

## Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?

Delia Gavela García  
Universidad de La Rioja  
[delia.gavela@unirioja.es](mailto:delia.gavela@unirioja.es)

Entre los criterios de segmentación utilizados en los últimos años para marcar las diferentes unidades estructurales menores que el acto en la obra dramática áurea se han señalado los cambios espaciales, temporales y escénicos, el vacío de escenario y la variación métrica<sup>1</sup>, a los que recientes investigaciones han añadido el de entrada y salida de personajes en escena. Cuestión diferente es establecer la preeminencia de unos sobre otros, especialmente en los casos, muy frecuentes, en que no se dan simultáneamente. Uno de los planteamientos más activos es el defendido por Marc Vitse, para quien el criterio prioritario sería la métrica, tal como esbozó en sus *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle* y planteó de forma más precisa en su artículo dedicado a la segmentación de *El burlador de Sevilla*<sup>2</sup>. Ya en este trabajo, a pesar de dejar los otros criterios en un segundo plano epistemológico, Vitse se vio en la necesidad de aludir a algunas secuencias de la obra en las que se producían desajustes entre el factor métrico y el resto de criterios "secundarios"<sup>3</sup>. En este sentido, tiene especial interés el cuadro del desenlace de la obra tirsiana (v. 2635-2870), en el cual el protagonista y su criado (don Juan y Catalinón) pasan sin solución de continuidad de la calle a la capilla del Comendador, de donde Catalinón marchará hasta el Alcázar para contar el terrible final de su amo. Mas todo ello sin abandonar el

---

<sup>1</sup> Ruano de la Haza, 1994, p. 292.

<sup>2</sup> Quisiera agradecer a Marc Vitse y a Fausta Antonucci la estimulante discusión que sus trabajos han generado, como se puede ver en sus recientes publicaciones dedicadas al tema y en la "atracción" que sus propuestas metodológicas han despertado en los que nos hemos aventurado por las procelosas aguas de la segmentación.

<sup>3</sup> Vitse, 1998, p. 53-55.

mismo tipo de estrofa: el romance. Tanto la variación espacial / escénica como el escenario vacío (primer desplazamiento) o el cambio temporal (segunda reaparición del criado) parecen contradecir el carácter de unidad secuencial del conjunto del pasaje. Para Vitse, sin embargo, se trata de la prueba inequívoca de la "victoria de la métrica", gracias a la coincidencia de ésta con la unidad de acción, clave última de toda la articulación dramática:

En la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni 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.<sup>4</sup>

Fausta Antonucci, defendiendo el interés del método de Vitse, tuvo la agudeza de señalar los desajustes entre la métrica y el criterio espacial y lanzó la hipótesis de que estos momentos correspondían a lugares clave de la obra. Así lo demostró en el caso de *Peribáñez*<sup>5</sup> y avanzó que igualmente se podía justificar en otro texto editado por ella: *La dama duende*. Se trata de un argumento en cierto modo coincidente con el de Vitse, pues apuntaría, en última instancia, a una subordinación de todos los criterios a ese "principio estructurante básico", hasta el punto de jugar con la contraposición de aquéllos para hacer más patentes los puntos de inflexión de la acción, que en el caso concreto de *Peribáñez* apuntaban a una semántica de invasión del espacio simbólico ajeno, por parte del Comendador y de Peribáñez respectivamente.

En el caso de la comedia lopesca *¿De cuando acá nos vino?* (1612-1614), en cuya edición incluí una propuesta de segmentación, pude constatar cuatro momentos de desajuste métrico con relación a los cambios espaciales (v. 495, 755, 1307 y 2288)<sup>6</sup> y, en alguno de estos casos, cambios temporales, no sustentados por la métrica. Confieso que no pude encontrar ningún indicio común que indicara que se trataba de momentos clave de la obra, como los aludidos por Antonucci, por lo que mi explicación más plausible deriva de la multifuncionalidad de la métrica. En efecto, si bien la polimetría juega un importante papel estructurador también responde a aspectos situacionales, de decoro, estilísticos e incluso temáticos, como mostraré más adelante.

---

<sup>4</sup> Vitse, 1998, p. 55.

<sup>5</sup> Antonucci, 2007, p. 220.

<sup>6</sup> Gavela, 2008, p. 77-82.

