur, aut deligati ad palos et circumuenti flamma torrebantur. Capitale erat tortori, aut carnifici maturasse supplicia, ut uita per articulos, momentaque temporis ad longos cruciatus extenderetur. Si quando fictam clementiam uellet ostendere, eos quos leue crimine notato suidebat monoculos, unipedes, aut unimanos dimittere consueuit, postremo lugentibus suorum funera oculos eruebat [Palm. Fab. Aen. 62r-62v].

Ya en la conclusión, mientras se celebra la justa que ganará Lauredana, los amantes Alberto y Enaria serán encerrados en el ¡castillo de Játiva! –clarísima anatópia–; finalmente se describirá con gran precisión la geografía de Dinamarca al relacionar los territorios que se legan a los futuros esposos:

No diga Vuestra Señoría desdichas, sino prosperidad y buena andanza, pues queda yerno del rey de Dinamarca con gran contento. Y, para que vea quán liberal ha sido el Rey, **pondere cómo todo este reyno es más de lo que allá en Italia se creýan**. Pues les parescía que por el gran frío era inhabitable y que los Romanos havían hecho un gran milagro en llegar al cabo de Scagen, que es en la parte occidental, que llamamos Iutlandt y los extranjeros llaman Cimbrica Chersonesus, porque se pone entre dos mares, como una lengua de tierra. Ésta se queda el Rey y la parte oriental, que tiene las grandes islas ricas y fértiles de la Scandinavia, Fion, Falster, Lalandt, Zelandt y las demás da en dote a vuestra Excellencia. Allí bajo, en aquel cortijo, están las damas para vestir a la Infanta. Vístase vuestra Excelencia estas ropas que le traemos.

0.2. CONCLUSIONES DE LA GEOGRAFÍA REAL E IMAGINARIA EN *FABELLA AENARIA*

El análisis de *Fabella Aenaria* ha permitido que reflexionemos sobre las condiciones en que el paisaje y la información geográfica aparecen en una obra dramática. Obviamente existirán condicionantes de época, autor, ubicación geográfica, relación con la educación, con la retórica en el caso de Palmireno, etc., pero otros elementos observados consideramos que son comunes y permiten ser rastreados en el drama.

En primer lugar, en el teatro el paisaje y la información geográfica son, como poco, recreados; y, en consecuencia, imaginados. Dicho de otra manera, los autores dramáticos, mediante la palabra poética y performativa, utilizando recursos ticoscópicos, logran producir la ilusión teatral que hace visible lo invisible al crear espacios imaginarios en el escenario, en un proceso colaborativo entre los actores y el público. Esta afirmación es aplicable tanto al paisaje-escenario como al paisaje-narrado. El segundo, como hemos visto, pertenece al terreno de la *narratio* entre los personajes, o al desarrollo por parte de uno de ellos, o incluso a la *altercatio*, si así catalogamos el debate sobre las excelencias de Francia e Italia frente a Dinamarca, que articula toda la farsa de Palmireno, donde la memoria juega también un papel fundamental. Al primero pertenecen todas las indicaciones lingüísticas directas sobre el paisaje en el que se desenvuelve la trama, o, en el caso de los relatos ticoscópicos, la narración de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena.

Todos los recursos mencionados, las indicaciones lingüísticas directas y los relatos ticoscópicos, suponen herramientas de lo que Anne Ubersfeld (1996) define como espacio dramático, a saber, el espacio imaginario a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación que el lector/espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra; este espacio, el que podemos considerar propiamente literario, se diferencia así del ‘espacio teatral’, en el que confluyen los actores y el público, del ‘espacio escénico’, propio de los comediantes, y el ‘espacio escenográfico’, que aúna el ‘escénico’ más la mirada del espectador (Baldwin, 2020, p. 87). Así pues, sin ánimo de caer en presupuestos holísticos, al analizar el texto literario dramático se han de tener presentes las relaciones con el resto de los espacios. En otros términos, pero con conclusiones similares, se ha expresado Fl. Dupont (1988, p. 9-25) para referirse al drama latino antiguo; dice que es una expresión no literaria en la que el texto es solo el pretexto para el espectáculo lúdico de la música, el canto, la danza, la decoración y los actores; es el *monumentum* que permite repetir una representación. Pero claro, si excluimos la magra información que aportan las didascalías y algunas acotaciones, si podemos llamarlas así, que aparecen ya en dramas litúrgicos y escolares, así como algunas que se registran en los dramas humanísticos, muy escuetas las más de las veces, la verdad es que el texto técnico debe buscarse en el propio texto dramático. Cuando la producción dramática se asociaba al espectáculo teatral, esa fusión de textos literario y técnico-dramático, de texto y acotación, exigía un gran dominio de la práctica escénica por parte del dramaturgo. La maestría de este consistía en realizar la síntesis de texto literario y texto dramático en un solo texto sin pecar de exceso ni de deficiencia. Esta fusión

de textos se convierte en una exigencia del texto dramático en tanto que género literario; es decir, un texto dramático, incluso cuando se produce por imitación, debe mantener la ficción de su representabilidad, lo que, también, cuando no se puede dar representación alguna, se traduce en la inclusión de las acotaciones en el texto literario. De este modo, el grado de coherencia e información suministrada que se alcance redundará, por un lado, en ofrecernos una visión cabal del grado de imitación alcanzado, y, por el otro, mejorará las posibilidades de proponer las acotaciones escénicas de un modo fundamentado.

En resumen, a partir de los elementos señalados en *Fabella Aenaria* espigaremos los ejemplos que podemos localizar en la producción dramática latina medieval y humanística relacionados con la información geográfica y del paisaje, atendiendo a estos dos conceptos: (i) paisaje escénico, que puede expresarse por medio de signos lingüísticos internos o por medio de acotación dramática; y (ii) paisaje narrado, que puede contextualizar el drama o formar parte del propio relato.

1. PAISAJE Y GEOGRAFÍA EN EL DRAMA LATINO DEL MEDIEVO

El teatro durante el Medievo parte de una concepción con numerosos elementos peyorativos. El espectáculo en sí mismo no goza de buena consideración, si bien, como señaló Oldoni (1994, p. 492), teniendo el mimo como forma genérica de espectáculo –a la que suele condenarse–, la Edad Media vive en un constante intento de representar y representarse; eso produce una originalísima tensión que puede considerarse una auténtica poética del teatro más que teatro propiamente dicho. De esta poética del teatro no está ausente el conocimiento del *Arts poetica* de Horacio que, sobre todo desde fines del siglo XI, vuelve a circular en abundancia. Por otro lado, como ha señalado Eva Castro (1996), cabe establecer una división entre el teatro escénico, cuya peculiaridad consiste en que en el momento de la elaboración del texto se tuvo presente la faceta espectacular de la representación, y el teatro literario, cuyo análisis de las piezas y las noticias externas referidas a ellas manifiestan que la intención del autor raramente fue la de crear obras destinadas a una representación teatral.

1.1. INFORMACIÓN GEOGRÁFICA Y DEL PAISAJE EN EL TEATRO LITERARIO MEDIEVAL

El teatro literario integra productos en forma dialogada cuyo origen se encuentra en géneros poéticos de la Antigüedad clásica, esencialmente el teatro al que prestaremos atención. La importancia de esta producción, por tanto, reside en que establece una suerte de continuidad literario-cultural desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Esta se inicia en el periodo tardío con *Aulularia sive Querolus* y tiene en la Edad Media una rica expresión por medio de Rosvita de Gandersheim, las comedias elegíacas de los siglos XII y XIII, hasta llegar a las comedias y tragedias

humanísticas en el paso del Medievo al Renacimiento¹². En este apartado atenderemos a las comedias de ambiente urbano (§1.1.1.), la comedias que se articulan en torno al viaje (§1.1.2.) y concluiremos con un caso especial, Rosvita de Gandersheim (§1.1.3.).

1.1.1. *Comedia de ambiente urbano*

La comedia es esencialmente urbana. Los textos conservados de la Antigüedad así lo reflejan y esa misma línea es la que mayoritariamente se verá reflejada en los desarrollos medievales y humanísticos. A este grupo pertenecen *Aulularia sive Querolus*, y las comedias elegíacas *Aulularia* y *Geta*, de Vidal de Blois; *De Afra et Milone*, de Matteo di Vendôme; *Babio*, *De nuntio sagaci*, *De tribus sociis*, de Godofredo de Vinsauf; *Baucis et Traso* y *Pamphilus de amore*. En todas ellas, junto a la imitación y emulación de la comedia latina antigua, también se produce lo que Stephano Pittaluga señala (Bertini 1980, III, p. 37): «La comedia refleja un ambiente social ciudadano, se hace referencia muchas veces a una *villa* (163, 339) o *urbs* (347, 357), en una época en la que se estaba consolidando el poder económico de la burguesía sobre todo mercantil, que encontraba conveniente concordar con los intereses de la nobleza». Son estos elementos lingüísticos explícitos los que podemos localizar en estas obras¹³:

- **Villa:** *Pamphilus* 163, 339.
- **Urbs:** *Pamphilus* 347, 357; *Aulularia* 370.
- **Domus:** *Aulularia sive Querolus* *passim*; *Pamphilus* 645-660; *Babio* 81, 95, 382, 421-422; *Geta* 135, 240, 248, 261-262, 515-517; *Baucis* 75-78; *Aulularia* 109-110, 599.
- **Fores:** *De nuntio sagaci* 218.
- **Forum:** *De tribus sociis* 10; *Baucis* 75-78.
- **Viam:** *Geta* 126.
- **Portus:** *Geta* 131-132.
- **Ianua:** *Geta* 240.
- **Limina:** *Baucis* 28.
- **Arva:** *Baucis* 75-78.

Si atendemos a la utilización repetitiva de estos términos, coincide con aquellas obras que la investigación ha considerado más representables; es decir, la mayor

¹² No obstante, debemos señalar que estas últimas ocupan una posición liminar entre el teatro literario y el escénico, ya que muchas de ellas fueron concebidas para su representación, algunas de las cuales tenemos constancia de haberse puesto en escena, como veremos más adelante.

¹³ Hemos rastreado los términos referidos a partir de las ediciones de Havet (1880), Peiper (1875) y Bertini (1976 y 1980).

presencia de elementos que aportan información escénica en el texto está ligada a su vinculación con la representación.

Todo ello permite que espigemos algunos ejemplos en los que se aportan mínimas diferencias en cuanto a los modelos clásicos. Así, por ejemplo, el ambiente tétrico y ominoso que envuelve la tumba en torno a la que se desarrolla la trama tanto en *Aulularia sive Querolus*, que presenta posteriormente su relación con elementos paganos, como en *Aulularia*, de Vidal de Blois:

[*Aul. sive Quer.* p. 21, ll. 17-22.] *Sed ubinam fures ipsos modo requiram? ubi inuestigem nescio. Vbinam illa est cohors fuliginosa uulcanosa atra, quae de die sub terra habitant, nocte in tectis ambulant. Vbi illi sunt qui urbane fibulas subducunt quique curtant balteos? Nisi fallor, unum ex ipsis uideo. Atque ecce rem gerit.*

[*Vit. Aul.* 107-8] *Prodigus ad sumptum superis pater extulit oras, / Extulit et tumulos ossaque fouit aui. / Funeris omen erat: domus dampnata sepulchro, / Funereaque domus omina sortis habet.*

En *De Afra et Milone* se describe un *locus amoenus* que devendrá en un perjuicio:

[*De Afra* 199-214] *Floruit et viguit michi tradita vinea, dives / Fructu, presignis palmitate, fronde virens. / Me duce, florigera celum cervice salutans / Vultu respexit lucidioire Iovem. / Edomui, colui, fovi, vigil, impiger, astans, / Vimen, humum, fructum, falce, ligone, manu. / Floruit, emicuit, vivit, stirps, virgula, tellus, / Palmite, vite, mero, plena, superba, potens. / Fractus, hebes, tristis, lego, sentio, gusto, miricas, / Litigium, taxos, messe, favore, favis. / Sedulus, immeritus, insons, meto, perfero, sumo / Crimina, dampna, malum, laude, nitore, bono. / Renuo, nolo, nego, dare, credere, mittere, saxis / Naufragio, scopolis, semina, vela, ratem. / Ne lateat vos causa mali, cur vinea languet, / Destino succincta sub brevitate loqui.*

No abundan precisamente otro tipo de precisiones geográficas ni paisajísticas, más allá de desarrollos más bien estereotipados que sirven para la descripción, como es el caso de hablar de los Etiopes o Indios como ejemplo de ‘negritud’:

[*Vit. Geta* 329-353] *Non alium Getam nisi me modo Grecia novit: / Fallere me queris nomine nempe meo: / Solus ego Geta. Nunc accipe quis color et que / Forma michi, quo sint singula facta modo: / Totus inaudita fedaque nigredine dampnor / Atque dolor membris omnibus unus inest. / Sum velut Etiopes aut quales India nutrit, / Eterna scabie leditur atra cutis. / Hirsutum caput est et cinctum crine caprino, / Frons brevis et naris longa, rubent oculi; / Menta genasque tegit et obumbrat silva pilorum / Collaque longa michi sunt humerique breves. / Sic tumeo ventre quod dicor ydropicus esse / et stomachus parvum nescit habere modum / Zonaque nulla potest hunc castigare tumorem / cum pane absortis dum tumet alvus aquis: / Deest spatium lateri, deest renibus. Hispida crura / sunt michi que scabies ut sua regna tenet. Sed michi dum crebro singultu colligit iram, / Ad curvum muto tenditur usque genu. / Tibia curta michi sed grossa pedesque recurvi / Ut pedibus solea nulla sit apta meis. / Cuique sat est me nosse semel Getamque videntes / Fastiditi abeunt nec repetisse iuvat. Miratur Geta: qualis sit spectat et audit.*

1.1.2. Comedia de viaje

En cuanto a las comedias elegíacas que transcurren en un viaje, estas son mucho menos específicas. *Pampphilus, Glicerium et Birria* transurre toda ella en el viaje y concluye con la llegada a la ciudad [207-208]: «*Urbi succedunt; hilaris pater excipit illos; / Gaudent; illa suum sic habet, ille suam*».

De tribus puellis expresa el escenario y el tema en el primer dístico (1-2): «*Ibam forte viam quadam nullo comitante, / Solus Amor mecum, qui solet esse, fuit*»; en el transcurso de ese viaje se producirá el encuentro con las tres jóvenes en un entorno idílico [71-76]: «*Conspicimus gratum florenti gramine pratum / Cum fuit in medio quercus et umbra loco. / Illic iudicium fieri placet: huc properamus, / Nam placuit nobis omnibus ille locus. / Hic in graminea primus tellure resedi / Precepique suo quamque sedere loco*»; destacamos, finalmente el pasaje en el que se produce la seducción del protagonista por parte de la tercera de las doncellas, una escena en la que se hace uso del recurso del paisaje en el que ha caido la noche [167-176]: «*Hic tibi sint nostri communia gaudia leti, / Hic nos una Venus iungat et unus Amor. Nox tenebrosa venit, totum nox occupat orbem, / Nec nitet in celo luna serena suo, / Ianua nulla patet per quam possis remeare / Nec potes in tenebris solus abire domum. / Sepe solent etiam noctis simulacra nocere / His qui nocte viam continuare solent. / Hinc nox, hinc et amor te conantur retinere; / Impedit ecce tuas utraque causa vias*».

