

A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva¹

Joan Oleza
Universitat de València
joan.oleza@uv.es

La situación de partida

En la búsqueda de la estructura del texto representado, que parece haberse intensificado en los últimos años² de forma hasta un cierto punto sorprendente, ahora que casi nadie busca estructuras, se han venido manejando una serie de criterios básicos para establecer un estrato intermedio de unidades de segmentación entre el de los actos y jornadas, que todo el mundo parece dar por obvio, y el de las escenas "a la francesa" o "subescenas", por las que nadie se interesa sin un rictus burlón en la comisura del labio, un estrato al que algunos llaman "cuadro" o "escena a la inglesa" (Ruano de la Haza), otros "escena" (D. Marín) y otros "macrosecuencia" (M. Vitse). Entre unos y otros son cinco los criterios básicos que se contemplan para aislar el momento preciso del cambio, el momento en el cual una unidad de segmentación sustituye a otra:

- 1.- El cambio métrico
- 2.- El vacío escénico.
- 3.- El cambio de espacio dramático.
- 4.- La interrupción temporal.
5. El cambio escenográfico.

Los cinco son significativos, sin lugar a dudas, para captar la articulación interna del texto dramático e, incluso, del texto escénico, aunque algunos se orientan más hacia la palabra de los personajes (1 y 4), otros hacia el movimiento escénico (2 y 5), y otros tienen un carácter híbrido

¹ Este trabajo ha contado con el patrocinio del Plan Nacional I+D+i al proyecto CONSOLIDER, TECE-12, CSD2009-00033 y al proyecto ARTELOPE, FFI2009-12730.

² Tomo la introducción de Fausta Antonucci al libro colectivo editado por ella (2007) como "estado de la cuestión", aunque incluyo en mis consideraciones algunos trabajos posteriores.

o, si se quiere, polivalente, con proyecciones tanto sobre la palabra como sobre el movimiento (3). Por ello mismo no es extraño que, en la mayoría de los estudios, se tienda a tenerlos en cuenta todos, aunque sea dándole prioridad a uno de ellos y convirtiendo a los otros en complementarios o, incluso, en opcionales. Ruano de la Haza (1994), por ejemplo, otorga prioridad al vacío escénico (nº 2), constata que el cambio escenográfico (el nº 5) es el más casual, apunta que el cambio estrófico (el nº 1) acompaña "generalmente" el cambio de "cuadro", pero advierte que de todas maneras "siempre se podrán encontrar excepciones a estas reglas".

No obstante, si aquello que se aspira a definir es la "estructura objetiva" o "la división del texto dramático", no resulta demasiado consecuente establecer condiciones (o criterios que las definen) que unas veces se cumplen y otras no. Sería más riguroso determinar las condiciones necesarias, aquellas sin las cuales no puede producirse un cuadro, esto es, aquellas sin las cuales no existe esa unidad de articulación de la estructura, y complementarlas posteriormente con algunas características opcionales.

De hecho, es obvio que para Ruano de la Haza la condición *casi* necesaria es el vacío escénico, siendo las otras complementarias (más complementarias 1, 3 y 4; menos complementarias 5).

En esta misma dirección, pero en sentido contrario, argumenta Marc Vitse (1990, 269 s.) en un análisis de *La dama duende* desbordante de cólera contra Hartzenbusch y sus ediciones segmentadas por medio de "escenas a la francesa" y cambios de espacio, ediciones a las que acusa no sólo de arbitrariedad, o de "réalisme impérialiste de l'espace", o de "faire une extrême violence" al sistema de segmentación genuino de los textos dramáticos del siglo XVII, sino que llega incluso a denunciarlas por cometer "une double trahison" contra este sistema, que en verdad es el de su polimetría. Vitse argumenta que el vacío en escena, determinante para Ruano, y el cambio de espacio, determinante para Hartzenbusch, pueden no coincidir con el cambio temporal y con el cambio estrófico, determinantes para él mismo, lo que le lleva a declarar "la incapacidad de los cambios de lugar para servir de elementos estructurantes u organizativos del desarrollo dramático de una comedia" (1985, 26), y a postular la primacía de una segmentación basada en los cambios métricos, que son los que proporcionan estructura objetiva a la obra.

Por su parte, Fausta Antonucci (2000) observa, en su análisis de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, toda una serie de cambios de espacio dramático que no se corresponden con cambios de forma métrica, aunque trata de recuperar estos desajustes en un nivel no de estructura sino de significación: "los lugares del texto donde cambio de forma métrica y cambio de espacio no coinciden, son por tanto lugares clave de la obra" (29)³.

Una primera constatación: el desajuste entre los criterios prioritarios

No quisiera dejar de aportar algunos elementos de consideración al que podríamos llamar "debate de la segmentación" suscitado por estos y algunos otros trabajos relevantes. Para ello he vuelto a las obras que analicé en 1981 para caracterizar la propuesta teatral del primer Lope, pues las tenía minuciosamente analizadas en este aspecto de la segmentación⁴, y para no fatigar al lector con cifras y tablas he elegido sólo una obra por cada uno de los géneros que establecí en aquel momento⁵, a fin de ofrecer un conjunto de observaciones que sean válidas para todo el conjunto⁶.

³ La idea de que las asimetrías o desajustes entre cambios métricos y espaciales o de personajes en presencia no proceden tanto de patologías del sistema como de momentos de significación especial, que el texto dramático subraya, se insinuaba ya en D. Marín (1968), se abre un espacio creciente en los trabajos de Fausta Antonucci, y se constituye en clave interpretativa en los de R. Serrano: "son precisamente esos 'momentos asimétricos' – nada inocentes, por cierto– los que parecen ligados a momentos de *zoom* más importantes que se dan en la pieza y que provocan verdaderas explosiones (o implosiones) del espacio-tiempo dramático" (2006, 971).

⁴ Aunque he revisado los datos al disponer, hoy día, de ediciones más fiables que entonces. En particular, he utilizado las ediciones del proyecto Prolope (1997 ss) para *El galán Castrucho* (IV, 3; ed. de J. Molina), *Los donaires de Matico* ((I,1; ed. de M. Presotto), y *El casamiento en la muerte* (I,2; ed. de L. Giuliani); y las de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, en la Fundación Castro (1993 ss), para *El grao de Valencia*(III), *Belardo el furioso*(II), *El marqués de Mantua*(V), *Los celos de Rodamonte*(II) y *Adonis y Venus*(IX). He utilizado asimismo los numerosos datos contenidos en la *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (ARTELOPE), actualmente en preparación de publicación, que dirijo.

⁵ Hago una excepción con el género caballeresco dada la curiosa desviación que supone *El marqués de Mantua*, como explicaré.

⁶ El conjunto analizado entonces era de 18 obras, pertenecientes a diversos géneros.