Aunque aún sea éste un campo necesitado de un estudio más detenido y, con todas las reservas sobre la consideración de *El Arte nuevo de hacer comedias* como obra programática, no se pueden pasar por alto los conocidos versos de Lope acerca de la utilización de determinadas estrofas<sup>7</sup>. A ello debemos sumar la frecuencia de utilización de ciertos metros en los distintos dramaturgos e incluso en las diferentes fases de su producción. Morley y Bruerton señalan que la mayor parte de las obras escritas entre 1609 y 1618 cuentan con un porcentaje de redondillas del 46,3 %<sup>8</sup>. Por lo tanto, a pesar de haber disminuido respecto a años anteriores, sigue siendo la estrofa más utilizada. Aunque la explicación pueda pecar de simplista —con frecuencia lo más obvio es lo más certero—, en todos los pasajes aludidos de *¿De cuando acá nos vino?* la continuidad métrica no coincidente con los otros criterios se produce en redondillas. Si la unidad dramática estaba ya delimitada por el cambio espacial, escénico y temporal, quizás Lope consideró innecesario sacrificar su estrofa más versátil para añadir un criterio más de cesura.

Ricardo Serrano también ha abordado la cuestión de la segmentación<sup>9</sup> centrándose en un principio (durante la década de 1990) en una estructura "comunicacional" en la que los criterios que definían la secuencia eran a) los polarizadores —qué personajes hablan y desde qué posiciones—, b) los localizadores espacio-temporales y c) el avance hacia la situación siguiente. Estos criterios no dejaban de tener una importante base semántica al colocar la oposición entre agonista y antagonista como eje de la situación, lo que acarrea un cierto grado de subjetividad al planteamiento<sup>10</sup>. En otros trabajos posteriores Serrano se detiene en la asimetría entre la segmentación métrica y la basada en las reagrupaciones de personajes, asimetría que resulta reveladora de fenómenos como el "teatro en el teatro" o la "acción dentro de la acción". Señala además que estos desfases entre eje semántico y métrica pueden ser un recurso para lograr un fenómeno que él cree fructífero y necesitado de mayor atención: el fundido encadenado.

---

<sup>7</sup> "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas" (v. 305-312).

<sup>8</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 629.

<sup>9</sup> Serrano 1993; 1994; 1998.

<sup>10</sup> Serrano, 1998, p. 1530.

## Desajustes entre las entradas y salidas, la métrica y el tema

Las unidades situacionales propuestas por Serrano traen a colación un criterio que durante décadas ha sido denostado por la crítica<sup>11</sup> por considerarlo anacrónico y ajeno a nuestra tradición: las llamadas "escenas a la francesa", marcadas por las entradas y salidas de personajes. Diversas son las voces que últimamente reivindican la necesidad de recuperar este elemento articulador. Fausta Antonucci, a pesar de su adscripción a la propuesta métrica de Vitse, señaló ya, en uno de sus primeros trabajos sobre el tema, que...

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".<sup>12</sup>

El propio Vitse reconoce también el interés de este criterio, siempre que no se pierda de vista el tempo teatral y siempre que, antes de recurrir a él, "se hayan agotado previamente todas las posibilidades estructurales de la métrica"<sup>13</sup>.

Javier Rubiera, por su parte, alude en su obra *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* a diferentes testimonios de la época que demuestran que...

en la mente de nuestros dramaturgos está la idea de que estas unidades mayores llamadas actos o jornadas se segmentan en otras menores que tienen que ver con las entradas y salidas de los personajes y con el tiempo y el espacio de la ficción representada.<sup>14</sup>

De hecho, si nos atenemos a la información que aportan las escuetas acotaciones áureas, aparte de algún comentario sobre la indumentaria o la ubicación, la inmensa mayoría de ellas aluden al acceso a la escena o al abandono de la misma.

---

<sup>11</sup> Debo reconocer que yo misma, en algún trabajo anterior (Gavela, 2007, p. 84), he contemplado las escenas a la francesa como un exceso de disección más ligado a la representación que a la segmentación.

<sup>12</sup> Antonucci, 2007, p. 226.

<sup>13</sup> Vitse, 2007, p. 197.

<sup>14</sup> Rubiera, 2005, p. 40.