En *De clericis et rustico* se describe de un modo muy ágil y rápido el viaje que se realiza hasta llegar al momento en el que avistan un refugio al que se adelantará uno de los clérigos viajeros [1-9]:

“*Consoci! / Quid? / Iter rapiamus. / Quid placet? / Ire / Ad sacra. / Quando? / Modo. / Quo? / Prope. / Fiat ita. / Addatis peram lateri. / Ecce. / Crucem scapule. / Ecce. / Et baculum manibus. / Ecce. / Venite! / Bene est. / Immo male est! / Quid obest? / Quod abest expensa. / Quid ergo / In gremio portas? / Ecce, tot. / Hoc nichil est! / Ecce, moram facimus. / Sol iam declinat, eundum est / Quam citius! / Procul est urbs. / Stimulate gradus. / Sed quis ad hospitium prior ibit? / Si placet, ibo*”.

De mercatore, en cambio, relata la historia del «niño de nieve» comenzando por el viaje [1-4]: «*Institor, intentus augendis rebus in orbem, / Pontum concendit ut cumularet opes. / Pulcra sui coniux, et adhuc immunis ab omni / Prole, relicta fuit et sine teste domi*»; así se llevará al niño consigo, pero el calor lo derretirá, *institor dixit!* [87-94]:

Desit esse puer, primordia fine secuto. / Ortus lege sui finis habendus erat. / Partibus his habitans ubi sol ferventius urget, / Cereus ad solem sole solutus erat. / De nive conceptus, nivis instar sole solutus, / In liquidam fluxit nix homo totus aquam. / Est natura nivis non ferre valere calorem, / Sic nec ferre potest de nive factus homo.

En suma, las comedias que hemos repasado ofrecen un paisaje urbano idealizado, a imitación de las comedias antiguas, pero cuyo escaso movimiento escénico contribuye a la escasez de referencias; exceptuamos, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, aquellas que aumenta justamente ese movimiento. En las

comedias en las que se produce el relato del viaje, este ejerce el papel de generador de un espacio imaginario, habitualmente asociado a la caída de la noche y la aparición de un lugar especial, bien un *locus amoenus*, bien un posible alojamiento, lugares en los que, en ese alejamiento de la ciudad, se producirán hechos especiales. Solo *De mercatore* escapa a esta reflexión, puesto que aborda una bufonada, y resulta un relato puramente jocoso.

1.1.3. *Comedias de Rosvita de Gandersheim*

Las obras de Rosvita de Gandersheim (ca. 935-ca. 1002) presentan una inversión en relación con los aspectos desarrollados anteriormente. El ambiente de las obras es igualmente urbano, o más bien diríamos palaciego: *Galicano*, *Dulcidio*, *Calímaco*, *Pafnucio* y *Sabiduría*; también recurre al viaje en *Abraham*, pero la acción principal se desarrollará en una posada urbana.

En este sentido, frente a la mirada neutra que hemos podido observar sobre la *urbs* en los textos anteriores, o positiva, cuando se trataba del viaje, puesto que este hacía salir de la ciudad y nos adentraba en lugares aislados e imaginarios, en las obras de Rosvita se produce el elemento inverso. La *urbs*, y los elementos que se consideran en ella, singularmente la posada y el palacio, son *loci horroris*, los lugares en donde reina el pecado, de los que hay que huir. Así los desplazamientos hacia lugares apartados, el monte, el lugar del monasterio, el túmulo, la tumba, son lugares donde se produce la conversión, el martirio gozoso, el retiro, etc. Montaner Frutos (2018)¹⁴ justamente define *locus horroris* a partir de los privilegios monásticos fundacionales del Reino de Aragón; dicha relación, *locus horroris* y fundación monástica, es reproducida por Rosvita al hablarnos de la fundación de su monasterio (*Primordia coenobii Gandeshemensis*, vv. 186-232), muy especialmente los dos versos finales, donde afirma que «*Silvestremque locum, Faunis monstrisque repletum / Fecit mundatum divinis laudibus aptum*».

Tal como relata en los orígenes del Monasterio, se describe el entorno salvaje en el que fue ubicado. Ahora bien, en la escueta descripción del paisaje que aparece en sus obras –propiamente hablaremos de mención–, se produce la inversión del proceso: el terreno agreste es el lugar de la maravilla, pero será justamente el lugar de la salvación, frente al entorno urbano, que es donde se producen todo tipo de pecados, del que hay que huir y del que hay que aislarse. En esos espacios es donde se sitúan las tramas de esta obra didáctica de Rosvita; como señala en la introducción del libro II, pretende imitar a Terencio y evitar los riesgos que supone el aprendizaje de la lengua latina realizado con la lectura de autores paganos¹⁵; asimismo, desarro-

¹⁴ Este se articula a partir de toda una serie de oposiciones, en las que cada primer miembro de la oposición corresponde a *locus horroris* (Montaner, 2018, p. 201): *indomitus/domitus; eremus/cultus; eremus/populatus; desertum/populatus; solitudo/uilla; solitudo/uia*.

¹⁵ Rosvita II, Praef. 1-2: «*Plures inventiuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praferunt sacrarum scrip-*

lla *Academia*, un programa completo en el que las comedias presentan los perfiles de las hermanas que ingresan en el monasterio: nobles, como la hija del emperador y de un general (*Gallicanus*) o de noble familia (*Dulcidius*, y *Sapientia*, que incluye a la madre y las hijas), mujeres casadas (*Callimacus*), jóvenes seducidas y prostitutas (*Abraham*), o prostitutas de profesión (*Pafnucius*). El conjunto de estas obras, que arrancan con el prefacio mencionado, concluye con un breviario del *Apocalipsis*, un recordatorio del arrepentimiento y la conversión necesarios que subrayan cada una de ellas. Concretaremos esta función del paisaje y la geografía en esta autora.

Gallicanus, propiamente *Conversio Gallicani principis militiae*¹⁶, se ha dividido tradicionalmente en dos partes, coincidentes con la presencia del emperador Constantino en la I, y con el emperador Juliano en la II. Sin embargo, el papel motor de las conversiones en la obra son las figuras de Juan y Pablo, quienes dotan de unidad a las dos partes. En la parte I, ambos partirán con el mencionado general a pacificar a los escitas, «*siturus ad bellum contra Scythas*» (Rosvita, *Gallicanus* I, *praef.*), a instancias de «*sacratissimam virginem Constantiam, Constantini imperatoris filiam*» (*ibidem*), de la que eran sirvientes personales, con la intención de librarse del matrimonio concertado entre ella y el general. Esta parte, en consecuencia, transita espacialmente entre el palacio del emperador, del que se sale y al que se vuelve, y el país de los escitas, espacio ubicado en un horizonte alejado y mítico en el que se producirá la batalla, la asombrosa aparición de Cristo y la conversión del protagonista¹⁷; junto a ello, la salida de la urbe permite la mención del Capitolio y los templos, «*Capitolium et templa primum nobis intranda numinaque deorum placanda sunt ritu sacrificiorum, quo properentur exitum pugnae*» (Rosvita, *Gallicanus* I, VII), mientras que a la vuelta serán despreciados, «*Unde templa arbitror transeunda*» (Rosvita, *Gallicanus* I, X), frente a la morada de los apóstoles, «*Et limina apostolorum supplici confessione esse intranda*» (Rosvita, *Gallicanus* I, X), y la casa de san Pedro, «*Ut urbem*

turarum. Sunt etiam alii, sacris inherentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, terrentii tamen fingemta frequentius lectitant, et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur.

¹⁶ Si bien hemos mantenido los títulos de las obras de Rosvita establecidos por Conrado Celtis en su edición al objeto de facilitar su localización en la tradición crítica, incluimos igualmente los títulos completos de la mano de la autora, puesto en la mayoría de los casos supone la ocultación de las auténticas protagonistas de las obras.

¹⁷ Los escitas fueron vencidos en 332 e incorporados al Imperio. No obstante, es necesario tener presente su conexión con el Imperio sasánida, si tenemos en cuenta la atribución establecida por Amiano Marcelino; este representa a los persas, debido a su origen escita, por medio de léxico peyorativo y heteroimágenes degradantes (Sanz, 2018, pp. 196-199). En lo que respecta a nuestro tema debe subrayarse que «(...) las conexiones entre los persas y los escitas van mucho más allá de unos orígenes compartidos. Las digresiones sobre los persas, los hunos y los alanos se comunican a un nivel metaliterario por medio de dos no-lugares, situados en los confines más remotos del Imperio sasánida: Escitia y Sérica. Ambos se configuran como "utopías" en el sentido expresado por Foucault. Son lugares abruptos, rodeados de cumbres heladas, pero también planicies interminables, abiertas a la barbarie, recorridas por escitas errantes. Pueblos de lo más variado habitan estos territorios ignotos: los piadosos galactófagos y los salvajes gelenos; los pacíficos seras y los abominables antropófagos; los misteriosos agatirso y las legendarias amazonas» (Sanz, 2018, p. 198).

intravit, gressum ad domum sancti Petri concite tetendit» (Rosvita, *Gallicanus I, xi*), cambio que explicará con todo detalle en Rosvita, *Gallicanus I, xii*.

La segunda parte se inicia con la persecución contra los cristianos desatada por Juliano. En primer lugar, la acción se dirige contra los *castella* de Galicano, un espacio indeterminado designado con un término muy identificable en el Medievo: «*Castella, quae Gallicanus sibi retinuit, decrevimus intrasse tuaeque servituti usurpasse; sed, si quis ex nostris pedem admovit, leprosus seu inerguminus est factus*» (Rosvita, *Gallicanus I, ii*). Galicano, por su parte, abandona su patria para dirigirse a Alejandría y sufrir martirio: «*Unde patriam desero et exul pro Christo Alexandriam peto, optans ibidem coronari martirio*» (Rosvita, *Gallicanus II, III* –y IV, donde se comunica que ha sido martirizado–). En segundo lugar, Juliano dirige su ira contra Juan y Pablo, quienes son ajusticiados por Terenciano; este hecho propiciará que el desenlace de la obra se produzca en el sepulcro de los dos mártires, cuando el hijo del ejecutor queda endemoniado: «*Ante sepulchra martirum Iohannis et Pauli humi provolvitur seque ipsorum precibus torqueri fatetur*» (Rosvita, *Gallicanus II, viii*). Y él acude a postrarse ante los túmulos: «*Quid, si curram et paenitens sceleris sacris provolvar tumulis?*» (Rosvita, *Gallicanus II, viii*). Es allí donde se producirá la culminación final milagrosa: «... sed etiam mortua in tumulis ossa variis fulgent miraculorum titulis in testimonium sui sanctitatis, praestante domino nostro Iesu Christo, qui vivit» (Rosvita, *Gallicanus II, ix*). De este modo, la segunda parte realiza un trayecto de la *urbs* –no olvidemos que los *castella* son narrados– a su periferia, lugar donde se ubican los túmulos; en este sentido el cambio de la denominación, de *sepulchra* a *tumuli*, no es gratuito, ya que, si bien el uso de Rosvita puede dar a entender su sinonimia, mientras el primero procede de *sepelio* y esta ligado a los rituales fúnebres (Ernout-Meillet, 1994, p. 615 s.v. *sepelio*), el segundo resulta de la descripción de una prominencia natural o artificial del terreno y, en ese sentido, un elemento mucho menos elaborado, más salvaje y rústico (Ernout-Meillet, 1994, p. 707 s.v. *tumulus*).

Passio sanctarum virginum Agapis, Chioniae et Hirenæ, conocida como *Dulcidius*, transcurre en su mayor parte en el entorno del palacio imperial, realmente entre el palacio y la cárcel en 12 de las 14 escenas que configuran la obra. En el famoso pasaje de las ollas se emplea el término etíope en relación con la negrura que ha cubierto a Dulcidio: «*Nam facies, manus ac vestimenta adeo sordidata, adeo coquinata, ut nigredo, quae inhaesit, similitudinem Aethiopis exprimat*» (Rosvita, *Dulcidius IV*). Ahora bien, el final conduce en las escenas XIII y XIV a la cima de un monte donde «(...), sed supervenere duo ignoti iuvenes asserentes, sed ad hoc ex te missos, ut Hirenam ad cacumen montis producerent» (Rosvita, *Dulcidius XIII*). Es en ese lugar, alejado del entorno urbano, donde no se pueden localizar caminos de ascenso ni de regreso («*en, montem circumeo, et, semitam aliquioties repperiens, nec ascensum comprehendere, nec redditum queo repetere*» (Rosvita, *Dulcidius XIV*)), en el que se llevará a cabo la apoteosis final de la pequeña Hirena.

Resuscitatio Drusiana et Calimachi, conocida como *Calimachus*, reproduce el esquema que venimos desarrollando. La obra se inicia con diversas intervenciones en palacio (escenas I-VI) hasta que la muerte de Drusiana trasladará toda la acción a la tumba de esta; para su descripción Rosvita vuelve a jugar con los términos ya vistos de *sepulchrum* y *tumulus* (Rosvita, *Calimachus V*):

ANDRONICHUS. Marmoreum in proximo sepulchrum habetur; in quod funus ponatur, servandique cura sepulchri Fortunato nostro relinquatur procuratori.
IOHANNES. Decet, ut tumuletur honorifice. Deus laetificet animam in requie.

Allí transcurrirá la escena de necrofilia y los milagros posteriores que conducirán a la resurrección de Drusiana, Calímaco y Fortunato, y la segunda muerte de este último.

Lapsus et conversio Mariae, neptis Habrahae heremicolae, conocida como *Abraham*, se inicia en el eremitorio de Abraham, «*In meis mansiunculis*» (Rosvita, *Abraham* 1); allí recoge a su sobrina de aproximadamente ocho años, a la que, para proteger su virginidad, encierra en una celda: «*Ideo faciam illi exiguum ab introitu cellulam meis mansiunculis contiguam, per cuius fenestram psalterium ceterasque divinae legis paginas illam crebrius visitando instruam*» (Rosvita, *Abraham* 11). A pesar de dicha precaución, la joven, seducida por un monje y cargada de culpabilidad, se da a la fuga, por lo que tendrá que ser buscada «*civitates villasque peragrans*» (Rosvita, *Abraham* III 16); es localizada ejerciendo de prostituta en una posada de una ciudad cercana: «*In domo cuiusdam lenonis habitationem elegit, qui tenello amore illam colit*» (Rosvita, *Abraham* IV 3). Las escenas centrales, V-VII, transcurren en la posada, hasta llegar a la habitación de María (Rosvita, *Abraham* VII 1):

Ecce triclinium ad inhabitandum nobis aptum; ecce lectus haut vilibus stramentus compositus. Sede, ut tibi detrahamb calciamenta, ne tu ipse fatigeris discalciendo.

Abraham desvelará que ha acudido disfrazado a la posada y consigue el arrepentimiento de María; ambos emprenden el viaje de regreso (Rosvita, *Abraham* VIII 1): «*Quanta celeritate asperi difficultatem itineris transcurrimus!*». Y finalmente se encierra en una celda interior del eremitorio (Rosvita, *Abraham* VIII 2): «*Ingrdere in cellulam interiorem, ne vetustus serpens decipiendi ultra inveniat occasionem*».

