

Partienda est comœdia: la segmentación frente a sí misma

Marc Vitse

Universidad de Toulouse-Le Mirail

marc.vitse@wanadoo.fr

¡Menudo regalo el que me hacen mis amigos españoles de Canadá al atribuirme imprudentemente el papel de abrir este número monográfico de *Teatro de palabras* dedicado al estudio de *La segmentación en el teatro áureo*! No solamente el amor es ciego, la amistad también, que los hace apostar por mi capacidad para ofrecer una síntesis reflexiva sobre un tema tan amplio y tan complejo como el de la segmentación teatral aurisecular, con sus tres ejes principales —textual, teatral y recepcional— definidos por el terno directivo de la Revista.

¡Y menuda frustración la que los redactores de la misma y sus lectores se van a llevar conforme vayan leyendo las escurridizas páginas de quien, amedrentado por la dificultad de la tarea y consciente de sus limitaciones, ha escogido transformar esta honorífica invitación a conducir una reflexión más bien general y científica en una pintiparada ocasión para hacer el humilde balance de una trayectoria más bien personal y artesanal!

Un balance elaborado, conviene precisarlo, a partir de una convicción y de una esperanza. La convicción de que el constante intercambio que traté de mantener con muchos de los investigadores interesados en la segmentación —y ellos conmigo— hace que la mayoría de las aportaciones aquí puestas en perspectiva se deban considerar como aportaciones colectivas, tanto como colectivas serán muchas de mis formulaciones, inspiradas por (o sacadas de) los trabajos —no siempre bibliográficamente mencionados— de mis colegas. Y la esperanza de que al final de mi exposición el lector, convencido o no por la contemplación de unos cuantos ejemplos concretos y de las tentativas teorizaciones subsecuentes, se encuentre en mejor posición para adentrarse por sí solo en la problemática de «la doble articulación dramática-textual y teatral-espectacular», que era precisamente el tema por tratar.

I. Itinerario de un segmentador impenitente

1. 1972. «Introducción a Marta la piadosa», artículo publicado en *Criticón*, 18, 1982, p. 61-95, solamente diez años después de su redacción.

En las páginas 62-63 de dicho trabajo, se definen los nueve bloques escénicos de la comedia, «según el criterio de las varias fases dramáticas». Un criterio, así enunciado, que yo iba a mantener a lo largo de mi recorrido segmentador, pero que, en esta su primerísima formulación, adolece de una lamentable indefinición, pues su mezcla anárquica de datos espaciales, temporales y métricos desemboca en una división impresionista, por fundada en una percepción subjetiva del desarrollo dramático.

Una respuesta muy deficiente, pues, aunque dada a una interrogación vista desde un principio como fundamental para un acercamiento más pertinente a la especificidad de la Comedia Nueva. Un eclecticismo de mala ley, en definitiva, porque no estaba justificado teóricamente ni jerarquizado prácticamente¹.

La enfermedad metodológica era grave y, como era de esperar, se produjo otro accidente (en el sentido médico de la palabra) con mi tentativa de estructuración de *La vida es sueño* (1980)², aun cuando aparezcan por vez primera en ella las palabras prometidas a buen futuro de *secuencias, macrosecuencias y microsecuencias*.

2. 1983. En las páginas 510-511 de mi capítulo «El teatro en el siglo XVII» de la *Historia del teatro en España* de la editorial Taurus, van coexistiendo, para establecer «la división estructural del desarrollo de la acción» pero sin relacionarse explícitamente, los dos criterios del escenario vacío (criterio visual o espacial) y de los cambios métricos (criterio auditivo). De las modificaciones métricas —la base del criterio métrico estructurador— se dice, en estas páginas, que «llegan a ser [...], fuera de su empleo para señalar cambios incidentales de temática, tono o

¹ A este respecto, la nota 2 de mi estudio sobre *Peribáñez* (Vitse, 2007, p. 171) en la que declaro que «mi primer intento de hacer de la métrica el criterio decisivo para la estructuración de una comedia se remonta a mi análisis de *Marta la piadosa*, en 1982» es un claro ejemplo de pretensión autoilusionada y ampliamente infundada. Sobre mi repartición del Acto I de *Marta la piadosa*, que mereció los comentarios de Ignacio Arellano (1988, p. 17-18) y de Felipe Pedraza (1995, p. 242-243), volveré más lejos para promocionar algunas de las ventajas del métrico método de segmentación.

² Yo mismo rectifiqué mi primera propuesta de estructuración de *La vida es sueño* (Vitse, 1980, p. 9-10) en la segunda edición de mi ensayo sobre *Segismundo et Serafina*, 1999, p. 12.

registro, un instrumento privilegiado, y no siempre aprovechado hoy, para intuir la construcción dramática exacta de cada obra considerada». Ya viene expresada la intuición esencial, aunque todavía embrionaria y merecedora, *mutatis mutandis*, del frecuente estilema invocativo de Calderón en sus autos sacramentales:

¡Ah de ese informe embrión!
 ¡Ah de esa masa confusa
 a quien llamará el poeta
 caos y nada la Escritura!

(*El Divino Orfeo*, v. 77-80)

3. 1985. Esta llamada "precreacional" encuentra, dos años después, un primer eco en un trabajo dedicado al análisis de «los espacios en *La dama duende*». Nótese bien el marco en que se inscriben estos todavía vacilantes pinitos de mi método métrico-estructurante, o sea, un estudio —el más citado de todos los míos, tres veces publicado y también traducido al inglés— fundamentalmente consagrado al examen del *espacio* —dramático y escénico— de la más famosa comedia de capa y espada de Calderón. Casi siempre lo olvidan mis amistosos contradictores cuando denuncian mi, por así decirlo, insensibilidad a la dimensión espacial-espectacular-visual... del hecho teatral, esa ceguera como congénita que me caracterizaría cual imborrable pecado original. Lo que no quita que deba yo reconocer que, en un momento de mi exposición de 1985, caí en el error de una formulación excesiva que con toda la razón censuró Fausta Antonucci (2007, p. 161) al desenmascarar la falsedad del silogismo que me conducía a afirmar «la incapacidad de los cambios de lugar para servir de elementos estructurantes organizadores del desarrollo dramático de una comedia» (Vitse, 1985, p. 26; o 1996, p. 353).

A todas luces faltaba en esta frase un adverbio que restringiera lo que de hipergeneralizador contenía, algo como un *prioritariamente* o un *preferentemente* que matizara el verbo *servir*: «para servir prioritaria o preferentemente...». Dicho esto —que no es pequeña prueba de mi tendenciosa tendencia a lo sistemático—, creo que hoy siguen en pie los puntos más importantes de mi aportación de 1985, a saber:

- o a) la invalidación de la división espacial decimonónica (la de Hartzenbusch, luego asumida por Varey, 1983), porque «choca con otro principio de repartición del movimiento propiamente dramático, el de la ordenación del "espacio textual" según las coordenadas proporcionadas por la polimetría» (Vitse, 1985; p. 28, o 1996, p. 355);
- o b) la reafirmación, esta vez apoyada en el largo análisis de un ejemplo concreto, de que para la delimitación tanto de los «diez núcleos» de *La dama duende* como para la de «las subdivisiones de cada uno de ellos, impera la polimetría, instrumento insustituible para

marcar el ritmo —hasta podría decirse la puntuación— de la frase dramática que constituye, metafóricamente, toda dramatización» (Vitse, 1985, p. 29; o 1996, p. 355);

- o c) la conclusión, «que creemos valedera para la gran mayoría de la producción teatral áurea [...] de que no en el espacio —ampliamente abierto, a partir de la escasez escénica [del corral], a la imaginativa de los oyentes— sino en el tiempo reside el principio de ordenación primigenio de la Comedia, la cual encuentra, en esta su organización preferentemente temporal, una de las condiciones de su actual vigencia estética» (Vitse, 1985, p. 30; o 1996, p. 356)³.

4. 1988. Fue precisamente la noción de tiempo la que, pocos años más tarde —en 1987, por más señas, fecha de la lectura de mi tesis de Estado publicada en 1988—, iba a presidir el segundo apartado de un capítulo dedicado a un acercamiento a la dramaturgia práctica de la Comedia. Titulado *Omnia regit tempus*⁴, este segundo apartado empezaba con un subapartado que llevaba el marbete siguiente: «Découpage et versification» (Vitse, 1988a, p. 268-282). Desarrollando unos cuantos elementos del anterior análisis de *La dama duende*, intentaba mostrar que esta comedia de capa y espada no constituía un caso singular, sino que revelaba con peculiar intensidad unas características propias de las comedias en su inmensa mayoría. Y añadía:

³ Hondo había calado Ricardo Serrano en la comprensión de lo que era el fundamento de mi teoría cuando escribía (2006, p. 959-960): «Vitse [...] ha avanzado una teoría comprensiva, según la cual la articulación teatral, como la musical, se hace sobre todo en clave de tiempo. El tiempo [...] es abrupto, circular a veces [...], multiplicado en hilos, en añicos de espejo por unos cortes que no actúan con la lógica del *découpage* sino con la de la *durée* y cuyas transiciones van marcadas por esa otra música que es la métrica. El planteamiento de Marc Vitse [...] permite así centrar inicialmente la articulación teatral en el tiempo, es decir, en la *segmentación*, término que habrá que seguir comprendiendo en su esencial carácter de *duración* bergsoniana como encadenamiento y como transición». Sobre la comedia como música, ver el apartado de Conclusión del presente estudio.

⁴ Un título que no le hizo ninguna gracia a Javier Rubiera Fernández —¡uno de los codirectores de este número 4 de *Teatro de palabras!*—, el cual formula, en la larga nota 3 de la p. 58 de su excelente ensayo sobre *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, el siguiente comentario: «Aunque no estoy de acuerdo con el modo de argumentar ni comparto sus conclusiones, es imprescindible tener en cuenta los puntos de vista expresados por M. Vitse [...]. Vitse propone que *omnia regit tempus* es la ley fundamental de la Comedia. Tal fórmula ha creado fortuna y, según mi opinión, se sigue repitiendo de modo acrítico con demasiada frecuencia». Espero solamente que el amigo Javier salga convencido, al terminar la lectura del presente artículo, de que este aforismo latino mío, de indudable valor polémico en la controversia sobre la interpretación de la Comedia, no implica ningún rechazo o desprecio de los elementos espaciales sobre los que él se centra con tanto talento. Trato, sencillamente, de ponerlos en lo que, para mí, es su más exacto sitio.

Il est vrai, cependant, que pour la plupart d'entre elles nous font encore défaut des descriptions systématiques mettant en rapport la versification et la structure dramatique effective, et que, par conséquent, la théorie de la temporalité dramatique comme facteur structurant premier des pièces du Siècle d'or n'est guère plus qu'une hypothèse. Telle qu'elle est, malgré tout, elle me paraît offrir d'indiscutables avantages pratiques et permet d'éviter certains égarements critiques (p. 273).

Pasaba luego a examinar los casos de *El galán de la Membrilla* de Lope y de *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. Con los siguientes puntos de interés para el proceso de construcción de mi teoría métrico-estructuradora:

- a) La imperiosa necesidad de salir de las sinopsis métricas concebidas como la mera recapitulación acumulativa e indiferenciada de todas las formas métricas empleadas en una pieza de teatro (en el caso de *El galán de la Membrilla*, sus editores llegaban a ineficaz desmenuzamiento de la obra en 35 fragmentos con sendos titulillos correspondientes con los 35 cambios métricos de la comedia) para sustituirle una descripción jerarquizada que discrimine entre lo que yo todavía no llamaba "formas englobadas" y "formas englobadoras".
- b) La notable inadecuación de los esquemas estructurales basados —a la inversa del verismo hiperrealista de un Hartzzenbusch— en las articulaciones abstractas del desarrollo temático de la comedia considerada (el ejemplo más conocido de este método era el análisis temático-estructural de *El alcalde de Zalamea* por A. A. Parker, 1972).
- c) El primer empleo, para trazar las progresivas fases de la estratégica carrera contra el reloj que constituye la esencia de esta tragedia calderoniana, de un vocabulario polemológico (*fase preparatoria, ataque, choque, ofensiva, contraofensiva, asalto, fortaleza, correría, adalid, táctica...*)⁵, vocabulario que, más allá del caso singularísimo de *El alcalde de Zalamea*, conllevaba, como en germen, la idea —demasiadas veces arrinconada y no por trivial menos pertinente— de que todo drama es la dramatización de un conflicto, cuyas fases imponen el ritmo temporal (el *tempo*) de cada obra, marcado éste por el instrumento métrico en el marco específico de la Comedia Nueva; o, por decirlo con mis términos franceses de 1988:

La non-prise en compte, par l'analyse thématique-structurale de Parker, de la ponctuation de la versification [...] suppose [...] l'effacement de la dimension temporelle d'un drame pourtant ouvertement et très spécifiquement bâti selon les changements de rythme propres à une course de vitesse menée contre un adversaire. [...] la possibilité [est] donnée au spectateur de prendre l'exacte mesure de l'exploit de Pedro Crespo, cette victoire dans une course contre la

⁵ Una intuición —esta de la índole guerrera de *El alcalde*— a la que Stefano Arata iba a conferir un genial desarrollo en una de sus últimas contribuciones sobre el Siglo de Oro, dedicada a «la pata coja de Lope de Figueroa» (Arata, 2002b).

montre où lui est donné d'affronter l'ensemble des protagonistes, afin de pouvoir conquérir, de façon fort caldéronienne, une pleine domination sur le temps (1988a, p. 281).

- d) En otro orden de cosas, el recuerdo de que en las operaciones segmentales tanto como la división de las escenas importa el examen de lo que las enlaza, el estudio de lo que el abad d'Aubignac llamaba «la liaison des scènes»⁶, si por escenas entendemos aquí lo que los críticos modernos llaman un *cuadro*. Sin que sea necesario rehacer aquí la demostración efectuada en Vitse 1988a a partir de los ejemplos de la macrosecuencia G' de *La dama duende* o de *El galán de la Membrilla*⁷, bastará señalar que son particularmente reveladores al respecto los casos —nada infrecuentes— de desfase entre «los deslindes métricos (cambio de verso y estrofa) y los escénicos-espaciales (momento de tablado vacío con cambio de espacio y de personajes)», por valerme de las palabras de Fausta Antonucci (2009b, p. 49). Solo añadiré, para mejor ilustración de mi itinerario personal, que la obstinada consideración de estos casos de desfase constituyó, en realidad, el punto de partida de mi reflexión sobre el valor estructurante de la métrica en el teatro del Siglo de Oro.
- e) Finalmente, un tímido ensayo de imaginaria reconstrucción de la génesis de la escritura dramática del poeta de comedias áureo. A partir de unas indicaciones sobre el Acto I de *El galán de la Membrilla*, me atrevía yo a escribir:

[...] une règle générale qui veut que le *poeta de comedias* découpe premièrement —si l'on veut bien accepter cette reconstruction théorique d'un processus mental—, découpe donc d'abord l'itinéraire dramatique en unités temporelles rendues manifestes grâce à l'instrument privilégié de la polymétrie, puis inscrit à leur tour et secondairement ces séquences dans un

⁶ *La pratique du théâtre*, p. 360-362 de la admirable edición, por Hélène Baby, de este fundamental tratado de teoría teatral del siglo XVII francés (1657).

⁷ En mi análisis de *El galán de la Membrilla*, discutía de la división de las escenas ofrecida por los editores de la comedia, Diego Marín y Evelyn Rugg, división opinable a pesar de la certera intuición de la función de enlace de la versificación: «El caso excepcional de una mutación escénica sin el correspondiente cambio de metro ocurre en I, 17, al proseguir el romance en *e-o* para el diálogo en la corte de Toledo entre los personajes del episodio histórico, sobre un tema público [...] que aún no tiene relación directa con la intriga principal. Sin embargo, la conexión de esta breve escena con la anterior va implícita y ayuda a sugerirla, pues en ella quedó anunciada la marcha del galán a la corte, donde éste hace su aparición poco después, en la escena final del acto, también en romance. Si aquí Lope no altera siquiera la asonancia del romance al hacer un cambio tan completo de asunto, tono y personajes, mientras que en todos los demás casos de mutación escénica se preocupa de alterar el metro, ello es indicio de algún definido propósito dramático y no de un mero descuido o indiferencia. Creemos que Lope quiere compensar la aparente desconexión orgánica de las dos escenas con el enlace formal de la versificación» (Marín y Rugg, 1962, p. 70). Ver también Marín, 1962, p. 105 y 1983, p. 1145.

espace, dont la fragmentation peut correspondre —c'est le cas le plus fréquent— ou ne pas correspondre à la division temporelle première (Vitse, 1988a, p. 274-275).

Frase que con culpable imprudencia temeraria iba yo a reproducir (traducida) en mi ensayo de Ciudad Juárez (Vitse, 1998, p. 57) y que, como era de esperar, no dejó de caer bajo la lupa y el escalpelo críticos de Fausta Antonucci, pronta para ponerme rigurosamente sobre aviso de que

[...] puestos a elaborar "hipótesis genéticas", no podemos dejar de recordar que, si no en la totalidad de los casos sí en ocasiones, y quizás más frecuentemente de lo que hoy podemos vislumbrar, habría que añadir un momento previo a este recorrido en dos fases (primero la modelación métrica, después su inscripción en el espacio-tiempo). Se trata de la redacción por el dramaturgo de un plan en prosa de la comedia, hecho del que tenemos hoy algunas evidencias documentales, que confirman algo que ya Lope había expresado de forma clarísima en el *Arte Nuevo*: «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta». Ahora bien, cuando las fases de la *inventio* y de la *dispositio* (por utilizar términos de la retórica clásica) coincidían con la redacción de una traza en prosa, la distribución del itinerario dramático en unidades métricas vendría después; y, al menos en estos casos, no es imposible conjeturar que los deslindes espaciales y los métricos co-existiesen en la mente del dramaturgo, ya en el momento de planear el esquema de la pieza (Antonucci, 2007, p. 17-18).

