

## La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias

Alfredo Hermenegildo, U. de Montréal, [ahermenegildo@videotron.ca](mailto:ahermenegildo@videotron.ca)

Ricardo Serrano, UQTR, [ricardo.serrano@uqtr.ca](mailto:ricardo.serrano@uqtr.ca)

Basta un rápido recorrido por la bibliografía contemporánea sobre segmentación teatral (texto y representación) para constatar dos cosas: 1) entre los estudios teóricos de difusión internacional —donde los trabajos pioneros de Anne Ubersfeld siguen teniendo todavía hoy una notable influencia—, el teatro áureo está casi totalmente ausente del ámbito de consideración, ello a pesar de la abundante fundamentación de estos estudios sobre ejemplos y referencias a textos y a puestas en escena; 2) los planteamientos de la segmentación realizados por parte de estudiosos del teatro áureo, relativamente nuevos y fundamentalmente ligados a una hermenéutica de los textos, no parecen haber influido ni en la bibliografía teórica internacional sobre la cuestión, ni tampoco, de manera particularmente significativa, en la bibliografía general sobre teatro áureo.

¿Por qué esa doble, triple soledad? Caricaturicémonos para empezar a comprender. Hubo un tiempo, no tan lejano, en que no era infrecuente oír "el argumento" de *El alcalde de Zalamea*, por poner un caso límite, en una comunicación presentada a la asamblea de uno de nuestros congresos<sup>1</sup>. La feliz erradicación progresiva de ese tipo de prácticas indica que hoy es a todas luces imperativo adoptar una perspectiva teórica desde la que considerar el objeto de estudio. Ahora bien, incluso hoy, los trabajos de nuestro colectivo siguen a menudo focalizados en el estudio de una pieza teatral dada, mientras que una parte significativa de las comunicaciones a congresos y de los artículos se centran en la interpretación de la misma.

---

<sup>1</sup> En algún momento de la historia de una célebre serie de congresos, surgió entre ciertos colegas la idea de convocar un "magno encuentro" que se titularía *Vamos a contar comedias*. Creemos que las páginas que siguen son un mejor remedio a la enfermedad que atenazaba —y atenaza— una parte de las reflexiones sobre el teatro áureo.

Esta dirección preponderante de los estudios áureos teatrales —centrados pues en la hermenéutica y en la ecdótica del texto, menos frecuentemente en la representación— ha producido en la segunda mitad del siglo XX notables avances en el necesario (y todavía pendiente) establecimiento de ediciones críticas, así como en el conocimiento de las compañías de actores y en los aspectos sociológicos y técnicos de la representación. Sin embargo, de estos avances han quedado soslayadas las dimensiones epistemológicas y, en general, teóricas del hecho teatral, dimensiones que son precisamente las que permiten aunar perspectivas de estudio más allá de los contenidos de un corpus o de un periodo dados.

Entre estas dimensiones epistemológicas ligadas al fenómeno teatral, la segmentación ocupa un lugar importante, por cuanto subyace a la misma construcción de este, a su forma, es decir, a su articulación como discurso complejo, caracterizado por la acción "fingida" de unos actores que cuentan así una historia a un público. Nótese que el término 'fingida' que acabamos de emplear no designa aquí una suplantación perfecta, en la que los personajes sustituirían plenamente a los actores. El fingimiento teatral es 'imperfecto' y deja ver el doble juego personaje-actor, un espesor que forma parte esencial tanto de la representación como del mismo texto teatral.

En un momento dado, ese juego, siempre doble, se corta de alguna manera y vuelve a reconfigurarse. El corte es a veces neto, a veces sutil. En ciertos momentos afecta a todos los mecanismos teatrales, a veces solamente a alguno de ellos. Ese es uno de los primeros aspectos que descubriremos en los artículos que siguen: la multiplicidad de los mecanismos susceptibles de marcar un corte de segmento teatral (polimetría, reagrupaciones de personajes, marcas temporales, lugares representados o lugares de representación) y la diversa naturaleza de los cortes (según se dé uno de estos mecanismos o una pluralidad de ellos).