Conversio Thaidis meretricis, conocida como *Pafnutius*, recorre el mismo tráctecto de la ciudad, lugar en cuya plaza se desarrolla una discusión erudita, al enclaustramiento que acaba de sufrir María. Sin embargo, en la medida en que Thais no dispone del pasado de María, las características de su encierro son descritas con una crudeza terrible, un auténtico *locus horroris* en el que realizar la penitencia y morir en santidad (Rosvita, *Pafnutius* VII):

PAFNUTIUS. Quia enim aegritudo animarum aequa ut corporum contrariis curanda est medelis, consequens est, ut haec, a solita saecularium inquietudine sequestrata, sola in angusta retrudatur cellula, quo liberius possit discutere sui crimina.
(...).

PAFNUTIUS. Nullus introitus, nullus relinquatur aditua, sed solummodo exigua fenestra, per quam modicum possit victimum accipere, quem statutis diebus et horis illi debebis parce praebitum ire.
(...).

THAIS. Quid inopportunius quidve poterit esse incommodius, quam quod in uno eodem loco diversa corporis necessaria supplere debebo. Nec dubium, quin ocius fiat inhabitalibilis pae nimietate foetoris.

(...).

PAFNUTIUS. Convenit, ut male blandientis dulcedinem delectationis luas molestia nimii foetoris.

Passio sanctorum virginum Fidei, Spei et Karitatis, conocida como *Sapientia*, transcurre entre el palacio y la cárcel, donde serán martirizadas las tres jóvenes, y la tumba situada, «*Tertio miliario ab urbe, si vobis non dispicit prolixitas*» (Rosvita, *Sapientia* VIII 2), emplazamiento en el se producirá la muerte en santidad de Sabiduría.

En suma, si bien las indicaciones de tono, gesto y movimiento son abundantes en las obras de Rosvita, las referencias al paisaje escénico son muy limitadas; de hecho, solo contrapone *urbs* –donde se ubica el palacio y la cárcel también– al paisaje natural –*mons*– o directamente un *locus horroris* -*tumuli, Scithia, cellula, eremum-*. El trayecto es sencillo y unidireccional en *Dulcidius, Calimachus, Pafnutius* y *Sapientia*, y más elaborado en *Gallicanus* (*urbs* → *locus horroris* → *urbs* → *tumuli*) y *Abraham* (*eremum* → *urbs* → *eremum*).

1.2. INFORMACIÓN GEOGRÁFICA Y DEL PAISAJE EN EL TEATRO ESCÉNICO MEDIEVAL

Otras composiciones, algunas de tradición literaria previa, como el mimo literario del siglo IX, y otras propias del Medievo, como las conectadas con el rito, los dramas litúrgicos o los *Planctus Mariae*, o como las piezas literarias de tradición escolar, los denominados *Ludi*, presentan la peculiaridad de atender explícitamente en el momento de su elaboración a la faceta espectacular, a la puesta en escena; es lo que Castro (1996) ha definido como teatro escénico¹⁸.

Por ese orden, dadas las dificultades de rastrear la existencia del mimo popular, disponemos de un cierto conocimiento de un mimo literario o una pantomima donde los argumentos populares son sustituidos por temas de la literatura escolástica y religiosa. El ejemplo es *Cena Cypriani*¹⁹; esta obra, originada en un texto del siglo IV²⁰, se conserva en la reelaboración de Juan Diácono en el siglo IX, cuyo prólogo, destinado al papa Juan VIII, reúne todos los tópicos de una comedia romana (*Cena Cypriani* 1 1), p.

¹⁸ El drama religioso se concibe para ser representado, incluso «Las extensas indicaciones sobre la representación permiten deducir que se pensaba en una puesta en escena no dentro sino delante de la Iglesia» (Zielske, 1989, p. 412).

¹⁹ Citaremos por la edición de Strecker (1923) en *Monumenta Germaniae Historica* IV, que es la que sigue siendo canónica, si bien se dispone de una más reciente de Modesto (1992), que identifica las cuatro reelaboraciones medievales.

²⁰ Sobre Cipriano de Cartago *vide* Nieto-Torres (2024, pp. 240-242, 358-359, 412-413), si bien no incluyen la adscripción de la *Cena Cypriani*. Sobre la discusión de la autoría o el carácter anónimo de la obra de época tardía puede seguirse la discusión en Mosetti (2002), donde es significativo señalar la duda que se ha puesto de manifiesto dadas las características de la obra: «*Cena Cypriano falso adscripta, opus stultum lectuque indignum, cum aliis quibusdam aequo parum spectantibus ad Cypriatum*» (Oudin, 1722, p. 274).

*Quique cupitis saltantem
Nunc cantantem auditote,
Satiram ludam percurrens
Quo Codri findatur venter.*

*me Iohannem cernere,
iocantem attendite:
divino sub plasmate,
Vos, amici, plaudite.*

A saber, pide atención y aplauso del público (*auditote, attendite, plaudite*), y emplea términos técnicos (*saltantem, cantantem, iocantem*) para referirse al actor que llevará a cabo la sátira²¹, término con el que califica a la pieza²². El poeta imagina que todos se divertirán, el papa y el emperador (*Cena Cypriani* 1 3-4):

*3. Hac ludat papa Romanus
Quando venit coronatus
Ut Silenus cum asello
Quo sacerdotalis lusus
«4. Hanc exhibeat convivis
In miraculis gavisus,
Quando victor coronatur
Ut imperialis iocus*

*in albis pascalibus,
scolae prior cornibus,
derisus cantantibus,
designet misterium».
imperator Karolus,
prodigus in vestitus,
triumphatis gentibus,
instruat exercitum.*

Y finaliza invitando a asistir a la obra que fue redactada por un maestro de retórica tomando como fuente relatos de milagros y no comentarios satíricos ni fábulas de actor cómico (*Cena Cypriani* 1 6):

*Ad cenam venite cuncti
Rhetoris et papae clari
Quam sophista verax lusit
Non satiricis commentis*

*Cypriani martiris,
Libicae Cartaginis,
divinis miraculis,
non comoedi fabulis.*

La propia dedicatoria de Juan Diácono manifiesta su visión de la puesta en escena por medio de la lectura del texto y la representación (*Cena Cypriani* IV, *Suppositio*):

²¹ Bertini (1976), como la mayor parte de la crítica literaria, niega el carácter dramático tanto de esta obra como de *Terentius et delusor* (*vide infra*); Molina (2007, pp. 119-120) reconoce en ambas «trazas de escenificación». Se opone, por tanto, una categorización teatro profano frente a teatro sacro divergente de la de teatro literario/ teatro escénico (Castro, 1996) que seguimos aquí.

²² Esta obra ha sido calificada de pantomima (Ermini, 1935, p. 25), obras en las que un bailarín –o varios– representaban mímicamente el desarrollo de la acción, mientras un coro o un cantor ofrecían el texto que le acompañaba (Thiede, 1998, p. 57). Se ha llegado a realizar una tentativa de puesta en escena (Bellingeri, 1982, p. 662), si bien se ha llegado a poner en duda dicha representabilidad, concluyendo que se trata de un ejercicio literario (Mosetti, 2016b). En este sentido, Jacobsen (2014, p. 136) expresa una opinión media sin comprometerse con la representabilidad: «Un breve squarcio dei divertimenti intellettuali dell'epoca alla corte papale è offerto dalla *Cena Cypriani*, la vecchia parodia di una predica del vescovo Zenone di Verona (360/371) che Rabano Mauro aveva trasformato per Lotario I in un compendio alquanto pedante per la memorizzazione di personaggi e fatti della Bibbia; Giovanni Diacono adattò per Giovanni VIII e Carlo il Calvo il vecchio testo in versi ritmici per la recitazione e lo svago burlesco per il banchetto pasquale».

*Ludere me libuit; ludentem papa Iohannes
 Accipe; ridere, si placet, ipse potes.
 Tristia lassatis dum currunt secula tegnis,
 Suscipe de rithmis dogmata grata tibi,
 Quis laetus poteris spectacula cernere festis,
 Iam variis monstris dissimulata nimis.
 Aspice depictam multo variamine mensam,
 Dum nova cum veteri dogmata iure legis.
 Fac relegat balbus Crescentius ista vietus:
 Qui risum poterit stringere, marmor erit,
 Temporibus musam mutat sine labe poeta:
 Nunc hilarem populum musa iocosa beat.*

La obra, pues, en la concepción de Juan Diácono, está pensada para la representación. En este sentido genera un marco anacrónico y anatópico en el epílogo escrito, puesto que afirma haber visto a Cipriano (*Cena Cypriani* III 1):

<i>Haec cantabat papa Tascius</i>	<i>solio Cornelii,</i>
<i>Graphium tenens vietis</i>	<i>iam retunsum digitis,</i>
<i>Et detritis ludibundus</i>	<i>scribebat in tabulis,</i>
<i>Quem ab Hostia conspexi</i>	<i>sub portu Cartaginis</i>

Por lo demás, el trasfondo bíblico de *Cena Cypriani* traslada el escenario a Oriente, en Canán, junto al río Jordán (*Cena Cypriani* II B 1-3):

Quidam rex nomine Iohel nuptias faciebat in regione Orientis in Chana Galileae. Is invitavit plures, ut cenam eius confrequentarent. Qui temperius loti in Iordanem adfuerunt in convivio.

A continuación, se realiza la preparación del lugar en el que se procederá a cenar (*Cena Cypriani* II B 3-6 p. 28):

Tunc / commundavit Naaman, aquam sparsit Amos, / Iacobus et Andreas adtulerunt foenum, Matthaeus et Petrus straverunt, / mensam posuit Salomon, atque discubuit omnis turba.

Y finalmente, los comensales se sentarán «*quisque ut poterat locum sibi inventebat*». (*Cena Cypriani* II B 7-8), si bien cada uno estará asociado a un elemento relacionado con él (*Cena Cypriani* II B 8-28):

Primus itaque omnium sedet / Adam in medio, Eva super folia, / Cain super aratrum, Abel super mulgarium, / Noe super arcam, Iafeth super lateres, / Abraham sub arbore, Isaac super aram, / Iacob supra petram, Loth iuxta ostium, / Moyses super lapidem, Helias super pellem, / Danihel super tribunal, Tobis super lectum, / Ioseph super modium, Beniamin super saccum, / David super monticulum, Iohannes in terra, / Pharao in arena, Lazarus in tabula, / Iesus super puteum, Zacchaeus super arborem, / Matthaeus super scamnum, Rebecca super hydriam, / Raab super stupram, Ruth super stipulam, / Thecla super fenestram, Susanna in horto, / Abessalon in frondibus, Iudas super locu-

lum, / Petrus super cathedram, Iacobus super retem, Samson super columnam, Heli super sellam, / Rachel super sarcinam. / Patiens stabat Paulus, et murmurabat Esau, / et dolebat Iob, quod solus sedebat in stercore.

El paisaje escénico queda configurado así en los primeros versos, por no hablar de que supone la muestra del modo en que irá avanzando la acción de la obra: se establece una enumeración de los personajes con los elementos que les permiten realizar algún tipo de acción²³. En lo que nos ocupa, tras la ubicación geográfica global en el horizonte bíblico, se ha producido una compleja descripción de la escena donde un escenario sencillo preparado para la cena se ha cargado de elementos concretos, llenos de connotaciones simbólicas, sobre los que los comensales se sientan. Ya no habrá más referencias al paisaje o a la escena en toda la obra, salvo la mención de los vinos que se sirven en la cena (*Cena Cypriani* II B 142-149):

Sed quoniam aliquot vini habebant, / Passum bibebat Iesu, Marsicum Ionas, / Surrentinum Pharao, Pelinum Adam, / Laletanum Moyses, Creticum Isaac, / Adrianum Aaron, Arbustum Zachaeus, / Arsinum Thecla, Albense Iohannes, / Campanum Abel, Signum Maria, / Florentinum Rachel.

O la construcción de una tumba al final de la obra (*Cena Cypriani* II B 265-267):

Tunc iussit rex, uti qui mortuus esset / sepeliretur / et vendidit agrum Emnor, emit Abraham, / Nacor monumentum fecit, et aedificavit Cain, / (...).

Terentius et delusor, pieza anónima del siglo IX, deriva del ambiente escolar. Trata de una disputa entre un joven estudiante que se burla de las obras de Terencio y el comediógrafo que se presenta como una *uctoritas* de la cultura escolar, lo que se refuerza con la caracterización de este como un anciano. Lo llamativo reside en que cada intervención está precedida de una rúbrica en prosa sobre la actitud y los

²³ Manca (2008-2009, p. 86) señala que se trata justamente del mecanismo en el que se fundamenta la comicidad de la obra: «ogni personaggio è associato a un oggetto o un'azione che richiama la sua funzione nella Bibbia». Este mecanismo es estudiado con detalle por el mismo autor (Manca, 2007) y referentes literarios en obras entorno al banquete: Petronio, *Satyricon* 35, Ateneo, *Deipnosophistai* 60, o la referencia, ya puesta de manifiesto y editada por Stecker (1923, pp. 861-862), así como recogida por Fontana (1999, pp. 76-81), a Zenón de Verona, *Ad neophyton post baptismum*; o incluso Apuleyo (Mosetti, 2006, pp. 239-245). En este sentido estamos ante una obra singular que rompe con la visión negativa del teatro por parte del cristianismo tardío desde el *De spectaculis* de Tertuliano: «al passaggio fra Tardo-Antico e Medioevo, circola in Occidente un nuovo modello di “teatralità”, corrispondente a una concezione propagandistica, apologetica, virtuale del “teatro”; la *Cena Cypriani* vi si oppone come irriverente risposta ludica, come espressione della cultura dell'antimodello; come forma non lontana, in fondo, dai tentativi di legittimazione degli spettacoli, che taluni Cristiani, riluttanti ad abbandonare i “teatri”, avrebbero condotto, strumentalizzando, specularmente, in chiave “teatrale” alcuni passi biblici, quasi a voler controbattere l'Apologetica tardo-antica con i suoi stessi mezzi» (Mosetti, 2016a, pp. 997-998). Pues «Per il Cristianesimo si trattava di costruire un'autentica alternativa drammatica, che riuscisse ad appropriarsi dell'intera gamma espressiva della “spettacolarità” (...)» (Mosetti, 2006, pp. 217-218).

gestos de los interlocutores –una acotación, por tanto–. Esta *altercatio* no precisa de describir un escenario, de modo que el movimiento se limita a señalar la entrada de Terencio a escena, «*NUNC TERENTIUS EXIT FORAS AUDIENS HAEC ET AIT*» (*Terentius et delusor* v.13) o «*ECCE PERSONA DELUSORIS PRAESENTATUR ET HOC AUDIENS INQUIT*» (*Terentius et delusor* v.22). En cuanto a la existencia de referencias geográficas, estas se limitan a una breve mención de lo nocivo que procede de tierras lejanas: «*Hic quibus externis scelerosus venit ab oris, / Qui mihi tam durum iecit ridendo cachinnum?*» (*Terentius et delusor* v.16)²⁴.