Por supuesto. Sólo que, en realidad, Fausta y yo, en el presente caso, no estamos hablando de la misma cosa, o, si se quiere, no nos situamos en el mismo orden de cosas. Mientras la sagaz estudiosa de Roma me está oponiendo el más que probable desarrollo lógico del acto compositivo concreto de tal o cual comedia —por Lope o por cualquier otro dramaturgo áureo—, esto es, la cronología ordenable de la escritura material (traza en prosa, y luego redacción versificada), yo me situaba en la temporalidad abstracta donde se definen las prioridades informantes de un proceso mental. O sea, por decirlo de otra manera, quizá menos borrosa, y retomando aquí palabras de mi posterior ensayo de Ciudad Juárez, que:

En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente. Tanto es así que lo visual —el lugar materializado en el escenario— debe considerarse no como el marco previamente fijado de la recepción de la palabra, sino como una ilustración del espacio creado por la palabra del personaje o, si se quiere, por el mismo movimiento de la acción. Ahí están para probarlo innumerables ejemplos de espacios móviles, de espacios, diríamos, "portátiles" y como transportados por los personajes, y de los que la primera jornada de *El alcalde de Zalamea* y la macrosecuencia F de *El burlador de Sevilla* no son más que casos de extensión extrema (Vitse, 1998, p. 58).

5. 1998. Pasa un decenio —el de la mayor intensidad de mis cargos universitarios administrativos y editoriales— y, a impulsos de mi querida Odette, esposa mía y co-redactora de la revista *Criticón*, me decido por fin a cruzar el gran charco y hacer, cual Tirso (el dramaturgo de mi corazón), mi viaje de las Indias occidentales. Así fue como —¿ilusión del descubrimiento de un Nuevo Mundo?— me embarqué (aeronáuticamente) para la aventura americana, obsequiando a los dioses mejicanos con la ofrenda de una ponencia-síntesis de mis experimentos anteriores y portadora, por primera vez, de una sistematización teórica, lo que explica sin duda que se haya convertido dicho texto —para bien y para mal— en referencia obligada para los métrico-segmentadores de ambos lados del Atlántico.

En esta propuesta de teorizada estructuración de *El burlador de Sevilla*, empezaba resumiendo y jerarquizando los cinco criterios que permitían a los defensores de una segmentación por *cuadros* —o sea, por retomar los términos de los directores del presente número de *Teatro de palabras*, a los promotores de una articulación teatral-espectacular—, que les facilitaba, pues, la definición o determinación de un *cuadro*: criterio *escénico* (el escenario vacío o tablado solo), criterio *geográfico* (cambio de lugar), criterio *cronológico* (corte temporal), criterio *escenográfico* (cambio en el "decorado") y criterio *métrico* (variación en el metro y/o forma estrófica). Y precisaba yo entonces dirigiéndome específicamente a «mi querido, polémico y admirado colega canadiense» José María Ruano de la Haza y aludiendo a las páginas de su fundamental tratado de 1994 (p. 291-294):

Así, criterio escénico, criterio geográfico y criterio cronológico constituyen el terno discriminatorio fundacional, que puede recibir frecuente, pero no necesariamente el complemento informativo de dos criterios suplementarios: el escenográfico (cuando las cortinas del trasfondo del teatro se corren para revelar —o para ocultar, añadiría yo— un elemento del decorado) y, en último lugar, el métrico, que toma en cuenta lo que Herrera llamaba la "variación" o cambio de metros.

Tan importante, sin embargo, como el contenido de cada uno de los criterios ruanianos viene ser el orden de exposición de los mismos, que revela a las claras la absoluta primacía y la indiscutible prioridad que se les otorga a los elementos espaciales. Espacio escénico del primer y del cuarto criterio (desde el escenario vacío hasta el movimiento de las cortinas), espacio dramático del segundo y del tercero (desde el espacio topográfico del lugar ficcional por el que se mueven los personajes hasta el espacio temporal en que se inscribe la sucesión de las peripecias): indudablemente, en el modelo ruaniano son las coordenadas espacio-temporales, la localización en el espacio y en el tiempo "medibles", por pocos e imprecisos que puedan ser a veces los datos proporcionados, las que, con aplastante supremacía, revelan ser decisivas a la hora de aislar los *cuadros* y, más allá, de definir la estructura dramática de una obra. Y es solamente a modo de remate, cual guinda en el pastel, como llega por fin a

desempeñar su papel la marca material del componente métrico, elemento textual, sin embargo, siempre presente y siempre preciso (Vitse, 1998, p. 49).

Tal era, en 1998, mi lectura jerarquizadora, que el propio Ruano iba a desautorizar posteriormente —casi diez años después (¿es particularmente lenta la reflexión estructural, con su tardo ritmo decenal?). Escuchémoslo comentando la presentación jerárquica que hice de sus cinco criterios:

Sin embargo, mi distinguido colega percibió en esta lista algo, para mí, insospechado. Leamos lo que escribe: «tan importante [...] como el contenido de cada uno de los criterios ruanianos [sic] viene a ser el orden de exposición de los mismos, que revela a las claras la absoluta primacía y la indiscutible prioridad que se otorga a los elementos espaciales» (p. 49). Creo que hay cierta confusión aquí. Los cinco criterios que propuse no son elementos constituyentes de un «cuadro» presentados en orden de importancia, sino marcas o señales que pueden ayudar al investigador moderno a delimitarlo, es decir, a saber cuándo comienza o termina. Según la definición que ofrezco en ese mismo trabajo, un cuadro es «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (p. 291). El cuadro, pues, tiene solamente tres elementos constituyentes:

1. Una acción dramática continua.
2. Un espacio dramático determinado.
3. Un tiempo dramático determinado (Ruano de la Haza, 2007, p. 127-128).

Muy bien, y de ello tomo buena nota; pero esto no quita que, en mi glosa de las páginas de Ruano 1994, no había ni confusión ni descaminada lectura: la definición de los «elementos constituyentes» de un cuadro y la de las «marcas o señales» que permiten delimitarlo, si bien se han de distinguir estos elementos en aras de la claridad de un discurso científico, no deja de originarse en un mismo principio interpretativo de la segmentación del teatro de corral. Son la cara y la cruz, el anverso y el reverso de una misma intelección espacializante de la Comedia, de una visión en que, decía yo en 1998, «la perspectiva de la representación teatral [es] la que impone, para llegar a una reconstrucción verosímil de la escenificación originaria de una obra, la división en *cuadros* de cada uno de sus actos» (Vitse, 1998, p. 48). Y no lo confirma solamente el orden, nada casual ni inocente, de la exposición de tus cinco criterios, sino también la adverbialización que, para cuatro de ellos, los matiza: al *siempre* que acompaña la enunciación de los criterios geográfico y cronológico se opone el *a veces* propio del criterio escenográfico y el *generalmente* que caracteriza el «cambio estrófico».

Sea lo que sea, las objeciones de Ruano a mis proposiciones iban a hacerse, en las páginas siguientes de su artículo de 2007, mucho más consistentes y punzantes. No ha llegado el momento, sin embargo, de someterlas a escrutinio y refutación, porque más importante me

parece, a estas alturas, manifestar que, con esa amistosa colisión Ruano-Vitse, nos encontramos ya, como por arte de birlibirloque, en el corazón y meollo de la especular problemática que los "inventores" del presente número de *Teatro de palabras* me propusieron que tratara: «la doble [y antagónica] articulación dramático-textual y teatral-espectacular», la cual, en el caso de nuestro polémico debate, podría describirse: «la doble y contrastada segmentación métrico-genética y escenográfico-espacial».

En dicha controversia, en 1998, yo definía mi metodología de la manera siguiente (la cita es larga pero indispensable para un planteamiento circunstanciado y cabal del problema):

Pues bien: sin negar la sutileza y riqueza del ruano discurso, mi propósito, hoy, será, echando mano de sus propias categorías, invertir el orden valorativo de las mismas y devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales.

Para ello, mi perspectiva prevalente será, a diferencia de la escenográfica de Ruano, la perspectiva genética, es decir la de la génesis textual, cuyas implicaciones desarrollaré a continuación:

1. Me situaré preferentemente en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación o, más ampliamente, de la recepción del texto tanto en los aspectos de su puesta en escena (el trabajo del "autor") como en los modos de su percepción por el público (los oyentes o espectadores).
2. Mi polivalente y constante interrogación será la de preguntarme por qué, en un momento dado, cambia un poeta de comedias la forma métrica hasta entonces utilizada por él. O sea que trataré de explorar el riquísimo y, a mi parecer, subexplotado filón de los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo, datos mucho más fidedignos, por lo menos, que cualquiera de los temáticos, escenográficos u otros que inspiran otras reconstrucciones hipotéticas.
3. Tal enfoque conlleva que no me interesaré por la naturaleza de las formas métricas anteriores o posteriores al cambio considerado, sino sola y exclusivamente por el fenómeno del cambio en sí. Lo cual, a su vez, implica que aquí también se establezca una jerarquización y se determine una especialización de las variaciones métricas. No todas tienen un valor estructurante, no todas tienen un valor estructurante idéntico. Conviene, en efecto, hacer una doble distinción. La primera diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto "citado" como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte —es la segunda distinción anunciada—,

nadie confundirá esta función "tonal" con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias (Vitse, 1998, p. 49-50).

Formas métricas englobadoras, formas métricas englobadas, macrosecuencias (monométricas o polimétricas) y microsecuencias se ejemplificaban y comentaban luego a partir del caso, entre los más interesantes, de *El burlador de Sevilla*. Pero más que estos aspectos, sobre los que me será dado volver en muy próximas páginas, quisiera destacar otro rasgo de mi modelización, no del todo nuevo en este año de 1998, pero sí más visible que en mis anteriores trabajos (ver, por ejemplo, en mi intento de estructuración de *La dama duende*, 1988a, p. 269, la cuarta y última columna de la derecha). Quiero hablar de la *titulación* de cada una de las macro- y microsecuencias (columna 4 de Vitse, 1998, p. 62-63), con la correspondiente descripción de las fases de la burla en *El burlador de Sevilla*, comi-tragedia ordenada «según un sistema binario de burlas y contraburlas, centradas en cada caso alrededor de un protagonista que es fuente de cohesión para los elementos espacio-temporales que en torno suyo se construyen» (Vitse, 1998, p. 60 y columna 5 de las páginas 62-63).

Insisto en ello: segmentar no es solamente *separar* y/o *enlazar*; es también, en el último término de la operación segmentadora, *titular*, esto es obligarse a atribuir rótulos a cada una de las unidades finalmente determinadas. Es, a mis ojos⁸, una de las maneras de curarse en salud, quiero decir de precaverse contra las seductoras tentaciones de una simbolización muchas veces prematura, sitúese ésta en el plano temático o bien en el plano espacial.

6. 2002. Precisamente, en una larga conferencia pronunciada en el marco de los Seminarios de «La Casa de Lope» en Roma, el 21 de noviembre de 2002, dediqué un apartado entero («Estructuras métricas y simbolización», Vitse, 2007, p. 182-187) a lo arriesgado que puede ser un acercamiento demasiado brutal entre lo axiológico y lo métrico. El centro de interés de este estudio de 2002 (publicado solamente en 2007) radicaba sin embargo en la necesidad de volver sobre la definición, claramente insuficiente, que de las formas englobadas había dado yo en mi análisis de la estructura de *El burlador de Sevilla*. En este, al escribir:

⁸ Y no a ojos de Fausta Antonucci, que, por su parte, avisa sobre los peligros de una titulación esquematizadora: «Deliberadamente me he desatendido en cambio de una posible titulación de las macro- y microsecuencias [...]. Y esto, por miedo a una esquematización excesiva que pueda falsear o simplificar indebidamente la red de articulaciones significantes de la obra. [...] Si me niego a "titular" estos momentos-clave, esto no quiere decir que me niegue a comentarlos y analizarlos en su relación recíproca» (Antonucci, 2000, p. 26, n. 23; ó 2007, p. 215, n. 20).

La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto "citado" como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas) (Vitse, 1998, p. 50),

me contentaba con hacer del participio adjetivo *englobado* un mero equivalente de otro participio adjetivo, *enmarcado*, entendido como 'inserto o intercalado en un marco métrico distinto'.

Llevaba pues toda la razón Fausta Antonucci al denunciar la cortedad de mi definición y declarar:

A primera vista —y quedándose en el significado mismo de los términos «englobador» y «englobado»— la tarea parece fácil: cada variación métrica que se incruste en un marco métrico distinto es una forma englobada. Pues no: un análisis atento nos permite desechar esta definición por imprecisa e insuficiente. No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática.

[...] Finalmente deberemos considerar formas englobadas, en mi opinión, a todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo por venir (Antonucci, 2000, p. 26; ó 2007, p. 215-216).

Fausta Antonucci me obligaba, así, a profundizar en la cuestión y a proponer una serie de conceptos nuevos, con su natural séquito de terminologías nuevas, a saber: forma *preenglobada*, *postenglobada*, *criterio interlocutivo*.

Vayamos por partes. *Englobado* no puede, pues, seguir siendo mero sinónimo de *enmarcado*, *intercalado* o *intermetrificado*. Un ejemplo sacado de *El cordero de Isaías* (el incipit mismo del auto calderoniano) muestra que el marco englobador inicial se puede encontrar en el grado cero (la forma métrica se declarará entonces como forma *preenglobada*), mientras que otro ejemplo de la misma obra muestra que también en el marco englobador final puede encontrarse en el grado cero (la forma métrica, en este caso, se designará como *postenglobada*)⁹. La cosa, particularmente frecuente en la composición operística que caracteriza, por el empleo de la

⁹ Ver Gilbert, 2006b.

música y el canto, los autos sacramentales, es frecuente y no plantea ningún problema teórico nuevo: sólo es ocasión para afinar los instrumentos terminológicos del crítico.

Más difícil, en cambio, es decidir si una forma métrica situada entre dos fragmentos de idéntica versificación —o sea, situada en posición intermétrica— es o no es una forma englobada. Fausta decide que sí en 7 de los casos que aísla en su lectura de *Peribáñez*, y yo opino que sólo 4 de estos 7 son verdaderas formas englobadas porque en ellas se conjugan a la vez el criterio *intermétrico* y lo que llamo el criterio *interlocutivo*, es decir, que la forma englobada se inscribe en un parlamento o en un diálogo que han empezado antes de su inserción y se prolonga después con el mismo locutor o los mismos interlocutores. En parecidas circunstancias, se añade pues a la situación intermétrica la característica de una permanencia interlocutiva.

Como se verá más adelante, esta respuesta dada al planteamiento neoenglobador de Fausta iba a revelar, a su vez, sus limitaciones. Pero, de momento, conviene atender a otro tipo de limitaciones, que afectan al sistema mismo de estructuración por la métrica del teatro áureo y que conciernen a lo que se podría llamar el campo de la *minisegmentación*. Se trata de la problemática señalada por Fausta Antonucci en varios de sus artículos de 2000 y que encuentra su más explícita formulación en el dedicado al análisis estructural de *Peribáñez*:

En una microsecuencia de más de cien versos, podrá haber, y de hecho habrá sin duda, articulaciones menores que no coinciden ni con los cambios de forma métrica ni con los cambios de lugar. Frente a esta insuficiencia del método, lo que propongo es volver a considerar con más benignidad y mejor criterio la utilidad de las articulaciones que proporcionan las «escenas a la francesa». Con más benignidad: porque no se trataría en este caso de un criterio segmental primario y único, como el que por primera vez utilizó Hartzenbusch en sus ediciones. Con mejor criterio: porque hay que considerar que no todas las entradas o salidas de personajes revisten la misma importancia a nivel semántico. Pero éstas son casi obviedades. Nadie, con los conocimientos que tenemos hoy sobre el teatro del Siglo de Oro, puede pensar seriamente en otorgar relevancia estructural primaria a la «escena a la francesa». Con estas salvedades fundamentales, creo que el momento en que sale al tablado un personaje importante en la intriga, modificando de algún modo la situación preexistente, constituye una de las articulaciones a tener en cuenta en un análisis estructural completo de la obra teatral. *Una* de las articulaciones, repito, y secundaria con respecto a la individuación de macro- y microsecuencias basada en esa prioridad del criterio métrico que he venido defendiendo hasta aquí, basándome en las propuestas de Vitse. Pero también articulación cuya evidencia visible no puede negarse; y esa perceptibilidad por parte de los espectadores me parece de por sí una garantía de relevancia semántica. Aunque aceptemos, con Vitse, la primacía estructurante de lo audible (o legible, que es como hoy se percibe más claramente el juego polimétrico), no hay que olvidar la realidad visual del teatro, y la importancia en su interpretación de cualquier signo visible, que esto son, en primera

instancia, las entradas o salidas de los personajes al tablado donde se representa la obra (Antonucci, 2000, p. 35; ó 2007, p. 226-227).

Si no hay nada que objetar a esa aspiración a una renovación-rehabilitación matizada del criterio espacio-visual de las «escenas a la francesa»¹⁰, tampoco se debe olvidar que la métrica tiene todavía algo que decirnos, más allá de su papel en la demarcación de las articulaciones mayores (macro-, meso- y microsecuencias) —y por incidental que pueda aparecer— sobre la estructuración de la mini- o nano-unidades. Yo mismo, en 2002, daba el ejemplo de dos ocurrencias mini-estructurantes de la forma métrica de los endecasílabos a veces designados como sueltos pero ritmados por unos cuantos pareados con miras a articular el desarrollo dramático de dos «escenas» (Vitse, 2007, p. 197-198). Ni que decirse tiene que casi todo queda por hacer —por hacer sistemáticamente, digo— en ese campo donde se deberán asociar, como en otros muchos, los elementos métricos y los espacio-visuales.

