

## La segmentación métrica, estado actual de la cuestión

Fausta Antonucci

Università degli Studi di Roma Tre

[f.antonucci@amer.uniroma3.it](mailto:f.antonucci@amer.uniroma3.it)

Agradezco mucho a los amigos de *Teatro de palabras* el que me hayan invitado a participar en este número monográfico sobre la segmentación teatral, por cuanto el tema que me han asignado me proporciona la oportunidad de volver sobre unas reflexiones que empecé hace ya diez años, al filo de la lectura de unos trabajos importantes de Marc Vitse, y por cuanto me permite ampliar y actualizar las referencias bibliográficas que comentaba en la Introducción al volumen misceláneo que edité en 2007 sobre *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. De hecho, el estado de la cuestión que ofrecía allí se ceñía deliberadamente a las investigaciones relativas al uso de la polimetría en la dramaturgia lopianana, dejando fuera un buen número de aportaciones interesantes relacionadas con otras dramaturgias (principalmente la de Calderón). Por otra parte, nuevas contribuciones se han venido publicando en estos últimos años, y me parece útil y necesario reseñarlas para mantener actualizado el panorama de los estudios sobre la métrica como vía de acercamiento preferencial a la estructura (y a la comprensión e interpretación) del teatro áureo. En este supuesto, me propongo reseñar asimismo las críticas al método de segmentación basado en la métrica, y, más allá, algunos casos de estudios y análisis recientes que no consideran la métrica como elemento estructural. Se trata de actitudes muy significativas, en mi opinión, porque pueden ayudarnos a reflexionar sobre algunos problemas que presenta el método de segmentación basado en la métrica, y sobre los caminos ulteriores a seguir para quien esté interesado en esta línea de investigación.

## 1. Indagaciones sobre la función estructural de la polimetría: problemas metodológicos

Se trata de una línea de investigación que recibió un impulso fundamental a partir de un conocido trabajo de Marc Vitse sobre *El burlador de Sevilla*, publicado en 1998. No faltaban, antes de esta fecha, trabajos críticos que abogaran por la función estructural de la polimetría (baste mencionar los de Williamsen, 1978, y de Dixon, 1985 y 1994); el mismo Vitse había ya propuesto algunos ensayos de su método de segmentación basado en la métrica (1985, 1988). De hecho, la diferencia entre el planteamiento de Williamsen y de Dixon por una parte, y el de Vitse por otra, radica precisamente en que, para Vitse, la métrica tiene que ser el instrumento príncipe para adentrarse en el examen de la estructura de la obra teatral, considerada ante todo, como declara expresamente el crítico, en cuanto «texto escrito [...] y con clara y consciente postergación de la representación» (Vitse, 1998, p. 49). Para ello, Vitse elabora y propone todo un método de segmentación basado en la métrica, que se afina y se precisa considerablemente en su trabajo de 1998 con respecto a sus propuestas anteriores. Y es justamente la propuesta de una metodología específica, y la defensa tajante que hace Vitse de ella, lo que aleja su trabajo de las propuestas anteriores de Williamsen y Dixon, que se limitaban a observaciones sueltas, aunque siempre muy pertinentes, sobre los efectos semánticos y estructurales producidos en algunas piezas áureas (*La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*...) por la diversidad de formas métricas.

La invitación, con la que finalizaba el ya citado trabajo de Vitse, a seguir estudiando en la línea indicada, fue recogida por quien firma estas páginas en dos artículos publicados en el 2000, un análisis de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y otro de *La dama duende*. Mientras ensayaba en estas dos piezas las herramientas propuestas por Vitse, declaraba también el intento de conciliar la segmentación basada en la métrica con la segmentación basada en los momentos de tablado vacío acompañados por cambios espacio-temporales. Mi intención era considerar conjuntamente estas dos formas de articulación (la métrica y la escénica), no siempre coincidentes, para profundizar en los significados de la pieza, dando un realce especial al valor semántico y simbólico de los espacios. En los años siguientes dos estudiosas, Mónica Güell y Delia Gavela, tuvieron a bien interesarse por este planteamiento mío, "contaminando" por así decir la metodología de Vitse con algunas de mis propuestas, con vistas al análisis estructural de obras muy diferentes. Güell, estudiando *La hija del aire* (2004), combina su interés por la métrica con un interesante análisis de la relación entre formas métricas y espacios (dramáticos y simbólicos). Gavela, que preparaba por aquel entonces la edición y el estudio de la comedia de Lope *¿De cuándo acá nos vino?* (edición y estudio que se publicaron luego en 2008), se veía enfrentada con frecuentes desfases entre deslinde de cuadro y deslinde de forma métrica, y

además, en las partes manuscritas autógrafas de la comedia que editaba, con la difícil interpretación del criterio que guiara a Lope al separar con una raya horizontal algunos segmentos de texto (en general cuadros, en coincidencia o no con un cambio de forma métrica, pero a veces también simples escenas)<sup>1</sup>. Ello la llevaba a considerar favorablemente la necesidad de no postergar el criterio escénico y espacio-temporal con respecto al criterio métrico a la hora de proponer una segmentación de la comedia; de hecho, Gavela considera por igual las dos formas de articulación tratando de ofrecer una posible explicación de los desfases recíprocos.