Ahora bien, el investigador puede estudiar la segmentación de la pieza objeto atendiendo al texto dramático como tal (planteamiento que revela, por ejemplo, los cortes entre segmentos de diferente forma métrica), o bien atendiendo al espectáculo implícito virtualmente en ese texto (donde quedan en evidencia las reconfiguraciones de personajes o el 'desembrague' de la acción que se produce en ciertos momentos, como el monólogo). ¿Son paralelos o asimétricos estos dos caminos de consideración de la segmentación? Esa es una de las preguntas frente a las que quedan situados los autores de los artículos que siguen.

Vista la segmentación desde el texto, la métrica ha gozado desde antiguo de una irónica preponderancia de 'marca muda' en las ediciones de teatro áureo, ya que muy habitualmente ha

sido detallada en las introducciones a las obras, pero de esas descripciones raras son las conclusiones extraídas sobre la articulación dramática de la pieza.

Por su parte, desde una consideración abierta al espectáculo, podría hablarse primeramente de una segmentación espacial, por cuadros (o *escenas inglesas*). Ahora bien, muchas de las didascalias espaciales del teatro áureo del siglo XVII se refieren, más que al espacio representado, al espacio de representación del propio teatro, que es un espacio vacío y descarnado de toda semántica, salvo la verticalidad y la lejanía. ¿Se trata propiamente de cuadros en ese caso?

La segmentación por entradas y salidas de personajes (o *escenas francesas*) tiene mayor tradición en nuestro corpus, la de las ediciones decimonónicas, con ciertos antecedentes en los siglos XVI y XVII. Pero ¿son viables las escenas como criterio de segmentación sin la previa fijación de un umbral significativo en el cambio del número de personajes, por ejemplo, tomando como criterio relativo el número de ellos en la reconfiguración previa? ¿Se trata de la simple marca de un corte o, también, de un verdadero criterio de reestructuración *conversacional*? La entrada o salida de unos personajes, ¿tiene valor de segmentación si su presencia, actuación y discurso no conllevan una verdadera transcendencia significativa en el todo de la acción dramática?

Hemos de reconocer que, al considerar el espectáculo virtual implícito en los textos del teatro áureo, el investigador no cuenta más que con la materialidad de dichos textos, lo que nos lleva a la pregunta sobre las marcas que permiten leer la teatralidad virtual. ¿Qué entidad material tienen esas marcas? Está claro que incluiríamos entre ellas ciertas didascalias explícitas del tipo de "Vase". Las didascalias implícitas son sin embargo más sutiles y escurridizas. ¿Qué es lo que las materializa? ¿Qué es lo que marca, por otra parte, una 'narración teatral', una ampliación del espacio representado (como la que se produce cuando un personaje en escena describe una escaramuza que divisa a lo lejos) o la multiplicación de un recurso como el 'teatro en el teatro'?

Hemos hablado de narración. Lo mismo que en la novela, género narrativo por excelencia, en el teatro pasan cosas. Ahora bien, ¿puede definirse el discurso teatral —y concretamente el áureo— en términos de 'articulación narrativa'? ¿De ser viable (de ser identificables sus marcas materiales), sería realmente reveladora (heurísticamente hablando) una segmentación basada en tal criterio?

Ahora bien, lo narrativo sería delimitable en términos de marcas temporales, pero esas marcas son de una diversidad y de una complejidad que escapan en la práctica a toda búsqueda mecánica. En efecto, no sólo a la modulación temporal verbal hay que añadir los adverbios y las

conjunciones temporales, sino que la misma relación de consecución se presenta a menudo bajo el signo de la causalidad o de la finalidad, cuando no bajo una forma meramente copulativa en la que la simple conjunción "y" llega a ordenar los hechos en el tiempo narrado sobre la base del orden de la enunciación.

Reduzcamos pues el alcance de la cuestión de una hipotética articulación narrativa del teatro y limitémonos a preguntarnos si los segmentos teatrales preponderantemente narrativos —o la entrada y la salida de estos— presentan marcas estables, sean éstas didascalias, cambios específicos de tiempo verbal, marcas de enunciación (anuncios de la narración, por ejemplo), etc.