Género	Obra	Total de vacíos escénicos (por actos, y sin contar los entreactos)	Vacíos escénicos sin cambio métrico. Se cuentan aparte los entreactos	Número de cambios métricos
Comedia urbana	<i>El grao de Valencia</i>	17 (5+4+8)	6	25
Comedia picaresca	<i>El galán Castrucho</i>	8 (2+3+3)	3	29
Comedia palatina	<i>Los donaires de Matico</i>	7 (1+1+5)	3 (+1 entreacto)	15
Comedia pastoril	<i>Belardo el furioso</i>	8 (1+3+4)	3 (+1 entreacto)	26
Drama histórico	<i>El casamiento en la muerte</i>	14 (4+5+5)	3 (+1 entreacto)	28
Drama Caballeresco	<i>El marqués de Mantua</i>	6 (2+2+2)	2	38
Drama Caballeresco	<i>Los celos de Rodamonte</i>	13 (6+3+4)		39
Drama mitológico	<i>Adonis y Venus</i>	5 (1+2+2)	0	31

Como puede observarse,

- 1.- se produce un desajuste muy marcado entre cambios métricos y vacíos escénicos, lo que ya de entrada significa que muchos cambios métricos ocurren independientemente de los vacíos escénicos, o si se prefiere decirlo de otra manera: muchos cambios métricos no pueden ser tenidos en cuenta para una segmentación en cuadros.
- 2.- es notable la tendencia a incrementar los vacíos escénicos en los terceros actos, imprimiendo a la representación una dinámica de mayor entrecruzamiento de acciones diversas⁷.
- 3.- un número importante de vacíos escénicos se producen sin acompañamiento de cambio métrico. Si hay 60 vacíos escénicos en las obras para corral (*Adonis y Venus* es de representación palaciega), 20 de ellos no implican cambio métrico entre los cuadros afectados, es decir, un 33%.
- 4.- es sensiblemente diferente la articulación de la obra para representación cortesana de las de las obras de corral. En *Adonis y Venus* hay un número corto de vacíos escénicos, un verdadero despliegue polimétrico y un ajuste de vacíos y de cambios métricos, observaciones que unidas a otras realizadas en su momento (Oleza, 1981), determinan una técnica diferente, con un texto mucho más elaborado y una representación cuidada hasta en su último detalle. La técnica que más se asemeja a la puesta en juego en esta obra es la de la caballeresca *El marqués de Mantua*, pero las

⁷

Sea cual sea el parámetro elegido por el estudioso, la peculiaridad técnica de los actos terceros, sobre la que ya advertía en mi trabajo de 1981, suele aparecer destacada. Así por ejemplo, R. Serrano (2006, 962) subraya "la progresiva disminución de versos por secuencia" que culmina en el tercer acto de *La dama duende*, y F. Antonucci la mayor complejidad estructural del acto tercero de *El caballero de Olmedo*, que se traduce en "un desfase acentuado entre cambios de espacio y cambios de forma métrica, y en un aumento de los momentos de tablado vacío" (2009, 53).

conclusiones no podrían extrapolarse al género, pues una obra del mismo género como *Los celos de Rodamonte* presenta nada menos que 13 vacíos escénicos (6+3+4) y 39 pasajes métricos, lo que la asemeja a las comedias urbanas o los dramas históricos. Quizá no sea arriesgado suponer que las diferencias en las circunstancias de representación (teatro, escenario, audiencia, medios económicos) se traducen como diferencias en el texto dramático.

Si de estas observaciones generales pasamos a un análisis algo más detallado de los desajustes entre los dos criterios señalados hasta ahora como prioritarios, los cambios métricos y los vacíos escénicos, constataremos:

1.- Entre los frecuentes casos de continuidad de la misma variante métrica por encima del vacío escénico, la mayoría implica una continuidad de la intriga o línea de acción, como ya había observado D. Marín (1968⁸), a la que acompaña como una modulación musical. Esta continuidad de la intriga y de la métrica es reforzada a menudo con la continuidad de los personajes en presencia, salvando la discontinuidad del vacío escénico.

Pero en ocasiones, esta continuidad puede mantenerse únicamente en la métrica y en la acción, mientras cambian el espacio, el tiempo y hasta los personajes implicados. Y ello puede ocurrir, y ocurre muy a menudo, haciendo caso omiso de las pausas de los entreactos, momentos superlativos del vacío escénico, lo que es una prueba harto significativa de lo poderosa que es la modulación de la intriga por la métrica.

Un tipo muy particular de continuidad métrica es el que preserva la continuidad de la acción a pesar del cambio a un lado y otro del vacío escénico de los personajes implicados, pero sobre todo del punto de vista o del aspecto externo de la misma. Se suele utilizar por algunos críticos el concepto de "espacio del personaje" para identificar lo que sucede (la acción material o mental) en el área de influencia de un personaje. Así, Marc Vitse establece como espacios antagónicos el "espacio del Comendador" y el "espacio de Peribáñez", sin que esos espacios se reduzcan a la casa del uno y del otro, sino que remiten a algo más amplio y más etéreo, al ámbito

⁸ No obstante, las explicaciones de D. Marín sobre esas formas de continuidad métrica entre escenas por encima del vacío de tablado (que consideraba minoritarias, pues lo habitual, según él, era la coincidencia entre cambio métrico y cambio de escena, y más todavía en las fases más maduras de la evolución dramática de Lope) son tan variadas, dependen de tan diversos factores, resultan tan específicas de cada caso particular, y hasta son tan contradictorias que pueden ir desde asegurar "un enlace respecto al asunto central" hasta "compensar la aparente inconexión orgánica" (1968, 76). De manera que sirven para una cosa (enlazar) y su contraria (compensar la falta de enlace), con lo que resulta imposible construir un criterio coherente.

espacial, al ambiente, al área de influencia, al tipo de acciones y a los personajes allegados que caracterizan a cada uno de los dos actantes principales de la obra de Lope.

Ya W. Propp (1971, 91 s.) habló de las "esferas de acción de los personajes" (*la esfera del agresor, la esfera del donante, la esfera del auxiliar, la esfera de la princesa y de su padre, la esfera del héroe...*), aunque en su trabajo este tipo de esfera quedaba configurado sobre todo por las funciones narrativas que desempeñaba, como un espacio de intersección de funciones estructurantes. Para I. Lotman (1978, 292 s.) el personaje aparece siempre asociado a un campo semántico que le envuelve, y en el que se configura, y lo que caracteriza a los personajes protagonistas es su capacidad de salir de ese campo para penetrar en un anticampo semántico (del espacio de la vida al de la muerte, por ejemplo, o del de la soledad al de la pareja), superando ese límite que separa a uno de otro y que constituyen las pruebas que tiene que sufrir y los obstáculos que ha de vencer : el relato es precisamente esto, el paso del campo al anticampo por unos personajes actuantes. E. Souriau (1950) caracterizaba sus "situations dramatiques" por "la fuerza" temática dominante que operaba sobre la acción en un momento dado de la misma, y que era encarnada por uno o varios de los personajes principales. A. Ubersfeld (1977), por su parte, que tiene en cuenta ese concepto de "fuerza" de E. Souriau, elabora el de "espacios dramáticos" y concibe el texto teatral como oposición de esos espacios dramáticos, caracterizados por marcas bien definidas, que se encuentran entre sí en equilibrio inestable, y que son permeables entre sí, permitiendo el deslizamiento de los personajes de uno a otro, su expulsión de uno de ellos, su reagrupación en otro, etc. En todos estos planteamientos teóricos se concibe una relación de compenetración entre acción, espacio y personaje, que es la que subyace a la práctica analítica, no teorizada, de Vitse. Tal vez valdría la pena renunciar al término de "espacio del personaje" (de Peribáñez, del Comendador...), dada la excesiva polivalencia del término "espacio" (espacio dramático, espacio escénico, espacio del personaje...) y las dificultades analíticas que pueden producirse cuando se yuxtaponen diversos espacios personales (v. gr. el de Peribáñez y el del Comendador), que representan las fuerzas en conflicto, en un mismo espacio dramático, y adoptar el de *esfera de influencia* o *ámbito* de tal o cual personaje, pues el ámbito se deja incorporar marcas espaciales, morales, identitarias, estéticas, marcas del punto de vista, de los intereses o de acciones prototípicas de tal o cual personaje, el aura de significaciones que le rodea, en suma, y en el que pueden incorporarse además los personajes que le están subordinados (criados, amigos, aliados, familiares).