Los dramas eclesiásticos, término con el que aunamos tanto el drama litúrgico como el escolar, participarán de algunos de los elementos ya citados²⁵. El origen de este fenómeno, específicamente medieval, debe buscarse en la relación establecida entre el sacerdote y el actor trágico²⁶. Honorio de Autún afirma que el sacerdote es un actor trágico que representa el combate y triunfo de Cristo en el teatro de la Iglesia ante el pueblo (*De gemma animae siue de diuinis officiis* 38, *De tragoediis*): «*Sic tragicus noster pugnam Christi populo christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique uictoriam redemptionis suae inculcat*».

Establecido así el carácter teatral de la liturgia cristiana, se procedió a un despliegue de desarrollos diferentes de representaciones; y decimos representaciones, puesto que la liturgia romana disponía de un gran vigor dramático y espectacular: cantos de tropos del introito, lecturas, sermones o procesiones, y, por supuesto, los denominados dramas litúrgicos y escolares. Prescindiendo de la diferencia entre unos y otros, directamente ligada a su relación con la liturgia, al buscar en ellos las referencias al paisaje y la geografía, al paisaje escénico y al narrado, hemos encontrado concomitancias con aspectos ya mencionados a lo largo de nuestro trabajo.

Es obvio subrayar que la geografía referida en todos estos dramas es bíblica²⁷, coetánea a la redacción –*e.g. Clerici*– o alegórica –*e.g.* la Jerusalén celeste del *Ordo*

²⁴ Citamos por la edición de Winterfeld (1902, pp. xx-xxiii). Un estudio completo puede consultarse en Giovini (2007).

²⁵ «En el multiforme ámbito de la literatura latina medieval nos encontramos con un enorme corpus que surge en el siglo x y llega hasta el xvi; nos referimos a ese conjunto de composiciones literario-musicales que reciben el nombre genérico de dramas eclesiásticos y que la competencia literaria contemporánea percibió como posibles piezas teatrales. Bajo esta denominación se engloban, por una parte, los “dramas litúrgicos”, que formaron parte del rito como una ceremonia eclesiástica más, y, por otra, los “dramas escolares”, es decir, esas piezas que, aun pudiendo formar parte del rito, manifiestan que su función no es tanto al servicio del culto como de la creación estética y literaria de obras destinadas a la puesta en escena» (Castro, 2001, p. 5). El drama litúrgico es definido como «*toda composición literario-musical que formó parte de una ceremonia religiosa, pero que rebasó los límites de la dramatización simbólica de la liturgia y se aproximó, desde el punto de vista moderno, a la dramatización imitativa y mimética de la impersonation teatral*» (Castro, 1996, p. 74).

²⁶ Además, es un fenómeno que se extiende por una cada vez más compleja dramatización de la liturgia en la Edad Media (Castro, 1994, pp. 80-82).

²⁷ No haremos mención explícita de ella, ni de ejemplos, pues se trata de un aspecto ligado directamente con la temática: Jerusalén, Judea, el palacio de Herodes, etc.

virtutum de Hildegarda de Bingen²⁸—, siendo las dos últimas muy poco precisas. Para su presentación espiaremos ejemplos de tres aspectos que hemos considerado relevantes: (i) la presencia de un/el sepulcro; (ii) el viaje como motor de la historia; y (iii) el desarrollo de escenografías completas hasta cierto punto estáticas.

En primer lugar, el sepulcro (de Cristo) está asociado al origen de los dramas litúrgicos; igualmente hemos analizado su papel en las obras de Rosvita, donde se liga al espacio mágico, salvaje, al *locus* en el que pueden suceder los milagros. Ese espacio imaginario milagroso, piedra angular de la creencia en la resurrección, aparece en la *Visitatio Sepulchri*²⁹:

INT. Quem queritis in sepulchro, cristicole?
RESP. Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole
Non est hic surrexit sicut predixerat
Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Hilario de Orleans en *Suscitacio Lazari*, en el marco de la geografía bíblica, presenta Judea de la siguiente manera (Hilarius, *Suscitacio Lazari* 101-108)³⁰:

Ihesus ad Di<s>cipulos dicent:
In Iudeam iterum / nos oportet pergere, / ubi quiddam paululum / decreui peragere.
Cui Dis<ci>puli dicent:
Te nuper lapidibus / uolebant obruere, / et uis tamen iterum / in Iudeam tendere!

La obra desarrolla su escena principal en el sepulcro de Lázaro (Hilarius, *Suscitacio Lazari* 173-180):

Et Ihesus ad illam:
Volo, soror, uolo multum / me deduci al sepultum, / ut in uitam reuocetur / qui a morte detinetur.
Illa autem, dicens Ihesum ad sepulcrum, dicet:
Hic eum possimus; / ecce locus, Domine; / quem in Patris poscimus / suscitari nomine».

Es más explícito *Resuscitatio Lazari* del manuscrito de Fleury (*Resuscitatio Lazari* 1)³¹:

In primis adducatur Simon cum quibusdam Iudeorum, et resideat in domo sua.
Post hec ueniat Ihesus in plateam, cum discipulis cantantibus:

²⁸ «VIRTUDES. Estás en el edificio de la Jerusalén celestial floreciendo entre los brillantes lirios» (Hildegarda, *Ordo virtutum* 47), no dando lugar a más desarrollo del escenario ni el paisaje. Sobre esta autora *vide* Castro (2001, pp. 83-88), Dronke (2002, pp. 272-280), Moulinier (2006, pp. 77-90) y Notz (2006, pp. 125-132).

²⁹ Young (1993, I 393-397).

³⁰ Young (1933, II, pp. 212-219).

³¹ Young (1993, II 199-211).

Se hace, pues, referencia al escenario imaginado, *domus*, pero también al real de la representación, *plateam*; posteriormente nos trasladará al túmulo (*Resuscitatio Lazari* 281-286):

Ihesus transiens ante monumentum dicat:

Velox huius saxi remocio, / et spelunce fiat apertio / sine mora. / Qua debetis miranda cernere / atque Dei nomen extollere / hec est hora.

Y, si podemos considerar el *sepulchrum*, por más que se cargue de connotaciones positivas para el cristianismo, la expresión de un *locus horroris*, a este grupo pertenece la primera aparición conocida de demonios en escena, que, por supuesto, se acompaña de la ausencia de luz a la que han llegado las necias (*Sponsus* 84-90)³²:

Modo veniat Sponsus. <Fatuae dicant:>

Audi, Sponse, uoces plangentium: / Aperire fac nobis ostium / Cum sociis <ad dulce prandium; / Nostrae culpae> praebē remedium! / Dolentas, chaitiuas, trop i auern dormit!> Christus:

Amen dico, uos ignosco, nam caretis lumine, / Quod qui perdunt procul pergunt huius aule limine.

En segundo lugar, el viaje supone un motor de la acción escénica. Es lo que sucede en el ambiente urbano en el que se sitúa *Ludus super Iconia Sancti Nicolai* de Hilario de Orleans (Hilarius, *Ludus super Iconia Sancti Nicolai* 1-16)³³:

In primis Barbarus, rebus suis congregatis, ad Ichoniam ueniet et, ei res suas commendans, dicet:

Nicholae, quidquid possideo, / hoc in meo misi teloneo; / te custodem rebus ad<h>ibeo; / serua quę sunt ibi. / Meis, precor, adtende precibus; / uide, nullus sit locus furibus. / Preciosis aurum cum uestibus / ego trado tibi. Proficisci foras disposui; / te custodem rebus inposui; / reuertenti redde quę posui / tua sub tutela. / Iam sum magis securus solito, / te custode rebus inposito, / reuertenti uide ne merito / mihi sit querela».

Así sucede también en *Iudeus ad Sanctum Nicholaum*³⁴, en la que no son unos viajeros los que llegan, sino que un judío encomienda su tesoro al santo al salir de viaje. En *Tres clericci*, obra en la que el viaje y el alojamiento que encuentran entre dos ancianos, que asesinarán a los estudiantes y san Nicolás los resucitará posteriormente, supone la causa de la peripecia dramática (*Tres clericci* 13-16)³⁵:

Insimul omnes ad Senem dicant:

Hospes care, querendo studia / huc relictia uenimus patria; / nobis ergo prestes hospicium / dum durabit hoc noctis spacium».

³² Young (1933, II, pp. 361-369).

³³ Young (1993, II, pp. 337-343).

³⁴ Young (1993, II, pp. 343-351).

³⁵ Young (1993, II, pp. 330-334).

Ordo ad representandum Herodem recrea la llegada de los Reyes Magos y desarrolla en acotación el movimiento de los actores en el templo (*Ordo ad representandum Herodem* p. 84)³⁶:

Tunc demum surgentes cantent intra se *Transeamus*, et cetera; et sic procedant usque ad *Presepe*, quod ad ianuas monasterii paratum erit:

El movimiento hasta la puerta del coro (*Ordo ad representandum Herodem* p. 85):

Venientes ad hostium chori interrogent astantes:

Dicite nobis, O Ierosimilitani ciues, ubi est expectatio gencium; ubi est qui natus est rex Iudeorum, quem signis celestibus agnitus uenimus adorare?».

Y expone en el texto el origen de los Magos de Oriente (*Ordo ad representandum Herodem* p. 88):

Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba dona ferentes Christo nato, Regi, Domino, quem, stella ducente, adorare uenimus.

Ad interfectionem Puerorum presenta un juego interesante, pues la acotación inicial habla de que «*<A>d interfectionem Puerorum induantur Innocentes stolis albis, et gaudentes per monasterium, orent Deum*» (*Ad interfectionem Puerorum* p. 110)³⁷, es decir, explica el espacio real en el que se desarrollará la representación, mientras que la obra trasladará al público al espacio imaginario de Judea (*Ad interfectionem Puerorum* p. 113):

Tunc Ioseph, Ioseph, fili David! Reuertere | in terram Iudam, defuncti sunt enim qui querebant animam pueri.

*Ludus de Emmaus*³⁸ se inicia en su acotación con la referencia anacrónica de *castellum* (*Ludus de Emmaus* 1):

Incipit exemplum apparitionis Domini discipulis suis iuxta castellum Emaus, ubi illis apparuit in more peregrini et tacuit videns, quid loquerentur et tractarent.

Son muy escasas otro tipo de descripciones, lo que hace más llamativo, si cabe, la presencia de un *locus amoenus*, tomado de *Canticum canticorum*³⁹ (*Ludus de Emmaus* 26a*):

³⁶ Young (1993, II, pp. 84-92).

³⁷ Young (1993, II, pp. 110-117).

³⁸ Citamos la edición por medio de Martínez Gázquez-Florio (2006, pp. 152-154); Young (1993, I, pp. 463-465).

³⁹ *Vide* Colunga-Turrado (1953, pp. 819-824).

<Dominus.> Vox turturis audita est in turribus Ierusalem. Veni, amica mea. Surge, Aquilo, et veni, Auster; perfla hortum meum, et fluent aromata illius. Respondet Maria: Veniat dilectus <meus in hortum suum, ut comedat fructus pomorum suorum.> Dominus: Comedi <favum cum melle meo, bibi vinum meum cum lacte meo.> Maria: Talis est dilectus <meus, et ipse est amicus meus. Filie Ierusalem.> Dominus: Tota pulchra <es, amica mea, et macula non est in te. Favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua, odor unguentorum tuorum super omnia aromata. Iam enim hiems transit, imber abiit et recessit, flores apparuerunt, vinee florentes odorem dederunt, et vox turturis audita est in terra nostra. Surge, propera, amica mea, veni de Libano, veni, coronaberis>.

Para el tercer lugar hemos dejado los dramas en los que se explicita por medio de las acotaciones el desarrollo de un escenario complejo y, en ese sentido, estático en tanto que simbólico. Así sucede en *Danielis ludus*, que desde la magnificencia del palacio del rey Baltasar se traslada al *locus horroris* que supone el foso de los leones (*Danielis ludus*, inter vv. 352-353)⁴⁰: «*Tunc procient Danielem in lacum*»; lo que se repite en *Historia de Daniel representanda* de Hilario de Orleans⁴¹, que ya en su inicio traza el escenario en el palacio y con un pozo de leones (Hilarius, *Historia de Daniel representanda* 1):

In cuius prima parte he persone sunt necessarie: / Rex unus sub persona Baltasar / Regina / Daniel / Quatuor Milites / Quatuor Seniores.

In secunda uero parte: / Rex unus sub persona Darii / Idem Daniel / Milites et Seniores qui et in prima / Angelus unus in lacu leonum / Abacub / Angelus alias, qui deferat Abacub ad lacum / Angelus tercius, qui cantet, *Nuncium uobis fero*».

La acotación inicial del *Ludus de Antichristo* dará una idea precisa de lo que tratamos de expresar (*Ludus de Antichristo* 1)⁴²:

Templum Domini et vii sedes regales primum collocentur in hunc modum: Ad orientem templum Domini; huic collocantur sedes Regis Hierosolimorum et Sedes Sinagogae. Ad occidentem sedes Imperatoris Romanorum; huic collocantur sedes Regis Theotonicorum et sedes Regis Francorum. Ad austrum sedes Regis Grecorum. Ad Meridiem sedes Babilonię et Gentilitatis. His ita ordinatis, primo procedat Gentilitas cum Rege Babiloni<e> cantans:

Al inicio de la obra se realiza por medio de la correspondiente acotación un reparto del espacio escénico de un modo simbólico, cubriendo los puntos cardinales. De ese modo, las acotaciones del resto de la obra se recrearán en el vestuario, la gestualidad y los movimientos de una zona a otra del escenario, o recreará el enfrentamiento entre los ejércitos; todo ello, sobre un paisaje escénico imaginario que se ha

⁴⁰ Young (1933, II, pp. 290-306).

⁴¹ Young (1933, II, pp. 276-290)

⁴² Young (1933, II, pp. 369-396).

establecido desde el primer momento y requiere de utilización de elementos decorativos en escena (Jackson, 1979).

El mismo patrón se reproduce en *Filius Getronis* 1⁴³ (Walsh 2001):

Ad representandum quomodo Sanctus Nichlaus Getron Filium de manu Marmorini, Regis Agarenorum, liberauit, paretur in competenti loco cum Ministris suis armatis Rex Marmorinus in alta sede, quasi in regno suo sedens. Paretur et in alio loco Excoranda, Getronis ciuitas, et in ea Getron, et cum Consolatricibus suis, uxori eius, Eufrosina, et Filius eorum Adeodatus. Sitque ab orientali parte ciuitatis Excorande ecclesia Sancti Nicholai, in qua puer rapietur.

Otro tanto sucede en la *Conversio Beati Pauli Apostoli* (p. 219)⁴⁴:

Ad representandum Conuersionem Beati Pauli Apostoli paretur in competenti loco, quasi Ierusalem, quedam sedes, et super eam Princeps Sacerdotum. Paretur et alia sedes, et super eam iuuenis quidam in similitudine Sauli; habeatque secum Ministros armatos. Ex alia uero parte, aliquantulum longe ab his sedibus, sint parate quasi in Damasco due sedes, in altera quarum sedeat uir quidam nomine Iudas, et in altera Princeps Sinagoge Damasci. Et inter has duas sedes sit paratus lectus, in quo iaceat uir quidam in similitudine Annanie.