7. 2006. En el párrafo anterior mencionaba un término —*mesosecuencia*—, término nuevo en mi recorrido segmentador personal y en el abanico cada vez más amplio de mis profusos neologismos. Su empleo, en el caso de *Peribáñez*, me permitía ordenar la macrosecuencia más larga de la obra (la macrosecuencia L, v. 2086-2907: 822 versos, casi un acto). Y su empleo, en una ponencia leída en un congreso calderoniano de 2004 y publicada en 2006, me iba a ayudar a la reconstrucción de la estructura de uno de los más famosos autos sacramentales de Calderón, *El gran teatro del mundo*. Especificaré a continuación los que considero, en esta contribución, como elementos de importancia para una fiel historia de mi itinerario.

a) El concepto de *mesosecuencia* fue para mí instrumento precioso a la hora de atribuirles su más exacta situación, en el esquema organizativo del auto, a las unidades B y D de las estructuras quintipartitas que de él habían elaborado Valbuena Prat y Frutos Cortés. Lo decisivo,

¹⁰ Renovación en la que participa, pero con orientación muy específica, Ricardo Serrano, cuando se interroga sobre la «persecución de la "pequeña unidad" que parece haberse instalado en la crítica desde el siglo XIX» (Serrano, 1998, p. 1534). Es de mucho interés, en su peculiar perspectiva, su criterio de los GP (grupos de presencia), o sea «las reconfiguraciones del grupo de personajes hablantes que se producen en escena con cambio significativo en relación con el estado anterior» (Serrano, 2006, p. 966). En cuanto a Mercedes de los Reyes y sus colaboradores editores del teatro andaluz, proponen, con presupuestos y finalidades muy diferentes, un «Modelo de tabla de análisis estructural y de producción para obras dramáticas», donde las «escenas» se definen como determinadas «bien por el cambio de lugar y/o tiempo, bien por la entrada o salida de personajes que, con su presencia o intervención, modifican el curso principal de la acción» (Reyes *et alii*, 2004, p. 52 y 2006, p. 298). Véase, para más detalles, el estado de la cuestión sobre la segmentación métrica, de Fausta Antonucci, en este mismo número de *TeaPal*.

en esa operación de reconcentración en tres de las cinco articulaciones mayores ideadas por ambos críticos —y por consiguiente de la transformación de dos de sus macrosecuencias en meras mesosecuencias—, lo decisivo, pues, fue el uso del elemento espacial (la permanencia del Autor en el mismo sitio, la continuidad espacial entre la escena del expolio y la puesta en marcha de los muertos hacia el Juicio final) como clave para entender que B y D no eran secuencias independientes y autónomas, sino momentos integrables en una y otra de las unidades mayores constitutivas de una obra articulada en tres jornadas estructuralmente reveladoras, a través de su forma estética, de lo esencial del mensaje calderoniano: «el mundo es un teatro de corte del siglo XVII y la vida una comedia de corral coetánea» (Vitse, 2006, p. 619).

Nótese con cuidado la naturaleza del principio reunificador en la operación que se acaba de describir someramente: el *espacio*. Y sea ésta una prueba más —si hiciera falta— de que la segmentación por la métrica no excluye en ningún caso el conocimiento, inmediato, ni el aprovechamiento, segundo, de los demás elementos constituyentes de una obra dramática para la fijación de sus estructuras. A decir verdad, no se trató, con *El gran teatro del mundo*, de nada más que de la aplicación de uno de los puntos metodológicos que exponía en mi texto de 1998, al precisar:

Y, finalmente, con la ayuda de los demás criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), decidirá de la apelación y situación definitiva de estas secuencias, repartibles, someramente, en tres categorías:

- la categoría de las macrosecuencias monométricas, que no tendrán, desde luego, ninguna microsecuencia interna (caso de I y L en *EBS*);
- la categoría de las macrosecuencias polimétricas de fácil determinación, porque se da en sus límites la conjunción de todos los criterios, mientras que otros cambios métricos internos indican sin dificultad la delimitación de las microsecuencias (en *EBS*, macrosecuencias A, B, C, D, E, G y K);
- y, por fin, la categoría de las macrosecuencias polimétricas de más compleja definición, en las que la ausencia, en un momento dado, de uno de los tres criterios básicos del modelo ruiano hace más problemática la reunión en una sola macrosecuencia de varias microsecuencias susceptibles de integrarse en otro tipo de agrupación (Vitse, 1998, p. 59).

b) Analizar *El gran teatro del mundo* a partir del criterio métrico constituyó un primer paso experimental —creo que logrado— para la extensión al auto sacramental de un modelo concebido para la comedia de corral. Posteriormente, largas discusiones con Françoise Gilbert me confirmaron la validez del modelo para corral para su aplicación a autos sacramentales como *Los encantos de la Culpa* (Gilbert, 2006a), *El cordero de Isaías* (Gilbert, 2006b y 2008a), *El tesoro escondido* (Gilbert, 2007), *La torre de Babilonia* (Gilbert, 2008b), *¿Quién hallará mujer fuerte?*,

La protestación de la fe, Sueños hay que verdad son, las dos versiones de *La vida es sueño* (autos), *La siembra del señor, La lepra de Constantino*...

Y yo mismo, sobre la base de las propuestas hechas por Fausta Antonucci (2006) para *El verdadero Dios Pan*, intentaría reflexionar sobre «Métrica y estructura» en este último auto de Calderón, para mostrar, a través de la métrica y de los tres momentos del movimiento dramático que nos señala, que Calderón escribió un «*auto amatorio*, edificado con referencia al modelo correspondiente de la comedia profana» (Vitse, 2009, p. 794). Y añadía yo, para confirmación del método métrico-segmentador, las siguientes palabras:

Que las cosas queden claras. Aquí, la métrica no es sólo, *cualitativamente*, el primer criterio con relación a los demás criterios como el escenográfico, el escénico o el retórico... También la métrica es primera *cronológicamente*, o sea, que toda operación segmentadora debe empezar por establecer y contemplar los resultados obtenidos gracias a la métrica, valiéndose solamente en una segunda fase de todos los demás elementos —auditivos y visuales— que puedan ser útiles para segmentar. Ahí reside, creo, la diferencia esencial entre el *modus vitsianus* y el *modus faustianus*. Para mí, la métrica *informa*, en el sentido filosófico de la palabra (*Aut.*); para Fausta, la métrica, las más de las veces, *confirma* (Vitse, 2009, p. 793).

c) La exitosa aplicación —a mis ojos— del modelo para corral a los autos sacramentales no abría solamente un nuevo y vastísimo campo a la exploración métrico-estructurante; invalidaba una rotunda afirmación de Ruano de la Haza, quien, en su artículo de 2007, escribía:

Después de ciertas agudas observaciones preliminares, Vitse entra en materia sobre las estructuras dramáticas de una comedia de corral (tiene razón al hacer esta precisión, pues la estructura dramática de un auto sacramental difiere en importantes aspectos) [...] (Ruano, 2007, p. 127).

No es así, por lo menos en lo que a la métrica estructural se refiere. Quizá mi polémico amigo de Ottawa, al redactar esta frase, tuviera en mientes unos ejemplos concretos, como, entre otros, el de *El gran teatro del mundo*, del que su editor Domingo Ynduráin nos decía, en 1981:

En mi opinión, hay, en el texto de *El gran teatro del mundo*, unos límites o separaciones —de carácter no lingüístico— que señalan unas unidades en la obra [...]. [...] creo que *El gran teatro del mundo* debe dividirse [...] en cuatro partes. Los límites vienen dados por lo que en estas obras sustituye a la expectativa argumental: la escenografía y la maquinaria. A mi entender, los límites están marcados por la apertura y cierre de los globos, efecto no lingüístico y suficientemente llamativo como para romper el desarrollo de la línea argumental (citado en Vitse, 2006, p. 611).

Declaración que yo comentaba en mi estudio de 2006:

En este esquema de Domingo Ynduráin, impera con poder absoluto el criterio *escenográfico* presentado, frente a la notable subjetividad del criterio argumental, como un criterio objetivo, y por lo tanto indiscutible en virtud de la misma materialidad visible de las mutaciones escénicas. Serán, pues, las alternancias de las aperturas y cierres de los globos de los carros los que, despóticamente, marcarán el inicio y el final de las sucesivas fases de la trayectoria dramática. Y todos los demás elementos, por integrados que puedan estar posteriormente en la descripción detallada de cada una de las cuatro fases así delimitadas, aparecerán, para la estructuración del auto, como secundarios, y como sometidos a la autoridad incuestionable del criterio tramoyístico de los movimientos de la maquinaria teatral, al poder no compartido de las «apariencias» (Vitse, 2006, p. 612).

El atento lector habrá notado en esta última cita expresiones o palabras como «impera con poder absoluto el criterio *escenográfico*», «despóticamente», «el poder no compartido de las "apariencias"». Es que la repartición escenográfica de Domingo Ynduráin, fundada en la materialidad visible de las mutaciones escénicas, viene a chocar frontalmente con la materialidad audible de los datos métricos. Otra vez nos encontramos con un conflicto entre los deslindes métricos y los deslindes escénico-espaciales, y estas dos realidades textuales, tan objetivas la una como la otra nos obligan, en la difícil tarea de descubrimiento en las estructuras, «a escoger, como primer principio de estructuración, entre el criterio escenográfico y el criterio métrico» (Vitse, 2006, p. 617).

Se habrá entendido que, frente a ese dilema falsamente insoluble, yo acabé escogiendo —no como mera preferencia interpretativa o por gusto personal— el respeto a la voluntad, métricamente perceptible, de Calderón de mantener una continuidad dramática (en este caso la de la preparación de la representación interna al auto) más allá del corte que señalaba, en el nivel visual, la apertura de los dos globos de los carros. Y se habrá entendido, por el mismo caso, que se cerraba el círculo —el primer círculo— de mi itinerario de segmentador, un itinerario nacido, como indiqué *supra* (Apartado I, 4d), de la desazonada contemplación de semejantes casos de desfase.

II. Discurso del método

Secuencias (macro-, meso-, micro-, mini-, nano-); macrosecuencias monométricas o polimétricas; englobado (neo-, semi-, pre-, post-); criterio intermétrico, intermetricidad, criterio interlocutivo; criterios (escénico, geográfico, cronológico, métrico o estrófico); titulación de las fases y subfases dramáticas... Tanta terminología (más o menos nueva) y no pocos fragmentos de teorizaciones parciales y circunstanciales apuntan —confieso que sorprendentemente para mí

mismo— a la existencia de un verdadero método, cuyas coordenadas —me atrevo a decir que epistemológicas— conviene ahora elucidar o explicitar.

1. *In principio erat actio*

Ten la bondadosa paciencia, amigo lector, de considerar algunas citas más: una de mi artículo de 1998 sobre *El burlador de Sevilla*, otras dos sacadas del importante libro de Javier Rubiera sobre *La construcción del espacio en la Comedia del Siglo de Oro*:

En la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico. En la Comedia Nueva (más precisamente en la escrita para los teatros comerciales), lo espacio-temporal y su traducción visual en el escenario son segundos (no digo secundarios), mientras que la acción y su señalización métrica (unos dirían auditiva) son primeras (no digo imperialistas). A diferencia de lo que pasa en el teatro clásico francés, la acción dramática, en la Comedia española, no se inscribe en coordenadas espacio-temporales predefinidas o, mejor dicho, preexistentes. Es la acción la que, podríamos decir, genera el espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado sino como complementos informativos posteriormente comunicados (Vitse, 1998, p. 55-56).

[...] lo más característico de la Comedia Nueva será, sin duda, que el lugar de la ficción varíe a medida que la propia fuerza de la fábula vaya moviendo a los personajes de un lado para otro. [...] «En el principio fue la acción» parece ser una clave de la Comedia y de los acontecimientos mismos se seguirá dónde deban suceder (Rubiera, 2005, p. 29).

Véase, además, la diferencia radical en el planteamiento de dos opciones dramáticas bien distintas. En la propuesta del drama clásico el establecimiento de un lugar y de un tiempo reducidos condicionan las acciones que se pueden representar. [...] En el drama barroco la variedad de acciones que se quieren representar, porque son las que más agradan a un tipo de espectador, es lo que determina el lugar y el tiempo representados. La imaginación del comediógrafo es, entonces, libre de elegir lo que quiere decir y mostrar (Rubiera, 2005, p. 49)¹¹.

¹¹ Véase, desde otra perspectiva, lo que concluía Stefano Arata en su estudio sobre espacios interiores y comedia urbana : «La escena de ciudad a la italiana y la escena de ciudad a la española abandonan ambas la visión simultánea del teatro medieval, pero plantean la relación entre espacio e intriga de forma antitética. La escena de ciudad a la italiana está basada en el principio de la prioridad del espacio sobre los personajes, según esa prescripción de Gáurico que recordábamos («el lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran»).

No habrás dejado de notar, atento lector, la semejanza, por no decir la identidad de formulaciones entre lo afirmado —sobre la "esencia" de la Comedia Nueva— por uno de los mejores especialistas del espacio en el teatro áureo y por el monomaniaco métrico-segmentador de la Tolosa de Francia. Bien sé que de esa comunidad de pensamiento derivarán luego itinerarios y conclusiones hartamente divergentes. Pero queda la esencial reivindicación de la especificidad de la Comedia Nueva: la "prioridad" de la *acción* sobre el marco espacio-temporal en que se inscribirá.

Pero hay más: a esa primera convergencia de opiniones hay que añadir la existencia, entre Rubiera y yo, de una cierta analogía de perspectivas. No adlaticia sino muy insistentemente, el estudioso "canadiense" repite que él quiere observar al dramaturgo áureo «en el momento de componer la obra, instante en el que comienza el complejo proceso comunicativo que llamamos "teatro"» (Rubiera, 2005, p. 16). Ese situarse «en el momento de composición de la obra» (p. 55) le conduce al crítico a precisar que se va a concentrar «en el poeta dramático [...], teniendo en cuenta algo que le es específico frente a los creadores de otros discursos literarios: el texto que elabora es un poema dramático representable, es decir, es un poema, es un drama y será un espectáculo, y es esta labor en vista de una representación lo que me interesa ahora» (p. 55-56).

Enfoque que, por supuesto, y a pesar de un similar puesto de observación inicial, difiere notablemente del mío, ya que yo, a partir de mi declaración de principios de 1998:

Me situaré preferentemente en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación o, más ampliamente, de la recepción del texto tanto en los aspectos de su puesta en escena (el trabajo del "autor") como en los modos de su percepción por el público (los oyentes o espectadores) (Vitse, 1998, p. 49),

me concentraba sobre la *res metrica* y su valor estructural.

¿A qué viene, te estarás preguntando, impaciente lector, tanto acumular citas y divagaciones rayanas en escolasticismo? Pues a esto, que por tan evidente y elemental no debería haber sido puesto en tela de juicio, a saber:

En la escena de ciudad española, en cambio, es la intriga la que determina los espacios. La "escenografía de palabra" permite la representación de diferentes espacios, no *simultáneos*, como en el teatro medieval, sino *sucesivos*, encontrando una síntesis original entre multiplicidad de lugares, que impone la intriga dramática, y visión uniforme del espacio, que requiere la nueva cultura figurativa» (2002a, p. 108).

a) la absoluta legitimidad del planteamiento de Rubiera, cuando el crítico quiere basarse en la idea de que «el dramaturgo debe prever durante la composición el espectáculo al que va destinado su poema», cuando quiere explorar desde el texto escrito

lo que de modo moderno se ha llamado *teatralidad*, entendida como la prefiguración de una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Se trata de llegar a anticipar imaginativamente ese famoso «espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. [...] [esa] teatralidad [que] debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra [y que] es factor de creación y no de realización» (Barthes) (Rubiera, 2005, p. 73)¹²;

b) la análoga legitimidad de mi propio planteamiento, cuando, imaginando parecidamente al dramaturgo en el momento de la composición, examina cómo utiliza la máquina métrica para puntuar la frase dramática, cómo empieza distribuyendo los momentos del movimiento dramático, las fases de una acción determinante del espacio y del tiempo en que se irá plasmando.

En otros términos, en el cumplimiento de la necesaria operación segmentadora, reivindico el valor prioritario del instrumento musical de la métrica. Y digo *prioritario* por dos motivos. El uno, más bien práctico y material, es que, en la tan azarosa transmisión textual de las obras de teatro del Siglo de Oro, las mutaciones métricas son indudablemente las que menos transformaciones y deturpaciones padecen. El otro, más bien teórico, es la consecuencia directa de la reciente recordación que hice, con apoyo de Rubiera, de la prioridad de la acción en la Comedia Nueva.

Pero dar la prioridad (provisional) a un elemento constituyente de una obra no significa exclusión ni negación (definitivas) de los demás elementos constituyentes de la misma. Al indicar, en 1998, que yo practicaría una «clara y consciente postergación de la representación o, más ampliamente, de la recepción del texto tanto en los aspectos de su puesta en escena (el trabajo del "autor") como en los modos de su percepción por el público (los oyentes o

¹² De ahí la multiplicación en el ensayo de Rubiera (2005) del vocabulario relativo a la imaginación (espacial): imaginación del dramaturgo (p. 16, 56, 71), imaginación del lector o del crítico (p. 19-33, 128, 167, 170), imaginación del oyente (p. 27, 29, 128). De los indicios de representabilidad inscritos en el texto y que son base para la necesaria «representación imaginada» por el lector, dice *joliment* Hermenegildo (2001) que son «provisiones de teatralidad latentes en el texto» (p. 23) o «provisiones de representación inscritas en el texto» (p. 29).

espectadores)», yo no desestimaba ni un minuto —cosa impensable en quien escribió sobre «Los espacios en *La dama duende*» (Vitse, 1985) o concibió una larguísima loa para un volumen dedicado a *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro* (Vitse, 2002)—, yo no desestimaba nada, pues, de la condición espacial del teatro áureo. Sólo la ponía momentáneamente entre paréntesis, realizando —¡cual Descartes y Heidegger!—, una operación epistemológica llamada *puesta en epoje (epochè)*, basada en una hipótesis de reconstrucción abstracta de la cronología genética de la escritura teatral aurisecular.

La cosa, como era previsible, no les gustó a todos, ni todos la entendieron como yo la había concebido. Culpa, desde luego, del emisor y de sus conocidas deficiencias, por las que —cual *bourgeois de Calais* (nací muy cerca de esta ciudad del Norte de Francia)— me humillaré públicamente pidiendo perdón y clemencia. Pero culpa también de algún que otro receptor apoyado —la cosa es normal y deseable— en otros postulados, a veces tan opinables como los míos. Me limitaré aquí a mencionar a uno de ellos, más exactamente a volver a mencionar a quien llevó la mayor y más radical impugnación contra mi método métrico-estructurante. Quiero hablar del mejor conocedor de la escenificación y escenografía áureas, el conocidísimo José María Ruano de la Haza.