Las pruebas documentales apuntan no sólo a la entrada o salida, sino también al mantenimiento sobre la escena de distintos grupos de personajes y a su localización en el tablado. En la mencionada comedia lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*, hacia la mitad del segundo acto, encontramos en el mentidero de las Gradas de san Felipe, por la mañana, al alférez Leonardo, el protagonista masculino, acompañado de su amigo Beltrán. Están manteniendo un diálogo en redondillas acerca de la modernización de Madrid, para acabar centrándose en el paisanaje que puede verse por el lugar en el que se encuentran. La irrupción de parejas de soldados que comentan diversas hazañas bélicas lleva aparejado un cambio métrico a octavas reales. La razón de este cambio métrico se puede encontrar en la dignificación de unos determinados personajes, o mejor, del tema que traen a colación, pues elogian a algunas personalidades ilustres de la época. En medio de este homenaje, se vuelve a la acción principal, insertando un suceso tan importante como el primer contacto visual entre la dama y el galán y el enamoramiento de éste, todo ello sin modificar la métrica. La mezcla de situaciones es tal que el dramaturgo, o el autor de comedias, se ve en la necesidad de marcarlo en el autógrafo<sup>15</sup> para distinguir los dos ejes temáticos intercalados o las subescenas simultáneas de esta escena múltiple<sup>16</sup>. Aunque estas marcas tengan una función escenográfica —son necesarias para aclarar la representación: aislar la acción principal de esas escenas ornamentales—, no dejan de indicar la presencia de diferentes bloques dramáticos, aún menores que las escenas a la francesa<sup>17</sup>, que tienen que ver con la "invasión" métrica de los secundarios en la acción principal o viceversa, pues es la principal la que queda encajada en medio de los parlamentos de los comparsas. ¿Qué marca nos lo indica?: las octavas evocativas de los soldados, a los que a través de la métrica se vinculan los personajes principales. Si siguiéramos los criterios que definen el cuadro, según Ruano, tendríamos que llegar al quinto por orden de importancia para señalar una única división, con el cambio métrico que introducen los soldados. Según el criterio estrictamente métrico, dividiríamos la macrosecuencia en dos microsecuencias cuya cesura se halla en el cambio a octavas<sup>18</sup>. Sin embargo, ninguno de los dos métodos reflejaría el entrecruzamiento de situaciones y personajes que es necesario aclarar de cara a la representación, como se hace en el autógrafo, y que ponen de manifiesto un desajuste

---

<sup>15</sup> Vid. fols. 11v-12 del autógrafo Res 110 de la BNE.

<sup>16</sup> Para esta terminología y el uso de esta técnica dramática, vid. Rubiera, 2005, p. 137-153.

<sup>17</sup> En el autógrafo las líneas no sólo aparecen cuando sale y habla un nuevo dúo de soldados, sino que también separan el diálogo de los soldados comparsas, del que mantienen Beltrán y Leonardo cuando ven a las damas. Véase la línea trazada entre los versos 599 y 600, fol. 12 del mencionado autógrafo.

<sup>18</sup> Tal es la segmentación que yo misma propuse en mi edición. Gavela, 2008, p. 77-78.

semántico: remembranza histórica de los soldados comparsas, frente al flechazo de los protagonistas en el presente. Este desajuste lleva aparejado además el despliegue de un nuevo plano espacio-temporal: la conversación de los soldados nos desplaza a las batallas en Flandes (se citan: Bolduque, Châtelet y Amiens) sucedidas a finales del XVI, una década antes del presente de la acción. Se ha desdoblado el tiempo y el espacio representado gracias a la evocación de los soldados. Estamos ante una acción dentro de la acción como señala Serrano. Ese *zoom* que mentalmente tiene que hacer el espectador repercute en la estructura desde el momento en que hay una convivencia de grupos de personajes en la escena utilizando una misma estrofa y un mismo espacio de representación, casi simultáneamente, para mostrar dos tiempos y dos espacios representados muy distantes. Tal desajuste no se percibiría en un análisis estructural que no tuviera en cuenta no sólo la entrada de personajes sino también la categoría y función de cada uno de ellos, la distancia que les separa en cuanto a implicación en la trama y la "distancia" espacio-temporal de los temas de sus parlamentos.

Si ponemos en relación la entrada, salida y permanencia de personajes sobre el escenario con el resto de los criterios, observamos que, en la mayoría de las ocasiones, los puntos de segmentación más evidentes, marcados por todos o por varios de esos criterios mencionados anteriormente, coinciden con la entrada o salida de uno o varios personajes, cuando no con el abandono de todos los que han protagonizado una determinada situación, es decir, con el vacío de escenario. Sin embargo, hay casos en los que esta coincidencia no se da y merece la pena fijarse en esas excepciones, pues arrojan cierta luz acerca del método articulador de los dramaturgos. El desajuste más evidente se produce cuando a mitad del parlamento de un personaje tiene lugar un cambio métrico. Un ejemplo de lo que digo lo podemos encontrar en el v. 1305 de *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto<sup>19</sup>, donde una serie de redondillas, que venían desde el verso 1057, dan paso a ochenta versos en quintillas, poco después de que el galán comience a hablar:

---

<sup>19</sup> En la fecha de realización de este trabajo pertenezco, como colaboradora, al Proyecto de Investigación, financiado por el MICINN, *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y Estudio de sus Comedias*, nº ref. HUM2007-31089-E/FILO. Por ello manejaré preferentemente obras de este autor y utilizaré los textos de la edición *Comedias de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Reichenberger, 2008, en el caso de aquellas que están publicadas, como *El desdén, con el desdén*, o de la página web del grupo: [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com) para las que aún están en preparación.