Cuando hay un pequeño cambio del escenario, se procede a la acotación oportuna (*Conversio Beati Pauli Apostoli* p. 222):

Tunc Ministri eant et quera_nt Saulum. Quo comperto, Saulus cum Discipulis suis in sporta ab aliquo alto loco, quasi a muro, ad terram demittatur.

O lo mismo en *Ordo de Ysaac et Rebecca et filiis eorum* (1)⁴⁵:

ORDO DE YSAAC ET REBECCA ET FILIIS EORUM RECITANDUS

Tria tabernacula disparatim disponenda sunt cum lectis et aliis ornatibus prout facultas erit, vnum Ysaac, secundum Iacob et Rebecce, tertium Esau. Coquine Esau et Iacob, vbi delicate dapes cum pane et uino promte sint. Capreolus, si esse potest. Duo hedi. Tece manuum pilose. Pellis, que tegat collum, pilosa. Pillea Iudaica Ysaac et filiis, et coloribus uariata; cetera simplicia aptentur. Vester prout decentiores prouideantur. Arcus cum pharetris. Cuique predictorum plurimi clare uestiti assistant cum cantoribus suis, qui in singulis locis historie allegorias dulciter canant. Hoc cantu producendus est Ysaac usque ad lectum honorifice dispositum:».

Entre las obras del *Codex Buranus*, *De Nativitate* desarrolla la disposición del escenario de modo similar a los anteriores (*De Nativitate* 1)⁴⁶:

⁴³ Young (1993, II, pp. 351-360).

⁴⁴ Young (1993, II, pp. 219-224).

⁴⁵ Young (1993, II, pp. 258-266).

⁴⁶ Young (1993, II, pp. 172-196).

Primo ponatur sedes Augustino in fronte ecclesie, et Augustinus habeat a dextera parte Ysaiam et Danielem et alios Prophetas, a sinistra autem Archisynagogum et suos Iudeos.

No obstante, lo que resulta más relevante es el canto de la Sibila, que presenta el apocalipsis, en lo que es una descripción completa de un *locus horroris* (*De Nativitate 3b*)⁴⁷:

Iudicij signum: Tellus sudore madesket; / E celo rex adueniet per secla futurus, / <S>cilicet in carne presens ut iudicet orbem, / Vnde Deum cernent incredulus atque fidelis / Celsum cum sanctis, eui iam termino in ipso. / Sic anime cum carne aderunt quas iudicat ipse. / Cum iacet incultus densis in uepribus orbis, / Reicient simulacra uiri, cunctam quoque gazam. / Exuret terras ignis, pontumque polumque; / Inquirens tetri portas effringet Auerni; / Sanctorum sed enim cuncte lux libera carni, / Tradetur; sonentes eterna flamma cremabit. / Occultos actus retegens, tunc quisque loquetur / Secreta, atque Deus reserabit pectora luci. / Tunc erit et luctus, stridebunt dentibus omnes. / Eripitur solis iubar, et chorus interit astris; / Soluetur celum, lunaris splendor obibit; / Deicet colles, ualles extollet ab imo. / Non erit in rebus hominum sublime uel altum. / Tum equantur campis montes, et cerula ponti. / Omnia cessabunt, tellus confracta peribit. / Sic pariter fontes torrentur, fluminaque igni. / Et tuba tunc sonitum tristem demittet ab alto / Orbe, gemens facinus miserum, uariosque labores, / Tarthareumque chaos monstrabit terra de<h>i<s>cens; / Et coram hic Domino reges sistentur ad unum; / Decidet e celo ignisque et sulphuris amnis.

Frente a ese *locus horroris* se contrapone *Ludus de Rege Aegypti*, donde, cargado de connotaciones clásicas, se describe un completo *locus amoenus*, en el que se dará rienda suelta a la elegíaca *militia amoris* (*Ludus de Rege Aegypti 2-17*)⁴⁸:

Ab estatis foribus / nos amor salutat; / humus picta floribus / faciem conmutat. / Flores amoriferi / iam arrident tempori, / perit absque Venere / flos etatis tenere. / Omnim principium, / dies est uernalis; / uere mundus celebrat / diem sui natalis. / Omnes huius temporis / dies festi Veneris; / regna Jouis omnia / hec agant sollempnia».

Y se completa con la descripción de los jardines de Babilonia (*Ludus de Rege Aegypti 36-72*):

Hec noua gaudia / sunt ueneranda, / festa presentia / magnificanda. / Dulcia flumina / sunt Babylonis, / mollia semina / perditionis. / Concupiscentia / mixti saporis / ingredit somnia / lenis amoris.
Heccine gaudia / cupiditatis / tribuunt ydola / captiuitatis. / Dulcia.
Apta delitiis / caro letatur, / hac <uia> uiciis / mens uiolatur. / D<ulcia>.
Affectionibus / motus tumultus / tollit uirtutibus / proprios cultus. / D<ulcia>.

⁴⁷ Young (1993, II, pp. 130-131) considera que este canto de la Sibila es una pieza diferente que se inserta dentro de la representación.

⁴⁸ Young (1993, I II I, pp. 463-469).

*Ista sunt deuia / felicitatis, / ocia mollia / sunt uoluptatis. D<ulcia>.
Ista negocia / plena malorum / et desideria / flagiciorum. D<ulcia>».*

En suma, en los dramas eclesiásticos, dado su carácter musical y que la escena esté ligada al espacio sacro o al espacio público, y no propiamente a una escena, las acotaciones escénicas cobran un gran protagonismo. El paisaje y la geografía en el texto se reduce a muy pocas expresiones que hemos tratado de mostrar; en la escena este es imaginario y simbólico, con expresión de lugares fijos.

2. PAISAJE Y GEOGRAFÍA EN EL DRAMA LATINO DEL RENACIMIENTO

El final del siglo XIII y sobre todo el siglo XIV darán lugar a un nuevo tipo de producción dramática caracterizada por la *imitatio* y la *aemulatio* de la producción dramática de la Antigüedad. Este drama humanístico sentará las bases del teatro neolatino de los siglos XVI y XVII, hasta que el siglo XVIII ceda el paso a las producciones populares en lenguas vernáculas y al pujante teatro jesuítico. Por ello, nos centraremos, en el final de nuestro estudio, en la observación de la comedia y la tragedia humanísticas.

2.1. COMEDIA HUMANÍSTICA

El carácter imitativo de las comedias hace que se multiplique la aparición de los términos que tienen que ver con *urbs*, convirtiéndose en este sentido no solo en continuación de la comedia antigua, sino también con una evidente relación con la comedia elegíaca del mismo tema⁴⁹. Estos se multiplican y hablan de la representabilidad de estas obras⁵⁰, tal como ya subrayábamos: *macellum*, *hortulus*, *ecclesiam*, *vicinia*, *templum*, *posticus*, *cella*, *platea*, *edis*, *cubiculum*, *taberna*, *angiportus*, *turrim*, *hortus*, *divorticula*, *porticus*, *deambulatorium*, *scaligradium*, *fenestrellam*, *celula*, *balneum*, *cavea*, *area*, *tectorio*, *aedicula*, *cauponam*, *fanum*, etc., incrementan el vocabulario descriptivo de la ciudad que se había limitado a un léxico elemental (*villa*, *urbs*, *domus*, *fores*, *forum*, *viam*, *portus*, *ianua*, *limina*, *arva*). Todo ello y términos como *ecclesiam*, *turrim* o *scaligradium* muestran la adaptación a la realidad de la época de

⁴⁹ *Vide* punto 1.1.1. en el presente trabajo.

⁵⁰ Limitamos nuestro estudio a las cinco comedias humanísticas contenidas en la edición de Grund (2005): *Paulus* (ca. 1390), de Pier Paolo Vergerio (1370-1444); *Philodoxeos fabula* (1424/1437), de Leon Battista Alberti (1404-1472); *Phlogenia et Epiphebus* (1437/1438), de Ugolino Pisani (c.1405-1445); *Chrysis* (1444), de Enea Silvio Piccolomini, futuro papa Pío II (1405-1464); y *Epirota* (1483), de Tommaso Mezzo (nacido ca. 1447). Una visión de conjunto de esta producción trágica, incluyendo las referencias a obras perdidas o conservadas en escasos fragmentos, puede cono-
cerse en Grund (2015, pp. 104-108).

la redacción en el siglo xv⁵¹. No obstante, como señala Grund (2005, pp. xii-xxi), resulta complicado averiguar hasta qué punto fueron representadas las comedias humanísticas⁵², y las que lo fueron a menudo formaron parte de ceremonias académicas, entretenimientos de la corte o espectáculos religiosos. Este alejamiento de la escena, unido a la *imitatio* de las comedias de Plauto y Terencio, contribuye, en nuestra opinión, a la ausencia de acotaciones escénicas –aspecto ya repetido en nuestro trabajo– y a cierta falta de precisión en el momento de utilizar los signos lingüísticos indicadores del espacio escénico⁵³.

Tales son las características que se pueden rastrear en *Paulus*, de un joven⁵⁴ Pier Paolo Vergerio (ca. 1390), cuya escena se ubica en Bolonia y sigue muy de cerca el patrón terenciano (Paolini, 2017, pp. 307); es la ciudad en la que el protagonista se encuentra estudiando, para, finalizados sus estudios, retornar a la patria (vv. 30-33: «*Videbar ipse michi / coronatus iam emerita lauro in patriam / ivisse me, ac protinus sponsam virginem / generosam michi, que decore superaret solem*»); de lo contrario, deberá dedicarse a la milicia o retirarse a territorios donde impera la barbarie (*Paulus* vv. 152-153: «*aut miliciam secuturum aut in extremam / barbariem*»). Son abundantes los términos ya referidos, de entre los que destacamos el uso de *posticum* (*Paulus* v. 489: «*Ego postico vos admittam*») o de *monasterium* (*Paulus* vv. 816-817: «*quot intra monasteriorum / claudier septa!*»); o la referencia a la realidad de la ciudad de Bolonia por medio de su mercado y de la puerta que daba salida hacia la ciudad de Rávena, en *Paulus* vv. 161-165:

Abi igitur / et duos illos codices, qui soli apud me / sunt, vestesque ex scrinio collige, quoad / libras auri tres cogas; deinde in macellum / ito et in Ravennensem portam.

O, finalmente, la referencia a los esclavos a la venta en función de su origen geográfico (*Paulus* vv. 219-224):

Cum enim preteriero, omnes me domine / spectabunt et mirabuntur qui sim, / qui Ethiopes Técrosque servos habeam / emptios, cum ceteri non nisi / immundos Germanos, qui caules / sepo condiant et potent poculis oleum.

⁵¹ Una visión de conjunto, desde sus orígenes humanísticos y su evolución a lo largo del Renacimiento y la Edad moderna, puede consultarse en Tilg (2015).

⁵² De hecho, «None of the comedies included in this volume can be proven with any certainty to have been presented publicly» (Grund, 2005, p. xii). Se trata de obras calificadas por Van Thieghem (1944, p. 149) de «comédie à la antique» en las que los modelos de Plauto y Terencio son más evidentes.

⁵³ Una visión más optimista de la representación de las obras dramáticas del Renacimiento y la Edad Moderna es la que ofrece Bloemendal (2014, pp. 480-481): «Most Neo-latin dramas were meant to be both read and staged. Such a performance added to the impact of a play by means of the spoken word as well as decor and props. Often plays were printed only after the performance, whereas many remained in manuscript form. Those manuscripts contained the entire play, or 'roles', viz. the text to be spoken by one actor». Esta visión se sustenta en el impacto en las audiencias de estas obras y en el papel desempeñado por estos dramas en la formación de la opinión pública (Bloemendal, 2008 y 2013).

⁵⁴ Katchmer, 1998, pp. 77-88 concluye que la redacción fue anterior a los treinta años.

Philodoxeos fabula, de Leon Bautista Alberti (1424/1437), de clara raigambre plautina (Paolini, 2017, p. 307), ofrece una riqueza mayor en las descripciones, más que probablemente relacionadas con la dedicación a la arquitectura y urbanismo del autor, famoso por su obra *De re aedificatoria*, presentada al papa Nicolás V el año 1452 y editada por primera vez en 1485 (Rivera, 1991, p. 7). Por ello, sus descripciones son más precisas, como en la descripción del deterioro en el que se encuentra la casa de Philodoxeus a su regreso y que describe su compañero Phroneus (*Philod.* 18):

Et quam accurate, quam premeditate hoc me iupsit negotii conficere! Hec dixit: "Nostis quod te diligo et nosti angiportum, ubi operam omnem, diem omnem meque omnem contrito consumoque miserum. Istuc ito ac, siquid videris sive quem transeuntem, speculator. Ibi directo ad levam, quasi edibus, amate coadiunctum, ostium est. Edes ille multo mihi commodo esse poterunt, dum in illius familiaritatem, qui inhabitat, nos inserpias. Est ut hominem convenias teque amico et vitee mee amicum ac veluti vitam prestes. Hinc haud commoneo quicquam necdum impero: tute sapis frugi es. Hominem ut agnoscas, huc adverte: est fuscus, barba et capillo prolixus, claudicans, cesus".

Al igual que en los casos anteriores, aparece un vocabulario específico, *v.g. angiportum* (*Philod.* 18, 32, 101 y 104), *vinarias tabernas* (*Philod.* 19), o, sin caer en la exhaustividad, el recurso a un término plenamente medieval (*Philod.* 47): «*accesi ad turrim*». Así lo medieval se mezcla con elementos clásicos como un desfile triunfal en el foro (*Philod.* 53):

Phron. Dicam. Namque in foro legati es Africa, bene re gesta, cum pompa nunc cum transirent, seduxi me ut eam ipsam pompam spectarem, quam tu quidem triumphum esse dices: nam illic tibicines, currus, equi, leones, panthere, res denique mire atque innumerabiles, que videre longe opere pretium est. Interea putus caballum effrenum acriter virga et calcibus concussit. Nescio rem ut dixerit: hoc ipse aperto novi, crus mihi semifractum esse.

O el relato del que participa la descripción de un *hortus* (*Philod.* 86):

Mni. Narro. Doxia Doxie soror Phimiaque Alithiaque, hec virgo, atque ego flores in horto et apium opera animi gratia spectabamus, dum is convicinus senex suo ex horulo proximo, qui cratibus ab hortis Doxie conceptus est, nos quam plurime iubet salvare.

O Tychia realiza las indicaciones oportunas para que Phroneus identifique su casa (*Philod.* 119):

Tych. Ergo adhibe huc animum: hac recta usque apud publicanos, tum verte ad levam usque ad pistrinum, demum descendere ad plateam; ibi ad dextram e conspectu videbis umberinem ad postes appensum, de more ubi hec inscripta sunt aureis litteris: NISI IAM FORTE. Ille sunt edes nostre: advocato gnatum. Intellexitin?

En suma, el uso de los términos y la aparición de algunas descripciones, poco habituales en otras obras similares, hacen que del texto de Alberti se obtenga una visión más aproximada de los paisajes y escenarios en los que se desenvuelve la comedia.