Otra propuesta mía, que avancé en el artículo dedicado a *Peribáñez*, y que fue recogida por Güell (2004) y Gavela (2007), tenía que ver con el problema muy concreto de cómo jerarquizar los varios bloques métricos que se suceden en cada pieza teatral áurea. La necesidad de esta jerarquización la defendía Vitse en su artículo fundacional de 1998, haciendo de esta operación la fase previa del trabajo segmentador. Jerarquizar, según Vitse, significa ante todo discriminar entre formas métricas «englobadoras» y formas métricas «englobadas»; éstas últimas desempeñan una función «tonal», y el cambio de metro que las delimita no tiene el mismo papel estructurante que el cambio de metro que marca el paso a las formas englobadoras. Para citar las palabras de Vitse (1998, p. 50), las formas englobadoras pueden servir 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)». Lo que, dicho así, parece obvio y muy fácil de aplicar, se revela, en el momento de emprender concretamente el análisis segmental del texto teatral, extremadamente dudoso y difícil. En mi trabajo ya citado sobre *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, proponía una nueva definición mucho más amplia de las formas englobadas, que reproduzco, no por considerarla válida todavía hoy (estamos discutiendo todas las premisas metodológicas de la cuestión) sino para sentar claramente las bases de esta presentación: «deberemos otorgar el mismo estatuto de forma englobada a cualquier texto cantado, aunque no se encuentre en posición intercalada [...]. Deberemos considerar formas englobadas, también, a todas esas unidades métricas que, por su posición y extensión, carecen evidentemente de autonomía: me refiero a los escasos versos en redondillas (35, 10 y 31 respectivamente) que, al final de cada acto [se habla de *Peribáñez*], dan paso al romance que lo cierra. Finalmente, deberemos considerar formas englobadas, en mi opinión, a todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia

---

<sup>1</sup> Cfr.: «...las marcas que Lope pone en sus actos autógrafos, siempre presentes en aquellos puntos en los que hay cambio de lugar haya o no cambio métrico» (Gavela, 2008, p. 90).

de diálogo) se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir» (Antonucci, 2000a, p. 215-216).

Dicho en otras palabras, lo que yo proponía era establecer entre las distintas formas métricas que componen la pieza una jerarquía ya no asentada en el simple y objetivo criterio de la «intermetricidad» –para utilizar un neologismo empleado por Vitse (2007) en su crítica a mis propuestas– (por ejemplo, romance incrustado en un bloque en redondillas), sino en una serie de criterios basados en una escala creciente de subjetividad: texto cantado, brevedad tal que conlleve una «falta de autonomía», ausencia de diálogo y, «por tanto», inoperatividad de cara al progresar de la acción. Entrecomillo las expresiones que atrajeron justificadísimas objeciones de Vitse, precisamente por la dificultad de juzgar qué es lo que hace o no hace progresar la acción, por ejemplo, en un género como el teatro donde la palabra *es* acción en sí misma. Un reparo parecido, aunque dicho muy entre líneas, hace atinadamente también Mónica Güell (2007, p. 112-113) en su lectura métrica de *El Perro del hortelano*, cuando observa que muchos sonetos de la pieza, aunque se trate de soliloquios, no carecen de función dinámica y dramática; por esta misma razón niega el estatuto de formas englobadas a algunos pasajes métricos del tercer acto que, por su posición, sí podrían ser considerados como tales.

Por su parte, aunque desecha como subjetivos e impropios los criterios mencionados anteriormente, Vitse (2007) acepta mi propuesta de que en ocasiones una forma métrica pueda considerarse «englobada» aun cuando concretamente no se encuentre incrustada en el interior de un marco métrico distinto (criterio de la «intermetricidad»). Pero da un paso más, y establece que este criterio no sólo ya no es necesario, sino que tampoco es suficiente, pues cuestiona que algunas formas métricas de *Peribáñez* que, por su posición intermétrica, yo clasificaba como englobadas, se puedan considerar como tales. Al criterio de la «intermetricidad», Vitse añade otro criterio, el «interlocutivo». Leamos directamente sus palabras: las –llamémoslas así– 'legítimas' formas englobadas «se inscriben tod[a]s [...] en un parlamento (monólogo de un personaje) o en un diálogo (entre dos o más personajes) que han empezado antes de la inserción de la forma englobada y se prolongan, con el mismo locutor o los mismos interlocutores, después de la misma. A la situación intermétrica se añade pues la característica de una permanencia interlocutiva para ofrecernos una definición más fina y más precisa —¿más exacta?, ¿más pertinente?— de las formas englobadas» (Vitse, 2007, p. 172). En verdad, como experimentará cualquiera que se proponga analizar distintas piezas áureas, no siempre (mejor dicho, casi nunca) esta operación de jerarquización resulta fácil, ni siquiera con estos nuevos criterios propuestos por Vitse.

La segmentación basada en la métrica no elimina, pues, ese elemento de subjetividad que, en mi trabajo sobre *Peribáñez*, le reprochaba –con un ingenuo entusiasmo de neófito– a otros criterios segmentadores, sobre todo a los que se sirven de categorías de corte narratológico (como el de Romanos, 1982-84, que arrojaban con todo resultados muy aclaradores e interesantes). Bastará con «desenglobar», como dice Vitse, formas métricas que otro crítico habrá considerado englobadas, o al revés; bastará con restarle valor segmental a un corte espacio-temporal en aras de la prioridad de la acción (y del tiempo dramático que la rige) sobre las articulaciones espaciales, como defiende Vitse en su trabajo de 1998; bastará con desplazar el deslinde de macrosecuencia en un acto formado por un *continuum* espacio-temporal (cuadro único); todo esto generará una segmentación distinta, por tanto una distinta percepción de la estructura de la pieza que se esté analizando y, finalmente, una distinta interpretación de la misma. «Distinta», que no «incompatible». En este sentido es modélico el ejemplo de los dos análisis de *Peribáñez*, el mío de 2000a y el de Vitse de 2007. Modificando mi propuesta de segmentación, a partir de las ya referidas objeciones metodológicas y de otras no menos importantes, como su reticencia a considerar el posible valor simbólico del espacio, Vitse elabora una lectura de la pieza lopiana como una «pieza militar» (p. 199). Esto, entre otras cosas, le permite entender mejor la relación que la une con *El alcalde de Zalamea* calderoniano. Pero, en palabras de Vitse, ambas aproximaciones «son perfectamente legítimas», porque «la segmentación particular de tal o cual obra [es] naturalmente objeto de interpretaciones diversas y, por lo tanto, lugar de relacionamientos diversamente establecidos entre métrica y estructura. [...] Cabe insistir en ello: no hay, en el trabajo de segmentación de la obra teatral áurea, nada que se pueda hacer mecánicamente...» (p. 200).

