

# LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO TEATRAL EN *EL ANZUELO DE FENISA*

AURELIO GONZÁLEZ  
*El Colegio de México*

*El anzuelo de Fenisa* fue publicada por vez primera en 1617 (Parte VIII de las comedias) y su asunto está tomado de la novela X del día octavo del *Decamerón* de Boccaccio. La solidez formal y estructural de la pieza nos muestra que se trata de una obra de madurez de Lope donde se pone de manifiesto tanto su ingenio dramático como su habilidad poética.

Este gran ingenio dramático de Lope lo podemos observar al analizar la construcción de la obra y en este sentido es muy importante la forma en que se crea el espacio en el texto, ya que tenemos que aceptar que este género, a diferencia de otros, se caracteriza por

la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo...<sup>1</sup>

Por otra parte, al hablar de construcción teatral me estoy refiriendo a la serie de códigos o didascalias que el autor de una obra de teatro incluye en su obra literaria como una forma de control de la posible puesta en escena que pudiera llevar a cabo un director y que al mismo tiempo son los elementos necesarios para que un texto literario lo consideremos como teatro.<sup>2</sup> Estos elementos son independientes de aquellos otros que entrarían más bien en la concepción de estilo de literatura dramática, por ejemplo, en el caso concreto del teatro de los Siglos de Oro, la versificación con valor expresivo; recordemos simplemente el pasaje del *Arte nuevo de hacer comedias* donde Lope nos dice

<sup>1</sup> José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón*. UAM-UNAM, México, 1991, p. 28.

<sup>2</sup> Para Alfredo Hermenegildo "Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia. El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática". "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad". *Incipit*, XI (1991), p. 134.

que “Las décimas son buenas para las quejas, / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo”.<sup>3</sup>

Elementos específicos del texto dramático son las acotaciones; la importancia de éstas es tal que Anne Ubersfeld, al preguntarse ¿qué hace que un texto pueda ser conceptualizado como texto de teatro?, señala que lo primero es que “en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias —escénicas o administrativas”.<sup>4</sup> Es claro que la relación textual diálogo-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que son casi inexistentes, como en el teatro de los Siglos de Oro (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros, como en la actualidad, en que pueden ser muy extensas y detalladas. Siguiendo a Ubersfeld, “las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra”.<sup>5</sup>

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales. Alfredo Hermenegildo distingue entre didascalias explícitas (acotaciones escénicas, identificación de personajes, etcétera) y didascalias implícitas (elementos significativos de la acción o la representación integrados en los diálogos de los personajes).

Aston y Savona, refiriéndose a las acotaciones (“*stage directions*”), también las distinguen, y las dividen en “intra-dialógicas”, aquellas que pueden ser extrapoladas de los diálogos mismos, y “extra-dialógicas”, las que aparecen separadas de los diálogos de los personajes.<sup>6</sup>

Las acotaciones están en estrecha relación con el posible texto espectacular y, desde luego, con la lectura como mecanismo de recepción, ya sea en la lectura que puede hacer el director de una compañía previa a su puesta en escena o en la que hace un lector, contemporáneo o no, una vez que la obra se dio a la imprenta.

Las didascalias implícitas forman parte del texto literario o dramático, pero están en función de la representación, en algún sentido llenan la función

<sup>3</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras selectas* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles). Aguilar, México, 1991, t. II, p. 1010.

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid/Murcia, 1989, p. 17 [1ª ed., 1976].

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Elaine Aston and George Savona, *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, London, 1991, p. 76.

que en otros géneros corresponde a la descripción. Entonces, la construcción del espacio escénico, en muchos casos de forma mayoritaria, se llevará a cabo a través de estos elementos didascálicos que aparecen integrados al texto dramático.

Podemos pensar que esta determinación y caracterización del espacio corresponde a recursos de tipo escenográfico, pero en este sentido sabemos (y aquí recuerdo las descripciones y conceptos vertidos por especialistas como Díez Borque, John Allen, García Lorenzo, Agustín de la Granja, etcétera) que el espacio escénico del corral de los Siglos de Oro tiene una estructura y disposición bastante estandarizada que, si bien distingue claramente arriba y abajo y puede recurrir a tabladros laterales para algunos espacios específicos o muy caracterizados y al uso de telones para cubrir y descubrir las “apariencias” —especialmente de tipo fantástico—, e incluso recurrir a maquinaria de tramoya compleja —trampas, rampas y poleas—, la definición espacial de interior o exterior y el desplazamiento de un ámbito a otro, es más bien convencional y se apoya básicamente en los códigos integrados al texto dramático de la pieza teatral. De ahí que el estudio de estos elementos resulte muy enriquecedor para comprender el hecho teatral global con su doble textualidad (texto literario y texto espectacular) en relación signica y dialéctica.