Philogenia et Epiphebus (1437/1438): de Ugolino de Parma, comparte con las anteriores el ambiente urbano en el que las puertas de las casas o el modo en que se accede a ellas configura la escena y el paisaje en el que se desarrolla la comedia (*Philog.* 15):

Ph. *Quia parentes mei umbris advenientibus primum foribus obdunt pexulum, post non credentes pexulo, clavibus se tuciores reddunt et eas secum deferunt. Itaque nullo pacto tibi patere possent fores.* Ep. *Occurram huic probe.* Ph. *Quonam pacto?* Ep. *Ex deambulatorio apud angiportum per scaligradium descendantem te, mi Philogenia, meos in amplexum accipiam.*

Se produce una *narratio* rápida de las acciones que se producen en la casa (*Philog.* 24):

Cl. *Mi vir, sensi projecto nescio quid in edibus tumultuari.* Cal. *Corripe te igitur e lecto et videas.* Cl. *Faciam. Ad gnatam primum pergam.* Heus, heus, *Philogenia, hem quid est?* Hostium pulso; nil enim obstat quin recta possim ingredi via. Quid, *Philogenia, foribus pexulum non dedisti?* Ubi es? Hem abiit; ve misera mibi! Quid viro nuntiabo? Caliste mi, accurre huc propere. Cal. *Hem, quid est?* Cl. *Philogenia nostra hedes est egressa.* Cal. *Unde?* Cl. *Nescio. Exploravi hostia, seras et omnes fenestras.* Video omnia ordine esse quo statuta fuerant. Cal. *Unde igitur potuit exire?* Cl. *Nescio, nisi forte ex deambulatorio in ultimis hedibus.* Cal. *Eamus igitur visere.* Cl. *Sequar.* Cal. *Hem, Cliopha, hinc omne malum est, hinc abiit impurissima, hic sunt vestigia.* Cl. *Ve mibi! Quid igitur est faciendum, mi vir?*

En esta obra se menciona «*ex oppido Castigii eam abduxit*» (*Philog.* 56), situándonos en el momento de la redacción, ya que se trata de una pequeña villa a 20 millas de Pavía, donde se lleva a cabo la acción. Desde esas poblaciones acuden los campesinos *in urbem* (*Philog.* 58 y 59).

Chrysis, de Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), el futuro papa Pío II, redactada en 1444, cuya acción se sitúa en Basilea, repite los mismos patrones de clara influencia plautina (Jocelyn, 1991)⁵⁵, con las referencias ya indicadas a términos espaciales: *in angiportu* (*Chrysis* v. 37), *ad ianuam* (*Chrysis* v. 40), *in foro* (*Chrysis* vv. 110; 160; 253; 681), *in balneas* (*Chrysis* v. 112), *domum* (*Chrysis* vv. 121; 268; 504; 684), *in cavea* (*Chrysis* v. 176), *in edibus* (*Chrysis* v. 256), *in scannis* (*Chrysis* v. 668). Ahora bien, cabe resaltar la relación geográfica realista de una Basilea en conflicto con Francia, con la mención a las tropas de Armagnac, que derrotaron a las tropas suizas en la batalla de St. Jakob an der Birs (24 de agosto de 1444), en los alrededores de Basilea; para terminar señalando la indiferencia entre gobernantes franceses o alemanes (*Chrysis* vv. 160-176):

⁵⁵ La motivación para la redacción de esta obra era su utilidad para el aprendizaje de la elocuencia, como el propio autor afirma en su *Tractatus de liberorum educatione*, «*Comedi plurimum conferre ad eloquentiam possunt, cum per omnes personas et effectus eant*», lo que la sitúa en la línea educativa que ya hemos señalado en varias ocasiones (Paolini, 2017, p. 305).

Charinus. (...) *Vidi plures in foro / nuper propter Armeniacos ire anxios; / illos namque invasisse dolent imperium / et occidisse quosdam Suicenses truces. / Hostem volunt alii externum propulsarier / ulciscisque suos. Tum post quidam togati / non capio quid divisionis flebile / inter pontifices aiunt esse maximos. / Ego sapientis verbum mente teneo: / curas post tergum decet inanes mittier, / Ut in cavea certant pulli gallinacei / esse causa, quibus cras est decretum mori, / sic propter imperium contendunt homines, / quod quam diu tenere debeant nesciunt. / At ubi carendum sit, imperio prius / quam cibo malim carere. Quid refert mea, / Gallus an Teutonicus uter imperet?*

De la misma manera que los personajes manifiestan su relación con las ciudades de Maguncia (*Chrysis* vv. 700-701, «*Bacchidem colui / Maguntie*») y Siena (*Chrysis* v. 709, «*Dixin tibi quo pacto Senis dilaniarim mecam?*»).

Finalmente, la propia trama de *Epirota* (1483), de Thomasso Mezzo, traslada a los espectadores hasta la antigua Grecia. Comparte con las anteriores el ambiente urbano que se refleja en el vocabulario empleado, que aparece en la *salutatio urbis* del protagonista (*Epir.* 35):

Salve urbs optata, meorum profugium, ubi fratris filiam esse praedican! Quam sane urbem salvus videre aut contingere numquam speravi, ita mare venti caelum in nos navigantes saevierant. Quam ob rem, antequam incipiām fratris filiam per urbem quaeritare, recipiam me in aliquid diversolorum, ubi corpus curem. Sed quis est, quaeſo, ille, qui ex editiori loco verba facit ad plebem? Exquiram iam ex proximo, tametsi nihil ad me verba eius. Dic, sodes, tribunus est hic an aliquis subtribunus, qui concionatur in foro?

La obra realiza un auténtico paseo por la ciudad, mostrando a los ojos de los espectadores los espacios por los que se mueven los personajes; no obstante, resaltamos aquí la aparición del uso de los referentes geográficos, ficticios –el Jardín de las Hespérides– y reales –Mauritania, donde se afirma que no hay ladrones–, con motivo de realizar una buena venta de hierbas por parte de un charlatán (*Epir.* 39):

Ut occepi dicere vobis, iuvenes, in horto Hesperidum hanc herbam ortam fuisse aiunt. Innumerā illi virtutes esse constat, de quibus omnibus ipse periculum feci, et vos, si diis placet, hodie parva impensa periculum facietis. Eius maxima virtus est ad indicia furtorum. Nam citius manu continebit ignem is, qui furti noxa tenetur, quam radicem istam; cadit protinus e manibus, si eam ullo pacto tetigerit. Proinde in Mauritania, ubi haec nata ferunt, nulli perhibentur esse fures, nisi forte qui post furtum statim fugam meditantur.

Al igual que el posadero describe su trabajo *in cauponam* (*Epir.* 43).

2.2. TRAGEDIA HUMANÍSTICA

El descubrimiento por parte de Lovato Lovati (1240/41-1309) del *Codex Etruscus* del siglo XI en la Abadía benedictina de Pomposa, que contiene la colección más antigua de las nueve tragedias de Séneca –*Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* y *Hercules Oetaeus*–, marca el inicio

de la tragedia humanística, cuya principal característica es justamente la imitación y emulación de los dramas senecanos. Veremos a continuación la presencia de la geografía y el paisaje en una muestra de estas tragedias humanísticas⁵⁶.

Ecerinis, escrita en 1314 por un discípulo de Lovato, Albertino Mussato (1261-1329), en cinco actos, tiene coro, diálogo y emplea el trímetro yámbico en los pasajes narrativos con clara influencia senecana (Grisafi, 2003) y muy especialmente de la pseudosenecana *Octavia* (Bisanti, 1994). El personaje central es Ecelino III da Romano (1194-1259), el llamado ‘Tirano de Padua’, que en su calidad de lugarteniente de Federico II fue una figura principal en los enfrentamientos entre Güelfos y Gibelinos en el siglo XIII. No obstante, la narración histórica de Mussato realizaba un cuidadoso y artesanal retrato del tirano veronés Cangrande della Scala, que amenazó la soberanía de Padua, cuando el autor ejerció de diplomático y soldado en las guerras entre Verona y Padua (1312-1328). En ella el pueblo de Padua desempeña un papel fundamental, hasta el punto de que, poeta laureado de la ciudad-estado el 3 de diciembre de 1315, su drama fue leído cada Navidad al público para fortalecer su patriotismo. Estos tiranos serán presentados como auténticos demonios, reencarnaciones del anticristo, *sub specie diaboli* (Bosisio, 2014, p. 3), para lo que debe crearse un ambiente «meraviglioso, fantástico» y demonológico en el que el contexto geográfico y el paisaje acompañan a los elementos cronológicos e ideológicos (Bosisio 2014, p. 1).

Adeleita, la madre de Ecelino, inicia la tragedia por medio de una descripción subjetiva de la escena y su paisaje; en él, recoge la descripción del palacio, que se inspira en el de Pélope, descrito en el *Thyestes* de Séneca (vv. 641-647), cargado de tintes funestos (*Ecc.* vv. 8-17):

Arx in excelso sedet / antiqua colle, longa Romanum vocat / aetas: in altum porrigunt tectum trabes, / premitque turrim contigua ad austum domus, / ventorum et omnis clavis aëreae capax. / Hoc accubans ipso Monachus olim loco / parens eburno vester Ecerinus thoro est / dormire visus, cuius ad laevum latus / supina iacui. Iam eloqui factum pudet, / pavet animus, advenit horror et membra occupat.

Se desarrolla desde el comienzo un *locus horroris*, que culminará con una invocación a Satán (*Ecc.* vv. 28-38):

Cum prima noctis hora, communis quies, / omni teneret ab opere abstractum genus, / et ecce ab imo terra mugitum dedit, / crepusset ut centrum et foret apertum chaos / altumque versa resonuit caelum vice: / faciem aëris sulphureus invasit vapor, / nubemque fecit. Tunc subito fulgur domum / lustravit ingens, fulminis ad instar, tono / sequente: ole-

⁵⁶ Limitamos nuestro estudio a las cinco tragedias humanísticas contenidas en la edición de Grund (2011): *Ecerinis* (1314), de Albertino Mussato (1261-1329); *Achilles* (ca. 1390), de Antonio Loschi (1369-1441); *Procne* (ca. 1427/1430), de Gregorio Correr (nacido en 1409); *Hiempal* (ca. 1440/1442), de Leonardo Dati (1407-1472); y *Fernandus servatus* (1493), de Marcellino Verardi; a las que hemos añadido *Historia Baetica* (1492), de Carlo Verardi (1440-1500) (Chiabò-Farenga-Miglior-Morelli 1993).

tum sparsa per thalamum tulit / fumosa nubes. Occupor tunc et premor, / et ecce pudor, adulterum ignotum ferens.

Que se completa en *Ecc.* vv. 86-90, con una acotación escénica (única en todas las tragedias analizadas):

Sic fatus ima parte secessit domus / petens latebras, luce et exclusa caput / tellure pronus sternit in faciem cadens/ tunditque solidam dentibus frendens humum / patremque saeva voce Luciferum ciet.

Si ese es el paisaje escénico que se presenta al público, hay un paisaje geográfico de dominio narrado en la obra, como cuando Eccerino expone el alcance de su poder (*Ecc.* vv. 290-296):

Capiamus urbes undique et late loca. / Verona Vicentia Padua nutu meo / iam subiacent: progrediar ulterius cito. Promissa Lombardia me dominum vocat: / habere puto. Meos nec ibi sistam gradus. Italia michi debetur.

O la tremenda descripción que hace Eccelino de su conquista de Mantua (*Ecc.* vv. 328-337):

Hem vicimus! Iamque omne fas licet et nefas. / Ferro tuenda civitas nostro vacat. / Cum plebe pereat omne nobilium genus; / non sexus aetas ordo non ullus gradus / a caede nostra liber aut expers eat. / Vagetur ensis undique et largus crux / abundet atra tare perfusus foro: / hinc inde patulae corpora ostentent crux; / subdantur ignes, illa qui flammis crement, / stilletque sanies: fumus ad summos polos / a me litatas victimas tales ferat.

O la descripción que hace el mensajero de la batalla (*Ecc.* vv. 401-411):

Progressa Venetis exulum fervens aquis / invasit agros magna Patavorum cohors / Ferrariensemque, quot plena rates / deferre poterant, totus et Venetus favor, / cruce prævia Papaeque legato duce. / Districtualium subito victis locis, / venere ad urbem. Currit ad pontem pedes; / subiectus altas incremat portas focus / undante fumo. Desuper nullus stetit, / omnisque cessit victa custodum manus. / Capta Padua est, et excules illam tenent.

Los ejemplos presentados reflejan la tipología que venimos repitiendo a lo largo del trabajo: paisaje escénico en el que se desarrolla la trama, paisaje narrado, en este caso por el mensajero, relacionado con la trama, pero no integrante de la escena, y paisaje narrado, no directamente relacionado con la trama, sino con el contexto –político en este caso– en el que se desarrolla la misma. Esta riqueza de referencias está asociada al tratamiento de un asunto directamente ligado al presente tanto del autor como del público⁵⁷; es lo que acontece en *Fernandus serva-*

⁵⁷ Es lo que Van Tieghem (1944, p. 164) califica de «Tragédies d'actualité», ligándolo al temprano origen medieval, en el siglo XIV, de la tragedia humanística.

tus, que relata el atentado de Barcelona en diciembre de 1492 contra Fernando el Católico, o *Historia Baetica*, que narra el momento en el que se produce la conquista de Granada en 1492⁵⁸.

Marcelino Verardi, quien califica en su prólogo la obra como *tragicocomedia* (*Ferd. Praef. 5*), pone en boca de Plutón la geografía política del rey Fernando, que culmina con su aspiración de alcanzar Oriente (*Ferd. vv. 36-53*), y por ello exhorta a las Furias a oponerse con todas sus fuerzas a este monarca:

Nec contentus adhuc nuper Magmede repulso / sede sua, veteres proscindens undique leges, / Baudelique meo foedissima sub iuga misso, / granatam domuit, victorque intravit in urbem, / improbus, et populum dictis parere coegit. / Optima nonne mihi dudum pars cesserat orbis? / Africa nonne mei fuerat latissima iuris? / Nonne Asiam nostris dederam parere ministris / Europaeque bonam partem? Lateque vagabar / et totum nostro molibar subdere mundum / servitio, vestra confisus fraude dolisque. / At nunc Fernando contraria signa ferente, / pro dolor! Europa iandudum cessimus omni. / Nec dubium quin hic Nabatheum subiuget orbem / Eoasque domos, proprio nisi forte labore / nunc mihi fertis opem, qua vobis bella movere / innumerasperque datur gentis ad proelia ferre / et pacem turbare gravisque ciere tumultus.

