

La segmentación en el teatro jesuítico¹

Jesús Menéndez Peláez
Universidad de Oviedo
pelaez@uniovi.es

Al socaire del IV Centenario de la publicación del *Arte Nuevo* de Lope de Vega resulta oportuno y necesario establecer la singularidad que esta obra tuvo en aquel momento (a. 1609). En nuestro caso queremos establecer sus puntos de continuidad o de contraste con relación al teatro jesuítico desde una perspectiva que está llamando la atención de la crítica: la segmentación de la obra dramática. Recientes publicaciones, como la coordinada por Fausta Antonucci (2007), ponen de manifiesto la importancia que este aspecto tuvo para los espectadores del teatro de nuestro Siglo de Oro. Dejemos de lado, por el momento, la polémica que plantea disparidad de criterios: supremacía de los criterios métricos (Marc Vitse) frente a los postulados menos rígidos (métricos y espaciales) defendidos por Fausta Antonucci (Rubiera, 2009).

¿Qué puede aportar el estudio del teatro jesuítico a esta cuestión? De la misma manera que la crítica estableció una práctica teatral diferenciada entre las obras elaboradas para ser representadas en un ámbito cortesano y aquellas otras que estaban destinadas al público más sencillo del teatro comercial, hemos de diferenciar la praxis teatral del teatro jesuítico. Como cuestión previa a toda hermenéutica sobre el teatro jesuítico debe tenerse en cuenta que se trata de un teatro escolar y contrarreformista; si nos fijamos en esta última afirmación hay que decir asimismo que el teatro jesuítico tiene una finalidad prioritariamente ideológica, esto es, aquella que se deriva de la actitud que se genera en el concilio de Trento, cuyos cánones asumirá plenamente la Compañía de Jesús. A partir de esta premisa fundamental surge otra característica tipológica de este teatro, apoyada asimismo en la didáctica escolar de la "Ratio studiorum": la importancia que los dramaturgos del teatro jesuítico dieron a los recursos escenográficos. La máxima de "Predicar para los ojos" está en la base de la pedagogía espiritual de la ascética de san

¹ Esta investigación se integra en el programa CONSOLIDER, del Ministerio de Educación e Innovación, Proyecto TECE-TEI, CSD 2009-0003.

Ignacio. Esta misma orientación seguirá la escena del teatro jesuítico. Por tanto, la escenografía y sus respectivos cambios a lo largo de la obra jugarán un papel muy importante en la didáctica que utilizará el teatro jesuítico.

¿Qué recursos utiliza el dramaturgo del teatro jesuítico para diferenciar los distintos momentos que se operan en la puesta en escena de sus obras? Normalmente los estudios que se dedican al teatro áureo desde esta perspectiva sacan sus conclusiones, como es lógico, del análisis en el decurso escenográfico de obras concretas (Vitse, 1990, 268-283; Antonucci, 2007). El mismo procedimiento metodológico se podría hacer al tratar desde esta óptica las obras del teatro jesuítico, por ejemplo, *La tragedia de san Hermenegildo*, la obra más editada y por tanto mejor conocida de este teatro escolar. Antes de establecer un análisis de esta obra, en la que me centraré, quisiera ofrecer algunas singularidades estructurales o de segmentación que aparecen en la dramaturgia jesuítica y que pudieran tenerse en cuenta a la hora de buscar criterios de segmentación.

I. Segmentación externa

Por segmentación externa me refiero a la organización arquitectónica de la obra dramática en estructuras derivadas en parte del teatro clásico greco-romano (actos, escenas...); a estas estructuras propias del teatro clásico añadirán los dramaturgos del teatro jesuítico algunas novedades, como se verá. En principio se puede decir que la segmentación externa de las obras de teatro jesuítico, en líneas generales, mantiene la división en cinco actos, "según los antiguos lo acostumbraban hazer", dirá el "interpres primus" de la tragicomedia *Triumphus Eucaristiae* (Juan Bonifacio, *Códice de Villagarcía*, f. 205). El número de escenas es muy variable. No existe, por tanto, una regularidad temporal en cuanto a la extensión de los distintos actos y escenas en que se divide la obra. Los autores —en particular el P. Acevedo— buscan más bien la unidad en el desarrollo de la acción dramática que la simetría y el paralelismo en cuanto a la duración de cada acto y de cada escena.