En el caso que estamos estudiando, y que es bastante frecuente, cambia el ámbito presentado en primer plano, sin que por ello se interrumpa la acción ni mude la métrica. El ejemplo procede de la Jornada I de *Los donaires de Matico*. En un bosque cercano a la ciudad de Barcelona, el Conde es atacado por una sierpe sin que los cortesanos que le acompañan acierten a

ayudarle. Irrumpe entonces un pastor rústico, armado con un bastón, que mata a la serpiente. El Conde, que en el trance había prometido casar con su hija y nombrar heredero a quien le librase de la bestia, se hace acompañar ahora a la corte por el joven rústico. Quedan en escena dos cortesanos, Riquelmo y Ramiro, que se recriminan despechados, en quintillas, la pérdida de expectativas que esto supone para ellos. *Vanse* y queda vacío el escenario. Entran entonces Rosimunda, hija y heredera del Conde, y un capitán, y la joven manifiesta su inquietud, también en quintillas, por la tardanza del padre, pero en esto entra un criado que anuncia que "llega el Conde". El vacío escénico ha servido para mudar de espacio dramático y hasta de ámbito predominante (pasamos del ámbito del Conde, en el que se ha introducido Sancho, al de Rosimunda), pero por encima de estos cambios la acción se continúa acompasada por la métrica: tras la hazaña, Sancho es conducido a la corte para presentarlo a su hija y educarlo. En *El marqués de Mantua*, y en medio de la fiesta con que los pares celebran las bodas de Sevilla y Valdovinos, Carloto, el delfín, ciego de pasión por la novia ha tratado no sólo de seducirla, sino incluso, ante su resistencia, de forzarla, a lo que tiene que renunciar al ver llegar a Valdovinos, que tras hablar con su esposa se incorpora a la encamisada que se está preparando *dentro* y a la que le reclaman los pares. Apartado de allí y despechado, el delfín confía a su tío Galalón sus deseos y sus temores, y Galalón le aconseja en redondillas la muerte de Valdovinos para poder gozar de su esposa. El vacío escénico interrumpe la acción en este punto. Entran entonces las damas de la corte para comentar el espectáculo de la encamisada, que ya se ha celebrado, y la gallardía mostrada en ella por los adalides. En un aparte, Sevilla comunica a Doña Alda, en redondillas, el desconsiderado intento de Carloto, y su disgusto. De nuevo el cambio de ámbito (del de Carloto al de Sevilla) interrumpe la continuidad escénica pero no la continuidad de la acción, y en este caso, además, no puede romper la cohesión de ese gran cuadro espectacular que en *El marqués de Mantua* se identifica con todo el primer acto: el cuadro de las fiestas que en París, corte de Carlomagno, tienen lugar por las bodas de Valdovinos y de Sevilla, la princesa mora, apadrinadas por el marqués de Mantua. Por encima de los dos vacíos escénicos, la acción es única, el espacio dramático y el escénico son únicos, el tiempo transcurre por continuidad inmediata, la situación dramática está muy poderosamente trabada (por las fiestas, y especialmente por el espectáculo de la encamisada), y los personajes que intervienen a lo largo del acto-cuadro (el emperador, sus hijos, los pares, la novia, las damas de los adalides) se presentan desde el principio y no hay ningún incremento significativo entre ellos, tanto más cuando a menudo actúan coralmente. Únicamente se modifican sus agrupaciones conversacionales.

Otra situación muy habitual es la de la intercalación de una escena entre otras dos que se continúan entre sí, sin romper la continuidad métrica. Se trata de un procedimiento muy semejante al detectado perspicazmente por Marc Vitse⁹ en la métrica, y que definió como *englobamiento*, que determina que un pasaje métrico quede englobado en otro diferente y más amplio, de manera que no lo interrumpe propiamente, sino que se inserta en su interior, a modo de paréntesis. Asumo el procedimiento y lo aplico a la escena entre vacíos que queda intercalada dentro de escenas más amplias o cuadros, que la envuelven y no quedan interrumpidos por ella, pese a los vacíos. Sin ir más lejos, la escena en que Carloto confiesa a Galalón su irrefrenable deseo se intercala, entre dos vacíos escénicos, en la secuencia más amplia del asalto de Carloto a Sevilla y sus consecuencias:

- - Apartados de la fiesta, Carloto intenta forzar a Sevilla, que le rechaza. Quintillas>Octavas>Redondillas.
- - Valdovinos encuentra a Sevilla llena de turbación y le pide explicaciones sobre lo sucedido, pero ella disimula. Ambos vuelven a la fiesta. Redondillas.
- *Vacío escénico.*
- - Carloto se confía a Galalón y, tras los consejos del tío, ambos vuelven a la fiesta. Redondillas. Escena englobada, en la que además se continúa con la misma métrica que en la englobante.
- *Vacío escénico.*
- - Las damas comentan el espectáculo contemplado y Sevilla declara a Doña Alda lo sucedido con Carloto y su disgusto. Redondillas.
- - Irrumpen todos los caballeros, con sus libreas, y también el Emperador, en una escena general que prepara la despedida del acto. En un aparte, Carloto anuncia a Valdovinos que le ha de acompañar en una jornada. Se pone así en marcha la última consecuencia: la estrategia asesina que asume Carloto, instigado por Galalón. Redondillas>Endecasílabos sueltos.

Podría seguir citando ejemplos de estas continuidades métricas que se corresponden con la continuidad de la secuencia argumental, y su lógica propia, pues son muy abundantes, pero creo que con los aportados basta, tanto más cuanto lo que a continuación tendré que destacar es todo lo contrario:

2.- La ruptura de la continuidad de la secuencia argumental a pesar de la continuidad métrica. Los ejemplos quizá no sean tan numerosos, pero desde luego no son menos significativos.

⁹ Vitse (1998b) elabora los conceptos de formas englobadoras y englobadas, pero los defiende y desarrolla vigorosamente en Vitse (2007).

En el tercer acto de *Los donaires de Matico* la escena 8 (v. 2248-2315) cierra el gran cuadro de la sublevación de Barcelona con la lectura por el Conde, que llega tras la victoria de su causa, obtenida gracias a Sancho, de la carta que ha dejado Sancho y en la que explica su verdadera identidad y su marcha tras la victoria. El conde, que se siente traicionado ahora por su salvador, hace proclamar por Barcelona un bando de busca y captura de Sancho. La escena transcurre en redondillas.

Se produce entonces un vacío escénico y *salen Belardo peregrino y Matico* (disfrazada de paje) *con las alforjas*.

Vienen de camino y su llegada supone el inicio del gran cuadro de mesón que cerrará el acto y la obra. Se comunican entre sí en redondillas.

A un lado y a otro del vacío escénico todo cambia: el espacio dramático (de la ciudad a la venta rural), el espacio escénico (del juego entre galería (la muralla) y escena al desarrollo de una acción que va a jugar con el dentro y el fuera en lugar de con lo alto y lo bajo), el tiempo (transcurre todo el que los distintos personajes van necesitando para trasladarse desde la ciudad hasta este lugar), los personajes en presencia (del ámbito del Conde y su hija al de Matico), y sobre todo la lógica de la intriga, que se reinicia sobre nuevas bases. Lo único que no cambia es la estrofa usada.

En la tercera jornada de *Belardo el furioso*, Siralbo expone a Jacinta el lamentable estado de su amante repudiado, Belardo, y le pide ayuda. Jacinta, conmovida, acepta acompañarle hasta la peña donde ha quedado el delirante Belardo, dispuesto cual nuevo Orfeo a bajar a los infiernos en busca de su Eurídice. El diálogo transcurre en redondillas. Ambos parten hacia allá.

Vacío escénico. *Salen los alcaldes y Galterio, viejo, y labradores con chuzos*.

Todos se presentan ante la casa de Jacinta, no sin cierto temor, por su supuesta condición de hechicera. Como no está, sacan de la casa a Bato, su criado, y simple.