CARLOS                    No ha sido sino respecto.  
 Y porque veáis que es error  
 que haya en el mundo quien crea  
 que el que quiere lisonjea,  
 oíd de mí lo que es amor.  
 Amar, señora, es tener                    [quintillas]  
 inflamado el corazón  
 con un deseo de ver  
 a quien causa esta pasión,  
 que es la gloria del querer.  
 Los ojos, que se agradaron  
 de algún sujeto que vieron,  
 al corazón trasladaron  
 las especies que cogieron  
 y esta inflamación causaron.

(V. 1300-1314.)

Dada la ausencia de otros criterios, la explicación a este cambio ha de pasar necesariamente por contemplar la modificación que se opera en el discurso: Carlos ofrece su visión sobre el amor y así lo anuncia en el verso 1304 —el último en redondillas—, y, Diana, la dama, le da la réplica con su propia opinión. Por tanto, estos ochenta versos en quintillas suponen un debate teórico, que sigue a un diálogo rápido en el que el gracioso instiga a los amantes por separado a que se rechacen mutuamente, y precede al comienzo de la fiesta de carnaval en la que vuelven a intervenir numerosos personajes. Si algo quiere marcar el dramaturgo, y parece que quiere pues anuncia el cambio de tema en la mencionada didascalia implícita (v. 1304), es, por tanto, la inclusión de una reflexión abstracta que detiene momentáneamente la acción. Para entender este cambio métrico hay que recurrir, por tanto, al contenido y a la insoslayable acción.

El segundo caso al que queremos aludir es aquel en el que el cambio métrico se da no ya en medio de un parlamento, pero sí en medio del diálogo de dos personajes. En la comedia moretiana *La misma conciencia acusa* encontramos a don Enrique comisionado por su padre, el duque, para sonsacar a don Carlos su opinión acerca del ostracismo que le ha impuesto el propio duque:

CARLOS                    Mirad vos si en algo puedo  
 serviros en esta aldea,  
 que será honrarme de nuevo.

ENRIQUE                Muy buena casa tenéis,

- para ser tan corto el pueblo.
- CARLOS            Todo le vendrá sobrado  
al que no fuere avariento.
- ENRIQUE            ¡Que a un hombre de tal valor            [redondillas]  
tenga el Duque retirado  
y en tan abatido estado!
- CARLOS            Aqueste me está mejor:  
en el lugar más subido,  
que llama el mundo ventura,  
suele el que más se asegura,  
caer de desvanecido.  
Arranca el airado viento  
todo un roble en la montaña,  
y por humilde la caña  
burla su impulso violento.  
Y así es justo agradecer  
al Duque haberme humillado,  
pues que me tiene en estado  
donde no puedo caer.
- ENRIQUE            ¿No os acordáis, es posible,  
del agravio que os han hecho?

(V. 502-526.)

Confieso que me resulta difícil explicar esta modificación métrica. Si se quiere ir más allá de considerarla un capricho estilístico del autor, sólo nos queda recurrir de nuevo al tema del diálogo: el paso de romance a redondillas parece producirse en un momento en el que se introduce un tema candente, la estrategia clave de los antagonistas que intentarán que Carlos declare su inquina contra el Duque, quien también se verá incluido en esta serie métrica, cuando aparezca al final de las redondillas (v. 633-676). La única explicación posible del cambio viene de la mano de la interpretación del contenido. Vitse cuestiona la legitimidad misma de un acercamiento entre los dos elementos —el métrico estructural, por un lado, y, por otro, el temático<sup>20</sup>—. Pero, en casos como éste, si renunciamos a tal acercamiento, debemos asumir un

<sup>20</sup> Vitse, 2007, p. 184.

cambio de microsecuencia aleatorio, adjetivo utilizado por el propio Vitse para definir cualquier esquema estructural, que, según este crítico, no tiene por qué dar cuenta de la intención del autor de establecer ciertas "unidades reducidas"<sup>21</sup>. Sin embargo, a la vista de otros puntos de cesura, a mi entender claramente marcados por el dramaturgo mediante la conjunción de la mayor parte de los criterios hasta ahora aludidos, ¿debemos asumir que en unos casos la segmentación sí denota la intención del autor y en otros más resbaladizos no? Creo que es más lógico admitir la participación del criterio temático o reconocer la posibilidad de que la pluralidad de funciones de la métrica haga que, en ocasiones, el cambio se deba a razones que pueden no ser estructurales.

