El conde Alarcos de Mira de Amescua. Análisis de las tres unidades

Pilar Fernández Martínez
Universidad San Pablo CEU, Madrid

Hacia el año 1653 se publica una obra que lleva por título *El Conde Alarcos*, y cuyo autor es Mira de Amescua[1]. La atribución de la obra a dicho autor ha sido repetida a lo largo de diferentes estudios (*Catálogo* de La Barrera[2], Paz y Melia[3], y Medel del Castillo[4]), y también, en ocasiones, ha sido puesta en tela de juicio; véanse, en este sentido, las afirmaciones de E. Cotarelo y Mori: «La obra de Mira es, en gran parte, un plagio de la de Guillén de Castro, y como aquel autor es de los más originales de su tiempo, no sabemos qué pensar de la tardía atribución que se ha hecho tantos años después de haber dejado de componer comedias y aun después de muerto. Es muy probable que el *Conde Alarcos* no sea suyo, sino de cualquier poeta de orden inferior, que, como Matos, usurpaban o remedaban sin escrúpulo las obras ajenas»[5].

No tenemos la suerte de poseer un manuscrito autógrafo que desvele todas las interrogantes que en torno a la autoría de la obra han ido surgiendo a lo largo de la historia, pero no podemos cerrar los ojos a todos aquellos rasgos

1. Seguimos la edición *Quinta Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Pablo de Val. A costa de Iuan de San Vicente, 1653, 6 hs, 572 pp. (*El Conde Alarcos. Del Dr. Mira de Mescua*, pp. 128-66).

2. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid 1860, pp. 259, 537, 689.

3. *Catalogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, p. 206.

4. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores...*, Madrid, 1736.

5. Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *BRAE*, XVII, 1930, p. 636.

que, desperdigados a lo largo de su obra, nos acercan a Mira como autor de «carácter atropellado», de «escenas que surgen de golpe sin haber desarrollado totalmente las anteriores, personajes que entran y salen y hablan de una y mil cosas...»[6].

Quizá por esta debatida autoría, o quizá por otros motivos, *El Conde Alarcos* ha sido y es una de las obras menos conocidas de Mira de Amescua, y, como señala Luciano García Lorenzo, «cuando de ella se ha hablado siempre ha sido de pasada o citándola al lado de las de Guillén y Lope»[7].

No hay duda de que Mira se basa en la obra de estos autores, tanto en el *Alarcos* de Castro como en *La fuerza lastimosa* de Lope, y de que esta influencia se puede observar incluso en el lenguaje, pero esto no debe ser impedimento para detener la mirada en la obra del autor guadijeño, y observar su labor con algo más del detenimiento del que hasta ahora se le ha prestado.

Nos proponemos, pues, en estas páginas, acercarnos a la obra (olvidándonos por un momento de sus conocidas influencias) y centrárnos en uno de los aspectos capitales de la comedia del Siglo de Oro, el análisis de la tres unidades: acción, tiempo y lugar.

ACCIÓN

Mira, que no duda en violar las unidades de acción y tiempo cuando le conviene, parece, sin embargo, que es consciente de su importancia en *El Conde Alarcos*[8].

En los tres actos de que consta la obra hallamos una *acción principal* que envuelve a tres personajes: el Conde, Blanca y la Infanta; una *acción secundaria* que tendría que ver con el Rey y Blancaflor, y, por último, pequeños argumentos cómicos, casi siempre de carácter breve, puestos en boca de los villanos Gil y Bartola.

6. Luciano García Lorenzo, *El tema del Conde Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau*, CSIC, Madrid, 1972, pp. 64.

7. *Op. cit.*, p. 64.

8. Véase Adrian Timothy Pickering, *El Conde Alarcos. A critical Edition with Introduction and Notes.* (Tesis doctoral, The Ohio State University, 1951).