De nuevo el vacío escénico ha actuado como un conmutador, cambiando de secuencia la acción, de personajes en escena, de espacio dramático, de momento, e incluso de espacio escénico, pues la escena de la casa requiere un diálogo dentro (Bato)-fuera (alcaldes) y se ha de sacar por fuerza a Bato al proscenio por una de las puertas. No obstante, la métrica continúa en redondillas, imperturbable.

La polimetría: una estructuración insuficiente

Pero si la métrica puede llegar a no captar transformaciones relevantes de la situación, de los personajes implicados o de los espacios dramáticos, muchos de los cambios métricos son a su vez irrelevantes desde el punto de vista de la estructuración dramática.

Quien más ha insistido, y de forma más convincente, en el papel decisivo de la métrica para la estructuración dramática ha sido, sin lugar a dudas, Marc Vitse, que reivindica (2007,169) una larga serie de trabajos sobre el tema (1982, 1985, 1988, 1998, y ahora habría que añadir, cuando menos, 2006, 2007 y 2009). Esta defensa del papel estructurante de la métrica está en relación directa con su concepción de la comedia como un espectáculo percibido fundamentalmente por el oído del espectador y producido por la voz del actor, y en el que la lógica del desarrollo temporal se impone sobre la de las distribuciones espaciales.

Sin embargo, si se atiende a su propio análisis de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, se constata de inmediato que una obra con 35 pasajes métricos diferentes¹⁰ se estructura en sólo 13 macrosecuencias. Lo que implica que 13 cambios métricos tienen capacidad de estructurar y 22 no la tienen. Claro que, a medida que avanza en sus trabajos, Vitse va concediendo papel estructurador a los cambios métricos que en principio no lo tenían: unos, porque definen "microsecuencias", y otros, a partir de 2007, porque establecen "mesosecuencias". Pero desde el punto de vista estrictamente métrico y "objetivo" que Vitse defiende frente a la subjetividad interpretacionista de otros métodos de segmentación, una macrosecuencia es indistinguible de una mesosecuencia o de una microsecuencia, tanto más cuando las macrosecuencias pueden ser también monométricas. Si son monométricas, ¿cómo distinguir las de las microsecuencias? Y si son polimétricas ¿quién y cómo decide qué secuencias son macrosecuencias y qué otras mesosecuencias? En uno y otro caso hay que acudir a criterios complementarios que no son métricos, como la continuidad cronológica o los cambios "geográficos"¹¹.

¹⁰ Morley y Bruerton (1968) computaron 31, pues descuentan siempre, por principio, las canciones, mientras que Antonucci computa 38, pues cuenta por separado los pasajes englobantes y englobados que Vitse cuenta unidos.

¹¹ En uno de sus últimos trabajos Vitse lo reconoce así explícitamente: "La primera dificultad es la del impacto de la interpretación que uno tiene de tal o cual obra cuando, aisladas ya las secuencias básicas gracias a la indispensable ayuda de la métrica cada vez que es posible, uno trata de definir las como macrosecuencias o mesosecuencias, esto es cuando trata de decidir cómo, por qué y hasta dónde hay que reunir las o separar las, es decir jerarquizar las" (2006, 622).

Acudamos a una obra particular y a una macrosecuencia particular, la que Marc Vitse (2007) llama L, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, a la que dedica buena parte de su pasión analítica. Es una secuencia polimétrica (contiene 5 cambios métricos), de una gran duración, que atraviesa además por 5 cambios de lugar. ¿Qué es lo que la convierte en una única y unitaria secuencia dramática, con gran poder de estructuración sobre el Acto III y sobre el conjunto de la obra? "Indiscutiblemente, la ordenación temporal de la secuencia L. Ésta se caracteriza por su precisión cronológica, en franco contraste con la vaguedad, y a veces, según ciertos comentaristas, el carácter contradictorio de las indicaciones temporales anteriores" (Vitse, 2007, 188). Luego, no es la propia métrica la que estructura, sino la continuidad temporal diversificada o pautada por pasajes métricos diferentes y sucesivos.

Pero si acudimos a la segmentación de esta misma macrosecuencia L en mesosecuencias, entonces surge de nuevo la sorpresa, porque las 3 mesosecuencias que distingue son también polimétricas, y Vitse establece la línea de división entre ellas por los espacios de los personajes (en el sentido de ámbitos de influencia de los personajes). La mesosecuencia L1 no lo es tanto porque esté compuesta por una serie de redondillas seguida por un romance en á-a sino porque transcurre en "el espacio del Comendador", y lo que identifica a la L2 no son la nueva serie de redondillas seguidas de un romance en é-o, sino "el espacio de Peribáñez"¹².

Y si de las mesosecuencias descendemos al tercer nivel de segmentación que propone Vitse, el de las microsecuencias, se incrementará la sorpresa. En la tercera mesosecuencia, la L3, no hay cambio métrico: toda ella transcurre en redondillas¹³, lo que, según el criterio métrico, debería dar lugar a una única microsecuencia, esto es, a una mesosecuencia-microsecuencia. Y sin embargo Vitse la distribuye en nada menos que 5 microsecuencias. ¿Por qué? Porque se corresponden con los espacios de los personajes y su alternancia: 1 y 2, espacio del Comendador-3, espacio de Peribáñez-4, espacio del Comendador-5, espacio de Peribáñez. Aquí no hay criterio métrico posible: todo son redondillas. El criterio decisivo es espacial, en primer lugar, pero no sólo. ¿Qué es lo que distingue a 1 y 2 que transcurren en el ámbito de influencia del Comendador? ¿Por qué se divide en dos microsecuencias? Marc Vitse constata: porque la 1 hace

¹² Es notable además que, en ambas mesosecuencias, Vitse prima la frontera espacial sobre la métrica, pues hace acabar la mesosecuencia L1 cuando se deja el espacio del Comendador por el de Peribáñez (v. 2309), a pesar de que la métrica cambia ya mucho antes, del romance en á-a a las redondillas, en el v. 221. Y un criterio muy semejante es el que vuelve a aplicar en L2.

¹³ Salvo el cantar (v. 2718- 2727), que Vitse interpreta como forma englobada, y por tanto no computa como pasaje métrico autónomo.

referencia a "la actuación de Leonardo", y la 2 a "la impaciencia del Comendador". Luego se aplica un nuevo criterio, que no tiene que ver con la métrica ni con el espacio, sino con el personaje agente de la acción.

Vitse es perfectamente consciente del contrasentido que supone haber defendido la primacía absoluta de la métrica, como criterio de segmentación, para acabar segmentando en función del tan denostado criterio espacial (encarnizadamente denunciado en Hartzzenbusch y desautorizado en otros investigadores actuales), y sale al encuentro de la sorpresa del lector con una divertida agudeza, muy del estilo del maestro de Toulouse: "no significa en modo alguno que yo [...] me haya transformado en súbito hereje de mi misma fe métrica. Sólo que aquí, el espacio [...] no sirve aquí más que para medir el tiempo [...] no es más que la medida del tiempo". Vale como malabarismo deudor de Einstein (el espacio se mide en función de la velocidad de la luz) a través de Bergson (la realidad se percibe como *duration*), aunque sea difícil de aplicar en una época, como la nuestra, en que las nuevas tecnologías y la red nos hacen percibir la espacialización del tiempo como dominante, pero vale menos cuando como espectadores tenemos que imaginar el portal de Inés no como el lugar en que vive Inés sino como señal de un reloj que marca los minutos que pasan desde el portal de Antón (microsecuencia c) hasta el portal de Inés (microsecuencia d).