I.1. Algunas particularidades terminológicas

El teatro jesuítico introduce en la segmentación externa de sus obras ciertas novedades, algunas de las cuales podrían estar prefiguradas en parte en el teatro grecorromano. Por ejemplo, son características del teatro jesuítico la "præfatio" o "prólogo" y la "actio jocularis" o "entretenimiento", breves piezas jocosas, representadas, respectivamente, al principio y en los entreactos; su función principal era la de motivar al espectador ("præfatio", "prologus") al estilo

de los prólogos y argumentos del teatro de Plauto y Terencio; la "actio jocularis" permitía rebajar la tensión dramática. Estas dos estructuras características del teatro jesuítico desembocarán más tarde, respectivamente, en la loa y en el entremés. El P. Juan Bonifacio, en sus obras recogidas en el llamado "Código de Villagarcía", fue un verdadero especialista en estas piezas.

La obra dramática del teatro jesuítico intercalaba asimismo lo que pudiéramos llamar "microescenas", es decir, escenificaciones de difícil clasificación como los "choros", el "cantus", los "remates" y las "despedidas". Particular interés tenían el "chorus" y el "cantus", denominaciones que aluden a la importancia que desempeñaba la música en la escenografía del teatro jesuítico. Los remates y despedidas, como la propia terminología sugiere, representaban el colofón de la obra y era el momento en el que el dramaturgo excusaba las deficiencias que los alumnos habían tenido en la representación, a la vez que extraía la enseñanza moralizante de la obra.

Desde mediados del siglo XVI, con la obra del P. Pedro Pablo Acevedo, hasta las obras de finales del XVII la segmentación externa del teatro jesuítico sufre modificaciones en la terminología y también en el contenido. En los manuscritos aparecen novedades; por ejemplo, el término "jornada" con frecuencia sustituye al de "acto", mientras la "actio jocularis" o "entretenimiento" convive con el de "entremés".

I.2. La impronta de la retórica sacra

Fue Calderón el que definió los autos sacramentales como "sermones / puestos en verso, en idea representable cuestiones / de la sacra Teología". El fuerte carácter docente y moralizador del teatro jesuítico hizo que sus dramaturgos concibiesen sus obras al estilo de la retórica sacra. La obra dramática viene a ser un "sermón disfrazado". Es esta una característica expresada por los mismos autores. El P. Juan Bonifacio lo recuerda explícitamente en el prólogo al *Triumphus Eucharistiae*:

Vos seréis el argumento
y el thema deste sermón
disfrazado
(Código de Villagarcía, f. 204v).

En el prólogo a la *Actio quae inscribitur nepotiana* Juan Bonifacio dirá que la obra que van a representar los alumnos del Colegio de san Gil en Ávila:

Es un sermón disfrazado;
hablan burlando y de veras

entre cosas placenteras
el provecho irá mezclado

(Códice de Villagarcía, f. 137r, col.1)

La fuerte impronta retórica de los autores del teatro jesuítico se percibe fácilmente en la segmentación de la materia dramática. El ejemplo más significativo, en este sentido, lo ofrecen las obras del P. Acevedo. El discurso dramático de sus creaciones recuerda las partes del sermón literario; de ahí el carácter concionante de esta dramaturgia. Como ya señaló Orlando E. Saa², el P. Acevedo suele estructurar la comedia en cinco partes, cada una de las cuales tiene una función retórica: prólogo, argumento, suma, epílogo y colofón.

El 'prólogo', como ya indicamos, de uso ya en el teatro clásico y puesto de moda en algunos autores del teatro renacentista como Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente, viene a significar el exordio de la retórica sacra con una muy clara finalidad: disponer favorablemente al auditorio y motivarle a fin de que asista con gusto y atención a lo que se va a representar. El "argumento", también de uso bastante generalizado en el teatro renacentista, consiste en una breve exposición de la historia dramática que se va a representar; uno de los argumentos más representativos podría ser el de la *Comædia Metanea*, del P. Acevedo.

Tanto el prólogo como el argumento suelen estar en romance para facilitar el seguimiento de la obra a una parte del público (familiares y amistades de los alumnos), que presumiblemente no sabrían latín. En ocasiones estas partes eran bilingües, esto es, un personaje, el "interpres primus" lo exponía en latín, mientras un "interpres secundus" lo traducía al romance. Conviene decir que algunos prólogos son claros testimonios de la disparidad de criterios que había sobre la conveniencia de utilizar el latín o el romance en estas sesiones.

La "suma" incide en lo más importante y sustancial de cada acto; suele estar en castellano a fin de que —como el prólogo y el argumento— se pueda facilitar el seguimiento de la acción dramática al público que desconoce la lengua latina.

Como puede verse, los tres conceptos a los que vengo haciendo mención ("prólogo", "argumento" y "suma") son aclaraciones para facilitar al espectador la comprensión de la obra; de ahí que sean palabras que se entrecruzan semánticamente, por lo que a veces un autor utiliza uno u otro término indistintamente.