El acto I comienza con la exposición por parte de la Infanta[9] de su amor, no correspondido, hacia el Conde. De esta forma, y sin necesidad de violar la unidad de tiempo, el espectador comienza a conocer lo que será el punto fundamental para el desarrollo de la obra: la Infanta ama al Conde, éste ama a Blanca, y la Infanta, despechada, tratará de vengarse:

INFANTA
Al Conde Alarcos amé.
Afición es peregrina;
fuerza de estrellas me inclina;
resistí, y en vano fue.
Creció amor, súpolo el Conde;
que mis ojos sin temor
fueron lenguas, porque amor,
cuando calla, no se esconde.
Prometíle ser su esposa,
y cuando a razón como ésta
esperaba una respuesta
dulce, alegre y generosa,
dudoso me niega el *sí*,
huye tímido la mano;
y a que bien tan soberano
le turbaba atribuí
sus dudas, pero después,
aquí el alma se me arranca,
sospeché que amaba a Blanca:
no es sospecha, verdad es.
[...]
Mi envidia, en efeto, lucha
con recelos inhumanos.
(vv. 13-45)

Enseguida, gracias a los villanos Gil y Bartola, sabremos que Blanca, casada en secreto con el Conde, ha tenido una hija. La Infanta querrá que la niña sea criada en Palacio, pero cuando el Conde vuelve de la guerra, temeroso de las

9. En esta obra la Infanta es la hermana del Rey y no su hija, como ocurría en otras obras que trataban este tema; sin duda porque a Mira le interesaba mostrar un rey joven.

intenciones de ésta, le pide que le devuelva a su hija y solicita del Rey la mano de Blanca. Esto provoca la ira de la Infanta, quien amenaza a la Condesa con matar a su hija si el matrimonio se celebra. A pesar de todo, Blanca, que no puede imaginar que tal atrocidad llegue a ocurrir, acepta al Conde en matrimonio.

Durante el transcurso de una comida que el Rey ofrece, la Infanta le sirve a Blanca un extraño manjar: el corazón de su propia hija y la sangre de ésta para que se lave las manos. Ante los gritos de espanto llegarán el Rey y el Conde, mas la Infanta les hará creer que Blanca se ha vuelto loca. El Conde Alarcos será el único que dude de estas palabras.

En el segundo acto, el Conde contará todo lo sucedido al rey con el fin de salvar a Blanca que permanece encerrada por miedo a su locura. Pero de nuevo, el personaje intrigante de la obra, la Infanta, hablará con su hermano convenciéndole de que ella había sido solicitada en matrimonio por el Conde, y de que, a pesar de que éste había obtenido sus favores, no había cumplido la palabra prometida. El rey, en castigo, ordenará al Conde que dé muerte a su esposa colocándola en una barca barrenada con el fin de que perezca ahogada en el río. El Conde Alarcos, que desearía morir junto a ella, debe obedecer y aceptar a la Infanta en matrimonio.

Hasta el final de este segundo acto podríamos hablar de una *primera parte dramática de la obra*. Todos los elementos han ido sumándose poco a poco en contra del héroe y de la heroína. Nada hace presagiar un final feliz. Muy al contrario, las maquinaciones de la Infanta parecen triunfar sobre la bondad de los dos protagonistas.

El ritmo se ha ido elevando gradualmente hasta llegar al episodio del barco, en donde Blanca, en una larga serie de versos, da a conocer sus sentimientos. Es ésta, para muchos estudiosos del tema del Conde Alarcos, una de las más bellas escenas de la obra de Mira:

¿Cómo, señor, es posible
que, amando yo, no te acuerdes
de lo bien que me quisiste,
si no de lo que me quieres?
[...]
Acuérdome que en mis brazos
repetiste muchas veces:

«Estos montes faltarán,
no el amor que el Conde tiene»
Muero acordándome desto.
Memoria, no me atormentes,

y si eres sirena, calla;
si eres basilisco, duerme;
si eres cocodrilo, ríe,
porque son contrarios fuertes
la voz, la vista y el llanto
para una vida inocente.
Los montes se están constantes:
¿Quién a mí me da la muerte?
Pero no es la culpa tuya;
mis desdichas la merecen.
No sentiré yo el morir;
sólo sentiré el perderte.
(vv. 1607-1766)

Ninguno de los elementos que se habían introducido al principio de la comedia, (véanse los versos donde el Rey cuenta su encuentro con el Mago Malgesí) y que podían hacernos presagiar un determinado desenlace, han tenido influencia hasta este momento. Sin embargo, en el Acto III, acto que constituye *la segunda parte dramática de la obra*, esta situación va a cambiar. Aquí la acción principal se une a la acción secundaria que venía anunciada desde el primer acto.