Sea como sea, vuelve Vitse con su defensa de la estructuración cronológica (la de la macrosecuencia) y espaciotemporal (la de las meso y microsecuencias) a los planteamientos de su magistral ensayo de 1988 (*Éléments pour une théorie...*), en que el feroz ataque contra Hartzzenbusch y sus segmentaciones espaciales era perpetrado en nombre de la primacía "objetiva" de la estructura temporal en el sistema textual de la *Comedia*. En efecto, "ce n'est pas selon l'espace que celle-ci s'organise, mais selon le temps" (272), y proclamaba con la más completa seguridad "la temporalité dramatique [...] facteur structurant premier des pièces du Siècle d'Or" (273). Vitse remataba su doctrina repitiendo como colofón lo que empezó distinguiendo como emblema: "*Omnia regit tempus*: telle est en effet la loi fondamentale de la *Comedia*" (275). Con respecto a esta ley, los cambios métricos jugarían el papel de pautas rítmicas.

Sin embargo, en su análisis de *Peribáñez*, no es la temporalidad la que domina la segmentación, si excluimos la macrosecuencia L, ni tan sólo la alternancia de los espacios de los personajes. Una y otra vez el estudioso tiene que recurrir a su análisis del argumento y de la lógica de la acción para asentar su estructuración de la obra. Así, los pasajes en quintillas 1-125, el romancillo 126-165, las redondillas 166-225, el romance 226-271, y las redondillas 272-511, constituyen una sola macrosecuencia no porque exista entre todos estos versos una identidad

métrica, que no la hay, ni porque representen un único e ininterrumpido momento (no lo analiza así el estudioso, aunque lo sea), sino porque tienen la función argumental de mostrar "la paz bucólica y la devoción conyugal" de la pareja Peribáñez-Casilda. Y si dentro de la macrosecuencia de esa paz bucólica distingue dos mesosecuencias, no es por criterios métricos, ni tampoco porque entre las dos se produzca un cambio temporal, sino porque una de ellas representa una boda de villanos (un motivo autónomo y codificado en la producción de Lope) y la otra el festejo taurino con que se celebra la boda. Pero ¿por qué, incluso en este caso, dos mesosecuencias en lugar de una? Hay otras obras en las que la celebración de unas bodas villanas acaban con la suelta de algún toro y el alboroto o estropicio correspondiente¹⁴. De nuevo la métrica necesita una ayuda exterior para organizarse: la primera mesosecuencia lo es porque muestra "la paz bucólica", en contraste con la segunda, bautizada como "la guerra taurina", con la irrupción amenazante –aunque herida– del Comendador en esa paz bucólica.

Sólo las microsecuencias que se corresponden con distintos pasajes métricos tienen una cierta autonomía (métrica) de segmentación. En principio sólo hay que ponerle nombre a los cambios, aunque a veces para hacerlo tenga que sacarse de la manga el estudioso toda una interpretación que liga pasajes métrica y temporalmente discontinuos a una lógica argumental. Así las décimas 1738-1795, las quintillas 1857-1943 y el romance 1956-2085, formas heterométricas y distantes entre sí, suponen tres fases de una misma estrategia de Peribáñez: "la primera defensa de Peribáñez (I): el desánimo", "la primera defensa de Peribáñez (II): el aliento", "la primera defensa de Peribáñez (III): los reposteros". Vitse, que a menudo critica como subjetivo o fantasioso el uso de la interpretación, y que justifica la diferencia de su análisis con el de Fausta Antonucci en el hecho de que la estudiosa italiana interpreta simbólicamente y él no, ¿es posible que no perciba que él ha entrado de lleno en el dominio de la interpretación al caracterizar una microsecuencia en romance á-a (v. 1956-2085) por la orden de quitar los reposteros del Comendador como la tercera fase de la primera defensa de Peribáñez?

¿Qué otra cosa hace que interpretar cuando asegura que "lo que pone en evidencia mi esquema global de segmentación de *Peribáñez* es que este drama campesino es una *pieza militar*."

¹⁴ El motivo del toro y el caballero, bien en lidia, bien en enfrentamiento accidental, es muy frecuente en la obra de Lope, narrado o casi-representado en escena: *La competencia en los nobles* o *El caballero de Olmedo*, serían buenos ejemplos. El motivo se perfila mucho más cuando se trata de un toro escapado de unas fiestas con lidia, y con él tropiezan los personajes principales, como en *El aldehuela*, *El príncipe perfecto* o *El Hamete de Toledo* (aunque aquí no proceda de una fiesta), y adquiere un carácter de entremés, cómico y rural, cuando se asocia a una boda de villanos y embiste a alguno de los presentes, como en *Barlaán y Josafat* o en *El verdadero amante*.

Desde la guerra del toro hasta la guerra del moro, todo *Peribáñez* es la historia medieval de una correría señorial y de una "anticorrería" villana con la consiguiente promoción de un labrador al rango de capitán"? (2007, 199). ¿Cómo es posible deducir esto de 35 pasajes métricos y de 10 usos estróficos diferentes? ¿Y cómo es posible rematar esta conclusión con esta otra: "Y si esto es así [...] Comprendemos entonces que *El alcalde de Zalamea* es un extraordinario homenaje de Calderón a Lope" (200)?

La práctica del análisis a partir de la doctrina de que la métrica es el factor fundamental de la estructura "objetiva" del texto teatral áureo, y el primer instrumento de segmentación del investigador, se ve obligada constantemente a complementarse por medio de criterios de vacío escénico¹⁵, de espacios o ámbitos de personaje, de secuencia cronológica, o como en su ensayo de 1988, a subordinar los cambios métricos como pautas de un sistema basado en la temporalidad de la acción, y siempre, siempre, a interpretar en función de alguna clave explicativa (especialmente la de la lógica de los acontecimientos), lo que equivale a constatar que como principio de estructuración la métrica no se basta a sí misma, resulta un principio insuficiente, que necesita ser legitimado desde algún otro lugar, y ese otro lugar requiere de la interpretación.

Por otra parte, esta forma de segmentar que depende de la interpretación que el estudioso proporciona a tal o cual secuencia métrica, y de los criterios complementarios que se ve forzado a introducir, cambiantes en cada obra analizada, e incluso en cada macrosecuencia, sólo es posible aplicarla obra a obra, contemplándola en su irreductible particularidad. Y en esa misma medida, el principio mismo de segmentación carece de capacidad predictiva. No podría aplicarse a una pluralidad de obras, cualquiera que esta fuese: a un género, por ejemplo, a una etapa en el desarrollo de una dramaturgia, a la técnica de un autor frente a otros.

Los cuadros: un instrumento impreciso

Pero si la métrica es un instrumento insuficiente a la hora de establecer la estructura dramática de una comedia, el cuadro o la "escena a la inglesa", que una parte de la crítica defiende como

¹⁵ Las 13 macrosecuencias que distingue Vitse en *Peribáñez* concluyen en vacío escénico. De lo que podría deducirse que, según este criterio, cuando coinciden cambio métrico y vacío escénico se da una alta probabilidad de final de macrosecuencia, pero no cuando el vacío escénico no va acompañado de cambio métrico (hay seis casos, en los versos 1367, 2309, 2501, 2613, 2713 y 2755), pues entonces no pueden cerrar macrosecuencia, al menos en *Peribáñez*.

determinante, resulta poco preciso, como instrumento, y demuestra más bien la indeterminación de la estructura de la obra teatral barroca desde este nivel de aproximación.

Se suele recurrir por la crítica a la definición de cuadro aportada por J. M^a. Ruano de la Haza (1994, 291)¹⁶, según la cual es "una acción escénica ininterrumpida, que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado". La definición no tiene en sí grandes problemas, pero sí la metodología de análisis que se le asigna, pues se establecen una serie de marcadores, situados todos al final de un posible cuadro, que deberían detectar si se trata de un verdadero cuadro o no. El principal de estos marcadores es el vacío escénico, y lo complementan la interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, "a veces" un cambio "de adorno o decorados escénicos" y "generalmente" un cambio estrófico.