En otras ocasiones las modificaciones métricas parecen mostrar un vínculo más estrecho con las entradas y salidas de personajes, por producirse en momentos más próximos al acceso de uno o varios personajes que van a modificar la situación, aunque sin una coincidencia absoluta. Serrano señala un ejemplo de *La aldehuela*<sup>22</sup>, donde el cambio métrico no se produce exactamente cuando entra un personaje en escena sino que el metro se prolonga y el recién llegado introduce su nuevo tema de conversación antes de cambiar de estrofa.

En el verso 739 de *El desdén, con el desdén* se pasa de redondillas a romance dieciséis versos antes de la acotación que da entrada a los nuevos personajes, que continuarán después utilizando ese metro:

POLILLA	Para las dueñas nació. (Ap. Ya yo tengo introducción; así en el mundo sucede: lo que un príncipe no puede, yo he logrado por bufón. Si ahora no llega a rendilla Carlos, sin maña se viene, pues ya introducida tiene en su pecho la polilla.)	
LAURA	Con los príncipes tu padre	[romance]

<sup>21</sup> Vitse, 207, p 184.

<sup>22</sup> Serrano, 1998, p. 1535. El autor del artículo explica que, en este caso, se dignifica a un criado manteniendo los endecasílabos que estaban utilizando los protagonistas hasta unos versos después de su entrada para destacar el importante papel que va a jugar en la acción.

- viene, señora, acá dentro.
- DIANA Con los príncipes? ¿Qué dices?  
¿Qué intenta mi padre? ¡Cielos!  
Si es repetir la porfía  
de que me case, primero  
rendiré el cuello a un cuchillo.
- CINTIA ([A *Laura*] ¿Hay tal aborrecimiento  
de los hombres? ¿Es posible,  
*Laura*, que el brío, el aliento  
del de Urgel no la arrebaté?)
- LAURA ([A *Cintia*] Que es hermafrodita pienso.)
- CINTIA ([A *Laura*] A mí me lleva los ojos.)
- LAURA ([A *Cintia*] Y a mí el Caniquí, en secreto,  
me ha llevado las narices,  
que me agrada para lienzo.)

*Sale el Conde con los tres Príncipes.*

(V. 530-554.)

Estos versos, desde un punto de vista temático, son el colofón de la situación anterior, pero sirven además para anunciar la venidera con la llegada de nuevos interlocutores. El caso se repite en el segundo acto, donde en el verso 1384 se cambia de quintillas a romance catorce versos antes de la entrada de nuevos personajes, aunque la variación respecto a la situación anterior es que una acotación anuncia, coincidiendo con el cambio de metro, que se empieza a oír la música que da inicio a la fiesta de carnaval. Tal acontecimiento se hará también explícito en esos versos, que incluyen además un comentario del galán sobre el diálogo que acaba de mantener con la dama. La proximidad de ambos criterios —métrico y entrada de personajes— parece estar indicando que el autor quería asignar una forma métrica a sendas situaciones o a sendas unidades dramáticas, si se prefiere, protagonizadas en cada caso por un grupo distinto de personajes sobre la escena. Mientras que el desajuste entre criterios parece estar marcando un enlace, más que una separación, entre las dos unidades sucesivas, al conectarlas por la asunción de la estrofa que utilizarán los personajes que representen la situación posterior por aquellos que acaban de protagonizar la precedente.

Desde el punto de vista de una segmentación exclusivamente métrica, los casos que acabo de mencionar como desajustes no serían considerados como tales, pues se marcaría el comienzo de la siguiente unidad cuando cambia la estrofa. Sin embargo, cuando estamos teorizando sobre

la segmentación dramática para intentar entender la manera con que el autor articulaba la obra, ¿sería lícito obviar el deseo del dramaturgo de cambiar de unidad dramática mediante unos versos de transición en lugar de realizar una cesura más radical?

### **Función de los monólogos en la articulación de las obras**

Aún hay que hilar más fino para percibir el desfase que se da en la comedia de capa y espada moretiana *De fuera vendrá*, donde el cambio métrico coincide con la salida de todos los personajes que ocupan la escena a excepción de Chichón, el gracioso, quien en un monólogo de veinticuatro versos, sigue expresando en una silva la misma idea que venía exponiendo en romance cuando aún tenía interlocutores:

LISARDO	Vamos, pues, señora.	
VIUDA	Vamos.	
LISARDO	¿Mil ducados? ([Ap.] Tomarelos, que ellos servirán de ayuda para lograr mis intentos.) Vase.	
CHICHÓN	¿A mí, alcahuete? ¡A mí!, teniendo abuelos en la garganta, ¡cielos! Toda la honra se me ha hecho un nudo, y aquí me temo ahogar si no estornudo. En un libro leí los otros días, que hay un viejo, que llaman Matatías; pues Chichón luego de buscarle trata y si le hallo, sabré a cómo las mata; que quiero por honor de mis pasados, vengarme, aunque las mate a cien ducados. Porque ya ha anochecido y hace lodos no le voy a buscar, mas si los codos de hambre me sé comer, he de buscallo. Piensa que lo ha con bobos, pero calle; ello no hay mata-tías o gran viejo. A todo el mundo hará gran beneficio. No tiene el rey que dar mejor oficio. Pero en la sala pasos he sentido. No puedo ver quién es, que ha escurecido.	[silva]

*Sale el licenciado Celedón.*

(V. 1776-1798.)

El cambio métrico coincide con la salida de unos personajes, pero el tema prolonga la conversación mantenida con ellos, cuando la nueva estrofa ya nos coloca en la situación siguiente, aunque los personajes que la van a protagonizar, los galanes sueltos, a los que se vincula la silva, no aparezcan hasta unos versos más tarde. El desajuste dificulta, por tanto, la clasificación de ese soliloquio, que, por otra parte, constituye una "escena a la francesa" por sí solo, por lo que quizás merezca ser considerado como una unidad dramática independiente.

Se da la circunstancia de que esta comedia de Agustín Moreto es una reescritura de la obra lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*, lo que nos permite analizar si el sistema de segmentación es uno de los aspectos reutilizados por el refundidor. Si bien la obra moretiana presenta una evidente simplificación estructural<sup>23</sup>, la organización de este pasaje concreto que acabamos de explicar tiene su modelo en otro monólogo presente en la obra del Fénix, en el mismo punto de la comedia: a mitad de una jornada, la segunda, en la que la falta de cambio espacial hace necesario utilizar otros recursos para articular la acción. En este segundo caso el soliloquio, pronunciado por la protagonista femenina, está aislado métricamente, pues es un soneto (v. 1636-1649) que sigue a un romance y precede a unas redondillas. Respecto a su contenido temático es el colofón de la situación anterior, pero también la causa de los acontecimientos que se desarrollan en la siguiente, pues se trata de un lamento lírico de la dama, a la que acaban de engañar diciéndole que el galán es su hermano, lo que provocará que lo rechace en los versos sucesivos. Por tanto, enmarcado entre la salida de unos personajes y la entrada de otros, aislado por la métrica, deberíamos hacer de él una unidad independiente. Sin embargo su estrecha vinculación temática tanto a la situación precedente como a la posterior, así como el mantenimiento de la protagonista en escena, hace necesario contemplar la función de transición que desempeña y el punto de inflexión estructural que representa. A pesar de las diferencias métricas (sólo un cambio métrico en el caso moretiano, aislamiento métrico total en el caso lopesco) y de la mayor importancia argumental del tema que se aborda en el soneto, es innegable que comparte esta característica estructural de enlace con el pasaje comentado de Moreto, con el que coincide además en otras dos

---

<sup>23</sup> La comparación pormenorizada de las obras se incluye en el capítulo de mi tesis doctoral *Lope de Vega: ¿De cuándo acá nos vino? Edición crítica y estudio*, titulado, «Pervivencia del texto: Agustín Moreto: *De fuera vendrá*», presentada en la UAM en 2002, que no ha sido publicado en su integridad.

circunstancias básicas: ambos son monólogos, que anteceden a una renovación de los interlocutores del personaje que permanece en el escenario.

Estos monólogos de enlace son muy abundantes, al menos en ciertos autores.<sup>24</sup> Más restringido, pero no menos interesante, es el número de sonetos aislados métricamente, como el comentado de *¿De cuándo acá nos vino?* Veamos un par de ejemplos tomados de comedias de Agustín Moreto: en la comedia *Primero es la honra*, encontramos entre los versos 2562 y 2575 un soneto pronunciado en solitario por uno de los protagonistas masculinos, donde impreca a la muerte por no venir a terminar con sus desgracias, inmediatamente después de un romance, en el que Torrezno no ha querido cumplir su palabra de asesinarle, y antes de una silva, donde se precipitan los acontecimientos con la llegada del antagonista:

FEDERICO            ([Ap] ¡Ah traidor, que me engañaste!)  
                          ¿Cuál es la flor?

TORREZNO            La del berro.