## 2. Una década de estudios sobre las posibilidades hermenéuticas de la segmentación fundada en la métrica

Palabras certeras y equilibradas, éstas finales de Vitse, que se completan con la afirmación de que «cada vez con mayor frecuencia, se reconoce por fin al criterio métrico su papel esencial en el trabajo de segmentación de una comedia, de un entremés, de un auto...» (p. 200). De hecho, en 2007, cuando Vitse escribía estas palabras llenas de confianza, llegaba a su culminación una etapa que llamaría de florecimiento de los estudios sobre métrica y segmentación de la comedia áurea. Veamos en detalle, pues éste precisamente es el cometido que me incumbe en esta contribución, cuáles son las contribuciones que la configuran. Tomando como punto de partida el ya muy citado trabajo de Vitse de 1998 –y además de los, también ya citados, trabajos míos de 2000a y 2000b, de Güell (2004) y Gavela (2008, pero elaborado mucho antes), y del volumen de

2007 por mí editado— un número considerable de ensayos de análisis métrico-estructurales se publican entre 2006 y 2009. De 2006 es el volumen misceláneo *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, que recoge las comunicaciones presentadas al Congreso homónimo realizado en 2004 en Pamplona, bajo los auspicios del GRISO y de la Universidad de Palermo: allí, Marc Vitse y yo presentamos sendas propuestas de segmentación, y de interpretación, de autos sacramentales (*El gran teatro del mundo*, *El verdadero dios Pan*, respectivamente), mientras que Eva Reichenberger reflexionaba sobre la oportunidad de plantearse el problema metodológico de qué tipo de segmentación es el más adecuado para comprender e interpretar los autos calderonianos. El estudio de Vitse examina todas las propuestas de segmentación avanzadas por los críticos que estudiaron y editaron *El gran teatro del mundo*, diseñando a su vez una propuesta nueva, asentada en el criterio de una segmentación métrica jerarquizada. A la hora de realizar las elecciones que conlleva la operación jerarquizadora, Vitse echa mano, aunque de forma subordinada al criterio métrico, del criterio espacial; e introduce una nueva noción, la de «mesosecuencia» como unidad segmental intermedia entre las macro- y microsecuencias. La preocupación central de mi estudio de *El verdadero Dios Pan* es en cambio analizar cómo se imbrican deslindes métricos y deslindes marcados por elementos visuales (tablado vacío, salida de personajes, elementos escenográficos...), no siempre en coincidencia pero sí colaborando ambos en la función de subrayar momentos importantes del auto. Una articulada discusión del análisis que propongo en este estudio, la lleva a cabo Vitse (2009).

A finales del 2006 se publica el *Homenaje a Marc Vitse*, que, como no podía ser menos, recoge algunas contribuciones que reflexionan sobre el papel estructurante de la métrica en piezas áureas, utilizando las herramientas propuestas por Vitse (1998) aunque con ciertas matizaciones: se trata de los trabajos de Blanca Oteiza sobre *Quién es quien premia al amor*, de Bances Candamo; de Françoise Gilbert sobre el auto calderoniano *Los encantos de la culpa*; y del mío sobre la comedia, también calderoniana, *Cada uno para sí*. Blanca Oteiza, en su estudio de la comedia de Bances Candamo, aun sirviéndose de los criterios segmentadores propuestos por Vitse, se ve obligada a echar mano de otro concepto, el de «subsecuencia» (unidad inferior a la microsecuencia y delimitada por la entrada o salida significativas de algún personaje), propuesto por mí en un trabajo anterior (Antonucci, 2000b) frente a una situación análoga a la que interesa a Oteiza: series métricas muy extensas y dramáticamente complejas, que según la metodología de Vitse deberían considerarse como unidades mínimas (microsecuencias) pero en las que se advierte la necesidad de deslindar articulaciones ulteriores para dar cuenta de su complejidad. En mi estudio de *Cada uno para sí* la comparación entre articulaciones métricas y espaciales de la pieza pone en evidencia la diferencia (no sólo estructural, sino semántica) que existe en la pieza entre desplazamientos espaciales que coinciden con un cambio métrico, y desplazamientos espaciales que, al revés, no implican un cambio métrico. El trabajo de Françoise Gilbert retoma

fielmente las herramientas propuestas por Vitse con el propósito de contrastar los resultados de una segmentación del auto estudiado basada en la métrica con los resultados de otras segmentaciones anteriores basadas en criterios distintos. El trabajo segmentador desemboca en una lectura que acopla oportunamente datos estructurales (la bipartición del auto en dos macrosecuencias y la ulterior articulación de éstas en microsecuencias) y datos semánticos (la dicotomía culpa / redención, la repetición continua tanto de la atracción de la Culpa como de los esfuerzos de Dios para redimir al hombre).