Al hilo de estas reflexiones acabamos de aludir, en dos ocasiones, al proceso de enunciación (como base posible de establecimiento de un orden temporal y como anuncio de un segmento narrativo). Pero la enunciación que hace la 'boca' teatral no está nunca cortada de la 'oreja' a la que se dirige. Boca y oreja siempre dobles —ya lo hemos dicho—, múltiples mejor, pues actor y personaje se dirigen a otros actores/personajes, pero también a un público. De ello podemos retirar que la enunciación en el teatro es siempre conversación. Pero ¿qué quiebras sufre esa conversación a lo largo del discurso teatral?, ¿qué factores rigen sus reconfiguraciones?, ¿qué distorsiones se producen en la comunicación (y en la segmentación dramática que puede acompañarla) en casos como el teatro en el teatro, el inciso, el aparte, el monólogo?

A partir de las consideraciones que preceden, no cabe duda alguna sobre la necesidad de reflexionar, de modo colectivo y desde perspectivas diferentes, sobre el problema de la segmentación. La idea surgió como una necesidad. Nuestra revista, que sobre todo es la vuestra, decidió consagrar un número a dicho tema, echando mano de la colaboración generosa y sabia de algunos compañeros dispersos por los cuatro puntos cardinales. Los editores de *TeaPal* llegamos a la conclusión de que se habían desplegado ya esfuerzos suficientes para hacer una especie de revisión general del problema y para lanzar un nuevo 'cohetes' cargado de ideas nuevas, esclarecedor de prejuicios sobrepasados y portador de técnicas de análisis más refinadas, brindadas ahora, ya de modo convivial, por las nuevas tecnologías. Y tras de eso fuimos.

Dentro del trío editorial del presente monográfico —Hermenegildo-Rubiera-Serrano—, Alfredo Hermenegildo no se había adentrado previamente, de manera declarada, en la problemática de la segmentación, mas su teorización de las didascalias le abría naturalmente al tema y a una activa participación en el proyecto del monográfico. Por su parte, tanto Javier Rubiera como Ricardo Serrano habían ya tocado en varias ocasiones la cuestión. El resto vino por sí solo, de la mano de una respuesta entusiasta de la gran mayoría de investigadores contactados.

El monográfico se abre con la contribución de Marc Vitse, en justo reconocimiento a su investigación pionera. Los tres ejes que apunta —textual, teatral y recepcional— marcan la historia de su propio acercamiento personal al tema propuesto, desde 1972 hasta hoy, desde el "método métrico estructurante" hasta la inclusión de la consideración del espacio dramático y escénico.

La controversia Vitse/Ruano de la Haza —enfrentamiento científico que, en su cordialidad de fondo, no lleva la sangre al río— es uno de los arranques de la problemática que se estudia en este número de *Teatro de Palabras*, es decir, la doble articulación dramático-textual y teatral-espectacular de la segmentación. Es lástima que Ruano de la Haza no haya podido participar, por razones de disponibilidad, en este monográfico. Vitse construye, desde esta controversia, un auténtico *discurso del método*, plagado de neologismos, dirigido a reducir la complejidad de la problemática a un conjunto abarcable y significativo. Vitse reivindica el "valor prioritario del instrumento musical de la métrica". Mas esta solución dista de coincidir con la de otros estudiosos (Ruano, Rubiera), para quienes la condición espacial del teatro sigue siendo el elemento clave de la representación.

Concluye Vitse, después de un largo análisis y de una exposición detallada de las enfrentadas posturas, que "se trata, metodológicamente, de dar una prioridad (¿y exclusividad?) *provisionales* al componente métrico, para una reinserción inmediata —más adecuadas y más justificada teórica y prácticamente— en aquella 'polyphonie informationnelle' y en aquella 'épaisseur de signes' de que nos hablaba Barthes a propósito de la representación teatral". El ejercicio "vitsiano" es, según anuncia el mismo crítico, un ejercicio "todavía *in fieri* y susceptible de recibir enriquecedoras modulaciones".