Leamos juntos, paciente lector, las dos páginas en que analiza y critica mi artículo de 1998:

Dentro de los cuadros hay otro elemento estructurante de importancia fundamental: la polimetría. Aunque es posible encontrar cuadros escritos en un único metro, lo general es que haya varias «secuencias dramáticas» (llamémoslas así), escritas cada una en su propia estrofa. En un trabajo publicado en 1988, propuse que estas secuencias deberían considerarse «the conceptual building blocks of the play», pues un cambio estrófico suele indicar el comienzo de una nueva situación dramática, una confrontación, una transición, la entrada de un personaje importante, un cambio de tono o expresión, etc.

[...] Con ayuda de las palabras que componen las secuencias dramáticas y de las acotaciones que acompañan al texto (escasas en los textos dramáticos áureos), los actores presentan al público una acción realizada por personajes que viven y se mueven en determinados espacios y tiempos dramáticos, es decir, en una serie de cuadros agrupados en jornadas. Marc Vitse tiene razón: sin secuencias dramáticas (sin versos), no hay cuadros, ni jornadas, ni comedia, ni personajes, ni acción dramática. Pero el hecho de que sin versos no haya comedia ni comedia sin versos, no justifica, en mi opinión, la jerarquización que impone sobre la acción, la métrica y el espacio dramático. Todos estos elementos son de igual importancia tanto para la representación como para la lectura teatral. Una obra de teatro es algo orgánico y difícil será imaginarla sin un espacio dramático, aunque sea estrafalario, o sin un tiempo de ficción más o menos definido, o sin secuencias dramáticas. Privilegiar un aspecto sobre otro supone, además, generalizar sobre algo que es imposible saber: cómo concebía un dramaturgo una

comedia. Sin embargo, esto parece ser lo que pretende averiguar nuestro admirado colega al situarse preferentemente, como dice, «en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación» (p. 49). La implicación, si lo leo bien, es que un dramaturgo originalmente concebía un texto teatral independientemente de su representación. [...] Es imposible saberlo y por tanto, no podemos, ni debemos, imponer una jerarquía temporal, estructural o de ningún otro tipo en los elementos constituyentes de un texto teatral, aunque sí sea nuestro deber de críticos identificar estos componentes y analizarlos adecuadamente. Todo lo que poseemos es el texto, o textos, o versiones, que nos han legado los dramaturgos, no sus intenciones, ni su método de composición, ni el orden en que construían una comedia, ni la relativa importancia que atribuían a cada uno de sus elementos. Como ya dijo famosamente cierto filósofo austríaco, sobre lo que no se puede hablar, mejor es callar. Hablemos, pues, solamente de lo que podemos hablar.

Un análisis superficial de los textos teatrales áureos revela que hay un mínimo de tres elementos estructurantes en una comedia. Los textos claramente están divididos en jornadas, cuadros y secuencias dramáticas escritas en un determinado metro. Estos tres elementos son fundamentales y su *materialidad* está avalada por los hechos (Ruano de la Haza, 2007, p. 128-130).

«¡Oxte puto! ¡Allá darás rayo, en cas de Tamayo!» hubiera dicho Sancho¹³. O «en cas de Rūano» precisaría Vitse, literalmente atolondrado por tanto cúmulo de aserciones, acertadas las unas y desenfocadas las otras. ¿Cómo no estar de acuerdo con Ruano cuando afirma que acción, métrica y espacio dramático son todos elementos «de igual importancia tanto para la representación como para la lectura», cosa que no puse nunca ni pondré jamás en tela de juicio? Pero, ¿cómo estar de acuerdo con él cuando deja entender que yo pude pensar que «un dramaturgo originalmente concebía un texto teatral independientemente de su representación», cosa que no pretendí nunca ni pretenderé jamás? Lo que sí pretendí es hacer entender que, en el difícil ejercicio de la reconstrucción crítica —tarea ineludible sobre cuyas bases volveré pronto— yo, y *solo yo*, en cuanto analista y con clara conciencia epistemológica del riesgo de la operación, era quien postergaba los aspectos ligados a la representación, y *no el dramaturgo*, el cual, por definición y oficio, no puede nunca hacer caso omiso de la llamada "teatralidad".

En alguna medida, Ruano me parece merecer un comentario análogo al que yo hacía a propósito de los reparos dirigidos por Fausta Antonucci a mis teorías en su «estado de la cuestión» de 2007 (p. 17-18), cuando él opone a mi controvertible tentativa de recomponer el abstracto esquema de la génesis mental de la escritura teatral áurea, las evidencias del

¹³ *Don Quijote*, II, 10, p. 702-703.

conocimiento objetivo —arqueológico¹⁴— de las condiciones concretas (fuentes o contextos originarios) de concepción de tal o cual obra particular (*La dama duende*, *El burlador de Sevilla*, *La vida es sueño*...). ¿Cómo no dar la razón a Ruano, desde este punto de vista que diría yo *positivista*, cuando nos recuerda que «todo lo que poseemos es el texto, o textos, o versiones [...], no sus intenciones ni su método de composición, ni el orden en que construían una comedia, ni la relativa importancia que atribuían a cada uno de sus elementos»? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo no disentir drásticamente de las implicaciones de parecida reducción epistemológica, sobre todo cuando él se vale injustificadamente de la conocida frase que sirve de remate al *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» ('Sobre aquello de lo que no se puede hablar, mejor es callar')?

Pongamos aquí las cosas claras, porque no es cosa baladí lo que está en juego: se trata nada menos que de la comprensión global de la especificidad del fenómeno teatral áureo frente a otros teatros europeos contemporáneos, como por ejemplo, el francés clásico.

Negarse a rajatabla a hablar de lo que uno no puede saber a ciencia cierta o de lo que uno puede considerar como imposible de saber (v.g., «cómo concebía un dramaturgo una comedia») sólo puede hacerse a partir de un postulado nada inocente, heurísticamente hablando. Rechazar como divagaciones sin fundamento la reflexión —sin embargo imprescindible, a mis ojos— sobre la ordenada relación entre acción y espacio, o acción, métrica y espacio, es dar paso a afirmaciones que no son más que falsas evidencias, como las dos siguientes:

Dentro de los cuadros hay otro elemento estructurante de importancia fundamental: la polimetría (Ruano, 2007, p. 128).

Un análisis superficial de los textos teatrales áureos revela que hay un mínimo de tres elementos estructurantes en una comedia. Los textos claramente están divididos en jornadas, cuadros y secuencias dramáticas escritas en un determinado metro. Estos tres elementos son fundamentales y su *materialidad* está avalada por los hechos (Ruano de la Haza, 2007, p. 130).

No es así. De hechos y evidencias en literatura —mejor dicho en crítica y hasta en historia literarias— desconfié y desconfiaré siempre. Presentar las cosas así, como incuestionables, no es resolver el problema sino, llana y sencillamente, negarlo. Afirmar categóricamente que «los textos están divididos *claramente* en jornadas, cuadros y secuencias dramáticas escritas en un determinado metro» es, llana y sencillamente, hacer caso omiso o escamotear todos los casos —

¹⁴ Sobre «Arqueología y crítica», ver Vitse 1988b.

que nada excepcionales son— en que, materialmente, esta división se hace dudosa: actos sin tabladados vacíos internos o intermedios (cuando «el cuadro coincid[e] con el acto» diría Fausta Antonucci)¹⁵, definición no tan palmaria de lo que es un «tablado solo o vacío», desfases entre deslindes métricos y deslindes escénico-espaciales, jerarquización de las formas métricas (englobadoras y englobadas)...

Tanto la mera existencia de este número de *Teatro de palabras* como la tenaz y amistosa polémica que mantengo con Ruano serían, de por sí, bastante prueba de lo problemático de la cuestión. Pero hay que ir más lejos.

La constante perspectiva adoptada por el autor de «La escenificación de la comedia» y *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Ruano, 1994 y 2000) —tan legítima en sí y tan enriquecedora para todos los comediantes— es la perspectiva del "autor de comedias" o, diríamos con nuestros términos contemporáneos, la del director escénico preocupado por la elaboración de su cuaderno de dirección. Con él aprendí —y sigo aprendiendo— a corregir las equivocaciones y obcecaciones a las que me condena(ba) mi propia perspectiva preferentemente (no digo exclusivamente) "literaria". Por eso no se me hace cuesta arriba reconocer que tiene nuestro "Escenificador mayor" entera razón al mantener que los dramaturgos tenían una clara conciencia de lo que era un cuadro (una *escena* o *salida*, por emplear vocablos auriseculares)¹⁶. ¡No faltaría más! Y no porque es singularísimo el ejemplo que analiza en su artículo de 2007 —se trata de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, escrita en colaboración por nueve dramaturgos— cobra menos fuerza de convicción su demostración.

Los hechos, pues, están ahí, al parecer incontrarrestables y *plus vrais que vrais*. Sólo que, una vez más, no pueden adquirir su plena significación ni alcanzar su valor generalizable sin una necesaria reinscripción en la globalidad del fenómeno teatral áureo. Y es que el dramaturgo, virtual "autor de comedias", es antes (o simultáneamente preferirán decir algunos) "poeta de

¹⁵ Antonucci, 2007, p. 10 y en el presente volumen.

¹⁶ Como prueba de esta conciencia, Ruano (1988, p. 17) recoge algo que ya decía Diego Marín (1962, p. 17) y que repetía Dixon (1981, p. 59 n. y 1985, p. 120), a saber que «en sus manuscritos ológrafos, por ejemplo, Lope de Vega trazaba una línea horizontal para marcar el final de un cuadro y el comienzo de otro». Pero ya Fausta Antonucci señala (2007, p. 18) que el significado de estas rayas horizontales no es unívoco y cita al respecto las observaciones de Delia Gavela en su edición de *¿De cuándo acá nos vino?* (2008, p. 32-34). Falta una exploración sistemática del sentido de estas y otras marcas (cruces y señales varias) dejadas por los dramaturgos en sus manuscritos.

comedias". Este último, en el momento de componer una pieza, tendrá hecha —como todo dramaturgo, y explícitamente o no— su elección entre varias opciones dramatúrgicas, elección que condicionará su escritura. Y esa opción, en el caso del poeta de comedias áureo, es la que Javier Rubiera califica de «barroca» (2005, p. 49, en un pasaje ya citado *supra*), adjetivación a la que llega después de dos páginas esenciales dedicadas al papel decisivo de Ludovico Castelvetro en el «progresivo alejamiento [de los preceptistas] de Aristóteles» (p. 47), a su papel fundamental en la traición o desviación —diría yo más bien— del legado aristotélico en aras de la elaboración teórica de las famosas —y nada aristotélicas— tres unidades. Entresaquemos lo esencial de lo que nos dice Javier Rubiera:

[...] la teoría del drama en Castelvetro parte de una concepción muy moderna que primero sitúa las condiciones físicas de la representación y a partir de ellas establece los requisitos de la literatura dramática. Ante todo el drama se considerará una obra poética que ha de representarse ante un espectador. [...] Este público, siguiendo, según Castelvetro, el pensamiento aristotélico, es tratado como «moltitudine ignorante» o «rozza» y «popolo commune», carecería casi por completo de imaginación y sólo cree en aquello que le ofrecen sus sentidos. [...] La audiencia solo puede permanecer dentro del teatro un máximo de doce horas y su imaginación, limitada al testimonio de sus sentidos, no le permitirá creer que la acción puede tener lugar en más de un espacio.

Obsérvese que para Castelvetro, por un lado, el tiempo que puede durar una representación condiciona el tiempo de la acción representada y, por otro lado, las limitaciones imaginativas del público obligan a reducir el espacio en que ocurren los hechos a lo que alcanza la vista. A partir de aquí, tanto en la tragedia como en la comedia la necesidad de una acción única es consecuencia de las unidades de tiempo y de lugar, pues no sería posible que el público comprendiera y estuviera atento, en un espacio reducido y en tan sólo doce horas, a más de una acción.

La idea que del público español tendrán los poetas que componen las comedias será bien diferente, lo cual será determinante para la elaboración del poema dramático. Por un lado, el dramaturgo confía plenamente en el poder imaginativo del espectador y, por otro, sabe que este tiene un gusto especial por contemplar acciones variadas. Así que la sucesión rápida de acontecimientos que se desarrollan en lugares diversos contará con el apoyo imaginativo del público y asegurará el éxito de la representación.

Véase, además, la diferencia radical en el planteamiento de dos opciones dramatúrgicas bien distintas. En la propuesta del drama clásico el establecimiento de un lugar y de un tiempo reducidos condicionan las acciones que se pueden representar.

[...] En el drama barroco la variedad de las acciones que se quiere representar, porque son las que más agradan a un tipo de espectador, es lo que determina el lugar y el tiempo representados (Rubiera, 2005, p. 47-49).

Y tratemos de acercar un momento este análisis y las presuposiciones de la démarche de Ruano. Veremos entonces con toda claridad que el mal que aqueja a nuestro "Escenificador mayor" es una forma de castelvetronización —*¡horribile lectu audituque!*— de la Comedia Nueva o, por decirlo de otra manera, una como fiebre de clasicismo de la misma, provocada sin duda por el viejo ultravirus británico que en su tiempo atacó a unos cuantos investigadores de la tan prestigiosa "escuela inglesa", como Albert E. Sloman o Duncan W. Moir.

Así las cosas, que podrán parecer caliginosa discusión teórica a todo aquel que busque una respuesta práctica a sus inquietudes analíticas. Pero de esta deseable "parrilla para segmentación" hablaremos enseguida, tras una última observación. Lejos de mí la tentación de hacer de Ruano uno de aquellos «escenocentristas» de los que nos habla Rubiera (2009, p. 48, nota 48): él es, como se sabe, un sutil aficionado al paradójico ejercicio de «leer teatro». Pero quisiera dar un ejemplo de los desaciertos a los que puede conducir una exclusiva sumisión al imperio del espacio como primer elemento estructurador, cuando se traduce por una puesta en escena irrespetuosa de los principios de la «imaginación espacial» áurea. Se trata del caso, por mí analizado en 2007, de la macrosecuencia L (v. 2086-2907) de *Peribáñez*. No será necesario repetir aquí el detalle de mi demostración. Bastará citar algunos de sus últimos párrafos:

Así las cosas: con la macrosecuencia L tenemos una macrosecuencia única (en redondillas con incrustaciones varias), que se desarrolla en un tiempo que todo contribuye a definir como un tiempo continuo (desde el final de la tarde, hora de presentación y salida de los soldados de Ocaña, hasta las once de la noche del mismo día), en cuyo marco se crea la impresión de un ritmo (trágico) de los más intensos. Y, paradoja de las paradojas, tenemos la macrosecuencia de mayor diversificación o diseminación espacial, que parece traducir una voluntad de introducir en esa continuidad una serie de rupturas más que sorprendentes (Vitse, 2007, p. 190).

Y más lejos:

Las cosas, para mí, no dejan lugar a dudas, en lo que a la estructuración dramática se refiere: más allá de —y se pudiera decir gracias a— la fragmentación rítmica dada por los elementos espaciales, la impresión dominante es la de una continuidad temporal apremiante. Una continuidad marcada, claro está, por el empleo de las redondillas y por el cuidadoso encadenamiento verbal —en boca de los personajes, digo— de los constantes desplazamientos de los protagonistas (los "enlaces espaciales", podríamos decir). Y una continuidad, más que todo, cuya creación escénica sólo las condiciones de representación del corral (o de una intuitiva puesta en escena moderna) nos permiten entender (Vitse, 2007, p. 193).

Y más lejos aún, después de indicar la impresión dejada por la representación de *Peribáñez* en el teatro Pavón de Madrid en octubre del 2002, los siguientes comentarios:

Pero, precisamente, fue este enfoque lo que menos adecuado me pareció para un entendimiento cabal de la obra. Porque era, por caracterizarlo con una sola palabra, porque era un enfoque *decimonónico*. [...] Y lo digo, por fin, y ante todo, por la imperatoria presencia de un decorado aplastante (aunque móvil y sutilmente manejado, eso sí), de un decorado implacable, que imponía en cada instante el conocimiento y materialización de los espacios geográficos en que se desarrollaba el drama. [...] en la secuencia L (las tres cuartas partes del Acto III), dicha escenografía realista —a lo XIX, y, añadiría yo, a lo Varey y a lo Ruano— se convirtió en un caos dramático. Los espectadores se veían transportados, mejor dicho constantemente desplazados por el ojo (lo visual), en lugares ambientalmente desconectados, y perdían, por el mismo caso, el hilo del drama que ante ellos se verificaba. Y muchos de nosotros nos quedamos harto defraudados en el plano emocional, y deplorando con las lágrimas de nuestros ojos mentales este triunfo desolador de lo visual sobre lo dramático o lo trágico.

Fenómeno, podemos suponer si algo entendemos de lo que era el teatro de corral del XVII, fenómeno que no debía de ocurrir en los escenarios sin decorado (o con escaso decorado) de los teatros públicos del Madrid del Seiscientos. De unos teatros en que los principios informantes de la escritura y de la representación de la mayoría de los subgéneros de la Comedia implicaban una indeterminación visual generadora en los oyentes de una capacidad de captación de la fluidez del movimiento dramático, de un movimiento esencialmente ritmado por un *tempo* o tiempo dramático métricamente marcado y a cuya expresión podían contribuir eventualmente unos cuantos elementos espaciales.

Tal es el hecho fundamental, que nos conduce, casi sin quererlo, a una reflexión sobre la esencia misma de este teatro, tal como se revela en una fuerte mayoría de sus plasmaciones particulares. *Omnia regit tempus* afirmaba yo de manera más bien general al explicitar los «preceptos de la dramaturgia práctica» del teatro áureo en mi capítulo de la *Historia del teatro en España* dirigida antaño por José María Díez Borque (Vitse, 1983, p. 515). *Et omnia regit tempus, sed non spatium* precisaría hoy, aplicando este lema al caso concreto de la construcción por el dramaturgo del *tempo* o tiempo dramático gracias a la impar ayuda de una métrica estructurante (Vitse, 2007, p. 194-195).