El mismo intento se aprecia en otros trabajos de Françoise Gilbert, publicados entre 2006 y 2008, y todos dedicados a sendos autos sacramentales: *El cordero de Isaías* (2006b y 2008a), *El tesoro escondido* (2007), *La torre de Babilonia* (2008b). Como ya en el primer trabajo reseñado, también en éstos Gilbert opone su propia propuesta segmentadora a otras propuestas basadas en criterios distintos; en las conclusiones, la estudiosa trata siempre de mostrar cómo las divergencias que existen entre estas propuestas se traducen en distintas percepciones de la estructura y el significado del auto estudiado. Está en lo cierto Gilbert cuando observa que las segmentaciones por ella examinadas críticamente, y a las que contrapone la suya basada en la metodología de Vitse, no se basan en criterios uniformes y explicitados de antemano con claridad; así como es de apreciar su constante esfuerzo por que el trabajo segmentador no se quede en mera descripción sino que sirva para ofrecer una lectura nueva y más precisa del significado del auto. Aun así, mi impresión es que en ninguno de estos casos los datos que arroja la segmentación de Gilbert sean verdaderamente incompatibles con los que se desprendían de las lecturas anteriores, aunque sí muestran articulaciones distintas y, por cierto, aclaran muchísimo la función estructural de la métrica. Por otra parte, en los autos que ella estudia los momentos de tablado vacío que no conllevan un cambio de forma métrica revelan, a una mirada atenta y sin perjuicios, una función estructural no despreciable, siendo el conflicto entre los dos criterios segmentadores, probablemente, la marca de intenciones semánticas no del todo coincidentes pero que no se excluyen recíprocamente<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En el caso de *El cordero de Isaías*, el deslinde que opera Gilbert (2006b) entre las microsecuencias A1a y A1b (v. 267) coincide con un deslinde de cuadro, es decir, con un momento de tablado vacío y de cambio total de personajes y de tiempo, por más que Calderón mantenga la continuidad métrica y repita las palabras finales de la secuencia anterior (A1a) para reforzar la percepción de una continuidad dramática. En mi opinión habría que interrogarse más sobre la existencia de este deslinde, pues este primer cuadro construye un primer segmento dramático interpretable como el exordio del auto: la experiencia del terremoto, la interpretación que de ello dan Behomud y Candaces, la decisión de la reina de enviar a su favorito a Jerusalén para ofrecer un cordero al templo de Salomón. Tras este exordio, asistimos a la puesta en marcha de los designios de los

Esta convicción mía volverá a encontrarse en trabajos recientes que he elaborado sobre *El caballero de Olmedo* (Antonucci, 2009a), y sobre dos comedias urbanas, también de Lope, *El acero de Madrid* y *La dama boba* (Antonucci, 2009b); en ellos reincido siempre en la oportunidad de considerar de forma conjunta, no necesariamente jerarquizada sino comparada, los deslindes métricos y los deslindes escénico-espaciales de la pieza estudiada, en busca de los lugares del texto semánticamente más interesantes y problemáticos. Al mismo tiempo me acerco a una consideración estético-temática del uso de las formas métricas y sus recurrencias, al estilo de lo que hacía Mónica Güell (2007) en su análisis de *El perro del hortelano*, y de los trabajos de las estudiosas argentinas Pagnotta y González, de los que hablaré más adelante<sup>3</sup>.

En el mismo *Homenaje a Luciano García Lorenzo* en el que aparece mi estudio métrico-estructural de *El Caballero de Olmedo*, se incluye también un trabajo de Valle Ojeda (2009) sobre *Los amantes* de Rey de Artieda, que es una interesantísima aplicación del método propuesto por Vitse a una pieza teatral anterior a la etapa madura de la Comedia Nueva: allí, Ojeda estudia el criterio que pudo haber guiado al dramaturgo valenciano en su segmentación de la pieza en «escenas», y las razones dramáticas de la permanencia de ciertas formas métricas aun en presencia de un cambio de espacio dramático. Una vez más, el enfoque analítico centrado en los deslindes métricos proporciona informaciones de enorme interés. Vitse, por su parte, habiendo leído mi análisis de *El Caballero de Olmedo* (en el ámbito del constante intercambio que mantiene conmigo sobre estas cuestiones métrico-segmentales que tanto le apasionan), aporta –para el *Homenaje a Maria Grazia Profeti* que se publicará en la revista *Theatralia*– algunas precisiones a la segmentación métrico-espacial de la tragicomedia lopiana, haciendo especial hincapié en el papel de la métrica como instrumento para subrayar la continuidad dramática de escenas que se desarrollan en espacios distintos (un poco al modo de lo que Ojeda nota en

---

antagonistas, Demonio y Pitonisa, y a los caminos coincidentes pero separados de Behomud y de Candaces hacia la conversión, caminos que se reúnen a partir del v. 2095, otro momento de tablado vacío y cambio total de personajes, aunque sin corte de la continuidad temporal y dramática. La segmentación en cuadros, pues, presentaría una estructura tripartita, distinta de la bipartita que propone Gilbert; no se trata necesariamente de una alternativa, sino de dos estructuras coexistentes, que operan semánticamente a niveles distintos pero paritarios.

<sup>3</sup> Hay que citar también, como contribuciones importantes a esta vertiente de estudios sobre la métrica y su función semántica, los trabajos de Fernández Guillermo, 1994, 1997, 2008, y Garnier, 1997, 2002. Otros estudios recientes se interesan por la métrica en una perspectiva más bien diacrónica, como el de Ruiz Pérez, 2001 (que explora las etapas que condujeron a la polimetría teatral áurea haciendo hincapié en la funcionalidad específica de algunas formas métricas y en su relación con las convenciones propias de la poesía) y el de Badía Herrera, 2009 (sobre las tendencias métricas del teatro de finales del XVI).

algunos pasajes de *Los amantes*). Por otra parte, también se interesa mucho esta vez por los espacios dramáticos, pero no por los que podríamos llamar intraurbanos (calle, casa del galán, casa de la dama, coso, palacio del Rey...), sino por el marco espacial que los incluye, el de la ciudad y su territorio, a cuyo nivel se establece la rivalidad entre Medina y Olmedo que produce la tragedia.