Aunque Ruano admite que "la división en cuadros no era practicada por los impresores del Siglo de Oro", trata de encontrar soporte para ellos en algunos comentaristas y tratadistas contemporáneos, que hablan de "escenas" en el sentido de "cuadros" y para los cuales era "parte fundamental de la estructura de una comedia". Y cita en su apoyo la *Idea de la Comedia en Castilla* (1635), de José Pellicer de Tobar¹⁷, la muy tardía *Ortografía castellana* (ca. 1690), de José Alcázar, un pasaje del *Quijote* de 1605, otro de Castillo Solórzano y otro del marqués de Vilamajor¹⁸, coincidentes estos cuatro últimos testimonios en entender que "una escena, es lo que llaman no quedarse solo el tablado" (Castillo Solórzano).

Pero hacer caso de estos testimonios para probar la estructura en cuadros de las piezas teatrales barrocas es no hacer caso del más relevante testimonio de la época sobre la técnica de componer comedias, que es el *Arte Nuevo*:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo

¹⁶ Tal vez por olvido del trabajo de D. Marín (1968), quien basaba buena parte de su análisis métrico en la distinción metodológica entre escenas (los cuadros de Ruano de la Haza) y subescenas (las "escenas a la francesa") y proporcionaba una precisa caracterización del cambio de escena (9) y de su relación con el cambio métrico (76).

¹⁷ Con su sistema aritmético tripartito: tres jornadas, cada jornada tres "salidas", "escenas" o cuadros, cada "salida" trescientos versos, cada jornada 900, etc. Las bases teóricas del principio de "tripartición" (inspiradas en C. Brémond y su *logique des possibles narratifs*) así como las posibilidades de aplicación de esta fórmula, apoyada por estudiosos como C. Bruerton o J. M. Rozas, las puso a prueba, en un notable artículo, Melchora Romanos (1982-84).

¹⁸ Las dos últimas citas proceden de un trabajo previo de V. Dixon (1989).

en aquellas distancias se inquieta
 y gran rato la fábula se alarga;
 que, fuera de ser esto un grande vicio,
 aumenta mayor gracia y artificio
 (v. 240-245)¹⁹

Lo mismo viene a decir la poeta dramática Feliciano Enríquez de Guzmán en su *Primera parte de los jardines y campos sabeos* (1627):

¡Qué diré cuántas veces queda solo
 el proscenio, ninguno en él quedando
 de una escena para otra, antes que llegue
 el fin de acto, haciendo que sean ciento
 los que deben ser solos cinco actos!

Para ella, sólo en los fines de acto es exigible el vacío escénico.

Y algo muy parecido sugiere el mismo marqués de Villamayor cuando subraya la dificultad de componer una obra "en tres actos, que cada uno es una escena, con la gala de no dejar el tablado solo".

¿Cómo basar la estructura de una obra en un procedimiento de segmentación no recomendable en absoluto (Enríquez de Guzmán), o sólo recomendable en contados casos (Lope de Vega²⁰), o cuya no utilización es toda una "gala" –un alarde de habilidad– del dramaturgo?

Pero podríamos acudir a otras muchas citas de contemporáneos para descubrir que la palabra *scena*, muy habitual en las comedias²¹, sobre todo con el sentido de 'escenario', se asocia

¹⁹ Cito por la edición de F. Pedraza (1994, II, 247) y suscribo su anotación sobre el sentido del verso 245: lo que "aumenta mayor gracia y artificio" es "concatenar adecuadamente las situaciones, sin tiempos muertos". La cita de Feliciano Enríquez, muy conocida, procede también de esta edición.

²⁰ Se podrá argumentar que lo que dice Lope es válido sólo en teoría, como otras afirmaciones del *Arte Nuevo*, y que él incumple a menudo sus propias recomendaciones, pero no veo por qué se habría de hacer más caso a lo dicho por Alcázar o por Pellicer de Tobar (cuyas "tres salidas" de trescientos versos cada una considero faltas de una base empírica generalizable) que a lo dicho por Lope y, como veremos, por el Pinciano y por Carvallo, autoridades mucho más solventes, como tampoco veo la razón de que se tomen al pie de la letra unas recomendaciones de Lope (v. gr. sobre el uso de las estrofas) y otras no (v. gr. sobre los vacíos escénicos o las escenas). El imperativo crítico conduce a comprobar y poner a prueba todas las afirmaciones contemporáneas, sin dar por válidas únicamente las que nos ratifican.

en ocasiones muy significativas a la presencia o ausencia de un actor sobre ese escenario, es decir, al concepto de escena "a la francesa", que contra lo que a menudo se repite con poco rigor no es un capricho erudito decimonónico²². Es el caso del Pinciano (1596), quien de forma tan rotunda como inequívoca, define así las *escenas*: "Otras divisiones tienen las fábulas activas en partes menores, dichas escenas, las cuales son unas acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera"²³. La misma acepción se encuentra en *El Cisne de Apolo* (1602) de Luís Alfonso de Carvallo, y expresada de forma no menos contundente:

LECTURA ... Estas jornadas se dividen en escenas.
 CARVALLO ¿Y qué es escena?
 LECTURA Siempre que sale personaje nuevo a representar se llama scena.
 Y llámase desta manera porque así llamaban a unas enramadas
 que les servía de vistuario de donde salían a representar, estas
 son las partes en que se divide la comedia.

(Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, 118).

En *El Arte nuevo* el concepto de escena se asocia a la salida del escenario de un actor (no de todos los presentes, como en el cuadro) en un momento dado:

Remátense las scenas con sentencia,
 con donaire, con versos elegantes,
 de suerte que, al entrarse el que recita,
 no deje con disgusto el auditorio

(v. 294-297).

Y el Cervantes de la *Numancia* (Jornada II) no lo relaciona con un cuadro, sino con una escena concreta, que empieza con una larga acotación (tras el verso 789), que describe cómo han de entrar los personajes en la escena y qué han de traer consigo, y se acaba sin vacío escénico, todo al contrario, con la irrupción desde el foso de un demonio:

²¹ 68 ocurrencias detecta el programa TESO, sin contar con las mucho más numerosas del término *escena*, que se refiere en la mayoría de los casos al escenario.

²² Así, la decisión de Ruano de la Haza de llamar "cuadros" a lo que los contemporáneos llaman "escenas" "es [para] evitar la confusión en el lector moderno con la división en "escenas" que los editores decimonónicos impusieron en las comedias áureas" (1994, 291).

²³ Cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972, 96)

Han de salir agora dos NUMANTINOS, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande [...], y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro [...] otro con un jarro de plata lleno de agua; otro con otro, lleno de vino; otro con [...] y salgan *en esta escena* todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos. (F. Sevilla y A. Rey Hazas eds. (1987), 943).

Y casi se podría apostar a que no es otro el sentido que tiene el uso del término en *Judas Iscariote*, de Antonio Zamora, obra en la que el personaje de Judas se recrimina haber ejecutado

aquella lasciva, torpe,
mal representada scena,
en que a un tiempo hijo, y esposo
de la incauta Ciborea,
estudié los dos papeles
de amarla, y de aborrecerla
(TESO).

También Calderón, en *El conde Lucanor*, utiliza el término con la acepción de escena breve, cuando en el primer acto, una escena que se desarrolla entre Federico y el Soldado es interrumpida por Irifela que anuncia el parlamento de tres sombras. "Digan las tres sombras juntas", reza la acotación, y acto seguido, una nueva acotación da las siguientes instrucciones: "esto todo se ha de representar, y cantar junto, sin cessar caxas, trompetas, e instrumentos, hasta que acabe *la escena*, advirtiéndolo, que se oyga, o no, nadie ha de durar más que lo que durare uno" (TESO). Y efectivamente, tras la intervención simultánea de las distintas voces, que no dura más allá de 14 versos, todos *vanse* y salen nuevos personajes al escenario. La escena ha comenzado por continuidad de la anterior, sin vacío escénico de entrada aunque sí de salida, y definida por la acción de unos personajes presentes sobre el escenario.