2. «*Ne quid nimis*»: del buen uso de la métrica estructurante

No se me escapa la desmesura de no pocas de estas últimas formulaciones mías, nacidas al calor de un apasionado debate, y doy por buenas las ponderadas matizaciones por ellas merecidas. Me reconozco, pues, por descompasado a veces, como convicto y confeso pecador,

pero nunca renegaré de mi fe métrica, cuyos "artículos" o dogmas¹⁷ sólo miran, en su (aparente) rotundidad, a preservar el tesoro de la «esencia misma de este teatro». Lo que no quita que, «puesto ya el pie en el estribo», sienta yo ahora la necesidad de poner las cosas en mejor equilibrio.

Aceptar que la métrica se constituya como primer criterio de segmentación es aceptar que, en la tarea segmentadora, la primera operación sea, antes de cualquier otra, la elaboración de una sinopsis métrica jerarquizada, con la posterior determinación de las secuencias dramáticas, definidas únicamente, en este primer momento, por la mera gracia de la «variación de versos», que diría Fernando de Herrera.

Es aceptar, por lo tanto, postergar —que postergar no es negar ni rechazar, sino poner en perspectiva sucesiva— la entrada en juego de los demás elementos constituyentes de la obra dramática, en particular los componentes escénico-espaciales y las coordenadas temporales, especialmente útiles a la hora de agrupar o dejar separadas *in fine* las secuencias anterior y métricamente aisladas. Porque segmentar es también enlazar¹⁸.

Es aceptar, asimismo, dejar de lado, provisionalmente, cualquier consideración sobre la índole misma de las formas métricas empleadas por el dramaturgo, sobre lo que Fausta Antonucci llama felizmente la «función semántica» de la métrica. Es, en otras palabras, dedicarse al examen, de momento exclusivo, de los huecos, de los espacios que separan el empleo de varias métricas, interrogarse sobre el porqué hay un cambio, no sobre la naturaleza del elemento abandonado o del elemento nuevo. Es, por así decirlo, un trabajo intersticial, una exploración de los blancos, una búsqueda de lo ausente, una como contemplación (¿mística?) del vacío interestrófico o intermétrico.

¹⁷ De «dogmática» tilda mi metodología Delia Gavela (2008, p. 73). ¡Eso me faltaba!

¹⁸ Esta mi nueva atención a la otra cara del segmentar (el enlazar) es fruto, en no poca medida, de la lectura de artículos como los de Ricardo Serrano, que escribe (1998, p. 1555-1556): «Tenemos aquí dos conversaciones (situaciones). El personaje (marca) que domina la segunda de ellas penetra con su anticipación en la primera. Por otra parte, la forma métrica (otro tipo de marca) de la primera penetra claramente en la segunda: estamos ante un fenómeno de "fundido encadenado", cuya doble función parece claramente la de cortar uniendo. El estudio de este fenómeno [...] nos parece de gran fecundidad de cara al esclarecimiento de la gran familia de fenómenos ligados a la segmentación, aportando la integración de un componente esencial como el concepto de encadenamiento».

Tales son los votos simples —¡que no solemnes ni perpetuos!— que han de pronunciar quienes desean entrar en la «religión» métrico-estructural: obediencia a las solas mutaciones métricas, pobreza hermenéutica y castidad simbólica. Religión humilde, porque no pretende ser la Iglesia toda ni sustituir las aportaciones de otras congregaciones metodológicas, legítimas y productivas todas, en la medida en que van manifestando, desde su peculiar enfoque, aspectos variados y diferentes del objeto dramático¹⁹; y porque sabe también sus evidentes limitaciones: si puede ofrecer soluciones novedosas para el estudio de la macro-, meso- y microsecuencias, revela ser, salvo excepciones, de relativamente poca utilidad para la identificación de las «pequeñas unidades», de esa minisegmentación por la que se van interesando hoy día un número de investigadores cada vez más importante. Religión, finalmente, austera, estricta y exigente, que pide a sus observantes paciente firmeza en la lucha textual, empeño libre de preocupaciones apriorísticas, plena conciencia de que no hay, en la Comedia Nueva, ley de aplicación automática ni universal: todo lo contrario, en una palabra, de una propuesta de fácil y mecánica "parrilla" o "rejilla" de lectura.

Sobre esta indudable dificultad (¿intrínseca?) del método métrico-estructural llama la atención Fausta Antonucci en el sensato «Estado actual de la cuestión» incluido en este mismo número de *Teatro de palabras*. Escribe:

El frente polémico más importante, el que más resistencias produce de cara a una adopción del análisis métrico-estructural, y por ende de una segmentación basada prioritariamente en la

¹⁹ Aquí no podré hablar de todas estas metodologías de estructuración, a pesar de su indudable interés. Sólo listaré algunas de las no directamente examinadas por mí, sin más caracterización que unos escuetos adjetivos, forzosamente injustos, y que el lector podrá matizar y completar con los sucesivos «estados de la cuestión» redactados por Fausta Antonucci (2007 y su contribución en el presente volumen):

- la conceptual de Pollman (1970) o Pring-Mill (1985);
- la aristotélica de Güntert (2006);
- la episódica de McGrady (1981);
- la retórica de Antonucci (2006);
- la narratológica de Romanos (1982);
- la decimonónica de McGaha (1978);
- la métrico-semántica de la escuela bonaerense (Romanos, 2006);
- la de "grupos de presencia" de Serrano (1998 y 2006);
- la temático-espacial de Profeti (2002);
- la diegética de Ruffinatto (1971);
- la histórico-diacrónica de Oleza y los valencianos (1981 y 1984);
- la analítica de Mercedes de los Reyes *et alii* (2004 y 2006); etc.

métrica, es, sin duda, el de los muchísimos investigadores que han experimentado la funcionalidad y la relativa simplicidad de una segmentación de la pieza en cuadros [...] . [...] en general la segmentación en cuadros no presenta mayores problemas, y en todo caso muchísimo menos que la segmentación métrica. [...] quiero de momento limitarme a observar que la incomodidad y la dificultad expresadas aquí por Ruano en relación a las funciones estructurales de la polimetría son un sentimiento seguramente compartido por la mayoría de los estudiosos de teatro áureo. No se trata tanto, al menos creo, de que los colegas no quieran someterse al «prolongado esfuerzo» necesario, según Vitse (2007, p. 200) a la elaboración de cuadros «tentativos» que exploren la interrelación entre estructura y versificación. El problema mayor, como apuntaba más arriba, es el de la complejidad de las herramientas analíticas propuestas por Vitse, su manejo francamente difícil, su continuo estar sujetas a matizaciones y precisiones y reorientaciones y añadidos (baste ver cómo, entre 1998 y 2007, se modifica la definición de formas englobadas, o se añade una nueva unidad segmental, la mesosecuencia, a las ya definidas macro- y microsecuencia). Añádase a esto otra dificultad objetiva, la de los numerosos casos de no coincidencia entre el deslinde de cuadro y el deslinde de forma métrica, para la que nadie puede ofrecer una explicación que funcione siempre de la misma forma. Frente a estas dificultades, la vía más fácil, y la más seguida todavía hoy, es la de cortar por lo sano, acogiendo al método de segmentación más fácil y más experimentado, y ocupándose de la métrica por separado, como factor semántico y estilístico, renunciando a tratar de compaginar los dos criterios de segmentación.

¡Juicio muy puesto en razón!, y que irá confirmando la exposición de unas cuantas *vexatae quaestiones* que reservo para el tercer y último gran apartado de este abultado artículo. Mientras tanto aprovecharé la ocasión que me ofrecen estas pertinentes observaciones de Fausta para, cual Orfeo al salir de los infiernos, echar una mirada atrás y contemplar el camino recorrido. Pues sí, "mis" herramientas analíticas estuvieron, están y estarán sujetas a constantes matizaciones, precisiones, reorientaciones y añadidos, frutos todos de mi lento, imprevisible y asistemático caminar por la noche oscura del misterioso territorio polimétrico, y prueba suplementaria, si de ella hiciera falta, de la cortedad de mis alcances teóricos. Pues no, no nació mi teoría, cual Palas Atenea del cerebro de Zeus, armada y con completa sabiduría. El parto, todavía, dura y se prolongará, porque, como decía admirablemente Hegel en el penúltimo párrafo del prólogo de sus *Fundamentos de la filosofía del derecho*: «Eule der Minerva beginnt erst mit einbrechender Dämmerung ihren Flug» ('De Minerva la lechuza el vuelo sólo levanta al romper el crepúsculo'). Pues no, no «cortaré por lo sano», y, llegado ya al «raro bivio» de la «dudosa encrucijada» de la segmentación, donde «se [parte] el camino en otros dos, con ocasionado riesgo de perder[se] muy al uso del mundo», no escogeré, cual Andrenio, el «plausible, de la mano izquierda, por lo fácil, entretenido y cuesta abajo», sino, como Critilo, «al contrario, de la mano derecha, áspero, desapacible y cuesta arriba». Y lo haré a sabiendas de dos cosas, de idéntica pertinencia: 1) que ya me lo decía Robert Jammes el día de la lectura de mi tesis, cuando, al abrir la sesión declaró,

amistosamente, pero sin miramientos ni circunspecciones: «Espero, Marc, que no tengas discípulos». ¡Válgame Dios! Y si yo mismo, al volver la mirada atrás, hubiera alejado definitivamente los encantos de doña Métrica, para terminar despedazado por las Erinias escenocentristas; y 2) Critilo y Andrenio, en otro momento de su alegórica peregrinación, se encuentran en una nueva encrucijada en la que comprueban, «con no poca admiración, que [son] tres los caminos, dificultando más su elección». Comenta el viejo: «Basta que habemos llegado a tiempos que hasta los caminos reales se han mudado». Se acerca, lee el primer letrero que dice: «Medio hay en las cosas; tú no vayas por los extremos»; oye el prudente consejo de Dédalo a su hijo Ícaro: «Ve por el medio y correrás seguro»; y hace suya la sentencia de uno de los siete sabios de Grecia: «Huye en todo la demasía, porque siempre dañó más lo más que lo menos». Pues bien: ¿seré capaz de dejar de ser ese arrojado Ícaro de la métrica estructural que, «no contento con saber lo que basta, que es lo conveniente, dio en sutilezas mal fundadas, y tanto quiso adelgazar que le mintieron las plumas y dio con sus quimeras en el mar de un común y amargo llanto». ¿Sabré, algún día, huyendo «en todo la demasía», alcanzar por fin la «corte del Saber triunfante»?

Entretanto, seguiré caminando por el laberinto polimétrico, ya que, modernamente, el camino se hace al andar.

III. Nuevos laberintos

1. El dédalo de las formas englobadas

Con el criterio intermétrico y el criterio interlocutivo, pensaba yo haber encontrado ya las dos condiciones necesarias y suficientes para la determinación de las formas englobadas; pero me equivocaba, y no poco. Y cuando Fausta Antonucci me mandó su «lectura métrica de *La dama boba*» (Antonucci, 2009), tuve que reconocer que en dos casos (FE1: los endecasílabos sueltos con pareados de los versos 1485-1540; FE2: los endecasílabos sueltos con pareados de los versos 1788-1824), la presencia de los dos condicionantes anteriormente mencionados conducían a la estudiosa italiana a definir como formas englobadas dos pasajes de los que intuía yo claramente que no lo eran.

Recordemos rápidamente los datos del problema. FE1 es pasaje en endecasílabos precedido por las redondillas (v. 1365-1484) de unos diálogos entre Finea y el maestro de danzas, primero, y entre Finea y Clara, luego, y seguido por las redondillas del diálogo que reanudan Finea y Clara después de las intervenciones, primero, de Octavio y, luego, de Turín. Intermetricidad e

interlocutividad están ahí para decirnos: ésta es forma englobada. Y, sin embargo, no es así, creo, porque falta un tercer criterio definitorio de la forma englobada: su *adialogicidad*. Me explico. El emisor del pasaje englobado puede ser uno (el soneto de Duardo en la misma comedia, v. 525-538; la descripción de Lisboa en *El Burlador de Sevilla*; etc.) o múltiple (los tres galanes que recitan sucesivamente su par de décimas dirigidas a la hermana de Finea, Nise, v. 1155-1214; los segadores que cantan una letrilla o villancico humorístico en la "puerta" de la casa de Peribáñez, v. 1460-1477; etc.). Pero, en este último caso de locutores múltiples, no hay nunca entre ellos, en el marco de la forma englobada, diálogo efectivo (los tres galanes de la salutación poética a Nise no dialogan entre sí; sus parlamentos no son interdiscursivos, sino estrictamente paralelos). Y el caso es que esa adialogicidad efectiva no caracteriza de hecho el pasaje FE1: en él Finea entrega "inocentemente" a su padre Octavio el papel que le escribió Laurencio y le cuenta el abrazo "indecoroso" que le dio el caballero, cuando surge Turín para anunciar que Liseo y Laurencio se van a matar en un duelo. A todas luces, estamos, con este tenso diálogo entre la hija, el padre y el criado, en un nuevo momento dramático, en una nueva (micro)secuencia; lejos de integrarse en el movimiento dramático de la escena anterior, viene a cambiar decisivamente su orientación: Finea, en lo sucesivo, renunciará al sentimiento que le lleva hacia Laurencio («Con todo eso, seré / obediente al padre mío», v. 1569-1570).

Uno puede imaginar la satisfacción que sentí por haber encontrado, Ícaro de la métrica, esa nueva «sutileza», que podía creer no «mal fundada», cuando al hojear de nuevo *La dama boba*, me di cuenta de la extrema fragilidad de este mi último criterio de la adialogicidad. El relato gatesco de Clara en el Acto I de la comedia (v. 413-488) incluye en efecto, en el mismo romance englobado (v. 413-492), un nanodiálogo final entre Finea y su criada (v. 489-492).

Pero hay más. A esta relativa inadecuación del tercer criterio conviene añadir una idéntica inadecuación del segundo (el interlocutivo), tal como la señala Fausta Antonucci cuando me hace observar que después del canto de los músicos del Comendador en *Peribáñez* (v. 2718-2727), hay una como ruptura de la continuidad interlocutiva ya que toma la palabra un personaje nuevo, Inés, que entabla con don Fadrique un diálogo que él, antes, sostenía con sus criados.

A estas alturas, se impone la conclusión: intermetricidad, interlocutividad y adialogicidad, por más que funcionen en una gran mayoría de los casos, no pasan de ser criterios formales que, en ocasiones, ceden el paso a otro criterio que subyace en todos y es el carácter *digresivo* (no encontré mejor adjetivo) de la forma englobada. Ésta podrá ser un relato hecho en el marco de una conversación; una "cita" como el soneto ariostesco de Luján (*Peribáñez*, v. 603-616) o el segundo soneto-carta del Acto I de *El perro del hortelano* (v. 757-770); un *morceau de bravoure* lírico como las décimas alboradas del trío de galanes de Nise (*La dama boba*, v. 1155-1214), o

las décimas (¡con diálogo interno!) de las declaraciones amorosas de Inés y Alonso en *El caballero de Olmedo* (v. 1036-1095), o las glosas en coplas reales de la misma tragedia (v. 1113-1162 y 2178-2227)²⁰; un canto, cuya inserción encontrará en los autos sacramentales de Calderón una serie infinitamente variada de modalidades; etc., etc. Pero todas estas formas englobadas —y todas las que quedan por identificar y analizar— compartirán ese estatuto de digresión que, lejos de la relativa objetividad del terno de criterios formales, supondrá, para su fijación, un acto, por fuerza subjetivo, de interpretación de parte del estudioso segmentador.

2. El laberíntico tablado vacío

Acto de interpretación, acto interpretativo, pues segmentar es interpretar. Pero no vayas a creer, ilusionado lector, que lo subjetivo y lo dificultoso sean cosas reservadas al solo método métrico-estructural; también escollos hay en el océano de la segmentación escénico-espacial. Adentrémonos en él, circunscribiendo nuestro examen a la cuestión del tablado vacío.

Empezaremos recordando las ponderadas afirmaciones de Ruano en su «Nota sobre la división en cuadros»:

Un aspecto esencial de la representación teatral, sin el cual no será posible reconstruir la escenificación original, es la división del texto dramático en cuadros. La división en cuadros no era practicada por los impresores del Siglo de Oro, pese a que, como afirman algunos comentaristas de la época²¹, era parte fundamental de la estructura de la comedia (1994, p. 291; ó 2000, p. 68).

En la práctica, la división en cuadros es bastante fácil de determinar, pero a veces surgen complicaciones (1994, p. 293; ó 2000, p. 70).

²⁰ Otro tipo de *morceau de bravoure* —de peculiar solemnidad y gravedad— son las liras de seis versos del parlamento-consejo de Aurora dirigido al duque de Ferrara (*El castigo sin venganza*, v. 700-735). En la misma tragedia de Lope, también son forma englobada (¡dialogada!) las décimas del dúo lírico de Casandra y Federico (v. 468-527) inserto en un pasaje en romance *é-a*; dicha forma es de particular interés por su inscripción en lo que Rubiera (quien analiza brillantemente la pieza desde el punto de vista del espacio y, especialmente, del «espacio lúdico») llama «la escena múltiple barroca» (2005, p. 148-150).

²¹ Es de notar, sin embargo, que los cinco «comentaristas» citados a continuación por Ruano —Alcázar, Pellicer de Tovar, Cervantes, Castillo Solórzano y el marqués de Villamayor— o bien están muy alejados de —y ajenos a— la efectiva práctica teatral, o bien pueden considerarse disidentes, cuando no enemigos de la Comedia Nueva.

¡Y no pocas complicaciones!, porque no deja de sorprender que los tres mejores especialistas de la puesta en escena de la Comedia —los tres más afamados de mi generación: Varey, Ruano y Allen— llegan a tres resultados de notables diferencias en lo que a *El alcalde de Zalamea* se refiere. Varey por su parte fija en 8 el número de cuadros (1 + 4 + 3); Ruano, por la suya, da la cifra de 10 (1 + 5 + 4); y Allen, que conoce estas anteriores distribuciones, propone una repartición en 14 cuadros (3 + 6 + 5). No ha lugar aquí el examen pormenorizado de los motivos de tantas divergencias. Me centraré más particularmente en el caso del Acto I, el cual, según Varey y Ruano, ofrece la característica de constar de una sola *escena*, de una sola *salida* o, si se quiere, de un cuadro único.