En el caso de *El anzuelo de Fenisa* tenemos que las sesenta y dos escenas (divididas según la entrada de personajes) de los tres actos que forman la obra, suceden en seis espacios distintos (puerto de Palermo, sala en casa de Fenisa, posada de Lucindo, patio de casa de Fenisa, la calle, posada de Dinarda), mismos que se deducen de los parlamentos de los personajes que aparecen en esos espacios.

El primer espacio, indicado por la acotación, es un genérico “Puerto de Palermo”. Éste (desde luego, por la época, no sería lógico pensar en un realismo escenográfico que lo caracterizara) se construye gradualmente para el espectador por la acumulación de referencias y detalles a través de los diálogos, primero de Camilo y Albano, después de Fenisa y Celia y, finalmente, de Lucindo y Tristán. La ubicación de los personajes a la orilla del mar se nos dice de manera indirecta en un texto al principio de la escena primera a propósito del amor de Albano por Fenisa:

- CAMILO:       ¿En la arena del mar miras, Albano,  
                  las estampas que deja tu Fenisa?
- ALBANO:       Por ellas sigo su desdén en vano  
                  por besar el arena donde pisa.  
                  Temo que el mar deshaga las señales,

excediendo sus márgenes aprisa (I, I, p. 886).<sup>7</sup>

Aquí vemos cómo la caracterización del espacio no es directa ni prosaica, la ubicación espacial, y con ella la construcción de un espacio escénico es completamente armónica con todo el parlamento poético amoroso, esto es, en otro género podría interpretarse como figura poética, pero aquí también funciona como didascalía implícita. Más adelante, en la misma primera escena, Camilo especifica el lugar geográfico marítimo en el cual se encuentran.

CAMILO: No hay en toda Sicilia (estáme atento)  
cuanto más en Palermo, donde estamos (I, I, p. 887).

En esta primera escena, de acuerdo con lo que podríamos considerar como una poética del comienzo, además de explicar los antecedentes de la acción a los espectadores y presentar a los personajes, se sitúa el lugar en el cual se van a desarrollar las acciones, tanto en un ámbito amplio o geográfico: Palermo, Sicilia; como en un ámbito reducido: a la orilla del mar en el puerto.

Esta indicación del puerto de Palermo se va a precisar aún más en la escena II con la llegada al lugar de Fenisa y Celia, ya no será entonces toda la dimensión portuaria la que importe espacial y escénicamente, sino un lugar particular y de relevancia para el mundo mercantil, lo cual convierte la especificación, además de ser una didascalía espacial, en un indicio de uno de los motivos más significativos de la obra: el dinero. La referencia, en boca de Celia, nos ubica en la aduana del puerto:

CELIA: No sé que tenga que ver  
con venir a la Aduana,  
no siendo tú mercader (I, II, p. 888).

Esta referencia se reitera versos más adelante cuando Albano y Camilo ven a las dos mujeres:

ALBANO: ¡Linda pieza!  
¡Extraña imaginación  
es venir a la Aduana  
deste puerto! (*idem*).

<sup>7</sup> Todas las citas de *El anzueto de Fenisa* están tomadas de Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles). Aguilar, México, 1991, t. I, pp. 886-924. En la referencia se indica en primer lugar, con romanos, el acto, a continuación la escena, en versalitas, y finalmente la página de la edición utilizada.

Las especificaciones del espacio en el que se hallan se reiterarán una vez que ambas parejas se encuentran:

ALBANO: Palermo es famoso puerto [...]

FENISA: A ver el mar  
que me agrada su furor (*idem*).

El diálogo inicial de dos nuevos personajes, Lucindo y Tristán, también tiene una función de ubicación y por lo tanto de creación del espacio teatral, aunque de manera un poco más general:

TRISTÁN: Toda la ropa está fuera,  
no queda cosa en la nave.

LUCINDO: ¡Oh, Sicilia!

TRISTÁN: ¿Qué te altera?

LUCINDO: ¡Qué bien, tras tanto mar, sabe,  
Tristán, la verde ribera! (I, III, p. 889).