A la luz de todos estos testimonios²⁴ es muy difícil aceptar sin más una decisión metodológica tan drástica como la que adopta Ruano de la Haza: "Estas 'escenas' sirven para señalar la entrada o salida de un personaje y sólo son de utilidad para el actor que espera su turno para salir al tablado. La división en 'cuadros' es, por el contrario, absolutamente indispensable

²⁴ En otros casos el uso del término es más ambiguo, y no permite discriminar si se refiere a la escena definida por la entrada y salida de personajes, o por la escena concebida como acción entre dos vacíos escénicos. Sería el caso de Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (1606): "Cenas y actos suple la maraña" (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972, 146), o el de *El año santo en Madrid*, de Calderón (TESO).

para comprender no sólo la estructura de la comedia, sino, como veremos, su escenificación" (1994, 291).

Pero nuestra intención no es debatir sobre la base de citas de autoridades (por más que si se utilizan, no deben utilizarse unilateralmente) sino sobre la operatividad del concepto de "cuadro" para "la estructura de la comedia" o para su "escenificación". Y aunque Ruano advierte que las condiciones que ha establecido para la existencia de un "cuadro" no siempre se encuentran presentes, y que además "siempre se podrán encontrar excepciones a estas reglas" (1994, 292), Fausta Antonucci (2007, 10-11) ha señalado lúcidamente que no se trata de algunas excepciones, sino de los límites de su propuesta metodológica, calificados por la estudiosa como "dificultades mayores", y que delimita con precisión:

- - "La primera dificultad se da en esos casos en los que en el ámbito de un acto no hay cambio de cuadro", cosa que ocurre sobre todo en las comedias de capa y espada, y en obras tan representativas como *La dama boba*, *Los melindres de Belisa*, o *El escondido y la tapada*²⁵.
- - "La segunda dificultad surge cuando las palabras de los personajes aluden claramente a un cambio de espacio, pero sin que dichos personajes salgan del tablado en ningún momento. Es un fenómeno que se da con bastante frecuencia".
- - "Una tercera dificultad de interpretación más compleja, se da, según Ruano, cuando aún quedando el tablado solo, hay total continuidad de la acción".

¿Cómo establecer como principio de la estructura el cuadro, si hay actos sin cuadros o si se puede cambiar de espacio y de acción sin cambiar de cuadro?

Pero aún hay otras dificultades que nada tienen de excepcionales, sino que se presentan con harta frecuencia. Es el caso de los vacíos escénicos que no producen cambios temporales, como en *Los donaires de Matico*, en la escena del muro entre Rosimunda y Sancho, y en la que mientras Rosimunda anuncia que baja del muro y comienza a bajarlo para reunirse con Sancho, éste abandona el proscenio, de manera que cuando entra en él Rosimunda lo encuentra ya vacío: la escena anterior al vacío no es un cuadro, no es más que un fragmento del gran cuadro de la sublevación de Barcelona contra el Conde, en el acto III. Y un caso muy parecido es el del cuadro del ataque de la sierpe al Conde y de su salvación por Sancho, en el acto I, ya analizado. Y el caso de *Belardo el furioso*, en cuya tercera jornada Jacinta escapa de Belardo, y cuando éste, ensimismado, cae en la cuenta, sale corriendo tras ella, dejando el escenario vacío; al instante

²⁵ J. Rubiera (2005, 44) : "hay ejemplos impecables de este tipo de construcción del acto con un solo cuadro, como en *Querer la propia desdicha* y en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, en *El desengaño dichoso* de Guillén de Castro o en *El desdén con el desdén* de Moreto".

entra Siralbo, congratulándose por haber conseguido atemperar "la loca imaginación" de su amigo, pero entonces irrumpe Belardo, que no ha dado con Jacinta, y que se muestra más delirante que nunca, creyéndose Orfeo y dispuesto a bajar a los infiernos para buscar a la Jacinta-Eurídice que no encuentra. En *El casamiento en la muerte*, en la primera escena de la jornada III, dos pastores cuentan cómo uno de los grupos desperdigados de franceses, tras su derrota, y capitaneado por Dudón, ha venido a refugiarse en la Peña de Francia, dicho lo cual abandonan el tablado y dejan su lugar a Dudón y sus soldados, que ratifican lo contado por los pastores y comentan su situación desesperada, hasta que al oír las cajas de los moros que se acercan Dudón y Brandimarte arengan a sus hombres para una muerte heroica, y a continuación *vanse, y hacen luego la batalla, saliendo algunos moros y franceses peleando. Vuelve a salir Dubón con un Cristo y una imagen de Nuestra Señora, y herido* (Giuliani ed. 1997, 1223 s.). ¿Hemos de recomenzar el cuadro con cada uno de estos dos vacíos escénicos, o se trata de un mismo cuadro que, sin interrumpir para nada la acción, ni cambiar de tiempo ni de espacio, se prolonga sobre unos vacíos escénicos que lo que marcan es el aspecto contemplado de la acción o el movimiento imprescindible de los personajes en escena?

Pero tal vez no hay ejemplo más contundente que el de *El marqués de Mantua*, en la secuencia (en el acto I) de las fiestas por las bodas de Valdovinos y la princesa mora Sevilla, en la Corte de París, con continuas entradas y salidas de personajes sobre un mismo espacio dramático, en una secuencia temporal única, en una misma situación, con el desarrollo *dentro* de una *encamisada* de la que se retiran o a la que se incorporan los personajes, y cuyas voces llegan continuamente al proscenio, interpelando a los que se mueven en él, y subrayando así la cohesión entre lo que ocurre dentro y fuera y la identidad de la acción de conjunto que envuelve a las distintas agrupaciones de personajes. ¿Cómo podría ignorarse, en nombre de cualquier otro principio formal de segmentación, que las fiestas por las bodas constituyen una unidad de articulación de la acción, del espacio-tiempo, de la constelación de personajes, y de la métrica (comienza y acaba en redondillas), a pesar de que es interrumpida por dos vacíos escénicos, se distribuye en un mínimo de 14 escenas breves, y se enuncia por medio de 8 pasajes métricos²⁶?

26

En mis trabajos anteriores, desde 1981, al menos, vengo entendiendo por *cuadro* aquella agrupación cerrada (a menudo, pero no necesariamente, por vacíos escénicos) de escenas, dotadas de *coherencia* temática, así como de unidad de espacio y de tiempo. Y este concepto es el que uso ahora. De ellos me ha interesado, sobre todo, su uso como procedimiento técnico: en ocasiones estos *cuadros* poseen exigencias escenográficas propias, que no se extienden a otros momentos de la obra: son los *cuadros fuertes* tan característicos del teatro cortesano; en otras están dotados de un juego escénico muy bien delimitado (un desfile, un baile, una corrida de toros, unas bodas, un juego de salón...), son cuadros de movimiento escénico, no tan *fuertes* como los

En todos estos casos, por no citar sino obras y escenas que ya hemos analizado, el cuadro se prolonga sobre vacíos escénicos, sin cambiar de acción, de tiempo o de espacio, consolidado por su poderosa caracterización situacional. Es más, al menos en toda esta primera época de la producción de Lope, lo observado parece afirmarse como un procedimiento técnico muy característico: la acción cuaja en cuadros o secuencias extensas que se continúan sobre uno o varios vacíos escénicos.