No puede decirse que las contribuciones que acabo de reseñar sean pocas. Sin embargo, un dato salta a la vista: proceden de un grupo reducido de investigadores, relacionados entre sí de varios modos, y algunos de los cuales han escrito sobre el tema mucho más que los otros. La conclusión que puede desprenderse de este dato es que el análisis segmental basado en la métrica no parece haberse afirmado, en el mundo de la investigación sobre el teatro áureo, más allá de los límites relativamente reducidos de un círculo de apasionados que, además, se conocen todos entre sí y ya han experimentado alguna que otra forma de colaboración recíproca. Sólo el tiempo podrá decirnos si esta conclusión es o no falaz. De momento, creo que puede ser útil empezar a interrogarse sobre las posibles causas de este fenómeno, partiendo de un recuento de las posturas críticas que han avanzado objeciones en contra de la metodología de segmentación métrica, o que –aun interesándose por las variadas funciones de la métrica en el teatro áureo– no llegan a segmentar la obra que estudian, o bien la segmentan con otros criterios postergando, conscientemente o no, el criterio métrico.

### **3. Resistencias y cuestionamientos a la segmentación basada en la métrica; otros enfoques centrados en la métrica**

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 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, noción ésta introducida por la crítica anglosajona, ampliamente utilizada en España a partir de los años ochenta, formalizada en 1994 por Ruano de la Haza, y que indica un bloque dramático marcado por una acción continua en un tiempo y espacio determinados, bloque deslindado normalmente por un momento de tablado vacío que coincide con un cambio total de personajes y de circunstancia espacio-temporal. Las ventajas de este método, que determinan su difusión mayoritaria en el panorama de los estudios sobre teatro áureo, son múltiples. Las más importantes son, en mi opinión, las siguientes:

a) da cuenta de la realidad del texto teatral en cuanto texto pensado para la representación. La segmentación de la obra en cuadros permite fijarse en el movimiento de los personajes, en la peculiar utilización del espacio escénico con sus eventuales cambios de decorado, en la mayor o menor trabazón recíproca de las escenas<sup>4</sup> (no es lo mismo un acto formado por un cuadro único, que un acto formado por una serie de cuadros). Por estas razones ha sido el instrumento preferente de la crítica que reaccionaba contra una lectura exclusivamente literaria del texto teatral, y de la crítica que iba en busca de una visión histórica del teatro áureo entendida no ya sólo como una historia de personalidades excepcionales (Lope, Tirso, Calderón...) sino como una historia de prácticas escénicas distintas cuyo cruce permitió el surgimiento de la fórmula de la Comedia Nueva (es memorable en este sentido el uso que hace de la noción de 'cuadro', opuesta a la de 'escena', el grupo de investigadores valencianos dirigidos por Joan Oleza, en los dos volúmenes de *Teatro y prácticas escénicas*, 1984 y 1986);

b) es de fácil aplicación, pues basta con observar los momentos de tablado vacío que se correspondan con cambios espacio-temporales. Las excepciones a esta regla no son muchas, y aunque se dan casos –oportunamente recordados por Ruano, 1994– que dificultan el deslinde por la no coincidencia de los tres criterios determinantes (continuidad de la acción, espacio determinado, tiempo determinado)<sup>5</sup>, en general la segmentación en cuadros no presenta mayores problemas, y en todo caso muchísimo menos que la segmentación métrica.

También, por otra parte, presenta algunas importantes desventajas:

a) no sirve de mucho en el caso, ya aludido, de que el cuadro coincida con el acto. Se trata de una importante técnica de cohesión dramática, que los dramaturgos áureos adquieren y dominan en la etapa de madurez de la Comedia Nueva, y que Lope recomienda en su *Arte Nuevo* («quede muy pocas veces el tablado / sin persona que hable...», v. 240 y ss.). Si por una parte manejar la noción de cuadro permite reconocer los casos de puesta en obra de esta «gracia y artificio», por utilizar las palabras de Lope, por otra parte no es de ninguna ayuda para reconocer particiones estructurales internas al acto;

b) es un tipo de segmentación que tiende a mantener el análisis en un nivel descriptivo, puesto que nace de hecho para dilucidar el proyecto de puesta en escena de la pieza estudiada. No

<sup>4</sup> Entendiendo por 'escenas' los segmentos formados por cada entrada o salida de un personaje.

<sup>5</sup> Existen, señala Ruano, casos en los que hay tablado vacío pero en total continuidad de acción y personajes (como cuando un personaje sale del tablado para volver a entrar enseguida); y casos en los que una acción ininterrumpida se desarrolla en un tiempo continuo pero en un espacio dramático cambiante.

faltan en realidad los intentos de proyectar el interés crítico y hermenéutico más allá de este nivel descriptivo básico: entre los más interesantes, a mi modo de ver, está el de considerar la configuración espacial de la pieza estudiada, reflejada en la partición en cuadros, no sólo como elemento de técnica escénica y escenográfica, sino como elemento central en la construcción dramática, semántica y simbólica, de la pieza<sup>6</sup>. Volviendo a la polémica a la que me refería al comienzo de estas páginas, la que dio origen con los trabajos de Marc Vitse al método de segmentación métrico-estructural, entiendo perfectamente que a la estaticidad descriptiva de esta consideración de los espacios dramáticos, y al simbolismo eventualmente arbitrario y abstracto que cada investigador pueda acoplarles, Vitse quiera contraponer la dinamicidad de la acción, su desarrollo temporal subrayado por la métrica —elementos conectados íntimamente con la realidad de la Comedia Nueva—, teatro del *tiempo* en su opinión más que del *espacio*. Pero entiendo también las resistencias, silenciosas unas, explícitas otras, a su defensa de la prioridad absoluta del criterio métrico sobre el espacio-temporal y escénico.