Todas estas referencias al espacio tienen una doble función: por un lado, establecer el referente espacial al que corresponde la representación escénica, que, repito, es probable que fuera absolutamente sugerida y sin ningún elemento escenográfico más o menos realista, bastarían los elementos estables del corral y simplemente desplazar la escena al primer término de las tablas; y por otro, marcar una relación significativa de este espacio con la condición de los personajes, esto es: el puerto y la aduana son el lugar natural de Camilo, Albano, Lucindo y Tristán en cuanto los define por sus actividades como mercaderes; por otra parte se señala que éste no es el espacio natural de Fenisa en cuanto dama, por lo tanto puede quedar implícita una caracterización de cortesana. Esta posibilidad (relación del espacio con una condición social) se hace explícita cuando antes de irse, en la escena v, Tristán exclama:

TRISTÁN: ¡Dama ilustre junto al mar!

LUCINDO: ¿No pudo salir a ver?

TRISTÁN: Pudo salir a pescar (I, v, p. 891).

Antes de la escena VI tenemos la siguiente acotación: "Dinarda, de camino, en hábito de hombre, Bernardo, Fabio". No hay indicación de cambio de espacio, por lo tanto suponemos que es el mismo del que se han retirado los otros seis personajes. El texto con el que inician su diálogo los nuevos personajes así nos lo confirma:

- DINARDA: Parece que escupe el mar  
muchachos a la ribera.
- BERNARDO: La tierra sé que me espera,  
la tierra quiero besar (I, VI, p. 892).

Parecería que el puerto, esta orilla del mar, es el ámbito donde se juega con la identidad. En esta última secuencia hay un doble juego; el primero es encubrir la condición de mujer de Dinarda, recurso muy gustado por el teatro de los Siglos de Oro. ¿Hasta qué punto buscaría la representación ocultar realmente a los ojos del espectador la apariencia femenina de Dinarda con un disfraz? En otras obras que utilizan el disfraz masculino, hay una complicidad con el espectador que sabe que la apariencia masculina es sólo un disfraz pues ha podido definir anteriormente al personaje como mujer, pero cuando su primera entrada en escena implica una apariencia masculina (la acotación del texto literario es desconocida para el espectador) y su relación con los otros personajes no muestra el engaño, ni se explicita en los parlamentos, sino precisamente todo lo contrario, se hace una afirmación de la condición varonil. Podemos suponer una cierta verosimilitud en el disfraz, lo cual no quiere decir que el espectador no descubra este juego.

Independientemente de lo anterior, podemos aceptar que el espacio definido a través del texto, con facilidad puede identificarse con el creado en las escenas anteriores.

La escena VII se inicia con Fenisa y Lucindo hablando. El tipo de diálogo es característico de salida a escena, tiene una fórmula de cortesía de un discurso que escénicamente se presenta *in medias res*, lo cual facilita la salida de los personajes al escenario pues no es necesario que aparezcan con anterioridad para crear el ambiente, el texto se puede decir precisamente durante el desplazamiento hacia el lugar privilegiado del escenario:

- FENISA: Siéntate, por vida mía.
- LUCINDO: ¿No ves que es tarde, mi bien?
- FENISA: Lo que en mí es amor, también  
en ti ha de ser cortesía (I, VII, pp. 893-894).

A continuación se especifica el lugar donde se encuentran:

- LUCINDO: Alégrame tanto el ver  
tu casa tan bien compuesta  
que esto tengo por más fiesta  
que sentarme (I, VII, p. 894).

Este texto es una didascalía espacial implícita que nos indica que el escenario, en cuanto lugar de representación, ha tenido una transformación. Es posible que esta transformación también haya sido escenográfica con la aparición, antes de la escena, del “mete muertos y saca sillas” que habría colocado algún elemento de mobiliario que daría coherencia a la invitación de Fenisa para que se siente Lucindo. La indicación textual y el hecho escenográfico estarían creando un espacio distinto al anterior, en este caso, además, sería un ámbito interior que a través del texto de Lucindo se identifica como la casa de Fenisa, independientemente de que pueda existir una acotación que así lo indique.

Las restantes escenas del primer acto se desarrollan en este mismo espacio de la casa de Fenisa, haciendo cada vez más explícita y detallada su estructura doméstica con entrada (escena IX) de dos criados con paños y servilletas, una conserva y jarras y tazas para beber agua y vino (aunque en la acotación no se detallan estos elementos es evidente por los textos de los personajes), así como por la introducción (escena X) de un escritorio con guantes perfumados con ámbar, pastillas y bolsillos con monedas. El primer acto se cierra con la llegada (escena XII) del capitán Osorio acompañado por Dinarda, ya conocida como don Juan de Lara, quienes son invitados a comer por Fenisa, con lo que se refuerza la caracterización del espacio de la casa como un ámbito doméstico y hospitalario en extremo.