La intervención de Fausta Antonucci presenta el estado de la cuestión y las críticas al método de segmentación basado en la métrica, así como algunos estudios y análisis que no consideran dicha métrica como elemento estructurante. La crítica italiana considera las dos formas de articulación —la métrica y la escénica—, no siempre coincidentes, para profundizar en los significados de las piezas dramáticas, dando un realce especial al valor semántico y simbólico de los espacios.

Antonucci estudia y señala las resistencias a la metodología de la segmentación basada en la métrica y los consiguientes cuestionamientos. El método de segmentar la pieza en cuadros —crítica anglosajona—, tiene ventajas, como, por ejemplo, el dar cuenta de la realidad del texto pensado para la representación. El artículo va en contra de quienes consideran el texto dramático como algo exclusivamente literario y no como un discurso fundamentalmente teatral. Y añade

que el método Vitse es más un análisis del teatro del tiempo. El de sus oponentes es sobre todo un teatro del espacio.

Resume Antonucci que, contando con que la métrica recibe hoy mucha mayor atención que hace veinte años, reclama que se tengan en cuenta las dos estructuras. El factor métrico no puede supeditarse al factor espacio-temporal, pero tampoco debe someterse este al acercamiento métrico.

Joan Oleza estudia la segmentación (estructuración) a la luz de la técnicas de la Comedia Nueva. Señala los cinco criterios básicos contemplados por la crítica para aislar una unidad de segmentación: el cambio métrico, el vacío escénico, el cambio de espacio dramático, la interrupción temporal y el cambio escenográfico. Unos críticos van en una u otra de estas direcciones, otros adoptan criterios híbridos, según señala el estudioso valenciano. Fija las tres tendencias fundamentales en los estudios de Ruano, Vitse y Antonucci. Y hace una primera constatación: el desajuste existente entre los criterios prioritarios, cambios métricos y vacíos escénicos. A partir del análisis de ocho obras de Lope, observa Oleza el desajuste muy marcado entre los cambios métricos y los vacíos escénicos.

Contando con la noción de espacio del personaje (o área de influencia del personaje), señala Oleza cómo el ámbito o esfera presentados en primer plano pueden cambiar sin que por ello se interrumpa la acción ni mude la métrica. Analiza casos con la intercalación de una escena entre otras dos que se continúan entre sí sin romper la continuidad métrica. Y pasa a destacar el fenómeno contrario: la ruptura de la continuidad de la secuencia argumental a pesar de la continuidad de la métrica.

El trabajo de Oleza tiende a relativizar varias de las 'verdades' que corren por la crítica. La polimetría es, así, una estructura insuficiente, una estructura presente pero que deja muchos cabos sin atar. Constata el estudioso que no es la métrica la que estructura, sino la continuidad temporal pautada por diferentes pasajes métricos. La insuficiencia de la métrica como factor definidor de la estructura 'objetiva' impone la obligación de completarse con los criterios de vacío escénico, de espacios o ámbitos, de personajes, de secuencia cronológica. Y añade, por otra parte, que el recurso a los cuadros es emplear un instrumento claramente impreciso, alzándose así contra la insuficiencia de la vía Ruano, ya aludida en estas líneas. Al final, todos los estudiosos del tema, sea cual sea la trinchera desde la que combaten, afirman el principio de la prioridad de la acción dramática a la hora de articular el texto y el espectáculo.

Oleza se pregunta si todos los métodos están equivocados. Y responde que lo equivocado no es el método, sino el propósito perseguido: una estructura objetiva de la comedia, que se

desajusta tan pronto como ponemos en funcionamiento los criterios de estructuración previamente definidos. Entiende por estructura dos aspectos diferentes de una misma realidad: la estructura externa, que distribuye la materia dramática en partes por medio de marcas formales, y la estructura interna o articulación significativa de estas partes de acuerdo con una lógica del sentido. Y concluye que, en casi todos los análisis que ha seguido con atención, se fija la primera estructura para poder llegar a la segunda, sin dar los pasos necesarios para conseguirlo.