La propia mención de los personajes, Plutón y las Furias, sitúa esta escena inicial de la obra en un entorno infernal, que tras el diálogo entre el futuro magnicida, Rufo, y la furia Tisifone, que le induce a cometer el intento de asesinato, se confirma, pues, orgullosa de haber cumplido su misión (*Ferd. vv. 333-335*), «*Quis digna me laude feret, quae sola sororum / nunc fuerim commenta viam, qua nostra iuventur / imperia, heu, tantam iandudum passa procellam?*», retorna al oscuro reino del Tártaro (*Ferd. vv. 338-339*): «*Hinc Acherontaeas descendere cogor ad umbras / Tartareique Iovis tenebrosa revisere regna*», que solo ha abandonado brevemente para captar a dicho sicario. Este espacio imaginario oscuro y tenebroso cambia ya en el resto de la tragedia, pues se desarrollará en palacio y, para facilitar un cambio tan brusco, se vale Verardi de la acotación escénica (*Ferd. post 339*): «*Regina auditio regis vulnera examinata egreditur cum nutrice*», que repetirá en la escena dando entrada a los diversos personajes, Santiago apóstol, Cardenal Mendoza o el propio rey; es lo que sucede, por ejemplo, tras la invocación al apóstol Santiago que la reina Isabel realiza, donde repite esa geografía política y que provocará la aparición milagrosa del mismo (*Ferd. vv. 373-382*):

Impia profuerit Maurorum castra fugasse / insignesque sacris templis posuisse triumphos / et Magmedaeas totiens fudisse cohortes. / Tu quoque, quo foelix patrono Hispania fertur, huc ades et meritum regem, divine Iacobe, / aethereo committe patri, relevetur acerbum / vulnus et ignavo reddatur poena nocenti. / Nec liceat regnare malis virtute iacente / sub pedibus diris. Quis enim fas esse putarit / vexarique pios contraque vigere nocentis?

⁵⁸ Ambas tragedias forman parte de la campaña propagandística desarrollada en Roma para validar la monarquía hispánica (una visión clara de esta función propagandística puede verse en Fernández de Córdoba, 2005 y 2015).

La aparición se indica por medio de dos acotaciones: *Ferd. post 382*), «Eadem viso divo Iacobo»; y *Ferd. post 385*, «Divi Iacobi ad reginam consolatio». Se contrapone así la oscura aparición de Plutón y las Furias, a la brillante aparición de Santiago que culmina confirmando los temores que había señalado Plutón (*Ferd. vv. 410-414*):

Gaudet igitur matrona dei dignissima donis: / vir tuus evasit servatus grandibus actis, / imperioque Asiae. Veniat iam sub iuga supplex / Africa, et inmensus divinis legibus orbis / sub vestro imperio discet parere subactus.

Este paralelismo entre los dos espacios escénicos (y los personajes que los pueblan), que hemos mostrado de forma breve, junto al uso de las acotaciones escénicas, habla a las claras de la hibridación producida entre la tragedia clásica –los ecos senecanos son evidentes– y los *ludi* medievales y religiosos. No en vano sabemos de la representación en Roma de esta obra⁵⁹, al igual que lo fue *Historia Baetica*⁶⁰.

Carlo Verardi organiza *Historia Baetica* en dos partes esencialmente: la primera transcurre en Granada y asistimos a las tribulaciones de Boabdil ante lo que es su inminente derrota (*Hist. Baet. p. 9*, «*Adeste iam aequis animis et pernoscite / Maurorum Rex en qui foras egreditur / suis cum consultoribus sibi quid uelit*»); la segunda nos traslada al campamento de los Reyes Católicos, donde se narrará la conquista definitiva de la ciudad⁶¹. Es así que en la primera parte abundan las referencias a lo que hemos denominado geografía política; destacaremos la descripción que hace Boabdil de los medios con los que cuenta su enemigo (*Hist. Baet. p. 16*):

Haec igitur omittamus; consideremus, si placet, hostis potentiam. Longum esset referre quot urbes, quot prouintias, quot regna possideat. At non habundant iis rebus quae bello usui sunt; immo praeter caeteras prouintias, iis refertae sunt maxime, ut enim omittam quod frumenti, uini caeterarumque rerum ad uictum pertinentium Hispania feracissima est, et equorum multitudine ac pernicitate reliquas anteit prouincias. Sicilia, quae Fernando paret, frugum mater appellatur, equos mittit omnium bellicosissimos; Calybes ferrum tanta copia sufficiunt, ut inde in caeteras orbis partes asportetur. Auro uero, quo non minus quam ferro bellum administratur, hostes habundare quis dubitet? Cum Tagus et alia nonnulla eorum flumina harenis aureis fluere dicantur.

Por su parte, el resto de la tragedia transcurre con descripciones del terreno de la batalla y el asedio, hasta que se produce la conquista definitiva, pasaje que hemos seleccionado (*Hist. Baet. p. 55*):

⁵⁹ La obra fue representada el 27 de marzo de 1493 ante el papa, el colegio cardenalicio y otros dignatarios en el Palacio del Cardenal Riario (Fernández de Córdoba, 2015, p. 206).

⁶⁰ Se representó el 21 de abril de 1492, una obra que «nasce dunque con una destinazione immediatamente teatrale, pensata per essere rappresentata da un autore che valuta con sicurezza la superiore efficacia della parola recitata» (Farenga, 1993, p. xxv).

⁶¹ Al contrario que en el arranque de la obra, que hemos citado en el texto, el paso al campamento cristiano es propiciado por las últimas palabras pronunciadas por Boabdil en la primera parte (*Hist. Baet. p. 50*): «*Eamus igitur intro, ut oratores eligam et ea quae ad deditonem faciendam pertinent parem*».

[REX] *Tu, Gutteri, cum lecta peditum manu paratus sis ut, cum obsides dederint et hoc arma detulerint, urbem recipias, portas, arcem, munitaque omnia urbis loca ualidissimo praesidio firmes. Id ubi feceris, ex summa arcis turre solita nostra signa extollito. Tibi enim tanquam praecceptoris maiori equitum Iacobensium merito debetur hic honor et labor.*

Las tres tragedias que analizamos en último lugar no guardan relación con los acontecimientos contemporáneos, son un ejercicio culto, hasta el extremo, que Gregorio Correr, en *Procne*, realiza en la introducción un completo excuso métrico, *Genera metrorum totius tragoeadiae*⁶². Si bien las obras, en consecuencia, se dirigen a un público culto y erudito, requiere que haya una ubicación y actualización del tema al inicio de las mismas; Antonio Loschi, en *Achilles*, emplaza a los espectadores en Troya por medio de las palabras de Hécuba (*Ach.* vv. 1-14):

O coniugales horridas Troie faces, / quas profuga coinunx numine infausto tulit, / thalamos secutas regius puppes cruar / cuius pelasgas solvit! Immites deos / placare potuit cede virginea cohors / argiva? Ratibus mille sufficit caput? / Nunc Xantus, alto sanguine immixto fluens, / yliaca pulsat maria; purpurea vehit / Simois procellas cede nec dudum labat / fortuna belli. Victor Atrides premit / menia deorum clara, que Phebus cheli / struxit canora. Sevit armigera potens / Europa classe; quelibet nostram lues / affigit Asiam. Vincimur bello Friges.

Gregorio Correr, en *Procne*, anuncia los argumentos terribles que se desarrollarán en esta tragedia por medio del tirano Diomedes, que retorna de los infiernos, quien traza un paisaje escénico y contextual de tintes profundamente sombríos, toda la obra transcurre en un *locus horribilis* (*Proc.* vv. 1-38):

Lucos et amnis deseret inferni Iovis, / ad astra mittere supera convexi poli: / neque enim inter umbras noxius visus furor / est ullus aequus. Thracia, heu, solus potest / explere Furiis corda Diomedes. (...) / Parum videtur? Torqueat per me suas / Phlegeton harenas, igneo torrens vado. / Cur me innocentem facitis alterna vice / sceleris nefandi Thraces? Agnosco scelus! / Pars iam peracta est, noster explebit nefas / adventus. Unde hoc? Omnis arescit seges, / (sensere terrae), deficit pratis color / quacumque gradior fontibusque humor solitus / deest, cavernis intimis quaerens fugam. / En alta cerno decora natalis soli / thracosque muros: regiae est illinc locus / atque hinc superbas alta pro templo pater! Gradius ipse limina horrendus tenet. / Pudet referre: facinus agnosco meum / stabulumque, quo me victor Alcides feris / obiecit ipse, pabulum armentis ducem. Sed ecce subeo regiae limen domus / aulamque Terei. (...) / Nunquam vacabit scelere Diomedis domus, / nunquam nocentes leviter Thraces erunt.

En tercer lugar, Leonardo Dato, en *Hiempsal*, que realiza un ejercicio literario más que una apuesta teatral propiamente dicha («*Leonardus Dathus cuique lect*»

⁶² La imitación de Séneca debía ser completa, y eso incluía la métrica, lo que no estuvo exento de múltiples dificultades (Fedchin-Burns-Chaudhuri-Dexter, 2022).

turo salutem», dice en el arranque del *Argumentum*), establece el paisaje escénico en *Argumentum* 1-2:

Massinissa, rex Numidarum, post bellum Punicum secundum inm amicitiam populi romani receptus, treis proceavit filios: Gulussam, Manastabilem et Micissam. (...). Inde regnum Libyae calamitatibus obrutunt conruit.

Establecidos así, por el argumento y los personajes, literarios, míticos o históricos, en horizonte culto y alejado del público, lo que les confiere una extraordinaria vaguedad, el estatismo caracteriza las tres obras, que apenas dejan espacio a descripciones del paisaje o geográficas. Son descripciones realizadas por el mensajero, como en *Ach.* vv. 639-650:

Ut seva fulsit dardani Phebi domus, / Peleus cacumen vidit huc velox gradum / tum concitabat. Astra vergebant ducis, / horrenda fata miserant summum diem. / (...) Ecce ecce tetigit liminis sacri fores. / Non thure flamma pinguis ante aras micat; / non est sacerdos more dardanio colens / secreta divum; nullus aspicitur, gregis / rector ferocis, taurus immunis iugi / sparsurus aras.

O la enumeración de los lugares míticos que realiza *Procne* (*Proc.* vv. 621-625):

Scilicet nullus premat, / natura finis ipsa custodit loci: / hinc alta Rhodope nutat excelsis iugis, / hinc vasta Syrtis geticum inversat mare, / Maeotis inde stringit Arcthoos sinus.

O la enumeración de lugares emblemáticos de Libia que realiza la pitonisa en *Hiempal* (vv. 347- 356):

Tu Cirtha profugum, he he, tuo / profugum, tuo haud gremio satis servas diu! / Stat ales Evandri atque rostro et unguibus / libyos male exturbat gravi nidos lue. / Heu, Zama, purpureis madescis imbribus! / Vaccea pubes, tertio haud rideas die! / Igne tibi, Tala, facis tenebras ultimas! / Capsa, aureos tum reddis unguis aliti / et tibi, Mulucha, non coeleis laetus tuis / noctem iubare fuscata lacrem Titan suo!

O que forman parte de la geografía histórica o mitológica. Tal es el caso de *Procne* 621-625:

Scilicet nullus premat, / natura finis ipsa custodit loci: / hinc alta Rhodope nutat excelsis iugis, / hinc vasta Syrtis geticum inversat mare, / Maeotis in stringit Arcthoos sinus.

Por último, entresacamos la descripción que hace *Discordia* de los habitantes de Numidia (*Hiemp.* vv. 638-639): «*Genus hoc enim Numidiae et tumidum et ferox / et insolens odi*».

En consecuencia, las tragedias humanísticas analizadas establecen una división nítida en la descripción de los paisajes y la geografía en función de su relación con los hechos más cercanos al público; así, aquellas que tratan hechos cercanos, cuando no contemporáneos, lo que incluso les hace ser instrumentos de propaganda

política, a la vez que se testimonia claramente su representación ante un público más o menos amplio, más o menos selecto, recurren a una mayor precisión en la descripción, tanto del paisaje escénico –con acotaciones escénicas incluso– como del paisaje narrado; las que remontan a un pasado clásico literario, mitológico o histórico, lo que supone unos receptores mucho más formados, y de cuya representación cabe dudar, o incluso sabemos que no fueron representadas, carece de todos esos elementos, quedando la descripción de ambos paisajes, escénico y narrado, de un modo vago y al que se le da escasa importancia, tal vez debido a que los propios personajes y los argumentos trasladan directamente a esos paisajes y geografías.

Otro aspecto que no queremos dejar de señalar es la relación que hemos establecido entre estas tragedias, sobre todo las que sabemos representadas con los *ludi* medievales de carácter sacro, en cuanto a su esfuerzo de acotación y el estatismo de las escenas, aspecto en absoluto compartido con las comedias humanísticas.

3. CONCLUSIONES

Responder a la pregunta de si un paisaje o la información geográfica de un drama, o de un drama latino en particular, es realidad o ficción sugiere glosar la frase de George Orwell (2010: 14/3/1942): «All propaganda is lies, even when one is telling the truth». En efecto, el paisaje y la geografía en el drama responde a una convención, al diálogo que se establece entre el autor y sus personajes, y el público, un público espectador de la representación o lector, pero involucrado en las convenciones propias del género literario, a saber, el hecho de poder ser representado en escena. Dicho de otro modo, todo paisaje en escena es mentira, porque tiene que ser recreado: no hay un bosque, ni un palacio, ni estamos en una plaza, etc.

Establecida esta premisa, el análisis practicado de *Fabella Aenaria* y, a partir de las conclusiones teóricas ejemplificadas con ella, la revisión de la producción del Medievo hasta llegar al teatro humanístico han permitido observar la presencia en dichas obras del paisaje y de la información geográfica. Estas se manifiestan de dos modos principalmente: el paisaje escénico y el paisaje narrado.

El segundo, el paisaje narrado, es el que guarda una mayor relación con el resto de los géneros literarios; es el paisaje desarrollado verbalmente en escena por alguno de los personajes, quien relata paisajes o realiza descripciones geográficas para enmarcar acciones o hechos relacionados con la temática del drama, o, como hemos visto sobre todo en las tragedias, permite contextualizar el mismo. En este último sentido, suelen aparecer en el arranque de la obra, generando de este modo un marco referencial que traslada al público a los territorios en los que se desarrollará el drama. Contexto y relato se entrecruzan, pues, en esto que hemos dado en denominar ‘paisaje narrado’.

El primero, el paisaje escénico, es el propiamente teatral en la medida en que es en el que se desarrolla la acción dramática, en el que se desenvuelven los personajes; por tanto, se trata del paisaje que el público ve –o imagina– en escena y que el autor dramático debe manifestar para que se pueda representar. Sin embargo, tradicionalmente esta descripción se ha resuelto dentro del propio texto dramático, junto con

los restantes signos lingüísticos que nos hablan de la expresión y el movimiento escénicos, y no con texto técnico-dramático, las acotaciones, que hemos visto nacer progresivamente y sobre todo ligadas a los dramas eclesiásticos y escolares del Medievo. Incluso esto conduce a la tensión que señala Lope de Vega, para quien debe ser el texto dramático el que traslade a los espectadores a los lugares en los que se encuentran los personajes, sin que deba recurrirse a ningún tipo de ayuda escenográfica; de hecho, hemos podido asistir a la evidencia de que el aumento de la acotación teatral se asocia a la reducción de la descripción del paisaje, especialmente el escénico.