En efecto, han transcurrido algunos años y Mira nos sitúa en una aldea de pescadores donde vive Blancaflor, la hija de los Condes de Alarcos. La niña había sido llevada allí por el criado Ricardo, quien había desobedecido la cruel orden de la Infanta. De pronto los elementos casuales comienzan a sucederse: en esa misma aldea vive la Condesa que había logrado salvarse del naufragio, y allí llegarán también la Infanta, el Rey y el Conde. Todo se aúna para llegar al clímax: el rey confesará que está enamorado de Blancaflor; el Conde Alarcos reconoce ante la Infanta que sigue enamorado de la Condesa; la Infanta, en venganza, intentará matarle mientras duerme, pero Blanca, que había escuchado las palabras del Conde escondida tras unos arbustos, intervendrá impidiendo la muerte de su esposo. Tras las palabras de la Condesa, contando todo lo ocurrido, se llega a un final feliz que culmina con el doble matrimonio (el Rey

y Blancaflor, y los Condes de Alarcos) y el reconocimiento por parte de la Infanta de todas sus intrigas.

Vemos, pues, cómo, en este acto, la *acción principal* se une con la *acción secundaria* del Rey y Blancaflor. Ésta, como antes señalamos, había sido presagiada en el acto I gracias a la introducción del *elemento maravilloso*. En este acto el rey cuenta su encuentro con el mago Malgesí y cómo, en un espejo mágico, ve a una mujer de «soberana hermosura» que estaba predestinada para ser su esposa:

> Díjome Malgesí: «La que has mirado,
> [..]
> para tu esposa te previene el hado.
> El tiempo esta fortuna te dilata;
> mas vive sin casarte confiado,
> mientras al oro no peinares plata».

De nuevo, Mira de Amescua parece consciente de la importancia de la unidad de acción, al poner en boca del Rey unos hechos que, de otra forma, podrían haber constituido una acción paralela.

Tampoco los elementos cómicos que aparecen en la obra podemos considerarlos como una acción paralela a la principal, si bien es verdad que en ocasiones rompen el hilo conductor. Estos subargumentos, que tienen por protagonista al gracioso, no afectan al desenlace, ni siquiera Gil y Bartola están presentes al final de la obra. No obstante, esto no quiere decir que no tengan un valor dramático importante; gracias a ellos podemos conocer el ambiente o el lugar donde se desarrolla la acción, o nos sirven para evocar una situación determinada. Sirvan como ejemplo estos versos en donde el gracioso Gil con una canción, recuerda al Conde los hechos ocurridos:

> De amores del Conde Alarcos
> pensativa está la Infanta,
> y a su mujer mata el Conde,
> porque el Rey se lo mandara
> [...]
> El Conde temiera al rey.
> Pusiérala en una barca,
> a las aguas la encomienda,

y con otra se casara.
[...]
A su mujer mata el Conde,
porque el Rey se lo mandara.

TIEMPO

En *El Conde Alarcos* de Mira de Amescua, el *tiempo* se utiliza de una forma tan vaga que casi se podría asimilar a la acción. De hecho es el propio espectador el que, en la mayoría de los casos, debe crear la ilusión de su paso. Parece como si a Mira le interesara fundamentalmente la acción y eliminara el elemento tiempo como factor dramático.

En esta obra la acción no se restringe a un tiempo definido, ni siquiera podemos hablar de un tiempo concreto referido a cada escena, pues, en general, no suele haber ninguna indicación al respecto. Muchas veces nos resultaría imposible saber cuánto tiempo ha transcurrido entre un hecho y otro; así, por ejemplo, en el acto I, cuando aparece el Conde por primera vez en escena, o cuando se produce el banquete después de que el Rey haya consentido el matrimonio de los de Alarcos. Sin duda el *mutis* que se produce en medio debía bastar para que el espectador supusiera que un cierto lapso de tiempo había transcurrido, aunque nos resulte imposible saber cuánto.

En los dos primeros actos no encontramos ninguna alusión concreta referida al tiempo. La continuidad se establece por la constante participación de un personaje, o de una serie de ellos, en el diálogo, o bien por los diferentes cambios de escena. Tan solo, en boca de los villanos, encontramos unas palabras que dan a entender que ha transcurrido un cierto periodo de tiempo: así, en el acto I el gracioso Gil se burlará de Bartola, quien todavía no es su esposa:

BARTOLA
Plegue al cielo, que la boca
se me vuelva al colodrillo.
GIL
Amén muchas veces digo;
buena estarás de ese arte.
BARTOLA
¿Por qué, Gil?