² Saa, 1990, p. 135 y s.

El "epílogo" o "remate" es una recapitulación de la enseñanza moral que se pretende transmitir; cumple la función de la "peroratio" del sermón literario. En ocasiones el dramaturgo aprovecha este momento para agradecer la atención prestada o suplica disculpen las deficiencias de la representación. En estas despedidas los autores del teatro jesuítico también utilizan, en ocasiones, la fórmula ya clásica del "plaudite et valete".

Por último, el "colofón" es una invocación a Dios a modo de oración final. Como señala Orlando E. Saa, se desconoce "si estas invocaciones se pronunciaban en el escenario o si sólo clausuraban piadosamente los escritos"³. Cree el citado crítico que hay indicios en algunas obras para pensar que formaban parte de la representación.

II. Segmentación interna

Por segmentación interna entiendo aquellos indicios más o menos explícitos que servían al espectador para marcar distintos momentos en la representación. En el teatro jesuítico podemos encontrar varios de distinta naturaleza.

II.1. Criterios de naturaleza lingüística

Desde el punto de vista lingüístico el teatro jesuítico inicia sus representaciones en lengua latina. Esta característica lingüística es común con el teatro universitario. Teatro escolar jesuítico y teatro universitario nacen como una imitación del teatro clásico de Plauto y de Terencio. Por eso la lengua del Lacio se convierte en el principal canal lingüístico del inicial teatro jesuítico en todos los colegios de Europa. El público gustaba de asistir a un espectáculo de esta naturaleza, aunque no entendiese el latín, porque era una lengua bien vista socialmente; era la lengua aristocrática obligada en las sesiones académicas y eruditas, porque era lo elegante, lo que estaba de moda; era signo de prestigio cultural; asimismo el latín era el espejo en el que se miraban las nuevas lenguas neolatinas que se expanden a lo largo del Renacimiento. Por todo ello hemos de pensar que mucha gente asistiría a aquellos espectáculos, aun sin entender su lenguaje, por cierto esnobismo.

Sin embargo, poco a poco, los dramaturgos del teatro jesuítico experimentan una cierta zozobra a la hora de escribir sus obras. Como humanistas que son, quieren conservar la lengua

³ Saa, p. 145.

latina en su teatro, teniendo en cuenta que aquellas representaciones eran al mismo tiempo ejercicios prácticos para sus alumnos de Latín y de Retórica; pero al mismo tiempo, como pedagogos de la doctrina cristiana, se dan cuenta de que los consejos y avisos que subyacen en la obra dramática no podían llegar con la fuerza necesaria a los padres, familiares y amigos de los estudiantes, así como a la gran masa popular que con frecuencia asistía a aquellas representaciones. Esta circunstancia hizo que el romance castellano fuese poco a poco invadiendo el texto latino del teatro jesuítico. La evolución fue paulatina. En un primer momento se comenzó por utilizar un prólogo en castellano que se anteponía a cada acto y que resumía el argumento de lo que se iba a representar; en otras ocasiones, como ya hemos recordado, había dos prólogos, uno en latín que había de recitar el "interpres primus" y otro en castellano que recitaba el "interpres secundus". De esta manera el espectador recibía la suficiente información previa para que pudiera seguir el desarrollo de la acción dramática en lengua latina. Por tanto, parece lógico presuponer que estas intervenciones del "interpres primus", recitando el prólogo en lengua latina, y el "interpres secundus" en lengua castellana puedan ser consideradas dentro del decurso de la representación escénica como segmentos estructurales diferenciados; el espectador más culto intentaría seguir el mensaje a través de la lengua latina, mientras que el público menos instruido se contentaría con un recitado más divulgativo, sazonado de referencias lúdicas encaminadas a atraer su atención.

El pluralismo lingüístico se acentúa en obras como la *Tragedia de san Hermenegildo*. El latín y el romance castellano son las lenguas preferentes en esta obra; se observa, no obstante, una cierta diglosia en el sentido de que los personajes más ilustres como el Nuncio, el obispo 'católico' Leandro, el obispo arriano Pascasio y el embajador Hortensio hablan entre sí de manera preferencial en lengua latina; estos parlamentos latinos sirven de base a la discusión teológica sobre la naturaleza de Cristo; la mayor parte de estos son traducidos en la escena por el Intérprete, personaje que desarrolla un papel muy importante en la obra. En este decurso reiterativo de la acción dramática podemos observar pequeños cuadros segmentados por el uso de la lengua en el sentido de que, en los momentos más doctrinales, el criterio de segmentación es la lengua latina. De esta manera, los parlamentos latinos tienen como destinatarios a los receptores más cualificados y cultos, mientras que las intervenciones del Intérprete buscan por el contrario a la gran masa popular que asistió a la representación de la obra. Además del latín y del castellano, en la obra se introducen diálogos en italiano entre los capitanes del ejército romano Flaminio y Curtio. No cabe duda de que estos cambios en el sistema lingüístico contribuían igualmente a segmentar la obra.