Actos	VAREY	RUANO	ALLEN	Tablado vacío
I	1. cuadro único 1-894	1. cuadro único 1-894	1. 1-224 2. 225-680 3. 681-894	222 680
II	2. 895-1076 3. 1077-1284 4. 1285-1396 5. 1397-1787	2. 895-1076 3. 1077-1284 4. 1285-1396 5. 1397-1505 6. 1506-1787	4. 895-1076 5. 1077-1284 6. 1285-1396 7. 1397-1505 8. 1506-1765 9. 1766-1787	1076 1284 1395 1505 1765 (sólo Allen)
III	6. 1788-2135 7. 2136-2501 8. 2502-2767	7. 1788-2135 8. 2136-2421 9. 2422-2625 10. 2626-2767	10. 1788-2135 11. 2136-2378 12. 2379-2421 13. 2422-2625 14. 2626-2767	2379

Numeración de versos por la edición de Juan Manuel Escudero (1998).

A primera vista es Allen quien aplica con mayor exactitud el criterio del tablado vacío para decidir que el Acto I consta de tres cuadros. Y, de hecho, hay dos momentos en dicha Jornada en que, *stricto sensu*, el escenario se queda «solo», como indican las acotaciones siguientes:

Vanse. Sale Mendo, hidalgo de figura, y un criado (v. 224⁺).

Étranse y salen Rebolledo, huyendo, y Isabel y Inés (v. 680⁺).

Lo cual, según la propia definición que da Ruano en la introducción a su edición de la pieza:

Un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro se indica generalmente con la acotación *Vanse* o *Vanse todos*, que anuncia que el escenario debe quedar vacío durante unos segundos. El comienzo de un cuadro se señala, por el contrario, con la entrada de unos personajes [...] (Ruano, 1988, p. 17),

debería generar la fijación de sendos cuadros: en v. 224⁺ salen del escenario el Sargento y el Capitán y, «unos segundos» después, entran en él Mendo y Nuño, su criado; mientras que en v. 680⁺, salen del proscenio Crespo, Chispa y Juan, para dejar sitio escénicamente libre a Rebolledo, Isabel e Inés.

Pero, a segunda vista, y bien mirado, quienes están en lo justo son Varey y Ruano, porque, sin explicitar siempre las razones de su común convicción, intuyen que, más allá de estos dos cortes espaciales, se impone la impresión —y la realidad efectiva— de una continuidad temporal, que yo llamaría continuidad dramática. ¿Qué es lo que pasa realmente desde un punto de vista dramático y escénico? En el primer caso, el Capitán, unos versos antes de marcharse, oye un ruido y pregunta al Sargento: «Mas, ¿qué ruido es ése?» (v. 213). Y el Sargento, que mira hacia *dentro*, empieza a describir al quijotesco personaje de Mendo que se va acercando con su criado, hasta salir al escenario unos momentos después, cuando ya lo abandonaron los soldados. Estamos pues en presencia, y con toda evidencia, de un clásico procedimiento de *liaison de scènes*²², por emplear una expresión francesa de d'Aubignac, quien dedica al fenómeno unas cuantas páginas de su famosa *Pratique du théâtre*, con estas aperturales palabras: «Or j'ai reconnu qu'il y a quatre sortes de liaisons de scènes, c'est à savoir, de présence, de recherche, de bruit, et de temps» (p. 360).

Aunque sea preciso invertir exactamente la definición que de *liaison de bruit*²³ nos da posteriormente el buen abad, no cabe duda de que Calderón quiso con ella enlazar espacio-temporalmente la escena militar con la escena quijotesca para producir un «efecto de continuidad»²⁴ en la continua progresión de los soldados desde las afueras de Zalamea hacia el centro del pueblo donde se sitúa la casa de Pedro Crespo. Enlace de ruido (o enlace auditivo) hay, pese a la algo estrambótica demostración de Allen, que imagina, a partir del diálogo posterior de Nuño y Mendo, entre los versos 213 y 224, que pasan una serie de cosas que autorizarían la determinación de un nuevo cuadro a partir del v. 224. No; enlace auditivo hay, al que duplica un

²² Sobre la *liaison des scènes*, ver Scherer, 2001, p. 266-284.

²³ «La liaison qui se fait par le bruit est lorsqu'au bruit qui s'est fait sur le théâtre un acteur, qui vraisemblablement a pu l'ouïr, y vient pour en savoir la cause, pour le faire cesser, ou pour quelque autre raison et qu'il n'y trouve plus personne: car il est certain que la scène qui se fait par l'acteur qui survient à ce bruit est fort bien liée à la précédente faite par ceux qui se sont retirés, puisque le théâtre ne demeure point sans action, et que l'on ne pourrait pas y insérer le chœur ou la musique sans en rompre et gâter la suite» (*La pratique du théâtre*, p. 361).

²⁴ Sobre el «efecto de continuidad», ver Couderc, 2005.

enlace de vista o enlace visual (Nuño, como dijimos, ve, *dentro*, a la pareja del «hidalgo de figura» y su criado) e impide que los elementos espaciales y temporales sirvan para una segmentación de lo que el dramaturgo quiso que fuera una continuidad escénica. Y eso que Allen percibió algo que sólo la métrica indica objetivamente: el inicio de una nueva secuencia, con el paso de las redondillas aperturales al romance *á-e* que se produce con el verso 213 («Mas ¿qué ruido es éste? SARGENTO. Un hombre»). Apasionante ejemplo de una confluencia entre un tipo de continuidad señalado por las marcas espacio-temporales y un tipo de discontinuidad señalado por el cambio métrico: una *concordantia oppositorum* que no deja de presentar un gran interés para comprender la muy original construcción de la primera Jornada de *El alcalde de Zalamea*.

Par y dispar a la vez es el otro caso de «tablado vacío», el del verso 680⁺. Recordemos las circunstancias precisas del lance: el Capitán y sus cómplices (el Sargento y Rebolledo) preparan una trampa para que aquél pueda subir por la escalera de la casa de Pedro Crespo hasta llegar al desván en que se escondieron Isabel e Inés. Fingen pues una riña, saca el Capitán la espada, persigue a Rebolledo y «Éntrale acuchillando» (v. 672⁺), dejando en el escenario a la Chispa, que teme por su media naranja y se pone a gritar («¡Acudid todos presto!», v. 673), mientras salen al escenario «Juan con espada y Pedro Crespo», a los que la mujer explica lo que está pasando. Y los tres suben por la escalera arriba dejando el tablado solo: «Éntranse y salen Rebolledo, huyendo y Isabel y Inés» (v. 680⁺). Tablado vacío hay, por consiguiente, pero que merece ese comentario de Ruano:

Aquí hay un cambio de lugar, pero no hay lapso temporal, ya que el tiempo que tardan el Capitán y Rebolledo en subir de la calle al cuarto de Isabel es precisamente el que ocupa el diálogo que sostienen Chispa, Crespo y Juan sobre el tablado. Para cuando estos tres personajes «Éntranse», Rebolledo ya ha tenido tiempo de llegar al piso alto, y, efectivamente, en ese momento aparece en escena junto con las moradoras del cuarto, Isabel e Inés (Ruano, 1988, p. 19).

Glosa de las más pertinentes y que me sugiere dos observaciones. La primera que, por obvia y trivial, apenas si me atrevo a formularla: el *espacio escénico* es, *indisolublemente*, escenario visible (el proscenio) y su trasfondo invisible (el vestuario)²⁵ y no se puede declarar vacío si el dramaturgo se las ingenió para enlazar lo que pasa *fuera* y lo que pasa *dentro*. Nos encontramos aquí, *mutatis mutandis*, con un caso parecido al tan frecuente de «*Entran por una puerta y salen por otra*», del que nos dice el mismo Ruano que «las puertas del nivel inferior

²⁵ Sobre «espacios visibles» y «espacios ocultos» constituyentes del espacio escénico, véase Rubiera, 2005, p. 88-90.

desempeñaban otras importantes funciones durante la representación. Se utilizaban en ciertos casos para cambiar el lugar de la acción» (1994, p. 369), para pasar, pues, de un lugar a otro sin que haya, añadiría yo, ruptura temporal.

Y —segunda observación—, que Calderón se preocupara expresamente de mantener esa continuidad temporal a pesar del cambio espacial, nos lo confirma la micro-escena de la conversación entre la Chispa, Juan Crespo y Pedro Crespo (v. 674-679). Los seis versos de este micro-diálogo constituyen un ejemplo *sui generis* del procedimiento que llamé en otra parte el de las *escenas madurativas*, es decir, el que emplea el dramaturgo para sugerir el paso del tiempo: aquí, por ejemplo, el tiempo escénicamente necesario para que Rebolledo, seguido a cierta distancia por el Capitán, pase de la calle (tablado) al cuarto de Isabel (piso superior del teatro)²⁶.

No creo que esta noción de *escena madurativa* haya recibido la suficiente atención de la crítica. Necesita, por lo tanto, un estudio sistemático, pero yo no quisiera dejar pasar la ocasión sin citar un ejemplo que interesa directamente nuestro problema de la «doble articulación dramática-textual y teatral espectacular». Se trata de un pasaje del Acto III de *El caballero de Olmedo* en el que se produce (v. 2105⁺) un desfase entre el corte espacial que supone un momento de tablado vacío y la ausencia de cambio simultáneo o correspondiente de la forma métrica empleada por el poeta de comedias. A cuyo propósito escribía yo en un artículo todavía en prensa:

En el primer momento del pasaje en redondillas que se extiende —con la inclusión de la forma englobada de la glosa en coplas reales en los v. 2178-2227— desde el v. 2078 hasta el v. 2251, vemos al Rey y al Condestable comentar las fiestas taurinas de la tarde y debatir sobre la oportunidad de quedarse más tiempo en Medina para asistir al torneo preparado por el Ayuntamiento para el día siguiente. Al acabar la discusión, ambos personajes dejan el tablado vacío (v. 2105), tablado al que salen luego, *de noche*, don Alonso y Tello, que se encuentran espacialmente en la calle frente a la casa de Inés.

Ruptura locativa (desde el Ayuntamiento, donde posiblemente está alojado el séquito real, hasta el exterior de la casa de don Pedro), ruptura temporal (la «distancia» de tiempo entre el fin de las fiestas taurinas y la cita amorosa nocturna), ruptura locutora (de la pareja "gubernativa" a la pareja enamorada): de nuevo está reunido el fatídico terno de condiciones provocantes a separación segmentadora y apertura de un nuevo cuadro. Y, sin embargo, Lope

²⁶ No importa nada, para nuestra demostración, el que Rebolledo, Inés e Isabel, y luego los demás personajes de la escena (el sargento, el capitán, Juan y Pedro Crespo, D. Lope, un tambor...) aparezcan en la primera galería de la fachada del teatro (*en lo alto*) o en el tablado, como sugiere Allen (1996, p. 89-90) y acepta Ruano (1994, p. 359; ó 2000, p. 132).

escoge prolongar el uso de las redondillas hasta la última despedida de los amantes. ¿Cómo no ver, entonces, que la escena "real" (Rey y Condestable, v. 2078-2105) —que Lope, sin mayor inconveniente, hubiera podido suprimir o situar en otro momento— tiene como principal función dramática (no digo argumental) la de permitir el paso del tiempo que separa el fin de de la corrida de la última entrevista entre el galán y la dama. Se trata, en otros términos, de una *escena madurativa*, por retomar un adjetivo —«madurativo»— que Rozas (1976, 94) aplicaba a los entremeses que podían servir para colmar «las distancias / de los dos actos» (*Arte nuevo*: v. 196-197) de una comedia.

Una escena madurativa que, produciendo un «efecto de continuidad», sirve de enlace entre la corrida vespertina y la noche "obligada" («Que de noche le mataron») de la separación última. Pero una escena que, al colmar la distancia entre dos "cuadros", invita a ver como dos macrosecuencias distintas (v. 1814-2077 y 2078-2303) la única macrosecuencia (v. 1814-2303) propuesta por Antonucci; y una escena que, por la gracia de la permanencia métrica, va unida con la siguiente en su idéntica función de obertura trágica de desenlace. En definitiva, una *escena crepuscular*, inmediatamente cercana, desde el punto de vista temporal, con el nocturno canto del cisne de Olmedo: con el «Tarde acabaron las fiestas» (v. 2078), debería empezar a disminuir, en una moderna representación, una iluminación hoy modulable merced a las potencialidades lumino-técnicas de nuestros teatros contemporáneos (Vitse, en prensa).

El sagaz lector no habrá dejado escapar las implicaciones de las líneas que concluyen la cita precedente. Suponen éstas, en efecto, que la métrica desempeña un papel prevalente a la hora de decidir de un detalle —nada secundario— de puesta en escena concreta, detalle sobre el cual los datos espaciales dejan sin respuesta satisfactoria al director escénico.

Insospechado desquite de la tantas veces arrinconada y postergada doña Métrica, exclamaría yo, si no me pareciera más oportuno y positivo subrayar en este y otros ejemplos la coexistencia complementaria —ésta sí que es fórmula que debería encantar a Fausta Antonucci— de dos elementos encargados de producir sobre el oyente-espectador un doble efecto al parecer contradictorio, esto es, según los casos, un efecto de continuidad y/o un efecto de discontinuidad. Me explico.

En el primer ejemplo sacado *supra* de *El alcalde de Zalamea*, vimos que la señal dada por el dramaturgo para crear una impresión de *continuum* —esa penetración progresiva desde las afueras del pueblo hasta su centro y casa de Crespo, gracias al procedimiento que llamé yo del «espacio portátil» (Vitse, 1998, p. 58) y llama Rubiera «espacio itinerante» (2005, p. 99-124)—, vimos pues que la continuidad espacio-temporal se veía yuxtapuesta con la discontinuidad métrica (paso a partir del v. 213 de las redondillas al romance). Lo mismo se repite en v. 680+, pues la continuidad "espacio-escénica" de la persecución de Rebolledo por el Capitán se conjuga con una ruptura métrica (el paso, a partir del v. 680, de la silva de consonantes al romance). De

modo que la no segmentación por el espacio (la continuidad espacio-temporal) viene en alguna manera contradicha por la presencia de una segmentación métrica. Así, a la elección por Calderón de uno de los recursos utilizados por los dramaturgos áureos para solucionar el «problema del enlace entre escenas, que está en la base de la construcción de una pieza», o sea, «el espacio dinámico» o «espacio itinerante» (Rubiera, 2005, p. 119), se opone o, mejor dicho, se superpone el indicador segmental de la métrica. Y empezamos entonces a entender mejor el cómo se puede describir la colaboración de estos dos elementos —el espacio-temporal y el versificado— en el proceso de composición de una obra teatral de Siglo de Oro.

Para ello, será preciso valerse, una vez más, de alguna comparación, por no decir metáfora. Los estudiosos del espacio teatral echan frecuentemente mano, para dar cuenta de los fenómenos semejantes al espacio dinámico áureo, de un vocabulario sacado del mundo del cine. Rubiera, por citar un solo caso, habla de *travelling* (2005, p. 104 y 117)²⁷, noción que Scherer (2001, p. 180) empleaba ya para describir una escenas del teatro francés preclásico²⁸. Muy bien. Pero hay que prolongar el símil y pasar, por así decirlo, del cine mudo al cine sonoro. Entiéndaseme literalmente. Si la metáfora del *travelling* permite una mejor comprensión de la exacta índole del recurso del espacio *in itinere*, no pasa de ser una figura silenciosa, digo, una figura retórica que refleja un movimiento espacial sin ningún acompañamiento de sonido. Mientras que creo posible añadir que en el marco, por ejemplo, del movimiento continuo del cuadro único del Acto I de *El alcalde de Zalamea*, las mutaciones métricas desempeñan el mismo papel que la música en el cine sonoro: el de marcar auditivamente las secuencias o fases (mayores y/o menores) de la frase dramática que es toda comedia. He aquí el fenómeno esencial: lejos de oponerse, callado espacio visual y sonora métrica audible se combinan, en fórmulas infinitamente variadas y renovadas, en el trabajo de segmentación y, por consiguiente, de enlazamiento de las unidades constituyentes de las obras dramáticas áureas. Combinación y combinatorias que definen, en el paisaje teatral europeo del siglo XVII, una sin par originalidad, una especificidad preñada, para nosotros, de constantes y admirables sorpresas.

²⁷ Véase también Ruano, 2007, nota 16, p. 144: «El origen de estos cuadros se remonta a la *Celestina* de Fernando de Rojas, donde el lector acompaña a menudo a los personajes en sus andanzas por las calles de Salamanca; [...] En el siglo XVII la práctica es a menudo sustituida por la acotación «*Entran por una puerta y salen por otra*», que indica un cambio de lugar dentro de un mismo cuadro. Sin embargo, el cuadro "travelling" parecido a los de *Celestina* no desaparece completamente de los escenarios comerciales».

²⁸ Scherer, 2001, p. 179-181, con esta conclusión: «Il y a dans ces quelques pièces les linéaments d'une esthétique du mouvement que le théâtre classique abandonnera et qu'on ne retrouvera qu'à l'âge du cinéma» (p. 181).

3. El hilo de Ariadna de los "cuadros únicos"

Porque en el caso anteriormente evocado del Acto III de *El caballero de Olmedo*, la cooperación entre espacio y métrica en la tarea segmentadora-encadenadora se realiza según una combinatoria inversa a la de los casos mencionados del Acto I de *El alcalde de Zalamea*. En la tercera Jornada de la tragicomedia lopiana, en efecto, lo que el espacio separó (la escena del diálogo entre el Rey y el Condestable por una parte; la escena de despedida de los amantes, por otra), lo reúne dramáticamente la permanencia métrica de las redondillas.

Estoy persuadido de que una exploración más sistemática, desde esta perspectiva, de un amplio abanico de casos particulares nos haría descubrir otras muchas de las múltiples invenciones de la imaginación dramática áurea, otras muchas de las riquezas del tesoro que acumularon los poetas de comedias en su constante reelaboración de lo que Corneille llamaba las «fictions de théâtre» (citado por Rubiera, p. 119-120).