El segundo acto se inicia con Lucindo y Tristán en escena. Por el diálogo sabemos que ha transcurrido mes y medio desde el acto anterior y, por la manera de hacer referencia a Fenisa, queda implícito que no se encuentran en el espacio de ella; será entonces la actitud de los personajes en escena la que pueda indicar que se trata del ámbito interior y privado de Lucindo (indicado por la acotación), esto se refuerza con la pregunta de Lucindo sobre si han llamado. Este espacio sólo será definido con claridad hasta la segunda escena en la que entra Celia acompañada de un escudero y dice que viene de visita. El lugar que se representa no puede ser una casa señorial sino una o dos habitaciones de posada, ya que desde el lugar donde sucede esta acción se ve la cama:

LUCINDO: Pero ¿qué miras?  
 CELIA: Tu cama.  
 Me mandó mirar mi ama  
 si señal se puede ver  
 de haber dormido mujer (II, II, p. 900).

El tipo de regalo que trae Celia: camisas, propio para quien, como viajero, no trae un gran ajuar; el espacio limitado construido a partir de la mención de la cama, misma que no es necesario que realmente se vea, puesto que fácilmente puede suponerse que está al otro lado de una segunda puerta entreabierta; y el ofrecimiento de una pieza de tela encarnada que se tiene en el lugar, crean este nuevo espacio: la posada donde se encuentra Lucindo en un tiempo posterior al del acto precedente.

La siguiente escena (III) implícitamente indica un cambio espacial ya que aparecen personajes que no tienen relación con los anteriores: Camilo y Albano —este último cree haber reconocido a Dinarda bajo la apariencia masculina y cuenta su historia con esta mujer. El parlamento termina con un claro indicio del lugar en el cual se encuentran: un espacio exterior en torno a la casa de Fenisa.

ALBANO: [...] mudándome de Dinarda  
de Fenisa me enamoran,  
en cuya casa hoy he visto  
este español, esta sombra,  
que si no es ella, una estampa  
la hizo. Esta fue mi historia.

CAMILO: Oíd; que salen los dos.  
No paséis más adelante (II, III, p. 901).

En la siguiente escena se amplía la duda planteada por Albano sobre la condición de don Juan de Lara-Dinardo-Dinarda, por un lado se dan las expresiones de amor de Fenisa y, por otro, las dudas de Bernardo y las quejas de amor de la propia Dinarda que funcionan tanto en voz masculina como femenina. En la escena VI este espacio exterior adquiere una definición más precisa pues Celia le anuncia a Fenisa la llegada de Lucindo, por lo tanto este espacio debe ser un patio, ámbito externo, de una casa, la de Fenisa. La relación de este espacio con Fenisa se establece con la llegada de los visitantes, las órdenes que ella da, etcétera. Esta ubicación espacial, hasta ahora sugerida, se hace explícita en el siguiente texto de Tristán en la escena VIII:

TRISTÁN: Pues ¿cuál audiencia pública, Lucindo,  
iguala al patio de una cortesana? (II, VIII, p. 903).

Ante la negativa de Fenisa, transmitida por Celia, de recibir a Lucindo y Tristán, éstos entran tras la criada según dice la acotación, sin embargo, la siguiente escena está marcada precisamente por su salida al escenario que es

casi simultánea con la de Fenisa vestida de luto. Si no fuera por la presencia de Fenisa podría suponerse que regresaran al mismo lugar del que se habían ido, pero la presencia de la mujer es indicativa del paso de un espacio exterior a otro, contiguo, interior. El mecanismo de traslación entre estos dos espacios implica el entrarse de Celia sin una fórmula de despedida, seguida por Lucindo y Tristán mientras éstos hacen dos breves comentarios (tres versos), y aparecer en la siguiente escena, tal vez por la misma puerta aunque por otra también tiene validez. El nuevo espacio en esta ocasión no se construye a partir del texto literario sino de la mecánica teatral de los personajes (el texto espectacular).

El texto que dice Fenisa (escena XI) complejiza el establecimiento de las relaciones espaciales dentro-fuera:

FENISA: Para no afligiros tanto,  
no veros, mi bien, quería;  
mas como allá dentro oí  
ofender mi justo amor,  
estimo tanto mi honor,  
que a defenderle salí (II, XI, p. 905).