II.2. Criterios versificatorios: La polimetría

Empecemos por afirmar que la alternancia prosa / verso aparece con frecuencia en muchas obras del teatro jesuítico. Sin embargo, resulta difícil sacar conclusiones de segmentación a partir de esta dualidad de formas de presentar los diálogos

Por lo que al verso se refiere, se debe señalar que la polimetría es la nota que caracteriza la versificación del teatro jesuítico. Las formas estróficas son muy diversas, desde las más populares como el romance, las redondillas, las cuartetas y las quintillas hasta otras de raigambre más culta como los sonetos y los tercetos encadenados, sin olvidar las décimas, las octavillas, las coplas de pie quebrado, las liras, las silvas, las octavas reales, etc. Aunque es difícil establecer preferencias en los distintos autores y obras, podemos decir que el P. Acevedo, en los albores del teatro jesuítico, parece estar más aferrado a una versificación más culta y uniforme, en consonancia con la tradición clásica y el teatro universitario, mientras en el Códice de Villagarcía el P. Bonifacio se muestra más permeable a una polimetría de tradición más popular. Se trata, por tanto, de una trayectoria evolutiva de la versificación que desde la fidelidad al teatro clásico intenta conjugar los gustos populares con aquéllos más cultos. Son excepción las obras que se escriben en una sola estructura métrica, como la *Parabola caenae* del P. Bonifacio, toda ella escrita en quintillas; sin embargo, una de las estrofas más frecuentes en las obras del P. Bonifacio es la lira, estructura típica de poetas renacentistas como San Juan de la Cruz, quien pudo aprender y asimilar esta estructura del magisterio ejercido por el dramaturgo jesuita en Medina del Campo, en cuyo colegio recibió enseñanzas nuestro gran místico antes de profesar en la orden carmelitana. La polimetría es, pues, uno de los rasgos que tipifican la estructura del teatro jesuítico. ¿Se podría decir que la polimetría que adoptará más adelante la comedia barroca es heredera del teatro jesuítico? Aunque no se pueda probar que se trate de una relación de causa a efecto, no cabe duda de que con esta práctica el teatro jesuítico favoreció la implantación de una de las notas más características de nuestro teatro áureo. No obstante, estamos aún lejos de la doctrina versificatoria implantada por el *Arte nuevo* de Lope de Vega. En cuanto a los versos, descubrimos la misma diversidad que en las estrofas, dentro del binomio culto/popular al que intentan acomodarse los autores del teatro jesuítico; a ese propósito, el endecasílabo y el heptasílabo sazonan las estructuras métricas de la tradición más culta e italianizante, mientras el octosílabo seguirá siendo el verso que alimenta las estrofas más populares.

III. La segmentación en la Tragedia de San Hermenegildo

Una ejemplificación de los criterios de segmentación utilizados en el teatro jesuítico puede verse en la *Tragedia de San Hermenegildo*⁴. Nos detenemos en esta última obra por ser la más conocida y asimismo una de las mejor logradas del teatro jesuítico. Creemos que en ella se percibe con claridad que los recursos métricos sirven a los autores (Hernando de Ávila, Juan de Arguijo y Melchor de la Cerda⁵), en paralelo con las marcas espaciales, para establecer distintos momentos de la estructura de la obra. Sin embargo, esta doble praxis no sigue un perfecto paralelismo. Se observa en muchos casos que los cambios de espacio y tiempo no generan cambios métricos. Hagamos un breve análisis de la obra desde esta perspectiva.

Acto I

Comienza la obra con el canto del coro de un texto en estructura romancística (v. 1-28); su función es la de contar el argumento de la obra. Tiene, por tanto, una finalidad descriptiva o narrativa.