*Vase.*

FEDERICO            ¿Qué es esto, cielos? ¿Qué dolor tan fuerte  
                          es éste que padece el alma mía?  
                          ¿Tanto tormento es ya vivir un día  
                          que el morir en alivio me convierte?  
                          ¿No es desesperación querer mi muerte  
                          si ha de acabar en mí esta tiranía,  
                          que no es contra mi vida la porfía  
                          sino contra la vida de mi suerte?  
                          ¡Muerte crüel! Si este renombre tienes,  
                          ¿por qué en su amparo con mi vida luchas,  
                          irritada en el golpe te detienes?  
                          Pero tú, al que te llama, bien le escuchas,  
                          no dejas de venir cuando no vienes,  
                          sino que quieres que padezca muchas.

*Sale Porcia al paño.*

PORCIA                ([Al paño] Solo está Federico. ¡Qué de enojos

<sup>24</sup> En el caso de *La misma conciencia acusa*, de Moreto, he contabilizado hasta ocho monólogos sólo en la primera jornada.



cerrar una microsecuencia<sup>25</sup>. Ahora quiero llamar la atención sobre la posición de los sonetos mencionados: todos se encuentra a mitad de acto. En el caso de las obras moretianas la coincidencia es casi exacta en el número de versos que ocupan, 2562-2575 y 2558-2571, y no muy alejada del de Lope, aunque dentro de otro acto: 1636-1649. Creo que tal circunstancia no puede ser casual, cuando se da además en más de un autor. Mi propuesta es que una situación tan concreta parece estar señalando actos de estructura similar: todos estos casos se dan en unidades dramáticas extensas (más de 500 versos), en las que no hay variaciones espacio-temporales evidentes ni vacío de escenario. Esto apunta a un deseo de mostrar una única acción de forma continuada, sin cortes. No obstante, los dramaturgos parecen ser conscientes de que estos bloques tan largos necesitan de algún sistema de articulación que sea perceptible para el espectador y que rompa la posible monotonía o confusión de una constante entrada y salida de personajes. Los sonetos monologados, situados entre dos tipos de métrica diferentes, son una combinación perfecta de efecto visual —un solo personaje, tras cuya intervención se renuevan los interlocutores— y auditivo —situados entre dos metros— para marcar una suerte de intermedio, de ahí su posición casi exacta a mitad de acto. Lo anterior no significa, sin embargo, que este punto de inflexión actúe como cierre de una unidad dramática cuanto como de enlace con la siguiente, gracias a la presencia del protagonista de sendas unidades sucesivas en la anterior, en la transitoria y en la posterior.

No quiero eludir, no obstante, la consideración, a efectos de segmentación, de los fragmentos monologados, entre los que los sonetos representan un caso notorio. A la relevancia conceptual de algunos de estos pasajes pronunciados en solitario, alude Vitse para determinar la entidad de una unidad dramática concreta de *Peribáñez*: "¿Puede decirse que las lirras del Comendador son meramente un momento de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir? Mi respuesta es un no rotundo". Tal negación muestra su oposición a la tipificación de Antonucci, quien había clasificado éste y otros pasajes similares como "formas englobadas", lo que parece darles un carácter secundario en cuanto a su implicación en el desarrollo de la acción. Vitse, a pesar de rechazar los criterios interpretativo-subjetivos, como el de la "subalternidad funcional", eleva este fragmento a una categoría superior, la de microsecuencia, por considerarlo relevante: "en los dramas de honor, los momentos de mayor

---

<sup>25</sup> Antonucci, 2007, p. 36. Debo señalar que el caso que le sirve a la estudiosa para hacer la generalización es un soneto dialogado que ocupa los versos 591-604 de *El Marqués de Mantua*. Difiere, por tanto, de los que ahora señalo, aunque la propia Antonucci destaca la excepcionalidad de que sea recitado por más de un personaje.

intensidad de la acción quizás sean, precisamente, los monólogos"<sup>26</sup>. Desde mi punto de vista, para la segmentación, es necesario tener en cuenta el contenido de estos pasajes, breves y aislados por la métrica, para determinar su vinculación con las unidades anteriores o posteriores. Su carácter de transición o enlace es un rasgo relevante que debería reflejarse en el método de división empleado, por lo que abogaría por "desenglobarlos", pero para convertirlos en unidades de intersección.

Ha llegado el momento de esbozar algunas conclusiones sobre lo expuesto, a sabiendas de que en muchos casos serán más bien hipótesis de trabajo sobre las que se debe seguir profundizando. En primer lugar, señalaré que, antes de buscar intencionalidad en los desajustes entre los diferentes criterios de segmentación, parece necesario contemplar la posibilidad de que el comportamiento de dichos criterios no esté exclusivamente motivado por lo estructural. El caso más evidente es el de la métrica, cuya multifuncionalidad hace que, en ocasiones, el cambio métrico, o la ausencia de éste, se deba a adaptaciones temáticas, ajustes situacionales, motivos estilísticos o de decoro dramático, etc.