Fenisa sale de donde oyó las palabras de Lucindo, sin embargo, éste ha entrado a donde se supone estaba Fenisa, entonces ese "allá adentro" se refiere a otra sala de la casa, donde cambió sus vestidos por los de luto. Esta sala donde se encuentran podría ser el mismo espacio del primer acto, de igual forma creado escénicamente introduciendo un par de sillas. No obstante, más adelante (escena XIII), una vez que se ha planteado la artimaña de Fenisa para engañar a Lucindo y éste se retira, el texto nos proporciona indicaciones sobre la localización de esta sala en un piso superior:

FENISA: ¿Fuése?  
CELIA: La escalera abajo [...].

FENISA: Quedo: que llaman.  
CELIA: ¿Quién sube? (II, XIII, p. 907).

¿Hasta qué punto tiene esta didascalia implícita pertinencia escénica? Por una parte es claro su significado indicial de sugerir que se encuentran en la parte noble de la casa, el espacio reservado y más privado. Un tratamiento realista implicaría poner la escena en la balconada del corral, esto es factible; escénicamente el problema se presentaría más adelante en la escena que se

inicia con la visita del capitán Osorio y el juego de dados que se organiza después de meter un bufete.

El espacio superior se subraya nuevamente al retirarse Tristán después de traer el dinero:

FENISA:           ¿Bajóse?  
 CELIA:            Iba murmurando (II, XV, p. 907).

La coherencia en la creación de un espacio superior es evidente y probablemente se dirija más hacia el significado del piso noble que hacia un realismo escénico, aunque sin descartar esta posibilidad.

El siguiente espacio está anunciado desde el interior, en la escena XIX, con la nueva llegada de Tristán para avisar el cumplimiento de la cita dada a Fenisa:

TRISTÁN:        ¿Puedote hablar?  
 FENISA:                   ¿Qué me quieres?  
 TRISTÁN:        Mi señor queda a la puerta (II, XIX, p. 908).

En la escena XXI aparece Tristán con Lucindo, como se había indicado antes, se deduce que están a la puerta de la casa de Fenisa, y allí se entera de que ésta no lo puede recibir por la presencia de Osorio y un grupo de soldados españoles juerguistas. La relación alto-bajo o interior-exterior se marca con las voces de Lucindo dirigidas al interior de la casa. La aparición de los personajes en el interior de la casa puede fácilmente hacerse desde la parte superior para mantener el concepto espacial creado por los textos de las escenas anteriores. El problema se presentaría en el caso de que la escena se hubiera montado en el plano del escenario, entonces se podría manejar derecha-izquierda como interior-exterior sugiriendo simplemente la diferencia espacial, o bien hacer salir a todos los personajes y situarlos en el vestuario y hacer en el plano inferior la relación espacial exterior-interior a través de la ventana y puerta reales.

En la primera escena del tercer acto se introduce un nuevo espacio en el cual se encuentran Dinarda, bajo la apariencia de don Juan de Lara, y Bernardo. Que se trata de un espacio interior nos lo indica la habitual pregunta *¿Llaman?*, que vendría a ser una reiteración o confirmación del significado del ruido producido por la llamada real. Lo podemos interpretar como una sustitución del texto espectacular por el texto literario o el texto literario una reiteración del texto espectacular. Este espacio no será definido sino hasta la escena III con la llegada de Fenisa:

FENISA: ¿Nunca he de ver yo tu casa?  
 DINARDA: ¡Oh Fenisa! ¡oh mi señora!  
 ¡Oh amiga Celia! ¡Oh aurora  
 del sol que el alma me abrasa!  
 En esta humilde posada  
 ¿tanto bien? (III, III, p. 912).

Se trata entonces de la posada en la cual viven Dinarda, Bernardo y Fabio, misma que les había sido ofrecida por el capitán Osorio al final del primer acto. Esto nos lo confirma, al principio de la escena V, el diálogo, al entrar a este espacio, de Albano y Camilo que han seguido a Fenisa y por lo tanto vienen del exterior:

ALBANO: Aquí Fenisa entró.  
 CAMILO: Pues aquí vive  
 el capitán Osorio, camarada  
 de ese don Juan (III, V, p. 913).