- Escena 1ª.- Siguiendo la didascalia o acotación que precede al diálogo, evoca una escenografía procesional muy precisa que podría evocar en el espectador una solemne festividad litúrgica; en este contexto se inserta el diálogo, en versos latinos formando trímetros yámbicos, entre el Nuncio y el obispo san Leandro; se trata de una microescena que pudiera sugerir el palacio episcopal (v. 30-112).
- Escena 2ª.- La segunda escena tiene la misma escenografía, pero hay una clara segmentación que se refleja en el empleo de octavas reales junto con los versos latinos de nuevo en trímetros yámbicos; el monólogo de Hermenegildo con que termina esta escena marca otra nueva microescena que la métrica subraya con el empleo de quintillas (v. 113-455).
- Escena 3ª. En ella interviene Hermenegildo y sus consejeros, Gosindo y Leodegario; la versificación queda marcada por las quintillas (v. 456-745).
- Escena 4ª. De nuevo esta escena queda segmentada por versos latinos que son traducidos por el Intérprete en octavas reales; esta alternancia de versos latinos,

⁴ Para las citas y numeración de los versos se sigue la edición de Jesús Menéndez Peláez, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1995.

⁵ Sobre este punto véase nuestra edición anteriormente citada, p.138-141.

trímetros yámbicos, vertidos al romance en octavas reales, completa esta escena v. 746-840.

- Escena 5ª.- El tránsito con la escena anterior se realiza también en octavas reales (v. 841-872); pero la entrada de los personajes alegóricos, el Temor y el Deseo, que dialogan entre sí, hace que se cambie la versificación con el empleo de quintillas (v. 873-992); dentro de esta misma escena asistimos a la oración de Hermenegildo; esta nueva segmentación vuelve a quedar codificada en octavas reales (v. 993-108).
- Escena 6ª.- Representa un nuevo cuadro escénico, indicado con la didascalia espacial "entra"; la versificación lo hace notar con el empleo de tercetos encadenados; termina esta escena con una nueva segmentación escénica sin que haya marca en los versos; el cambio versificatorio es el único referente al pasar de los tercetos a las silvas (v. 1009-1198); de esta manera el diálogo con los personajes alegóricos da paso a la oración en silvas que se constituye en una microescena (v. 1199-1238).

Acto II

Comienza con la interpretación del coro de un texto musicalizado en estructura dialogada, 'pregunta-respuesta', entre un solista y el resto de la masa coral (v. 1239-1258).

- Escena 1ª.- Está introducida por una larga acotación espacial que menciona varios personajes reales y alegóricos: Gosindo, Leovigildo, Ingunda, la Fe, la Constancia, Hispalis, Carmona, Cazalla y Axarafe. No hay cambio de versificación. Las redondillas estructuran toda esta escena (v. 1259-1517).
- Escena 2ª.- Tiene tres microescenas. La primera recoge el diálogo entre Ingunda, esposa de Hermenegildo, con los personajes alegóricos el Temor, la Constancia, la Fe, Sevilla y Cazalla. La segunda va precedida de la acotación "Entran Ermenegildo y el Deseo", lo que nos indica que encierra una nueva configuración espacial; sin embargo, no hay cambio en la versificación; continúa la estructura en redondillas (v. 1576-1691). La tercera microescena se inicia con otra acotación "Entra Leodegario"; en este caso sí asistimos a una segmentación versificatoria por tercetos encadenados. (v. 1692-1712).
- Escena 3ª.- Una larga acotación introduce el nuevo espacio escénico con dos parlamentos bien significativos; el primero es el encuentro entre los dos hermanos, Recaredo y Hermenegildo; en el segundo se prepara ya la larga discusión teológica entre Pascasio, obispo hereje, Hermenegildo y Leandro. A pesar de este notorio cambio espacial, sigue la versificación en tercetos encadenados de la escena anterior.
- Escena 4ª.- Comienza la discusión teológica entre los obispos Pascasio y Leandro sobre la divinidad de Cristo, que niegan los arrianos. La lengua latina es aquí un claro

referente de segmentación que delimita espacialmente la escenificación de una discusión teológica. Se retoma a continuación de nuevo el parlamento en castellano y en la versificación de tercetos encadenados (v. 1813-2026) para terminar en un cuarteto (v. 2027-2030).

- Escena 5ª.- (v. 2031-2198). Intervienen Hortensio, portavoz romano, el Intérprete y Hermenegildo. Las quintillas castellanas están entreveradas de versos latinos, trímetros yámbicos.

Acto III

Comienza el acto con la interpretación del coro de un texto en redondillas.