La respuesta más abierta a sus planteamientos es la que ofrece en 2007 Ruano con un artículo sobre los espacios en *El burlador de Sevilla*. Allí, Ruano polemiza fundamentalmente con la pretensión de fijar cuál elemento era prioritario en la concepción teatral de los dramaturgos áureos<sup>7</sup>: «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». Por otra parte, analizando en detalle el caso de una comedia compuesta en colaboración por hasta nueve dramaturgos (*Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*), y la explicación del reparto del trabajo de composición explicada en el Prólogo al Lector, Ruano saca algunas conclusiones interesantes: en primer lugar, que los dramaturgos de la época tenían la conciencia de unidades subsegmentales dentro de cada acto, las llamadas «escenas», coincidentes

---

<sup>6</sup> Véanse al respecto las acertadas observaciones de Rubiera, 2005, p. 94-97.

<sup>7</sup> Se refiere explícitamente a las siguientes palabras de Vitse, 1998, p. 57: «el principio organizativo general de las comedias áureas [...] quiere que el "poeta de comedias", como decían, distribuya primigeniamente el itinerario dramático en unidades o fases dramáticas que son perceptibles gracias al incomparable instrumento de la polimetría, para luego inscribirlas en coordenadas espaciotemporales cuya fragmentación puede — es el caso más frecuente — o no, corresponder con la repartición "metricodramática" primitiva».

en todo con el concepto de cuadro<sup>8</sup>; en segundo lugar, que mientras cada nuevo colaborador empieza y/o termina su pasaje respetando los límites de la «escena» o cuadro, a veces el cambio de dramaturgo no coincide con los deslindes métricos (es el caso de la contribución de Diego de Villegas, que prosigue las redondillas empezadas por Jacinto Herrera, o de Luis de Belmonte, que prosigue las redondillas empezadas por Guillén de Castro). Todo lo cual parece apuntar, en contra de lo que opina Vitse, a una percepción prioritaria, en los dramaturgos áureos, del deslinde de cuadro con respecto al deslinde de forma métrica. Por otra parte, el *humus* polémico que nutría las propuestas de Vitse ha hecho brecha a su manera, ya que en esta contribución Ruano abandona del todo la vertiente descriptiva de la segmentación en cuadros, para mostrar cómo la peculiar construcción espacial de algunos cuadros del *Burlador de Sevilla* es uno de los elementos que el dramaturgo pone en campo para construir a su protagonista y dotarlo de un semantismo perceptible a los espectadores. Que quede muy claro: Ruano nunca niega la importancia de la polimetría como elemento estructural propio del teatro áureo, pero, según él, «mientras que, con las consabidas excepciones, el investigador moderno percibe sin dificultad la lógica que determina la división en jornadas y cuadros, la asignación de una estrofa a una secuencia dramática es algo que, si exceptuamos el uso de romances, décimas y sonetos, todavía escapa a nuestra comprensión».

Dejando de lado el hecho, no secundario, de la confusión que parece establecerse en estas palabras entre función estructural y función semántica de la métrica, quiero de momento limitarme a observar que la incomodidad y la dificultad expresadas aquí por Ruano con 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 así lo 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

---

<sup>8</sup> También las rayas horizontales que trazaba Lope en sus autógrafos en muchos casos coinciden con deslindes de cuadro; profundiza, en la posible explicación de los criterios que pudieron guiar a Lope, Gavela, 2008 (en lo relativo a las partes autógrafas de la comedia que edita).

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, o, en perspectiva diacrónica, como ayuda para la datación– renunciando a tratar de compaginar los dos criterios de segmentación.

Bien es cierto que, en tiempos recientes, a la métrica se le está reservando un lugar cada vez más amplio en los estudios preliminares de las ediciones de comedias (sobre todo las que derivan de un trabajo de tesis doctoral): pero, al menos que yo sepa –y con la notable excepción de Gavela, 2008–, casi nunca se la examina intentando una jerarquización entre las distintas formas métricas y comparando los deslindes de cuadro con los posibles deslindes métricos. Un primer ejemplo es el de la edición de la comedia de Lope *Del monte sale quien el monte quema*, realizada por Ana María Porteiro Chouciño, que recibió en 2007 el IX Premio "Dámaso Alonso" de investigación filológica en la Universidad de Santiago de Compostela: allí la autora dedica casi veinte páginas de su estudio preliminar a la que llama «secuencialización métrica», examinando el contenido dramático de las distintas secuencias métricas, pero sin ningún intento de relacionar los datos que se desprenden de este análisis con los que, por ejemplo, puedan surgir del examen de «El espacio escénico» (otro apartado de su estudio de la pieza). Por otra parte, es bien significativo que el único crítico al que se cita al hablar de la métrica sea Diego Marín (1968), el pionero de los estudios sobre las funciones semánticas y estilísticas de la métrica. Otro ejemplo es el de la edición de *La doncella Teodor*, de Lope de Vega, realizada por Julián González Barrera (2008), quien trata de la métrica en un apartado cuyo título prometedor es «Métrica y estructura dramática». González Barrera maneja, a diferencia de Porteiro Chouciño, una bibliografía más reciente sobre el asunto, y contrasta de forma pertinente una segmentación en cuadros con una segmentación métrica de la pieza; pero no trata de jerarquizar las numerosísimas secuencias métricas, y, al hablar de las distintas formas de verso y estrofa utilizadas por Lope, intenta a lo sumo trazar unas hipótesis de relacionamiento semántico con las situaciones dramáticas correspondientes.