Aun a riesgo de abandonar la cómoda senda de la objetividad, seguida cuando se basa la división en un único criterio perfectamente identificable, como puede ser el métrico o el espacial, resulta fundamental poner en juego otros factores que ayuden a ofrecer argumentos que expliquen los desajustes, si lo que se pretende es llegar a entender el sistema de articulación utilizado por el dramaturgo.

La entrada, salida y permanencia de diferentes agrupaciones de personajes en escena, marcada ya en la época por los dramaturgos o los actores de comedias, hace patente la existencia de subescenas simultáneas que pueden poner sobre el tablado una pluralidad de espacios y tiempos representados. El análisis de los desfases entre las entradas y salidas, la métrica y el tema tratado en cada situación dramática reflejan una intencionalidad de articulación por parte del dramaturgo que dejamos de contemplar si buscamos exclusivamente cesuras. En Moreto hemos observado que se produce con cierta frecuencia un cambio métrico unos versos antes de la entrada de los personajes. Tales pasajes suelen aprovecharse para presentar la situación siguiente, por lo que no es descabellado considerarlos fragmentos de transición. En este mismo sentido, los pasajes monologados en los que hay una continuación del personaje sobre la escena después de su parlamento en solitario son una herramienta muy útil para realizar este tipo de enlaces. De

---

<sup>26</sup> Vitse, 2007, p. 180 y 181.

nuevo el deseo de conectar situaciones sucesivas, más que de "desconectarlas" —como haríamos si marcáramos sin más un cambio de unidad dramática— se pone de manifiesto por el desajuste de distintos criterios: la métrica que vincula el soliloquio a la situación siguiente cuando el tema todavía nos mantiene en la anterior o viceversa. En este sentido merecen especial atención los sonetos monologados que igualmente anteceden a la renovación de todos los interlocutores. El hecho de que estén aislados métricamente ha reclamado más la atención sobre ellos, por la dificultad adicional para encajarlos en una división por criterios métricos. Su discutida relevancia funcional no me parece tan determinante para su tipificación como su condición de "pausas", "intermedios" estructurales elegidos conscientemente para articular cuadros extensos en los que los criterios espacio-temporales y de vacío de escenario están ausentes.

Si en anteriores trabajos ya había defendido la necesidad de adoptar una postura ecléctica que contemplase una multiplicidad de criterios (espacio-temporal, métrico, de vacío de escenario, escenográfico, unidad de acción), ahora no sólo me ratifico en esta postura sino que la amplío a aspectos como el tema abordado en cada situación y la entrada, salida y permanencia de diferentes agrupaciones de personajes sobre la escena. Tales aspectos, y otros que a buen seguro se propondrán en el resto de los trabajos de este volumen, me parecen fundamentales para explicar qué se esconde detrás de los desajustes del resto de los criterios, en especial cuando descendemos a unidades menores que el cuadro o la macrosecuencia.

No quisiera concluir sin agradecer a los responsables de esta publicación la magnífica idea de editar un monográfico como éste, que canalice las diferentes voces y opiniones de un debate candente en los últimos años acerca de la segmentación dramática.

## Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario de Lope de Vega*, VI, 2000, p. 19-37. Aunque citamos por la reedición de este trabajo en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 207-229.
- ANTONUCCI, Fausta, «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 31-82.
- BADÍA, 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 la pluma*».

- Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 51-112.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Clientelismo y estructura dramática en las obras de Lope de Vega: *El premio de la hermosura*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 83-107.
- GAVELA GARCÍA, Delia, Edición y estudio de Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MORETO, Agustín, *Comedias de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Reichenberger, 2008.
- RUANO DE LA HAZA, José María Y ALLEN John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- SERRANO, Ricardo, «Estrategias para un análisis infoasistido de la 'lógica del texto' en un corpus calderoniano», en Ysla Campbell (ed.) *El escritor y la escena I*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, p. 189-202.
- SERRANO, Ricardo, «Un protocolo de análisis infoasistido aplicado al teatro de los Siglos de Oro. Del tratamiento del texto a la construcción de hipótesis», *Criticón*, 62 (1994), p. 79-98.
- SERRANO, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en María Cruz de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, p. 1529-1536.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. española prologada y anotada por Felipe Pedraza, Almagro, Festival de Teatro Clásico de Almagro, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, France-Iberie Recherche, 1990.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Y. Campbell, ed. *El escritor y la escena VI*.

*Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.

VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger, 2007.