- Escena 1ª.- De nuevo es la lengua latina el recurso que se utiliza para establecer la segmentación. Entran en escena Hortensio, embajador, y los capitanes romanos Flaminio y Curcio. Versos latinos (v. 2227-2316).
- Escena 2ª.- Terminado este primer cuadro, la escenografía cambia con la presencia de Leovigildo, Recaredo y Gosindo. Este cambio escenográfico sí está marcado por el cambio en la versificación con octavas reales (v. 2317-2580). A continuación asistimos a un nuevo cambio espacial, introducido por la acotación "Aquí Leovigildo se puso el pañuelo delante de los ojos con gran tristeza y llanto"; la versificación lo ratifica con el empleo de redondillas (v. 2581-2824).
- Escena 3ª.- En esta nueva escena, que se resuelve métricamente en redondillas (v. 2825-3145), entran Recaredo y los soldados.
- Escena 4ª.- (v. 3146-3253) Parlamento entre los hermanos Recaredo y Hermenegildo. Cambio espacial y cambio versificatorio en tercetos (v. 3146-3250). Concluye esta escena con un cuarteto (v. 3251-3254) y una octava real (v. 3255-3262).
- Escena 5ª.- Se trata de una macroescena, subdividida en varias microescenas o cuadros:
 - III.5.1 Diálogo entre los esposos, Ingunda y Hermenegildo: redondillas (v. 3264-3374);
 - III.5.2 Intervención de Hortensio: versos latinos (v. 3375-3378);
 - III.5.3 Intérprete: redondillas (v. 3379-3382);
 - III.5.4 Hortensio: versos latinos (v. 3383-3391);
 - III.5.5 Intérprete y Hermenegildo: redondillas (v. 3392-3427);
 - III.5.6 Diálogo entre el Intérprete y Hortensio: versos latinos (v. 3428-3440);
 - III.5.7 Intérprete, Ingunda y Hermenegildo: quintillas (v. 3441-3456);
 - III.5.8 Intérprete y Hortensio: versos latinos (v. 3457-3470);
 - III.5.9 Intérprete, Hermenegildo e Ingunda: quintillas (v. 3471-3579);
 - III.5.10 Curcio: versos latinos (v. 3580-3587);
 - III.5.11 Intérprete y Hermenegildo: Octava real (v. 3588-3595);
 - III.5.12 Intérprete y Flaminio: versos latinos (v. 3396-3612);

- III.5.13 Intérprete y Hermenegildo: octava real (v. 3613-3620 y quintillas (v. 3621-3640);
 - III.5.14 Curcio: versos latinos (v. 3641-3645);
 - III.5.15 Intérprete y Hermenegildo: quintillas (v. 3646-3665);
 - III.5.16 Intérprete: versos latinos (v. 3366-3676);
 - III.5.17 Hermenegildo, Celio e Ingunda: quintillas (v. 3677-3740);
 - III.5.18 Leodegario y Hermenegildo: endecasílabos sueltos (v. 3741-3763);
 - III.5.19 Hermenegildo y Leodegario: quintillas (v. 3764-3788).
- Escena 6ª.- Comienza esta escena con una oración de Ingunda en sextetos (v. 3789-3944). En esta misma versificación continúa el diálogo con Celio y los personajes alegóricos Sevilla, Carmona, Cazalla y Axarafe.

Acto IV

Comienza este acto con un "Cuarto coro" que interpreta un texto en dos octavas reales; es un lamento por la ausencia de Ingunda.

- Escena 1ª.- La acotación nos sitúa en el espacio escénico: "Sale Hortensio, embajador, con el Intérprete". Versos latinos (v. 3961-3984).
- Escena 2ª.- De nuevo la acotación especifica la escenografía: "Entra el Rey Leovigildo con Recaredo y Gosindo por la parte de fuera del muro". Asistimos a una alternancia de octavas reales (v. 3985-4000); v. 4011-4025; v. 4058-4081; v. 4104-4111; v. 4112-4118) y versos latinos (v. 4001-4010; v. 4027-4057; v. 4082-41-03; v. 4112-4118) entre Hortensio y el Intérprete.
- Escena 3ª.-Tiene varias microescenas:
 - IV.3.1 Diálogo entre Flaminio y Curcio: endecasílabos en lengua italiana (v. 4143-4155).
 - IV.3.2 Parlamentos entre Leovigildo, Flaminio, Curcio y Recaredo: alternancia de tercetos en italiano y en castellano (v. 4156-4260). Este bilingüismo también pudo servir de criterio de segmentación.
- Escena 4ª.- Diálogo entre Flaminio y Curcio: quintillas en italiano (v. 4261-4301)
- Escena 5ª.- Diálogo entre Hermenegildo, Curcio, Flaminio y Leodegario; alternan las quintillas en italiano y en castellano (v. 4302-4471).
- Escena 6ª.- Diálogo entre el Temor, el Soldado y un Camarada: redondillas (v. 4472-4612).
- Escena 7ª.- Hay una larga acotación que contextualiza las microescenas de que consta esta escena:
- Monólogo de Hermenegildo: quintillas (v. 4613-4652);
- Diálogo entre Hermenegildo y los soldados en la torre: redondillas (v. 4653-4660);

- Entrada de Recaredo acompañado de mucha gente: redondillas (v. 4661-4740).
- Escena 8ª.- Leovigildo, Recaredo y Hermenegildo. Escena llena de dramatismo: redondillas (v. 4741-4896).
- Escena 9ª.- Diálogo entre Lisardo, alcaide del castillo, y Hermenegildo: redondillas (v. 4897-4952).