Menos descriptivas y más comprometidas con una búsqueda del valor estructural de la métrica (examinada ya no de forma lineal sino en sus recurrencias y sus originalidades, y como marca semántica capaz de destacar el núcleo temático de algunas secuencias con respecto a otras) son las lecturas que han venido proponiendo, a partir de 2004, un grupo de estudiosas argentinas (Romanos, Pagnotta, González, Yáñez, Calvo) cuyo proyecto de investigación se titula justamente «funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español». Tras una presentación general del proyecto de investigación ofrecida por Romanos en el Congreso AISO de 2005 (Romanos, 2006), tenemos dos interesantes

contribuciones de González y Pagnotta presentadas en el Congreso de AITENSO de ese mismo año (González, 2007; Pagnotta, 2007), y otra de Pagnotta en el Congreso AISO de 2008 (en prensa), en la que trata de compaginar el estudio de la métrica con el de la configuración espacial de una pieza calderoniana de tema histórico. Se trata de una vertiente de estudios sobre la funcionalidad dramática de la métrica que arroja resultados muy interesantes; lo que observamos es que, al menos hasta cierto momento, las investigadoras que integran el proyecto mencionado ignoran prácticamente toda la otra vertiente de estudios métrico-estructurales impulsados por Vitse<sup>9</sup>. En cambio, entra en diálogo con las propuestas de Vitse un trabajo de Rull (2006) en el que, en la línea del interés por el valor semántico y estético de la métrica, el estudioso analiza la polimetría del auto sacramental *Psiquis y Cupido (para Toledo)*; allí, Rull cuestiona de manera explícita la correspondencia entre organización métrica y estructura escénica y semántica del auto, al menos en algunos pasajes del texto, en los que largas tiradas de versos en el mismo metro comprenden momentos distintos de la acción.

Si las aportaciones que acabo de reseñar centran su atención en la métrica pero se desinteresan de una segmentación métrica jerarquizada de las piezas estudiadas, o ponen en duda su efectividad, existen otros acercamientos críticos que, al revés, toman muy en cuenta una hipótesis de segmentación pero dejan al margen de esta hipótesis la métrica. Dos ejemplos de ello me parecen especialmente significativos, aunque distantes en cuanto a premisas metodológicas y significados. De lectura difícil, por la gran presencia de cálculos matemáticos y estadísticos, pero sólidamente argumentado, el trabajo de Serrano (2006) examina las propuestas de segmentación de *La dama duende* avanzadas por Vitse (1985) y por mí (Antonucci, 2000b) y basadas fundamentalmente en los deslindes métricos relacionados con los espaciales. Lo que Serrano cuestiona es la suficiencia del simple criterio del cambio de metro, de cara a otros indicadores como las reconfiguraciones del grupo de personajes hablantes en escena. Las asimetrías entre la segmentación métrica y la segmentación basada en la reconfiguración del grupo de personajes presentes en escena, según Serrano, ponen de relieve el carácter de encadenamiento y transición que constituyen la clave misma de la segmentación. El otro ejemplo al que quiero hacer referencia es la propuesta de segmentación elaborada por el Seminario de Investigación sobre dramaturgos clásicos andaluces coordinado por Mercedes de los Reyes e integrado por distintos investigadores. Su primer producto (de los Reyes *et alii*, 2004) contenía un «Modelo de tabla de análisis estructural y de producción para obras dramáticas», que sirve de pauta también para la segmentación que llevan a cabo Mercedes de los Reyes, María del Valle Ojeda y José Antonio

---

<sup>9</sup> En el último trabajo de Pagnotta este silencio se rompe, reflexionando la investigadora sobre aciertos y problemas del método segmentador basado en la métrica.

Raynaud de *El príncipe tirano, comedia y tragedia*, de Juan de la Cueva (2008). Las unidades de segmentación que proponen los investigadores son la obvia y mayor del acto o jornada, la intermedia de las escenas, y la menor de las secuencias. Ya que «escena» y «secuencia» son términos muy utilizados con distintos significados, se aclara oportunamente que la escena «viene determinada 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 de la acción principal de la obra» (de los Reyes Peña *et alii*, 2004, p. 52): como se ve, se mezclan en esta definición algunos de los criterios definatorios del cuadro (cambio de lugar y/o tiempo), concepto que como hemos visto coincide con el de «escena» para los dramaturgos áureos, y de la así llamada «escena a la francesa» (entrada o salida de personajes). La secuencia a su vez viene determinada por varios tipos de cambio, temático, formal, de tono y/o de situación; criterios como se ve bastante variados y que, como puede apreciarse en el ejemplo de segmentación que proporcionan los autores, el de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, de Juan de la Cueva, produce unidades mínimas muy dispares en extensión, importancia y sentido. A todo ello, la consideración de la funcionalidad de la métrica queda obliterada o en el mejor de los casos postergada, como puede verse en la Introducción a la edición de *El príncipe tirano*, donde se la considera más bien en cuanto marca caracterizadora del estilo del dramaturgo.

#### 4. Para terminar

Sólo algunas consideraciones que, más que conclusiones, quieren proponer algunos temas posibles de reflexión sobre el tema tratado y futuros objetivos de investigación. Considérese o no como elemento estructural y como base para una segmentación de las obras teatrales áureas, el dato cierto es que en el día de hoy la métrica recibe una atención mucho mayor que la que recibía hace tan sólo veinte años. Este dato, es, en sí, muy positivo, pues es evidente para todos los investigadores que la polimetría es un elemento constructivo central del texto teatral áureo. Menos difundida aparece la metodología analítica basada en una segmentación a partir de unidades métricas, metodología cuya sistematización fue propuesta primeramente por Vitse. Distintas razones pueden haber contribuido a ello, y algunas ya las he mencionado a lo largo de estas páginas: en primer lugar la complejidad y la inestabilidad de los conceptos que constituyen la herramienta de la segmentación jerarquizada, y que se vienen precisando y matizando en el día a día de la investigación sobre piezas concretas, cada una de las cuales plantea problemas distintos. No hay que desechar por otra parte, entre las razones posibles, el factor temporal y la escasa permeabilidad de los ambientes científicos: un método nuevo tarda en cundir entre los investigadores, sobre todo si no es de manejo asequible, y se expande normalmente entre

personas conectadas entre sí en razón de proyectos o relaciones científicas (prueba de ello, la expansión, también relativamente acotada, de las investigaciones sobre la funcionalidad semántica de la métrica a raíz de un proyecto de investigación argentino).