El trabajo termina con una reflexión sobre la técnica dramática de la Comedia Nueva y el programa virtual de puesta en escena que esta propone. En este sentido, es imperativo desplazar la mirada crítica a los procedimientos técnicos de la puesta en escena, del espectáculo previsto en las didascalias de todo orden inscritas en el texto dramático por el poeta o por el autor de comedias. El estudio de Oleza abre unas puertas y unas vías claramente marcadas por la necesidad de considerar múltiples elementos —y no uno ni otro—, capaces de explicar la forma, el sentido y la realización teatral y escénica de los textos dramáticos.

El resto de las contribuciones aportan valiosísimos análisis de obras precisas. Y adoptan criterios eclécticos, más o menos híbridos de las dos opciones de la controversia Vitse/Ruano. María Luisa Lobato, tras ofrecer el cómputo métrico de algunas obras de Lope y Moreto, va más allá en el estudio de las macro y microsecuencias, los pasajes insertos, el tratamiento del espacio y del tiempo, el uso del tablado vacío y su función para distinguir cuadros. Analiza las diversas marcas de segmentación de la moretiana *El desdén con el desdén*. Y aporta dos nociones claves para la comprensión de la palabra dramática: el *verbum dicendi* y el *verbum nuntiandi*. El poeta, Moreto, en este caso, usa la palabra de sus personajes para preparar la atención del público a un nuevo cambio de escena, a una macrosecuencia nueva, en cuanto que el cambio se acompaña de una variación métrica de primer orden.

Destaca Lobato, de esta manera, la voluntad del dramaturgo de 'avisar' a su público de la acción que se va a introducir por medio de *verba dicendi*, en los que un personaje presenta el discurso que seguirá, pero también de los menos observados *verba nuntiandi*, a través de los cuales se anuncia la llegada de un nuevo personaje, la salida de escena de otros, etc...

Y nosotros nos preguntamos si esas palabras, si esos *verba*, no abrigan en su interior las diversas didascalias implícitas que controlan la representación. Y en ese sentido, no sólo anuncian al público lo que va a ocurrir, sino que, fundamentalmente, avisan al autor de comedias, al director, al actor, de lo que va a suceder en escena.

Los desajustes entre los criterios de segmentación llevan a Delia Gavela a analizar y examinar la multifuncionalidad de la métrica y a adoptar una postura ecléctica a la hora de elegir

los criterios de segmentación. Señala la necesidad de recuperar la "escena a la francesa" marcada por la entrada y salida de personajes. Es muy aguda la observación que hace, siguiendo a Antonucci, del valor estructural de los sonetos, que eran frecuentes en Lope como broche climático, desde un punto de vista estilístico y métrico, para cerrar una microsecuencia. Y señala además que sirven por otra parte como sistema de articulación perceptible por el espectador y que rompe la monotonía o confusión de una constante entrada y salida de personajes.

Dos estudios sobre aspectos muy precisos del teatro áureo son los que presentan Aurelio González y Jesús Menéndez Peláez. El primero, después de trazar las notas que igualan o diferencian el teatro novohispano del barroco peninsular, señala la originalidad de sor Juana Inés de la Cruz. Analiza el desarrollo dramático secuencial de *Los empeños de una casa*, apuntando la presencia del escenario vacío como instrumento de segmentación. Termina haciendo una síntesis de escenas, personajes y métricas de dicha comedia.

Aurelio González desarrolla en paralelo dos argumentaciones: 1) Sor Juana conoce y parte de los patrones barrocos peninsulares pero rompe al mismo tiempo con ellos, tanto desde el punto de vista de la cultura criolla como desde el punto de vista de la cuestión de la mujer; y 2) *Los empeños de una casa* cuenta, desde la misma loa, una historia que se desarrolla en un espacio interior (una casa), en el que el mismo criterio espacial resulta estructurador en primera instancia.