Acto V

Un soneto que adelanta, a modo de prefiguración, la cruel sentencia de un "padre sin clemencia" es el texto que interpreta el "quinto coro".

- Escena 1ª.- "Entra Pascasio", acotación que introduce en escena la primera microescena con el parlamento entre Recaredo y Pascasio, previa acotación correspondiente, que señala la entrada de este última en escena; la versificación comienza en octavas reales (v. 4969-5008) para pasar a tercetos encadenados (v. 5009-5096).
- Escena 2ª.- Diálogo entre Hermenegildo, Recaredo, Pascasio y Lisandro; se inicia en octavas reales (v. 5097-5160), pero la salida de Pascasio fuera del tablado significa una nueva segmentación que lo recoge la versificación pasando a tercetos (v. 5161-5217); se remata esta escena con una redondilla (v. 5218-5221).
- Escena 3ª.- Diálogo entre Recaredo, Lisandro y Celio: quintillas (v. 5222-5436); la segmentación espacial va corroborada por la segmentación versificatoria.
- Escena 4ª.- Diálogo entre Leovigildo, Recaredo, Gosindo y Sisberto: tercetos encadenados (v. 5437-5514); de nuevo la versificación notifica el cambio de escena.
- Escena 5ª.- Se trata de una escena con un pluralismo versificatorio en unos diálogos en los que intervienen los personajes alegóricos Sevilla, Carmona, Cazalla, Axarafe, y los personajes reales Leovigildo, Recaredo, Gosindo, Lisardo, Sisberto, Celio y un Ángel. Es una escena muy compleja en la que la versificación juega un papel determinante en la segmentación. Podemos distinguir seis cuadros:
 - V.5.1 1er Cuadro: tercetos encadenados (v. 5515-5606)
 - V.5.2 2º Cuadro: endecasílabos con rima interna (v. 5607-5650).
 - V.5.3 3º Cuadro: tercetos encadenados (v. 5651-5745).
 - V.5.4 4º Cuadro: liras en sexteto (v. 5746-5781).
 - V.5.5 5º Cuadro: Aparición del ángel con un largo monólogo: octavas reales (v. 5782-5851).
 - V.5.6 6º Cuadro: Es el trágico final cuando se notifica a Hermenegildo la sentencia: redondillas (v. 5852-6071).

Entretenimiento

Esta segmentación de la obra desde perspectivas versificatorias y espaciales la observamos igualmente en el entretenimiento⁶.

- Primera parte.- La didascalia evoca el espacio escénico "Asómase la Ciencia , vestida de luto en lo alto de el castillo". Cinco octavas reales (v. 1-40) son el soporte de esta microescena; la entrada al tablado del Bárbaro aparece segmentada también de manera espacial; las acotaciones reconstruyen el espacio escénico: "Habla un bárbaro desde allá dentro" o "Aquí el bárbaro se asoma en lo alto del castillo al lado de la Ciencia quitándola de allí". Estas acotaciones espaciales evocan en el lector una representación virtual que en la representación real cobraría toda su actualización. Pues bien, asistimos igualmente a un cambio versificatorio; el monólogo de la Ciencia está estructurado en octavas reales, mientras el diálogo entre la Ciencia y el Bárbaro va en redondillas. (v. 41-259). Sin embargo, a continuación hay un nuevo cambio espacial con la entrada de dos gitanillos que representan al Amor Interesal y al Amor Sensual, que polemizan con el Amor de la Ciencia y el Honor; esta nueva segmentación espacial no la recoge la versificación, ya que el diálogo prosigue en redondillas (v. 260-580). A lo largo de esta primera parte del Entretenimiento asistimos a nuevos cambios espaciales sin que se cambie la marca versificatoria de la redondilla.
- Segunda parte.- La salida de Hércules inicia esta parte con octavas reales (v. 583-614) en un monólogo que constituye de por sí una microescena. El cambio versificatorio en redondillas (v. 615-750) marcará una nueva segmentación escénica en el diálogo entre Hércules, Amor Ciencia , Sensual, Interesal y el Honor.
- De nuevo el soliloquio de Hércules, que representa un cambio espacial se registra en la versificación con dos sextetos con estructura de lira (v. 751-762). Se reanuda el diálogo con una larga serie de microescenas sin que se alteren las redondillas que caracterizan este largo parlamento (v. 763-1356).
- Tercera parte.- Encierra esta parte varias microescenas segmentadas por la entrada de los distintos personajes que configuran el parlamento general:
 - Ent.3.1 "Salen los gitanillos": redondillas (v. 1357-1368);