GIL

Por no besarte,
si me casare contigo.

Y en el acto II, Gil, criticando el matrimonio, comenta cómo es terriblemente infeliz, pues lleva ya un día casado:

TIRSO

Gil, ¿a dónde vas?

GIL

A ahorcarme.

TIRSO

¿Tal maldad quieres hacer?

GIL

¿No he de estar desesperado,
de tantos siglos casado?

RICARDO

¿Cuándo te casaste?

GIL

Ayer.

Este tiempo transcurrido entre el primer y el segundo acto se pone también de manifiesto cuando Ricardo, el criado a quien la Infanta había ordenado la muerte de Blancaflor, cuenta cómo se ha retirado a una aldea, donde vive y cuida como un padre, a la hija de los Condes de Alarcos:

RICARDO

Con miedo de la crüel
Infanta a este campo vengo,
donde amor de padre tengo
a una flor.

Sin duda este punto es también evidente al comienzo del acto II: el cambio que hallamos en la situación de los personajes (Blanca ha sido encerrada por miedo a su locura) nos demuestra que ha pasado el tiempo, pero ¿cuánto?, ¿unos días?, ¿unas horas?... No podríamos afirmar con total seguridad que, en este caso, se haya violado la unidad de tiempo. Cuando termina el acto II somos

conscientes de que los hechos se han sucedido a lo largo de varios días aunque, de forma tan vaga, que en nuestra memoria todo nos aparece como un continuo episodio.

No ocurre igual cuando empieza el acto III. El paso de los años se hace manifiesto para el espectador. Parece como si, de pronto, Mira tratara de llamar la atención sobre ello; encontramos desde alusiones concretas al paso del tiempo hasta escenas o personajes que así nos lo sugieren.

Al comienzo de este acto aparece Blancaflor, la hija de los Condes de Alarcos, convertida ya en una mujercita pues, aunque en los primeros versos nada se diga sobre ello, el Rey, más adelante, se enamorará de ella y la pedirá en matrimonio. Por otro lado, el discurso interrumpido de Blanca cuando ésta va a contar a su hija todo lo ocurrido, así como su seguridad de que la Infanta no podrá reconocerla, nos hacen pensar que han transcurrido ya algunos años[10].

Las alusiones concretas al tiempo aparecen por primera vez en boca del Rey:

y es la beldad que el pincel
de Malgesí dibujó
con su mágico saber
en el fantástico espejo,
y en mi mente conservé
casi tres lustros. Y agora
pienso que mis ojos ven
trasladado del cristal
el rostro en que imaginé,
con tal afecto y memoria,
que al volar o que al correr
de los años, no he podido
apartarme un punto dél.

10. Parece evidente que su seguridad en no ser reconocida no puede cifrase sólo en el hecho de que vaya vestida de serrana, pues esto no sirve para engañar a Blancaflor:

FLOR

porque, oyendo murmurar
que no eres deste lugar,
nunca me has dicho quién eres.
Sangre tienes principal,
si no es villana malicia.
(vs 1950-54)

Más tarde será el Conde quien comente el paso del tiempo, aludiendo a él, también de forma directa: «Tiempos vienen y años pasan», y más adelante, pensando que la visión que ha tenido de Blanca ha sido fruto de su imaginación, dirá:

¿Qué loco pudo creer
que esté viva una deidad
en aquesta soledad,
al cabo de tantos años?

Por último, en el desenlace, como suele ser habitual para describir sucesos ocurridos a lo largo de la obra, los personajes harán alusión a los hechos pasados, poniendo, una vez más, de manifiesto el transcurrir del tiempo:

BLANCA
Allí viví en un tiempo disfrazada
y, cuando no temí ser conocida,
muerta y, después de muerta, enamorada.

Podemos concluir, sin duda, que, como comentábamos al principio, a Mira no le interesó en esta obra utilizar el elemento tiempo como factor dramático, y de ahí que aparezca como un vago fluir, soporte fundamental para la acción.