Todo lo anterior se resume en nuestro estudio en la siguiente tabla⁶³:

OBRA O CONJUNTO DE ELLAS	PAISAJE ESCÉNICO		PAISAJE NARRADO	
	INTERNO / SIGNOS LINGÜÍSTICOS DIRECTOS E INDIRECTOS		ACOTACIÓN DRAMÁTICA	CONTEXTO
				RELATO
<i>Fabella Aenaria</i>		+	(+)	+
Comedia elegíaca	urbana	+	-	-
	de viaje	+	-	(+)
Comedias de Rosvita		+	-	(+)
<i>Cena Cypriani</i>		(+)	-	-
Drama eclesiástico	<i>sepulchrum</i>	(+)	+	(+)
	viaje	(+)	-	(+)
	escenográfico	-	+	(+)
Comedia humanística		+	-	(+)
Tragedia humanística	contemporánea	+	+	+
	Literaria, mitológica o histórica	+	-	+

Las conclusiones que se obtienen así, a partir de la mención del paisaje y la descripción geográfica, se relacionan directamente con la representabilidad. Es decir, observamos que tanto la tragedia humanística contemporánea como *Fabella Aenaria*, obras cuya representación está atestiguada, presentan muestras de los cuatro rasgos que hemos analizado –por más que la acotación dramática esté escuetamente representada en la segunda–. En el otro lado de la balanza, las comedias elegíacas, tanto urbanas como de viaje, *Cena Cypriani* y el drama eclesiástico de viaje apenas presentan rasgos, de modo que hacen más compleja su representación, y contribuyen a caracterizarlas como de menor representabilidad; cercanas a esta consideración están las comedias de Rosvita, aunque abunden en más rasgos. Una posición más intermedia, de alta representabilidad, aunque sin noticia de representación, la ocupan

⁶³ Señalamos con + el hecho de que aparezcan estos recursos en las obras; con (+) cuando puede aparecer, si bien en alguna de ellas no aparezcan en absoluto o sean poco significativos; con – señalamos la no aparición de este tipo de recurso.

la tragedia humanística (literaria, mitológica e histórica) y la comedia humanística –esta en mayor medida–, las cuales carecen de acotaciones dramáticas; justamente la presencia de las acotaciones dramáticas, que incluso llegan a eliminar totalmente el uso de los signos lingüísticos internos, hablan de la representación y representabilidad de los dramas eclesiásticos de *sepulchrum* y escenográficos. Por último, este mismo esquema plasma que los signos lingüísticos internos, aquí referidos al paisaje escénico, establecen una diferencia neta entre el género literario dramático y otras formas representación, ya que deben estar presentes en el texto; *Cena Cypriani* y, especialmente, los dramas eclesiásticos se configuran así como un género particular, propio de la Edad Media, ligado al espectáculo y cercano al género dramático en la medida en que es trasladado por escrito, pero con características diferenciadoras. No obstante, la importancia concedida en ellos a las acotaciones dramáticas será adoptada por el género dramático e incorporada con naturalidad en la medida en que se realicen las representaciones, tal como hemos visto en la tragedia humanística de tema contemporáneo.

Otros muchos aspectos de la realidad y la ficción del paisaje y la descripción geográfica en los dramas del Medievo y de la Edad Moderna que hemos repasado, y que precisan de posteriores trabajos, son la oposición de *locus amoenus* y *locus horribilis* en la escena, el uso de los recursos retóricos o la utilización de léxico específico, que se amplía con el paso del tiempo, al igual que se amplía y profesionaliza el uso de las acotaciones teatrales.

RECIBIDO: 16/7/25; ACEPTADO: 3/9/25

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDWIN LIND, Paula (2020). «Todo el mundo es un escenario»: Estudio comparativo de los espacios teatrales en el Barroco español y en la escena Isabelina. *Revista Chilena de Literatura*, 102, 83-117.
- BELLINGERI, Luca (1982). Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400 (Viterbo, 27-30 maggio 1982). *Lares* 48, 661-672.
- BERTINI, Ferruccio (1976). *Commedie latine del XII e XIII secolo. I*. Istituto di Filologia Classica e Medievale.
- BERTINI, Ferruccio (1980). *Commedie latine del XII e XIII secolo. II-III*. Istituto di Filologia Classica e Medievale.
- BISANTI, Armando (1994). Albertino Mussato e l'*Octavia*. *Orpheus* 15.2, pp. 383-412.
- BLOEMENDAL, Jan (2008). Reception and Impact. Early Modern Latin Drama, its Effect on the Audience and its Role in Forming Public Opinion. En Bloemendal, Jan – Ford, Philip (eds.). *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions* (pp. 7-22). Georg Olms.
- BLOEMENDAL, Jan y NORLAND, H.B. (2013). Introduction. Neo-Latin Drama: Contexts, Contents and Currents. En Bloemendal, Jan - Norland, H.B. (eds.). *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe* (pp. 473-484). Brill.
- BLOEMENDAL, Jan (2014). Neo-Latin Drama. En Ford, Philip - Bloemendal, Jan - Fantazzi, Charles (eds.). *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World* (pp. 1-24). Brill.
- BOSISIO, Matteo (2014). Meraviglioso, fantastico e demonologia nell'*Ecerinis* di Mussato. *MLN* 129, pp. 1-21.
- CASTRO CARIDAD, Eva (1994). Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval. En Rodríguez Cuadros, E. (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media* (pp. 75-88). Generalitat Valenciana –Ajuntament d'Elx– Instituto de Cultura «Juan Gil Albert».
- CASTRO CARIDAD, Eva (1996). *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*. Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTRO CARIDAD, Eva (1997). *Teatro medieval. El drama litúrgico*. Crítica.
- CASTRO CARIDAD, Eva (2001). *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*. Akal.
- CHIABÒ, Maria; Farenga, Paola; Miglio, Massimo; Morelli, Arnaldo (1993). *Caroli Verardi. Historia Baetica*. Herder, Roma.
- COLUNGA, Alberto; Turrado, Laurentio (1953). *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Trad. M. Frenk y A. Alatorre. 2 vols. Fondo de Cultura Económica.
- DRONKE, Peter (2002). Il secolo XII. En Leonardi, Cl. (ed.). *Letteratura latina medievale* (pp. 231-302), SISMEL – Edizioni del Galluzzo.
- ERMINI, Filippo (1935). *La letteratura latina del Medio Evo. La letteratura del secolo IX in Italia*. Librería Castellani.
- ERNOUT, Alfred, MEILLET, Antoine y ANDRÉ, Jacques (1994 (=1959⁴)). *Dictionnaire étymologique de la langue Latine. Histoire des mots*. Éditions Klincksieck.

- FARENZA, Paola (1993). Circostanze e modi della diffusione della “Historia Baetica”. En Chiabò, Maria; Farenga, Paola; Miglio, Massimo; Morelli, Arnaldo (pp. xv-xxxv). *Caroli Verardi. Historia Baetica*. Herder, Roma.
- FEDCHIN, Aleksadr; BURNS, Patrick J.; CHAUDHURI, Pramit y DEXTER, Joseph Paul (2022). Senecan Trimeter and Humanistic Tragedy. *American Journal of Philology*, 143, pp. 475-503.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Àlvaro (2005). Imagen de los Reyes Católicos en la Roma Pontificia. *En la España Medieval*, 28, 259-354.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Àlvaro (2015). El “Rey Católico” de las primeras guerras de Italia. Imagen de Fernando II de Aragón y V de Castilla entre la expectación profética y la tensión internacional (1493-1499). *Medievalismo*, 25, 197-232.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2019). *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*. Iberoamericana/Vervuert.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1979). Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d’Or. En *Estudios dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz* (vol. 1, pp. 485-492). Universidad de Granada.
- FONTANA, Albertina (intr. y trad.) (1999). *Coena Cypriani*. Servitium.
- FOUCAULT, Michel (1986). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Diacritics*, 1, 16, 22-27.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2011). El Arte nuevo de hacer comedias, texto indecidible. *RILCE*, 27.1, 103-118.
- GIOVINI, Matteo (2007). Un «conflictus» terenziano del x secolo: il «Delusor». Arcipelago.
- GRISAFI, Andrea (2003). Influenze senecane nei cori dell'*Ecerinis* di Albertino Mussato. *Schede Medievali* 41, pp. 59-68.
- GRUND, Gary R. (2015). Tragedy. En Knight, Sarah y Tilg, Stefan (eds.). *The Oxford Handbook of Neo-Latin* (pp. 103-117), Oxford University Press.
- GRUND, Gary R. (2005). *Humanist comedies*. The I Tatti Renaissance Library. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London.
- GRUND, Gary R. (2011). *Humanist tragedies*. The I Tatti Renaissance Library. Harvard University Press, Cambridge (Mass.). London.
- HAVET, Louis (ed. y trad.) (1880). *Le Querolus. Comédie latine anonyme*. Paris: F. Vieweg.
- HILTON, John (2012). The theme of Shipwreck on (In)hospitable Shores in Ancient Prose Narratives. *Trends in Classics*, 4, 274-295.
- JACKSON, William Thomas Hobdell (1979). Time and Space in the *Ludus de Antichristo*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 54, 1-8.
- JACOBSEN, Peter Christian (2014). Il secolo ix. En Leonardi, Claudio (ed.). *Letteratura latina medievale. Un manuale* (pp. 75-158). SISMEL-Editioni del Galluzzo.
- JOCELYN, Henry David (1991). Aeneas Silvius Piccolomini’s *Chrysis* and the comedies of Plautus. *Studi umanistici piceni*, 11, 101-114.
- LAUSBERG, Heinrich (1967). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. III vols. Gredos.
- LEAL, Juli y SIRERA, Josep Lluís (2000). *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Aenaria con sus alumnos del Estudi General de València*, dramaturgia de – a partir de la ed. de José María Maestre. Universitat de València.

- MANCA, Massimo (2007). Modalità del comico nella *Coena Cypriani*. En Mazzucco, C. (ed.), *Riso e comicità nel cristianesimo antico* (pp. 481-501). Edizioni dell'Orso.
- MANCA, Massimo (2008-2009). La *Coena Cypriani* fra pantagruelismi letterari e oralità popolare. *Incontri triestini di filologia classica*, 8, 85-97.
- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José y FLORIO, Rubén (coords.) (2006). *Antología del latín cristiano y medieval. Introducción y textos*. Bahía Blanca (Argentina). Universidad Nacional del Sur-Universitat Autònoma de Barcelona.
- MODESTO, Christine (1992). *Studien zur «Cena Cypriani» und zu deren Rezeption*. Narr.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel (1991). La *Aulularia* de Plauto. Ediciones Clásicas.
- MONTANER, Alberto (2018). *Locus horroris*: las palabras y el concepto. En Pérez Rodríguez, Estrella (ed.), *Las palabras del paisaje y el paisaje en las palabras de la Edad Media. Estudios de lexicografía latina medieval hispana* (pp. 177-202). Brepols.
- MOSETTI CASARETTO, Francesco (2002). Cipriano e il suo doppio: Giovanni Immonide di fronte al problema attributivo della «Cena». *Wiener Studien* 115, 225-259.
- MOSETTI CASARETTO, Francesco (2006). Modelli e antimodelli per la «Cena Cypriani»: il «teatro interiore», Zenone e ... Apuleio! *Wiener Studien* 119, 215-246.
- MOSETTI CASARETTO, Francesco (2016a). Il banchetto sempiterno della *Cena Cypriani*. En *L'alimentazione nell'Alto Medioevo: pratiche, simboli, ideologie* (Spoleto, 9-14 aprile 2015) (pp. 969-1019). Centro Italiano di Studi sull'Alto Medievo.
- MOSETTI CASARETTO, Francesco (2016b). Ipotesi controcorrente sulla «Cena Iohannis». *Studi Medievali* LVII, 579-630.
- MOULINIER, Laurence (2006). Hildegarde de Bingen. Chants et Lettres (choix). En Regnier-Bohler, Danielle (dir.). *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie. XII^e-XV^e siècle* (pp. 77-124). Bouquins.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María; Torres Prieto, Juana M. (eds.) (2024). *Historia de la literatura cristiana en la Antigüedad*. Ciudad Nueva.
- NOTZ, Marie-Françoise (2006). Hildegarde de Bingen. Le Livre des oeuvres divines. En Regnier-Bohler, Danielle (dir.). *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie. XII^e-XV^e siècle* (pp. 125-203). Bouquins.
- OLDONI, Massimo (1994). La 'scena' del Medioevo. En Cavallo, Guglielmo.; Leonardi, Claudio; Menestò, Ernesto. (dirs.). *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*. Vol. II. *La circolazione del testo* (pp. 489-535) Salerno Editrice.
- OUDIN, Casimirus (1722). *Commentarius de scriptoribus Ecclesiae antiquis* I. Leipzig. Weidmann.
- ORWELL, George (2010). *Diaries*. Penguin.
- PAOLINI, Devid (2017). Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo xv. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 37, 303-316.
- PEDRAZA, Felipe B. y CONDE PARRADO, Pedro (2016). *Félix Lope de Vega y Carpio. Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEIPER, Rudolf (ed.) (1875). *Aulularia sive Querulus. Theodosiani aevi comoedia Rutilio dedicata*. Leipzig. Teubner.

- REDONDO, Jordi (2024). El tema de l'arribada d'estrangers després d'un naufragi. *Revista de Filología Románica*, 41, 111-120.
- RIVERA, Javier (1991). Prólogo. En *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria* (pp. 7-54). Trad. Por J. Fresnillo Núñez. Akal
- SABIERVIUS, M.C. (1626). *De perfecta poesi, siue Vergilius et Homerus*. Ed. S. Skimina (=Sarbiewski, M.K. (1954). *O poezji doskonalej, czyli Wergiliusz i Homer*. Trad. M. Plezia. Polska Akademia Nauk).
- SANZ CASASNOVAS, Gabriel (2018). Miedo y absiedad frente al bárbaro. Amiano Marcelino y los persas. *Studia Historia. Historia Antigua*, 36, 187-220.
- STECKER, Karl (ed.) (1923). *Monumenta Germaniae Historica*. IV, 857-900. *Poetarum Latinorum Aevi Carolini*. Weidman.
- THIEDE, Carsten Peter (1998). *Ein Fisch für den römischen Kaiser: Juden, Griechen, Römer: Die Welt des Jesus Christus*. Luchterhand.
- THOMASSET, Claude (1999). Naufrage et sauvetage dans la littérature médiévale. En Buchet, Christian y Thomasset, Claude (eds.). *Le naufrage* (pp. 163-178). Honoré Champion.
- TILG, Stefan (2015). Comedy. En Knight, Sarah y Tilg, Stefan (eds.). *The Oxford Handbook of Neo-Latin* (pp. 87-101), Oxford University Press.
- UBERSFELD, Anne (1996). *La escuela del espectador*. ADE.
- VAN TIEGHEM, Paul (1944). *La littérature Latine de la Renaissance. Étude d'Histoire Littéraire Européenne*. Librairie E. Droz.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2023). Hacia el teatro comercial: la materialidad de la escena española en el Renacimiento y el Barroco. *Atalanta*, 11, 2, 5-10.
- WALSH, Martin W. (2001). Moving Statues, Teleportation, and Rape: Some Space/Time considerations in the Staging of Medieval Drama. *European Medieval Drama*, 5, 27-42.
- WINTERFELD, Paulus de (ed.) (1902). *Hrosvitha. Opera*. Berlin: Weidmann, Berlin.
- YOUNG, Karl (1933). *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols. Clarendon Press.
- ZIELSKE, Harald (1989). El desarrollo del drama y el teatro religioso y profano en la Edad Media. En Wischer, Erika (ed.). *Literatura y Sociedad en el mundo Occidental*. II. *El Mundo Medieval (600-1400)* (pp. 404-432). Akal (=1982, Ullstein).