Por otra parte, también estoy convencida, y lo vengo repitiendo en todas mis contribuciones sobre el tema, que, si el objetivo de la segmentación de una pieza teatral es descubrir mejor cómo funciona, cómo se construye su significación, y cuál es esta significación (o mejor dicho, sus significaciones, pues a menudo son múltiples); si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora. Mi personal convencimiento es que, cuando logremos profundizar en el conocimiento de cómo actúan (en contraste o colaboración) estas dos estructuras básicas de la pieza áurea, con la ayuda de todos los investigadores que quieran participar en esta tarea, nuestra aprehensión de la realidad, textual y espectacular, del teatro áureo habrá avanzado en mucho. Y ya que estamos en una época en la que se valora muchísimo el acopio de informaciones y la puesta a disposición de las mismas a toda la comunidad científica, veamos si, al lado de los grandes proyectos de edición de los dramaturgos áureos, surgirá algún día, entre los Diccionarios y las Bases de Datos relacionados, una Base de Datos sobre las estructuras métricas del teatro de Lope, de Tirso, de Calderón, de Moreto, de Mira de Amescua, de Rojas Zorrilla...

## Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000a, p. 19-37; ahora en *Métrica y estructura dramática*, cit., p. 207-231.
- ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* (Pisa), 3, 2000b, p. 61-93.
- 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 (Biblioteca Áurea Hispánica, 22), 2006, p. 25-39.

- ANTONUCCI, Fausta, «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM - Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 1-13.
- 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*, Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009a, p. 49-57.
- ANTONUCCI, Fausta, «"Acomode los versos con prudencia...": la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, 2009b, Addenda,  
[http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci\\_3.pdf](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf)
- BADÍA HERRERA, Josefa, «La versificación dramática en la génesis de la Comedia Nueva: estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar», en *"Aún no dejó su pluma". Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 51-112.
- CUEVA, Juan de la, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición, introducción y notas de Mercedes de los Reyes, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008.
- DIXON, Victor, «The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, *Michigan Romance Studies*, 5, 1985, p. 104-125.
- DIXON, Victor, «The Study of Versification as an Aid to Interpreting the *Comedia*: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega», en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, ed. Ch. Ganelin and H. Mancing, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 1994, p. 384-402.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 17-20 de marzo de 1993)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, p. 135-142.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, *Aproximaciones a la versificación en el teatro de Lope (1611-1615)*, tesis de maestría, México, UNAM, 1997.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva: forma métrica clave en el teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, p.105-126.

- GARNIER, Emmanuelle, *La versification dramatique au Siècle d'Or: approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-1615)*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 1997.
- GARNIER, Emmanuelle, «Métrica y "puesta en espacio" del texto dramático», *Anuario Lope de Vega*, VIII, 2002, p. 121-138.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Clientelismo y estructura dramática en las obras de Lope de Vega: *El premio de la hermosura*», en *Métrica y estructura dramática*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 83-107.
- GAVELA GARCÍA, Delia: *Lope de Vega, ¿De cuándo acá nos vino?*, edición y estudio de Delia Gavela, Kassel, Reichenberger, 2008.
- 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*, 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.
- GONZÁLEZ, Ximena Laura, «Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 243-250.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián: *Lope de Vega, La doncella Teodor*, ed. Julián González Barrera, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas, 164), 2008.

- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos - La Rioja, 15-19 Julio 2002)*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. II, p. 977-992.
- 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.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1962), Valencia, Castalia, 1968.
- Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007.
- OJEDA, María del Valle, «Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, p. 475-487.
- OTEIZA, Blanca, «*Quién es quien premia al amor*, de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 695-706.
- PAGNOTTA, Carmen Josefina, «Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 325-332.
- PAGNOTTA, Carmen Josefina, «Consideraciones polimétricas y espaciales de una comedia de tema histórico calderoniana», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), en prensa.
- REICHENBERGER, Eva, «Segmentación y composición en los autos de Calderón. El bloque escénico», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 22), 2006, p. 445-464.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *et alii, Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

- 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, 1982-84, p. 77-111.
- 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*, ed. Anthony Close, con la colaboración de Sandra María Fernández Vales, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2006, p. 539-544.
- 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, «Los espacios de Don Juan», *Hecho teatral*, 7, 2007.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «A propósito de la polimetría: "varias rimas" y "arte nuevo"», *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, p. 67-88.
- RULL, Enrique, «Articulación dramática de la métrica en el auto *Psiquis y Cupido (para Toledo)*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 933-945.
- SERRANO, 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*, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, 2006, p. 959-973.
- Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, ed. Manuel V. Diago, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986.
- VEGA, Lope de, *Del monte sale quien el monte quema*, edición crítica y estudio de Ana María Porteiro Chouciño, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- 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*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.

- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, p. 7-32 (ahora en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, Núm. monográfico de *Rilce*, 12: 2, 1997, p. 336-356).
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988 (2 ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France Ibérie Recherche, 1990).
- VITSE, Marc, «Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 22), 2006, p. 609-624.
- 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*, Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, 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 (Theatralia)*, en prensa).
- WILLIAMSEN, Vern G., «The structural function of polymetry in the Spanish *Comedia*», en *Perspectivas de la Comedia*, ed. Alva V. Ebersole, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1978, p. 33-47.