LUGAR

Mira de Amescua no respeta la unidad de lugar. En líneas generales, podemos señalar que, a lo largo de la obra, hallamos una vaga localización de la acción que el autor llevará a cabo sirviéndose para ello de diferentes recursos: el diálogo de los personajes, el cambio de vestuario, el uso de determinadas estrofas métricas, y, por último (y éstos son los más escasos), a través de las acotaciones.

El diálogo de los personajes

Es el medio que con más frecuencia se utiliza para indicar al espectador dónde está transcurriendo la acción. Al principio de la obra son repetidas las alusiones al «valle» y a la «aldea» :«Enferma vino a esta aldea» (v. 41).

INFANTA
¿Cómo se llama esta aldea?
BARTOLA
Selva Florida se llama
(vv. 81 y 82)
PORCIA
El Rey
desciende al valle.
(vv. 236-237)

Sabremos también que esta aldea se sitúa en Francia, cerca quizá del río Sena, si bien el nombre de dicho río no se menciona en ninguna ocasión:

INFANTA
En secreto,
con cuidado y con respeto,
la llevarás a París
(vv. 182-184)

BLANCA
A esta isla que hace el río
me vine muerta de amores
(vv. 389-390)

BARTOLA
Todas llevan a París
a vender sus ramilletes
(vv. 1983-1984)

Desde el principio de la obra, Mira logra crear, de forma clara, una atmósfera de ambiente rústico, si bien en muchas ocasiones no podríamos precisar en qué lugar concreto se encuentran los personajes mientras hablan. No obstante, y gracias al diálogo, el espectador podrá ir deduciendo los cambios de lugar que van sucediéndose a lo largo de las distintas escenas: desde la aldea a palacio, de allí a los montes o a la aldea que bordea el río; sirvan como ejemplo los siguientes versos:

BLANCA
A palacio vuelvo
(v. 475)

MARQUÉS
Ya que volviste a palacio
(v. 485)

BLANCA
Dueño mío
éste es palacio crüel
(vv. 1263-1264)

TIRSO
El río está sosegado
(v. 1319)

REY
a estos campos me he venido
(v. 1365)

CONDE
Viviremos Blanca y yo
en esta aldea y esta casa
(vv. 1415-1416)

RICARDO
El Rey viene cada día
a estos montes
(vv. 1929-1930),

etc, etc, etc.

En muchas ocasiones el diálogo suple la incapacidad escénica para representar determinados hechos. Hay dos casos en la obra sumamente significativos: la descripción de la cueva del mago Malgesí, puesta en boca del rey (acto I), y el momento en que el Conde nos hace testigos del hundimiento de la barca en donde va su amada esposa. Veamos algunos fragmentos:

REY

En laberintos destas sendas yace
del sabio Malgesí la gruta rara,
tan admirable, oculta y tan incierta,
que la sirven las aguas de antepuerta.
Sin temor de fantásticos agravios
penetré las corrientes vidrieras,
y vi la gruta llena de astrolabios,
de pedazos de estatuas y de esferas.
(vv. 273-280)

CONDE

Vuelcos la barca va dando.
[...]
Mas, ¡ cielos! ya le hace guerra
el viento fuerte y airado;
ya fluctúa, ya zozobra,
ya se hunde, ya perece,
ya el agua se ensoberbece,
ya entre sus ondas se ahoga.
(vv. 1819-1833)

El vestuario

El ambiente rústico, que enmarca toda la obra, se hace también evidente en el acto III gracias a otro recurso del que se vale Mira; me refiero a la aparición de una serie de personajes que no tienen ninguna función específica en el desarrollo de la obra: Flora, Silvio y Pascuala. Su presencia servirá únicamente para crear un determinado clima: Flora aparece en el acto II como respuesta al «¡Hola!» del rey, y no volvemos a encontrarla en toda la obra. Lo mismo ocurre con Silvio y Pascuala, en el acto III. Estos personajes ni siquiera son mencionados en el diálogo por otros, si bien Pascuala aparecerá una segunda vez, charlando con Bartola. La conclusión a la que llegamos es que estos nombres, sobre todo el de Pascuala, son nombres que, dentro de la tradición teatral, sugieren personajes rústicos. El profesor Pickering nos dice que estos pequeños personajes servían para dar una nota de color local.