No cabe duda, desde este punto de vista, de que los casos que mayor rendimiento ofrecen son los de equivalencia entre Acto y cuadro único. No son tan raros como suele creerse, como lo muestra la lista siguiente, que una encuesta metódica debería alargar considerablemente:

CALDERÓN	<i>El alcalde de Zalamea</i> (Acto I) <i>El escondido y la tapada</i> ²⁹ <i>La lepra de Constantino</i> (Auto sacramental)
GUILLÉN DE CASTRO	<i>El desengaño dichoso</i> (Acto I)
SOR JUANA	<i>Amor es más laberinto</i> (Acto I)
MEDRANO	<i>Lealtad, amor y amistad</i> (cada Acto) <i>El nombre para la tierra y la vida para el cielo</i> (cada Acto) ³⁰
MORETO	<i>El desdén con el desdén</i> (Actos II y III)

²⁹ Comedia de la que Antonucci (2002, p. 66) nos dice: «Esta movilidad, desde un punto de vista "realista", parece tanto más chocante cuanto que se realiza en el paso de escena a escena y no de cuadro a cuadro (de hecho, el final del primer acto, el acto segundo y el tercero de *El escondido y la tapada* se desarrollan en un lugar único [...])».

³⁰ Dos piezas de las que nos dicen Castillo Solórzano y el marqués de Villamayor que cada uno de sus actos consta de una sola escena (según informa Ruano, 1994, p. 291, ó 2000, p. 68-69).

- LOPE DE VEGA³¹
- El castigo sin venganza* (Acto II)
 - La dama boba* (Acto III)
 - El marqués de Mantua* (Acto I)
 - Lo que pasa en una tarde* (Actos I y III)
 - Los melindres de Belisa* (Acto II)
 - El perro del hortelano* (Acto II)
 - Querer la propia desdicha* (cada Acto)

Dos de estos títulos merecerán ahora nuestra atención. El Acto II de *El perro del hortelano* se abre con la alborada que celebran poéticamente Federico y Ricardo al contemplar fascinados la gloria de la imponente aparición solar de Diana. En la escena que se desarrolla posteriormente, Teodoro, presente, se queda totalmente silencioso frente al espectáculo que va desapareciendo paulatinamente ante sus ojos cuando los demás personajes abandonan la calle donde se encontraban y entran en la casa de la condesa de Belflor. Dice la acotación que sigue al verso 1277: «*Todos se entren por la otra puerta acompañando a la condesa, y quede allí Teodoro*». Empieza entonces, en boca de Teodoro, un «monólogo de camino» (Rubiera, 2005, p. 111) que, en la duración de sus cinco décimas (v. 1278-1327), le conducirá desde la calle frontera a la iglesia hasta el interior del palacio condal. Como comenta adecuadamente Rubiera, de este movimiento «no hay ni una sola marca explícita en el interior del parlamento de personaje ni por supuesto en la acotación» (2005, p. 116), lo que permite hablar de un «espacio itinerante implícito» (p. 117). Pero más allá de esta exacta categorización espacial, pido licencia para reproducir a continuación lo que escribía ya en 1993 en un detallado análisis —publicado en 1995— de este tercer monólogo de Teodoro:

Porque queda entero el misterio de la elección por Lope de esta extraña y aparente contradicción entre la permanencia escénica de Teodoro —no hay ningún escenario vacío que corresponda al paso desde un fuera hacia un dentro— y su efectiva movilidad dramática —desde el exterior de una plaza hacia el interior de una sala. Las imperativas puntualizaciones de nuestra acotación —nada permite creer que no es de Lope— descartan cualquier explicación que remita a una mera inadvertencia o una simple gratuidad por parte del dramaturgo. Nos invitan, al contrario, a considerar esta concentración en el espacio escénico de una diseminación del espacio dramático como el resultado de una voluntad

³¹ Pensaba incluir en esta lista el Acto II de la pieza atribuida a Lope de Vega y titulada *Antonio Roca o la muerte más venturosa*, Acto analizado por Rubiera, 2005, p. 23-24. Pero esta segunda Jornada consta en realidad de un primer cuadro (p. 672-674 de la ed. de Cotarelo) y de un segundo cuadro muy largo (p. 674-682). Este último, con sus tres "falsos" escenarios vacíos (acción continua en varios lugares), presenta para su segmentación la misma problemática que los casos de "cuadro único" aquí examinados.

expresa, por parte de Lope, de manifestar, visual y materialmente, un momento particular de la evolución dramática de su protagonista masculino.

Lo que quiso Lope, podemos suponer, al dejar solo en el escenario a Teodoro, fue mostrarle como hipnotizado por la fascinante presencia de su señora. Si el secretario no entra con ella, es que se queda absorto y elevado en su visión, en la visión de quien es, según sus rivales, «más hermosa y más perfecta» (v. 1230) que el mismo sol. Literalmente mudo de admiración Teodoro, sus ojos corporales siguen a Diana hasta el momento de su desaparición física de las tablas. Entonces son sus ojos mentales —su «pensamiento» en cuanto «facultad o potencia imaginativa»— los que toman el relevo, para que, insensiblemente, pasemos de la mirada física en el escenario del corral a la mirada espiritual en el escenario de la imaginación, y puedan empezar, como naturalmente, las razones dirigidas a su «nuevo pensamiento» (v. 1278), en un nuevo y tercer monólogo.

Porque éste, a diferencia de lo que pasó con los dos primeros, no nace de una provocación deliberada de la astuta condesa. Esta vez es la toma de conciencia, a solas, por Teodoro, de la inevitabilidad amorosa de su dueño la que le compele a considerar, entre temor y valor, la ventura que se le ofrece y puede desembocar en su bien tanto como en su mal, en su triunfo tanto como en su pérdida. Bajo la presión de una pasión exacerbada por la radiante presencia de tantos bienes ofrecidos a su vista, dicha deliberación se hace urgente para Teodoro, que la emprenderá en nuestro monólogo y, al cabo de un agónico debate, decidirá lanzarse al asalto de aquella fortaleza hecha ya mentalmente asequible y en cuyos muros se adentró según el mismo movimiento de su apasionada resolución de conquistar su fortuna (Vitse, 1995, p. 106).

¿Cómo no ver aquí que en la mirada misma del personaje reside la modalidad de enlace escogida por Lope, y que este ejemplo podría ser el primer capítulo de una más que deseable poética de la mirada en el teatro áureo? Pero, ¿cómo no ver al mismo tiempo que en el momento mismo en que elige, escénicamente, una solución de encadenamiento —*oculorum passuumque catena*—, el Fénix introduce una ruptura métrica con el paso de los endecasílabos de Federico, Diana y Ricardo (v. 1266-1277) a las décimas monologales de Teodoro? Movimientos actorales (miradas y pasos) en el marco de una permanencia escénica y sobreposición rítmica del "número": «todo ello —diría Rubiera, quien comenta otro caso parecido de *El perro* (2005, p. 117)— es [...] muy fácilmente reconstruible por el receptor y muy cinematográfico, pues el foco de atención del dramaturgo, como si del objetivo de una cámara se tratara, ha decidido seguir los movimientos de [...] los personajes», esto es, un *travelling* que recibe —añadiría yo— el acompañamiento musical de una mutación métrica anunciadora de una nueva secuencia dramática.

Más interesante aún, si puede ser, es lo que ocurre, estructuralmente hablando, en el auto calderoniano titulado *La lepra de Constantino*. En él se da, en efecto, el fenómeno concatenario de una «perpétuelle liaison de scènes» (Corneille, examen de *La suivante*). Miremos, para entenderlo, el Cuadro siguiente:

Macrosecuencias (1)	Tablado vacío	<i>Dentro</i> (2)	Enlaces presenciales	Esquema argumental
A) <i>La victoria de Constantino</i> 1-775: romance <i>i-o</i>	364+ 538+	1, 42, 119, 221, 272, 344, 363 , 431, 532 , 596, 675, 724	Gentilidad (768)	A) 1-364 B) 365-575 a) 365-536 b) 536-679 c) 680-767 d) 768-795
B) <i>La derrota de Constantino</i> 1) 776-828: silva 2) 829-930: redondillas 3) 931-1068: romance dodecasilabo ó 4) 1069-1208: redondillas		795 1044 1109, 1127, 1195	Gentilidad (1030) Majencio (1069)	C) 976-1804 a) 976-1068 b) 1069-1194 c) 1195-1408 d) 409-1522a e) 1522b-1702a f) 1702b-1804
C) <i>La nueva victoria de Constantino (el triunfo de la Fe)</i> 1209-1804: romance <i>é-o</i>			1518	

(1) Macrosecuencias fijadas a partir de una sinopsis métrica simplificada, esto es sin el detalle de las formas englobadas cantadas, muy numerosas y de complejas modalidades de inserción.

(2) Se indica en esta columna el número del primer verso de cada episodio recitado o cantado *dentro*, es decir, sin que el emisor sea visible para los oyentes. La segunda parte de la acotación del v. 531⁺ («y sale Majencio vestido a lo romano») debería, en buena lógica, desplazarse hasta el v. 538⁺.

¿Qué vemos?

1) Que 18 fragmentos (columna 3, *Dentro*) se "representan" *dentro*, para mayor confirmación de que el espacio escénico es, indisociablemente, el proscenio y el trasfondo, el fuera y el dentro, el «tablado de la representación» y los carros en nuestro sacramental espectáculo.

2) Que los dos casos de tablado vacío (mejor dicho, de proscenio vacío, v. 364⁺ y 538⁺) no constituyen rupturas dramáticas fehacientes por tener su efecto espacial anulado por dos enlaces auditivos: en v. 364⁺, la salida en lo alto en un caballo de Constantino viene precedida, dentro, por los gritos de Unos y Otros (v. 1-4, 51, 52, 119-120, 224-225, 283-284, 343, 363-364) y por las intervenciones de Constantino y Majencio (v. 42-50, 222-223); y en 538⁺, antes del «Vase» de Constantino y del «Sale» de Majencio, se oyen de nuevo los clamores militares de los versos 532-533 y 537-538.

3) Que, entre otros tipos de enlaces constituyentes del efecto de continuidad perpetua de la acción, son particularmente de señalar tres enlaces presenciales (*liaisons de présence*) analógicos

del enlace de presencia de Teodoro en el Acto II de *El perro*: en v. 768, Gentilidad, a la que acaban de abandonar Majencio, Constantino y sus tropas para dar la batalla última, se queda sola en el escenario; empieza su parlamento recitando los ocho últimos versos del romance *í-o* y lo continúa con los pareados de la silva de una escena madurativa en la que ella, mientras se desarrolla el encuentro guerrero, se dirige hacia Roma y el templo de Júpiter donde celebrar el triunfo del vencedor (v. 776-828); en v. 1030, Gentilidad, que acaba de obtener de Constantino que se eche el bando de registro de los niños "inocentes", se queda sola en el tablado para acoger a Noticia encargada de difundir el pregón bajo forma de unos versos en romance, versos que oye y repite en parte Majencio al salir «*vestido de marinero oyendo la música*», en una admirable escena de transición-encadenamiento (v. 1030-1062); y, finalmente, en v. 1069 el parlamento de Majencio, solo en escena, desempeña el mismo papel de enlazamiento hasta la salida al escenario de Astrea y Zabulón, padres de un niño amenazado por la futura matanza.

4) Que el esquema argumental (columna 5 de nuestro Cuadro) propuesto por los editores del auto —Luis Galván y Rocío Arana Caballero— no corresponde casi nunca con la distribución de macro- y microsecuencias que presentamos en la columna 1 (hay dos escasos puntos de coincidencia alrededor de los versos 767-775 y en el verso 1068). Y que si este tipo de repartición argumental puede servir de útil resumen para el lector, no deja de ser extremadamente subjetivo, pues ni siquiera se apoyan sus autores, salvo en v. 364⁺, sobre las mutaciones escenográficas queridas por el dramaturgo y situadas en los v. 364⁺, 456⁺, 531⁺, 1964⁺, 1742⁺ y 1770⁺, en un auto, hay que reconocerlo, relativamente pobre en acotaciones espectaculares y desprovisto de la habitual *Memoria de las apariencias*.

5) Que, entonces, la métrica está allí a modo de tabla de salvación, ofreciendo sus hitos para una segmentación razonada del conjunto de este excepcional auto de un solo cuadro, aun cuando la versificación muestre sus límites, como ya dijimos, para la microsegmentación de las dos largas macrosecuencias primera y tercera.

Aunque, podríamos añadir, también puede tener su utilidad la métrica cuando, en actos de varios cuadros, la notable insuficiencia de informaciones espacio-temporales deja al segmentador de turno vacilando entre varias lecturas posibles, y, por consiguiente, entre varios esquemas estructurales. No hay mejor ejemplo de ello que las interpretaciones que, desde este punto de vista, damos Felipe Pedraza, Ignacio Arellano y yo mismo del Acto I de *Marta la piadosa*. Los tres estamos de acuerdo para decir que el primer cuadro (en Madrid, en la tarde del primer día) va desde el soneto apertural hasta que se terminan las quintillas, en el verso 364, donde queda el escenario vacío. Pero las divergencias empiezan con el "cuadro" o macrosecuencia siguiente. Ignacio y yo la situamos en Illescas la noche del mismo día, cuando dialogan don Felipe y

Pastrana su criado, hasta irse a la cama (v. 365-528). Y Pedraza, empeñado en poner de relieve los «desequilibrios estructurales» e incoherencias escriturales de Tirso en esta comedia, afirma:

Aunque no bien aclarada [la cuestión de la temporalidad] [...], creo que no hay error o trastrueque temporal en las escenas que empiezan en los v. 365 y 520. La primera se desarrolla, no por la noche, como suponen Vitse y Arellano, sino al amanecer del primer día de las fiestas [taurinas]. [...] La confusión nace de un descuido de Tirso. En el primer cuadro de Tirso (v. 279-280), Marta nos hace saber que don Felipe está en Illescas («que así me lo escribió ayer») y don Gómez parte de Madrid por la tarde (v. 266-268). Al avanzar la re[d]acción, olvidó estos presupuestos e hizo que todos los personajes llegaran a Illescas en la mañana del primer día de fiesta y casi al mismo tiempo (Pedraza, 1995, p. 242-243).

No es así. Primeramente, porque podemos suponer que, si Felipe «escribió ayer» que estaba en Illescas, su llegada a dicha ciudad fue anterior al mismo inicio temporal de la comedia. Y, luego, porque creo que las cosas pasan como indico a continuación, con ese margen de error generado por la indeterminación alusiva e ilusiva de las informaciones proporcionadas por el texto, muy parecido en esto a buen número de obras dramáticas áureas.

Cuando empieza la comedia, Marta ha recibido ya desde hace un día una carta que —es hipótesis nada inverosímil— le trajo Pastrana desde Illescas. Al comenzar la segunda macrosecuencia (el segundo cuadro) del Acto I, Pastrana acaba de volver a Illescas, instándole a Felipe a que se ausente «más lejos» (a Sevilla, por ejemplo), para escapar del peligro de la venganza de don Gómez. No hay, en efecto, que dejarse engañar por la acotación que sigue al verso 364 en la edición de Arellano: «*Pastrana y don Felipe de camino*». No es la acotación original, pues la de P (*princeps* y, al parecer, única edición del siglo XVII, Madrid, 1636) es, claramente errónea: «*Pastrana Alférez y don Felipe de camino*». Lo más probable es que haya que leer: «*Pastrana, de camino, y don Felipe*».

Sea lo que sea, aprendemos poco a poco que la fiesta «es mañana» (v. 474); que López, criado de don Diego de Silva (uno de los hermanos pretendientes), acaba también de entrar en Illescas, para preparar la venida de los dos galanes, que precederán a don Gómez y a sus hijas («vienen delante», v. 501) y que, podemos imaginar, van a llegar por la misma noche, como lo están haciendo en aquel preciso momento «dos viejos, un mozo, y más / damas, y gente detrás» (v. 514-515), los cuales no pueden ser don Gómez y sus hijas (¿quién sería el mozo en este caso?), pero engendran la suficiente «confusión» (v. 516) como para que Felipe y Pastrana decidan retirarse a dormir.

Conclusión: después del v. 520, no hay solamente una ruptura espacial (el tablado se queda solo), sino también un fuerte corte temporal. Hace falta, pues, separar rigurosamente el cuadro

nocturno de la venta del cuadro diurno de la corrida (v. 521-864), el cual se desarrolla primero en la casa de Urbina y luego en la plaza de la fiesta taurina. Se me podrá objetar —con razón— que, vista la vaguedad de los datos textuales, mi interpretación no pasa de ser una lectura plausible, cuando menos probable. Hay, sin embargo, para reforzar su credibilidad, un elemento para mí muy convincente: el de la continuidad métrica que caracteriza el cuadro de la corrida, enteramente escrito en quintillas, y en el que la escena madurativa de un nuevo diálogo entre Pastrana y don Felipe (v. 596-665) permite el paso del tiempo entre la salida de la casa del viejo Capitán (v. 595+: «*Vanse*») y la luminosa aparición de Marta en un balcón de la plaza (v. 666-667: «Escucha, que a aquel balcón / sale hermosa bizzarria»)³².

Un cuadro, pues, marcado por un fuerte eslabonamiento interno, tanto espacial como temporal, y que todo opone a la macrosecuencia venteril que le precede. Y un problema de segmentación nacido de la evidente deficiencia de las informaciones espacio-temporales, pero resuelto gracias a la ayuda del elemento métrico.

Conclusión. «*Ex bello pax*». Lope Morricone

Ya es hora de concluir. Espero, benévolo lector, que no juzgues parto de los montes este (re)nacimiento y promoción de mi menina mimada, doña Métrica. Ya puede ella, en el espejo en que se contempla narcísicamente la princesa Segmentación, aparecer en el mismo rango que don Espacio, mayordomo mayor, y que doña Escenografía, primera camarera. Ya los tres dejan de mirarse enemistados, como a veces ocurrió en la acostumbrada violencia polémica de unas intensas rencillas cortesanas y disputas protocolarias. Ya saben todos que no son más que ministros del dios Poeta, dedicados todos, con cambiantes funciones en situaciones variadas, a la común tarea de la generación y manifestación del Ritmo, factor primordial en la transmisión del mensaje teatral. Ya se irían preparando para celebrar la feliz circunstancia de su renovada cooperación cuando, de repente, Música, reina de la fiesta, exclama:

Corte ilustre de Comedia,
que de admiraciones tantas
sois testigos, atended,
que vuestra señora os habla.
Amados vasallos míos...