⁶ El entretenimiento es un subgénero dramático que corresponde en el teatro jesuítico al entremés en su acepción primigenia, es decir, aquella obra de carácter jocoso que se representaba en los entreactos de la obra general; se le denomina también "actio jocularis" o "Actio intercalaris", denominaciones que aluden a su naturaleza. La representación de la *Tragedia de san Hermenegildo* tuvo también su entretenimiento que se representó en tres partes, los intermedios entre los actos 1º y 2º; 2º y 3º; 3º y 4º.

- Ent.3.2 "Entra el bárbaro con una espada": redondillas (v. 1369-1476);
- Ent.3.3 "Entra Hércules con el Amor de Ciencia y el Honor": redondillas (v. 1477-1568);
- Ent.3.4 "Entran quatro Bárbaros...": redondillas (v. 1569-1636);
- Ent.3.5 "Sale el león...": redondillas (v. 1637-1666);
- Ent.3.6 "Sale el oso...": redondillas (v. (v. 1667-1676);
- Ent.3.7 "Aquí salió un villano...": redondillas (v. 1677-1724);
- Ent.3.8 "Salió una sierpe...": redondillas (v. 1725-1820);
- Ent.3.9 "Soliloquio de la Ciencia": octava real (v. 1821-1828);
- Ent.3.10 "Diálogo entre el coro" (redondillas: v. 1829-1832); v. 1841-1848; v. 1857-1864; v. 1873-1880; v. 1889-1892), la Ciencia y Hércules (octavas reales: v. 1849-1856; v. 1865-1872; v. 1881-1888; v. 1893-1900).

A modo de conclusión

Hemos intentado ofrecer una visión de la segmentación propia del teatro jesuítico. En la primera parte, expusimos los particularismos terminológicos y funcionales que empleó el teatro jesuítico en lo que llamamos segmentación externa; además de la terminología clásica de actos y escenas se utilizarán otros segmentos escénicos, en parte originalidad de los dramaturgos jesuitas: "actio jocularis", "præfatio", "prólogos", "entretenimientos", "coros", "remates", "despedidas", etc. También nos hemos referido a la impronta que la retórica sacra dejó en esta segmentación, cuya escenificación seguía la estructura del sermón literario.

Una vez expuesto este primer acercamiento intentamos poner de manifiesto otros elementos caracterizadores de la escena del teatro jesuítico que tuvieron asimismo una funcionalidad de segmentación, como los criterios lingüísticos (latín-romance), que a nuestro juicio jugaron asimismo una función en la estructura escénica.

Una vez expuesta esta visión de conjunto nos centramos en la *Tragedia de san Hermenegildo*, una de las obras mejor logradas del teatro jesuítico. Nuestro análisis intentaba poner de relieve la importancia de la versificación como criterio de segmentación. Dicho análisis pone de manifiesto que la polimetría es otro de los rasgos que caracterizan la *Tragedia de san Hermenegildo*; con nuestro análisis creemos haber demostrado que los criterios versificatorios fueron utilizados por los autores de la citada tragedia con una función de segmentación. Este análisis daría la razón a la argumentación de Marc Vitse. Sin embargo, este dato no obsta para que en otros momentos del discurso dramático los criterios espaciales parezcan ser el único referente que tenía el espectador para esta establecer los distintos momentos de la representación. Sin pretender hacer extrapolaciones a otros autores o a otras obras del teatro jesuítico nos

inclinamos, de manera intuitiva, por la mixtura de criterios, un cierto eclecticismo, actitud defendida entre otros por Fausta Antonucci y Javier Rubiera.

Referencias bibliográficas

ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.

MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús, *Tragedia de san Hermenegildo*, edic. de..., en *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1995.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, France-Ibérique, Press Universitaires du Mirail, 1990.

RUBIERA, Javier, reseña a Fausta ANTONUCCI, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, en *Teatro de palabras*, martes 17 de marzo de 2009.

SAA, Orlando, *El teatro escolar de los jesuitas en España*, New Jersey, Slusa, 1990.