Es curioso, por otro lado, que en la edición que estamos manejando, ninguno de los tres aparezca mencionado en el reparto. Sin duda su vestuario era un punto de referencia importante para el espectador.

En varias ocasiones Mira llama la atención sobre el traje de los personajes, bien por medio de las acotaciones (*Salen Ricardo, de labrador, y Tirso* <acto II>; *Salen Ricardo y Blancaflor, con vaquero y sombrero* <acto III>), o bien a través del diálogo; por ejemplo, cuando el Marqués pregunta por Blancaflor:

MARQUÉS
Decidme, amigo, ¿quién es
la serrana de las plumas?
(acto III)

CONDE
Villana, ¡mientes..! » (dirigido a Blanca)
(acto III)

BLANCA
Allí viví en un tiempo disfrazada.
(acto III)

El espectador, de esta forma, podría deducir fácilmente el ambiente en que se desarrollaba la acción cada vez que dichos personajes aparecieran en escena.

La versificación

Con frecuencia encontramos que el cambio de escena viene acompañado de un cambio en la versificación. Sirvan como ejemplo los versos del acto II, en donde los personajes abandonan la corte para volver de nuevo al campo. El conde dice adiós al ambiente cortesano e inmediatamente se produce un cambio en la métrica: Ricardo, vestido de labrador, y Tirso mantendrán un diálogo bajo la forma estrófica de la lira:

RICARDO
Aquí, Tirso, en efeto,
con este traje y con llamarme Fabio,
vivir pienso secreto,
huyendo como sabio

el rigor de una Infanta
que aun a las fieras dese monte espanta.

TIRSO

¡Dichoso tú, Ricardo,
que desengaños de palacio tienes!
Yo tus secretos guardo;
seguro estás, pues vienes,
temiendo esos enojos y rigores,
a vivir entre humildes pescadores.

Gracias a la versificación empleada, Mira refuerza esa atmósfera rústica en que se hallan los personajes (un ambiente de *Beatus ille*).

Las acotaciones

El uso de las acotaciones servirá, fundamentalmente, como elemento de dirección escénica. Mira no utiliza este recurso para indicar el lugar general en que se desarrolla la acción, sin embargo sí encontramos, aunque de forma aislada, referencias más o menos precisas al lugar en que debían estar los personajes en la escena, así por ejemplo: *Gil y Bartola a la puerta* (acto I); *Sale Blanca a una reja* (acto II); *Sale el Conde por la puerta de la Infanta y ella se vuelve; y Blanca se esconde entre unas ramas*» (acto III); *Salen el Rey, y el Marqués y quédanse en la puerta* (acto III).

Esta falta de claves que indiquen el lugar en el escenario es normal, sin embargo llama la atención la preocupación que el autor guadijeño muestra en la escena del banquete (acto I). Encontramos aquí la más elaborada dirección escénica de toda la obra. Su falta de preocupación por indicar el lugar general de la comedia, se convierte en una obsesión por el decorado:

INFANTA

No está bien aquella mesa
donde está; pasadla aquí.

Ocho versos después se nos indica: *Sacan la mesa*, y de nuevo, en boca de la Infanta, encontramos: «Poned ahí un taburete». Más adelante hallamos la acotación más explícita de toda la obra: *Siéntanse, la Infanta en una silla y Blanca en un taburete, sirviendo las damas la mesa. Dan aguamanos a la Infanta mientras canta Porcia, y Blanca sirve la toalla; y sale Ricardo con un*

jarro de plata con sangre, y un corazón entre platos. Después de tres versos, leemos: *Pone el plato y vase*, y más adelante: *Échale la Infanta sangre en lugar de agua.* Ya por último, después de que Blanca haya permitido que la sirvan, se señala: *Vuelve a cantar; y siéntase Blanca en el taburete, y las damas sirven.*

Resulta curiosa la insistencia de Mira por el «decorado» en esta escena, pues, de hecho, a lo largo de la comedia las escenas más conflictivas e importantes revelan poca atención por el establecimiento del lugar o del escenario.

Podríamos concluir que Mira de Amescua procura no interrumpir el hilo de la acción, por dejar claro el sitio en el que se están desarrollando los hechos. Sin duda, como dijimos al principio, era la unidad de acción un elemento de suma importancia para nuestro autor.