Menéndez Peláez estudia la segmentación en el teatro jesuítico, centrando su análisis en la *Tragedia de san Hermenegildo*. Las particularidades de este tipo de teatro (cinco actos y escenas de longitud muy variable, la existencia del *praefatio* o *prologus* y de la *actio jocularis* o entretenimiento) están insertas, además, en una retórica sacra. Las obras son un sermón disfrazado. De ahí que Menéndez Peláez estructure la obra en cinco partes: prólogo, argumento, suma, epílogo y colofón. El crítico analiza cada una de las partes y pasa a estudiar la segmentación interna.

Respecto al empleo de la métrica, el trabajo constata que el uso del verso y de la prosa no permite sacar conclusiones sobre la segmentación. En lo relativo específicamente al verso, la polimetría en estas obras de colegio es dominante. En la *Tragedia de san Hermenegildo* la métrica sirve para fijar distintos momentos de la estructura de la obra. Hace el autor un análisis detallado de toda la tragedia y del entretenimiento.

Resume diciendo que los criterios de versificación fueron usados por los autores de la tragedia con función de segmentación, lo que daría razón al modelo *Vitse*, pero Menéndez Peláez se inclina por criterios segmentadores en la línea de Antonucci y de Rubiera.

A modo de "apunte complementario", es el propio Javier Rubiera el que propone recordar, como telón de fondo de nuestras reflexiones, aquellos textos de Aristóteles, Horacio y Donato que fundan la especulación sobre las "partes cuantitativas" en las poéticas del XVI y del XVII. Circularon ampliamente por los medios académicos europeos y, mediante un proceso de amplificación y de contaminación en el que participaron los principales neoaristotélicos del XVI –como Robortello o Escalígero–, llegaron a manos de estudiosos y preceptistas como el Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Cascales o González de Salas, que los recogieron o reformularon entre 1596 y 1632. Considera Rubiera que, ahora, al repensar en nuestros días los problemas de la 'segmentación', no está de más tener en cuenta los fragmentos más significativos sobre la división en partes, recogidos en los cuatro escritos de poética más completos del Siglo de Oro. Sin duda, habría que ponerlos en relación con otros textos de la época, comenzando por el *Arte Nuevo* de Lope –pero sin olvidar a Pellicer de Tovar o Enríquez de Guzmán– para ir completando el panorama.

Termina el volumen un estudio de Mercedes de los Reyes, María del Valle Ojeda y José Antonio Raynaud, en el que se considera de manera privilegiada la dimensión escénica del ejercicio de segmentación. Parten sus autores de la doble condición de texto literario y de texto espectacular que anida en toda pieza dramática y, particularmente, en la *Comedia del tutor*, de Juan de la Cueva, obra que analizan detenidamente y que editan como anejo a su trabajo.

Presentan un modelo de análisis de segmentación de la estructura dramática aplicada a la obra citada del sevillano Cueva. La identificación de la jornada/acto, escena, secuencia, microsecuencia, y la determinación de uno o varios tipos de cambios (forma, presencia, intervención de personajes, situación y tono), son casi todos ellos elementos en cuya identificación y análisis difícilmente puede prescindirse de una cierta dosis de subjetividad.

La necesaria presencia y toma en consideración de la puesta en escena es elemento clave en el modelo de análisis llevado a cabo en este estudio, en el que se procede a un examen minucioso y detallado de la estructura dramática de la comedia de Cueva, con sus jornadas, escenas, secuencias, etc. Se estudian a continuación con todo detalle los espacios dramáticos, echando mano, cuando es posible, de la panoplia de didascalias implícitas. También analizan el paso del tiempo como elemento segmentador. Y finalmente se hace el análisis métrico. Una edición de la comedia *El tutor* cierra el trabajo.

El conjunto de estudios presenta así un panorama amplio sobre la problemática de la segmentación. Se entrecruzan opiniones diversas y, a veces, contradictorias. Pero de este conjunto de trabajos surge sobre todo una clara tendencia a buscar, en la consideración de la

estructura dramática, una vía dinámica y polivalente, un pensamiento capaz de afrontar la complejidad de un fenómeno variable y polimorfo al que este monográfico de Teatro de palabras propicia hoy un salto adelante.