Dentro de la posada se señala otro espacio interior, cuando Dinarda invita a pasar a Fenisa a su aposento, mismo que no se ve, pues en escena quedan Bernardo, Fabio y Celia, y la siguiente escena, como hemos dicho, es en el exterior de este mismo espacio.

DINARDA: Pero ¿quieres, por mi vida,  
 ver mi aposento y estancia,  
 donde no hay paños de Francia,  
 ni cama de oro vestida [...]  
 FENISA: Recibolo a más honor [...]  
 DINARDA: Entra, dulce prenda mía (III, III, p. 912).

El cambio al siguiente espacio se da por el mismo mecanismo que habíamos señalado en el segundo acto de entrar y volver a salir un mismo personaje, en este caso Albano y Camilo, y el paso será del interior de la posada a la calle (escena VI), donde ven venir nuevos personajes. Por lo tanto su presencia en escena sirve para la creación de este nuevo espacio, ya que los hemos visto salir del otro y su entrada al escenario, posiblemente por la puerta, implica constatar tanto el abandono del otro espacio, interior, como la construcción de uno nuevo, exterior. El espacio se construye en el texto literario cuando Albano señala la entrada de nuevos personajes:

ALBANO: Forasteros son éstos.  
 CAMILO: Y españoles.  
 ALBANO: A la cuenta, no ha mucho que salieron  
 del mar.  
 CAMILO: De almacenar su hacienda vienen.  
 ALBANO: Vamos de aquí (III, VI, p. 913).

En este espacio exterior transcurrirán las escenas VI a XI. Los nuevos engaños que se llevarán a cabo se tramarán en la calle, esto es, en el espacio del caos, del riesgo, el espacio público ajeno al espacio de la casa que sería el espacio del orden.

Después de la escena XII las acciones tienen lugar en la casa de Fenisa, espacio creado también a partir del texto:

DINARDA: Poco a poco a su casa hemos llegado (III, XII, p. 918).

Será en este espacio, en un soliloquio, donde Dinarda haga explícita al espectador su condición de mujer, una vez que Osorio ha tramado un engaño más contra Fenisa.

En la escena XVII aparece Albano, que en la escena anterior ha salido del espacio señalado como casa de Fenisa, después de dialogar con Dinarda, a su encuentro va Camilo y crea un nuevo espacio en el primer texto que dice:

CAMILO: En vuestra busca he venido  
 por la ciudad descompuesto,  
 y a gran ventura he tenido  
 hallaros en este puesto (III, XVII, p. 920).

Será en la calle donde Albano se entere de la llegada de don Félix y se confirme el éxito del engaño de que ha sido víctima Fenisa por parte de Lucindo.

La obra tendrá su desenlace en la casa de Fenisa cuyo espacio lo define ella misma:

CELIA: Contenta vienes.  
 FENISA: No estuve  
 en mi vida más contenta.  
 La suerte, a mi bien atenta,  
 sobre su rueda me sube.  
 He vuelto un hombre a mi casa  
 que la puede enriquecer:

y seré de otro mujer,  
que por lo menos me abraza (III, XXI, p. 922).

Fenisa, que fue al puerto a engañar, será engañada en su propia casa, víctima de la ambición y del amor.

Como se puede ver en esta rápida revisión, todos los espacios de *El anzuelo de Fenisa* están especificados en el texto literario por didascalias implícitas que complementan las acotaciones (especialmente las de *entra* o *sale*). Se puede reconocer que el texto literario es un guión bastante claro del posible texto espectacular, particularmente en lo que se refiere a las determinaciones espaciales. No podemos olvidar que el espacio llega a ser un elemento estructurante de la obra de teatro.

Issacharoff considera, tal vez excesivamente, que todo se puede abolir en el teatro: la trama, la escenografía, los diálogos y los personajes dejándolos a manera de objetos, pero lo que no es posible suprimir es el escenario, el espacio del género dramático.<sup>8</sup>

También Peter Brook<sup>9</sup> considera que el teatro es “el espacio vacío” por el que un hombre camina mientras otro le observa. Tal vez esta sea la visión del director de teatro, pero tal como hemos visto en *El anzuelo de Fenisa*, Lope, el dramaturgo, nos muestra que este espacio vacío no lo es tanto, ya que está definido y precisado en el texto literario, al menos en la perspectiva del teatro de los Siglos de Oro.

<sup>8</sup> Cf. Michael Issacharoff, “Space and Reference in Drama”. *Poetics Today*, 3 (1981), pp. 211-224.

<sup>9</sup> Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Península, Barcelona, 1973, p. 9.