³² Habrá pues que corregir mi esquema estructural de 1982, concebido erróneamente bajo una perspectiva aún excesivamente espacial: serían cuatro y no tres las macrosecuencias del Acto I.

Lamentablemente, el manuscrito, en estado pésimo, se corta y no nos deja leer el misterioso parlamento de Euterpe. Pero podemos imaginar lo que nos iba a decir de las relaciones entre Música y Teatro, de cómo el teatro —el áureo, por lo menos— es música en su esencia. Lo es, en alguna manera, por lo que nos dice Montesinos en su análisis de «la paradoja del *Arte nuevo*»:

La crítica extranjera jamás ha comprendido por qué la versificación de la comedia es como es ni cómo fue posible que un teatro tan rico como el nuestro desconociera un metro dramático como fue el caso de los teatros francés, inglés o italiano. [...] el riesgo que los creadores trataban de eludir era [...] el de la monotonía. Del mismo modo que los poetas complican la acción para mantener vivo el interés, complican la métrica para no adormecer los oyentes. [...] La comedia está concebida de un modo, podríamos decir, musical, en que cada escena tiene una tonalidad. [...] Esta musicalidad verbal de la comedia era y no era cosa perdida para el público. Repetimos que es probable que mosqueteros y mujercillas no distinguieran de octavas y romances, pero les quedaba en el oído el eco del rítmico fluir de las palabras. [...] percibían la gracia del verso, no de otra manera que el oyente que no sabe música puede gozar de la de una ópera [...]. Es increíble la cantidad de ocasiones en que la comedia española nos hace pensar en la ópera, que de algún modo fue su heredera (Montesinos, 1989, p. 158-160)³³.

Lo puede ser, en otra manera, por lo que pretendía Francisco Rico en un reciente curso de verano en Pamplona (2009), cuando, interrogándose sobre el fenómeno de la polimetría, establecía una comparación entre la Comedia de antaño y la comedia musical de hogaño: ambas, según él, se caracterizarían por privilegiar, en su modo de composición, la producción de «piezas líricas de lucimiento», unas como arias operísticas, anheladas en cuanto tales por un público ávido de *morceaux de bravoure* fácilmente desgajables y prometidos a una rápida circulación independiente.

Y, finalmente, lo es, más allá de las intuiciones de Montesinos y de la perspectiva excesivamente antológica de Rico, por lo que nos puede enseñar, por ejemplo, un estudio —más científico por más demostrable— del papel estructurador de la métrica en *El perro del hortelano*. Contemplemos, para entenderlo, el Cuadro siguiente, donde se propone, a partir de sus datos métricos básicos y algo simplificados, un esquema constructivo de esta comedia palatina

³³ Dixon (1985, p. 110 y 120) cita también fragmentos de este texto de Montesinos. Luego, desarrollando lo que decía en su Introducción a su ed. de *El perro del hortelano* (Dixon, 1981, p. 53 y 57 en particular), comenta: «To return to the analogy with music, each *salida* ['cuadro'] can be compared to a movement or number, each change of metrical form to a change of key-signature or a new indication of tempo or expression» (p. 121).

conocida, entre otras cosas, por la singular riqueza de su entramado métrico (7 formas y 48 mutaciones métricas):

Acto I. Las victorias de Diana
A. Primera ofensiva de Diana; Teodoro: valor y pasión
a. redondillas 1-240
b. romance é-o 241-324
c. soneto (S1) 325-338
B. Segunda ofensiva de Diana; Teodoro: valor y favor
a. redondillas 339-550
b. soneto (S2) 551-564
c. romance é-o 565-688
C. Tercera ofensiva de Diana; Teodoro: valor y favores
1. <i>Preofensiva</i>
a. octavas 689-752
b. redondillas 753-890 [soneto (S3) 757-770]
c. décimas 891-970
2. <i>Ofensiva</i>
a. romance é-a 971-1172
b. soneto (S4) 1173-1184
Acto II. Las victorias de Teodoro
D. Preofensiva de Teodoro; Marcela eliminada
a. redondillas 1187-1266
b. endecasílabos 1267-1277
c. décimas 1278-1327
d. redondillas 1328-1655 [canción endecas. 1644-1647]
E. Contraofensiva de Diana; Teodoro eliminado
a. romance á-e 1656-1723
b. octavas 1724-1739
F. Controfensiva de Teodoro; Marcela recuperada
a. romance í-o 1740-1793
b. soneto (S5) 1794-1807
c. quintillas 1808-1987
G. Ofensiva de Diana; Teodoro recuperado
a. romance é-a 1988-2071
b. octavas 2072-2119
c. soneto (S6) 2120-2133
H. Ofensiva de Teodoro; Diana acorralada
romance é-o 2134-2359 [soneto (S7) 2246-2259]
Acto III. El triunfo de Tristán, Diana y Teodoro
I. El obstáculo exterior
1. <i>Ofensiva de los pretendientes y defensa de Tristán</i>
a. redondillas 2360-2415
b. endecasílabos 2416-2508
c. octavas 2509-2548
d. endecasílabos 2549-2561
2. <i>Salida de Teodoro y defensa de Diana; Marcela eliminada</i>
a. soneto (S8) 2562-2575
b. redondillas 2576-2715
c. soneto (S9) 2716-2729
J. La ofensiva de Tristán
a. redondillas 2730-2761
b. romance é-a 2762-2921
c. octavas 2922-2985
K. El triunfo del amor
1. <i>Preofensiva: la "falsa salida" de Teodoro</i>
a. décimas 2986-3025
b. redondillas 3026-3073
c. endecasílabos 3074-3138
d. redondillas 3139-3198
e. endecasílabos 3199-3231
f. redondillas 3232-3263
2. <i>La última ofensiva</i>
romance é-a 3264-3383

Soy consciente de que la justificación de este Cuadro, con las decisiones interpretativas que suponen tanto su *découpage* como la titulación de cada una de sus macro- y mesosecuencias, pediría las nutridas páginas de otro artículo. Por ello, sólo quisiera aquí llamar la atención sobre la función "musical" del romance que, nueve veces (en negritas en nuestra presentación) aflora en el desarrollo de la pieza. No le hará falta al discreto lector mucho esfuerzo para darse cuenta de que la aparición del romance se corresponde exactamente con las fases intensivas de ofensiva o contraofensiva que emprenden uno u otro de los miembros del trío de los protagonistas principales de la comedia: Diana en el Acto I, Teodoro y Diana en el Acto II, Tristán y los tres "cómplices" en el Acto III. Cada uno de estos momentos de intenso ataque o contraataque va precedido de unos preliminares (PR) y puede ser seguido por una pausa (PA), como se verá en los ejemplos listados a continuación:

- Aa es PR de la ofensiva de Ab y la sigue la PA de Ac;
- C1 es PR de C2a, seguida de la PA de C1b;
- D es fase preparatoria (PR) de los 4 ataques de E, F, G y H, que hubieran podido describirse como las posteriores mesosecuencias de una macrosecuencia única formada por el cuadro único del Acto II;
- y, finalmente, I1 y 2 son dos mesosecuencias preparatorias (PR) de las dos últimas ofensivas: la farsa de Tristán (J) y el triunfo del amor (K).

Pero ahí no reside lo esencial. Que una misma forma métrica, auditivamente reconocible por los oyentes, se haga oír exactamente en el momento de iniciarse el desarrollo de lances dramáticos de idéntica función teatral emocional o impactante³⁴ nos hace pensar irresistiblemente en la función desempeñada por la música de una película de hoy. El romance de *El perro* y sus calculados retornos son, *mutatis mutandis*, el exacto equivalente de la armónica tocada por Charles Bronson en *Érase una vez en el Oeste*, o, si se quiere, por la melodía de la canción de Pierre Morhange («Vois sur ton chemin») en *Los chicos del coro*. En otros términos, el Lope de

³⁴ No digo aquí otra cosa —aunque sí en una perspectiva harto diferente— que lo que concluía Williamsen después de analizar el retorno de las silvas para las tres entradas de Rosaura en *La vida es sueño*: «Con razón Whitby ha identificado los tres encuentros como momentos claves del drama. Everett Hesse ha notado el empleo de silvas para las tres entradas de Rosaura. Aquí yo trato de mostrar que Calderón empleó la estrofa en un intento —deliberado o intuitivo— de utilizar el efecto auditivo de la estrofa para subrayar la importancia de estas escenas en cuanto a la estructura dramática. Me parece razonable insistir en que el uso de una estrofa, tan fácilmente identificado por el oído, precisamente en los tres momentos de máxima tensión dramática, no es mera coincidencia. Prueba definitiva de esta hipótesis queda en el hecho de que éste no es ejemplo aislado sino que representa una evolución procedente de obras anteriores» (Williamsen, 1977, p. 887).

El perro no es solamente el habilísimo Leone de su comedia; es también el sublime Morricone de la misma, admirable broche de oro de un teatro plenamente —o sea, visual y auditivamente— cinematográfico.

Pero hay más, y que nos permitirá dar remate a nuestro largo recorrido por los escabrosos territorios de Segmentación. Si algo de verdad contiene mi esquema métrico-estructural de *El perro*, si, a partir de él, pude formular unos cuantos comentarios verosímiles sobre lo espacial y lo sonoro en dicha comedia, es porque rechacé de plano el eclecticismo desconcertado y desconcertante practicado no pocas veces por más de un segmentador. Así, por quedarme con *El perro*, Mónica Güell (2007) anuncia, en su análisis de la estructura de la obra, querer inscribirlo «en la continuidad de unas reflexiones [...] sobre la interrelación entre polimetría y segmentación teatral». Pero, al mezclar intrincadamente observaciones —muchas veces pertinentes— sobre «la función estructurante», la «función semántica» y la «función estética» de las formas métricas de la comedia lopiana, va poco a poco perdiendo el hilo estructural, hasta el punto, *v. gr.*, de presentar de la misma manera formas englobadas y formas que ella no engloba, o, cosa más grave, hasta dejar sin verdadera relación estructural las once microsecuencias de las que, según ella, consta el Acto II.

Insistiré, para terminar. Segmentar, es decir, poner de manifiesto y relacionar «la doble articulación dramática-textual y teatral-espectacular», no se puede lograr satisfactoriamente —en lo que a la Comedia Nueva se refiere y si se toma en cuenta su índole polimétrica— sin ordenar cronológicamente las sucesivas operaciones del análisis. No se trata, por supuesto, de privilegiar indebida y *absolutamente* tal o cual elemento constituyente de la obra teatral; se trata, metodológicamente, de dar una prioridad (¿y exclusividad?) *provisionales* al componente métrico, para una reinserción inmediata —más adecuada y más justificada teórica y prácticamente— en aquella «polyphonie informationnelle» y en aquella «épaisseur de signes» de las que nos hablaba Barthes a propósito de la representación teatral.

Ejercicio difícil, pero de mucho fruto; método riguroso, pero todavía *in fieri* y susceptible de recibir enriquecedoras modulaciones. Son los votos que hago al cerrar estas excesivamente extensas páginas, en las que no hice más que desarrollar, sistematizándolas³⁵, las intuiciones de

³⁵ Sistematizar en un doble sentido: 1) llevar hasta sus últimas consecuencias las observaciones de tal o cual crítico, observaciones a menudo pertinentes pero no integradas, más allá de cada caso particular, en un sistema aplicable a la mayoría de las comedias —que en la Comedia Nueva, nunca se puede decir «siempre»—; y 2) convertir, por un verdadero giro copernicano, lo que muchos críticos presentan como una

otros investigadores de mayor prestigio y sabiduría: las, entre otras, de Diego Marín y de José Fernández Montesinos, de Victor Dixon y de Fausta Antonucci, de José María Ruano y de Javier Rubiera, de Vern G. Williamsen... A todos ellos mis gracias por su a veces implícita, otras veces involuntaria, pero siempre preciosa colaboración.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, John J., «La división de la comedia en cuadros», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1996, p. 85-94.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, p. 19-37 (reproducido en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 207-231).
- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002, p. 57-81.
- ANTONUCCI, Fausta, «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 25-39.
- ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 1-30.
- ANTONUCCI, Fausta, «"Acomode los versos con prudencia...": la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, 2009a, Addenda,
http://www.artifara.unito.it/Nuova serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf

excepción, en regla general, esto es, en la base del sistema, por singulares que puedan ofrecerse los casos considerados.

- ANTONUCCI, Fausta, «Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009b, p. 49-57.
- ARATA, Stefano, «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002a, p. 91-115.
- ARATA, Stefano, «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa», en *ID., Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002b, p. 231-244.
- ARELLANO, Ignacio, «Introducción» a Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, Barcelona/Kassel, PPU/Reichenberger, 1988, p. 13-40.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La pratique théâtrale*, ed. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones* (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida), ed. Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen y D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La lepra de Constantino*, eds. Luis Galván y Rocío Arana Caballero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- COUDERC, Christophe, «"Quedar vacío el tablado": sobre el tiempo y la continuidad de acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*)», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau, 21 et 22 novembre 2003*, ed. I. Ibáñez, Pamplona, EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), 2005, p. 89-110.
- DIXON, Victor, «Introduction» a Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, London, Tamesis Texts, 1981, p. 10-67.

- DIXON, Victor, «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en *Editing the Comedia*, eds. F. P. Casa y M. D. McGaha, *Michigan Romance Studies*, 5, 1985, p. 104-125.
- GALVÁN, Luis, y ARANA CABALLERO, Rocío, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *La lepra de Constantino*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Aspectos textuales» y «Estudio crítico», en su ed. de Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 5- 50 y 51-90.
- GILBERT, Françoise, «Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): implicaciones dramáticas de una estructura binaria», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006a, p. 363-381.
- GILBERT, Françoise. «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», *Criticón*, 96, 2006b, p. 167-179.
- GILBERT, Françoise, «Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679)», en *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, p. 339-359.
- GILBERT, Françoise, «Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681)», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, ed. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2008a, p. 277-297.
- GILBERT, Françoise, «Sobre *La torre de Babilonia*, auto sacramental de Calderón de la Barca», *Criticón*, 103-104, 2008b, p. 331-341.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 109-132.
- GÜNTERT, Georges, «El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 449-465.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.

- McGAHA, Michael D., «The Structure of *El Caballero de Olmedo*», *Hispania*, 61:3, 1978, p. 451-458.
- MCGRADY, Donald, «Introducción» a Lope de Vega, *La francesilla*, ed., D. McGrady, Charlottesville, Biblioteca del Siglo de Oro, 1981, p. 9-66.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Calderón*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, II, p. 1139-1147.
- MARÍN, Diego, y RUGG, Evelyn, «Introducción» a Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, Madrid, BRAE, 1962, p. 13-81.
- MONTESINOS, José F., «La paradoja del *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega: el teatro I*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, p. 145-167 (1.^a ed. en *Revista de Occidente*, 2, 1964, p. 302-330).
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, p. 153-223 (reproducido en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, p. 251-308).
- OLEZA, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, ed. Manuel V. Diago, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 9-41.
- PARKER, Alexander A., «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*», en *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, p. 411-418.
- PEDRAZA, Felipe, «*Marta la piadosa*, desequilibrios estructurales y valores escénicos», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, eds. I. Arellano, Bl. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista «Estudios», 1995, p. 238-250.
- POLLMANN, L., «Análisis estructural comparado de *El gran teatro del mundo* y *No hay más fortuna que Dios*», en *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano. Exeter, 1969*, ed. H. Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1970, p. 85-92.
- PRING-MILL, R., «La estructura de *El gran teatro del mundo*», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, p. 110-145.
- REYES, Mercedes de los, *et alii*, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

- REYES, Mercedes de los, *et alii*, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- ROMANOS, Melchora, «La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Filología*, 19, 1982, p. 77-111w.
- ROMANOS, Melchora, «Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, eds. A. Close, con la colaboración de S. M. Fernández Vales, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 539-544.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 9-57.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 247-607.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Los espacios de Don Juan», *Hecho teatral*, 7, 2007, p. 127-145.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, 2009.
- RUFFINATTO, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Torino, Giappichelli, 1971.
- SERRANO DEZA, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, tomo II, p. 1529-1536.

- SERRANO DEZA, Ricardo, «*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de "grupos de presencia"», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 959-973.
- TIRSO DE MOLINA, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona/Kassel, PPU/Reichenberger, 1988.
- VAREY, John E., «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía», en *Calderón*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, p. 165-183.
- VEGA, Lope de (atribuida a), *Antonio Roca o la muerte más venturosa*, en *Obras de Lope de Vega... I*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tip. de la RBAM, 1916, p. 660-692.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980 (segunda edición, Toulouse, PUM, 1999)
- VITSE, Marc, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 1982, p. 61-95.
- VITSE, Marc, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, p. 475-611 y 688-696.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de Don Manuel», en *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, p. 7-32 (reproducido en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, número monográfico de *RILCE*, 12, 2, 1996, p. 337-356).
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988a (segunda edición, Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990).
- VITSE, Marc, «A modo de síntesis: arqueología y crítica», en *El teatro español del Siglo de Oro: métodos y enfoques críticos*, Actas del V Coloquio del GESTE (Toulouse, 10-12 marzo 1988), *Criticón*, 42, 1988b, p. 205-210.
- VITSE, Marc, «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, v. 1278-1327)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería, eds. Heraclio Calderón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería/Instituto de Estudios Almerienses, 1995, p. 101-112.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (AITENSO), Ciudad Juárez (México), 5-8

- de marzo de 1997, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.
- VITSE, Marc, «Loa de apertura o prolegómenos para un *viaje entretenido*», Prefacio a *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002, p. 19-50.
- VITSE, Marc, «Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón : técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Actas del Congreso Internacional de Pamplona (13-15 de diciembre de 2004), eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 609-623.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 169-205.
- VITSE, Marc, «Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan* de Calderón», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, p. 787-795.
- VITSE, Marc, «Dos notas sobre *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega», en *Homenaje a Maria Grazia Profeti*, en prensa.
- WILLIAMSEN, Vern G., «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. M. Chevalier, J. Pérez y N. Salomon, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977, p. 883-891.