Y casos semejantes muestran Fausta Antonucci, y Marc Vitse, en sus trabajos citados, quienes coinciden en señalar como una secuencia única la que comprende los versos 2086-2908 del tercer acto de *Peribáñez*, a la que el estudioso francés bautiza como "guerra del amor [por el Comendador] y defensa del honor [por Peribáñez]" y analiza como el paso de la ofensiva del Comendador a la contraofensiva de Peribáñez, y que impone su cohesión, es decir, su unidad secuencial, nada menos que sobre 5 vacíos escénicos y sobre la alternancia de espacios dramáticos (el del Comendador y el de Peribáñez) y a través de 7 pasajes métricos distintos. Imagino que para la mayoría de los estudiosos este episodio es mucho más cuadro que el que se desarrolla, por ejemplo, entre los vacíos escénicos de los versos 2501 y 2613, por mucho que aquí nos movamos dentro de un mismo espacio, la casa del Comendador, y de una miniacción coherente: el Comendador comenta con Luján, su criado, la marcha de Peribáñez al frente de sus soldados-labradores y su propia impaciencia en espera de que pase el tiempo que falta para acudir a casa de Peribáñez, donde ha quedado concertado que Inés le abra la puerta. En eso llegan los músicos, que han de acompañarles, y el Comendador discute con sus criados la ropa que ha de vestir. Esta miniacción cumple los requisitos formales del cuadro, tal como los enuncia Ruano, pero es apenas una subsecuencia de transición en una secuencia mucho más extensa y coherente: la de la estrategia del Comendador para asaltar la casa de Peribáñez.

Es posible que todas estas observaciones nos retrotraigan a un principio que, al final, casi siempre acaban declarando todos los estudiosos, sea cual sea la posición que en principio hayan adoptado, el principio de la prioridad de la acción dramática a la hora de articular el texto y, también, el espectáculo. Escribe Ruano de la Haza: "El último criterio, pues, en decidir (en estos pocos casos ambiguos) si se trata de un nuevo cuadro o no deberá ser el criterio dramático. La lógica dramática no nos permite romper, mediante la pausa que ha de acompañar a un cuadro, la acción de la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*" (1994, 294). Y Fausta Antonucci: "La 'absoluta hegemonía de la acción' [frase de Marc Vitse] ha impuesto sus derechos a la hora de

anteriores, pero sí muy marcados (es el caso de los cuadros analizados aquí, y especialmente el de las fiestas de París); en otros, finalmente, la cohesión interna viene dada únicamente por la situación (tema, espacio y tiempo), y pueden ser entendidos como *cuadros débiles*. Cito por Oleza, J. (1995).

reconocer las articulaciones mayores de la pieza" (2007, 13). Por su parte, Marc Vitse llega a reconocer en la acción, al menos una vez, "el principio estructurante básico" de la Comedia Nueva (1998, 55).

Podríamos detenernos en este punto, pero sería una salida fácil hacia un compromiso indefinido, de los que no comprometen a nada. No se puede predicar la prioridad de la acción sin establecer al mismo tiempo la manera de medirla y la metodología para detectar sus articulaciones, sobre todo cuando se han refinado tanto otras metodologías segmentadoras, como la de la métrica o la de los cuadros. Como no se puede predicar esta prioridad sin haberse detenido a tomar en cuenta las dificultades que pueda presentar para su articulación con los otros criterios.

Mencionaremos sólo dos, pero creemos que muy difíciles de superar: ¿Podemos hablar de cuadros, basándonos en la prioridad de la acción, cuando una acción intensamente trabada se prolonga sobre el vacío escénico de un entreacto? ¿Y si se prolonga por encima de la interrupción de escenas que representan acciones diferentes? Pongamos un ejemplo del primer caso. En *La Estrella de Sevilla* la Jornada I acaba con el Rey y su consejero Don Arias en escena, esperando que llegue la hora de dirigirse a casa de Busto Tavera, donde la esclava sobornada les ha de abrir la puerta (la situación es casi idéntica a la correspondiente de *Peribáñez*), y congratulándose por haber podido contar con una cómplice tan oportuna. La Jornada II comienza en el momento mismo en que la esclava abre la puerta de la casa de Estrella al Rey y a Don Arias. La continuidad es muy acentuada entre una y otra escena, desde el punto de vista de la acción: la segunda es la lógica consecuencia de la primera, en las dos intervienen los mismos personajes (la esclava, primero, implicada verbalmente, después por medio de su presencia física), y hasta la métrica quiere colaborar en la continuidad y si acaba una jornada en redondillas, comienza en redondillas la siguiente. Sólo el espacio dramático representa un cambio (el alcázar/la casa de los Tavera), y el tiempo se desglosa en dos momentos distintos aunque sucesivos, pero si aceptamos la prioridad de la acción, estos deberían ser criterios complementarios, no prioritarios. Y sin embargo no sería posible hablar de un mismo cuadro cuando se interrumpe la representación por un entreacto. Si hay un principio estructural objetivo, y muy contundentemente decidido por los dramaturgos contemporáneos, es el de la división en tres actos: sus vacíos escénicos son estructuralmente insalvables.

Pongamos otro ejemplo del primer caso que, a su vez, lo es del segundo. En la Jornada segunda de *El lacayo fingido*, Sancho (que es Leonora, disfrazada de paje) ordena a Eleandro (su criado, que finge ser su padre y el mago con poderes para fabricar la tela mágica que no pueden ver los hijos bastardos) que diga en palacio que ya tiene tejida la tela, y que se puede mostrar.

Escenas después Eleandro se entrevista con el Rey y le anuncia que ya tiene preparada la tela y que necesita una gran sala para exhibirla sobre una mesa. Es obvio que se trata de dos escenas que forman parte de una misma secuencia narrativa, pero no un cuadro, pues en medio se entrecruzan acciones muy diferentes, entre otras la intriga de Sancho-Leonora para hacer creer al Alcaide, a quien el Rey ha encargado la vigilancia de Rosarda, dama raptada por él para someterla a su capricho, que la Reina ha descubierto la prisión de la muchacha bajo su custodia y, por considerarlo culpable del rapto ha jurado hacerlo torturar y ejecutar. El Alcaide, aterrorizado, corre a pedir perdón a la Reina. Es así como la Reina, que no sabía nada, se entera de la prisión de la dama por orden de su marido, el Rey. De esta acción se derivarán, a su vez, nuevas intrigas, que se intercalarán, ya en la Jornada tercera, con el gran cuadro de la exhibición de la tela, ante la cual desfilan todos los cortesanos proclamando a voces las excelencias de la tela aunque para sí confiesan no haber visto nada, lo que les hace desconfiar de la legitimidad de su origen.

Si se contempla prioritariamente la lógica de la acción, aquí deberíamos computar una sola secuencia: la de la preparación y exhibición de la tela mágica, que en la medida en que se produce en un mismo espacio dramático (la corte de Francia), contando con los mismos personajes de base, y con una continuidad temporal, podría constituir un cuadro, pero en medio de él se incrustan, interrumpiéndolo, otras acciones, y finalmente el vacío escénico de un entreacto. Por mucho que sea prioritario el carácter monosecucional de la acción, se infringen límites que impiden hablar de un cuadro de acción.

En definitiva, si se opta por la prioridad de la acción habrá que establecer los métodos propios para segmentarla y articularla, habrá que definir sus unidades y la sintaxis entre estas, pues los criterios estructurales ya definidos (los cuadros, las formas métricas) no son adecuados para ello. Habría que volver a los intentos del formalismo ruso-estructuralismo francés (Propp, Todorov, Brémond...) de modelar una gramática de la acción por medio de secuencias y de funciones narrativas. En su artículo de 1982-84 se movía en esta dirección M. Romanos, para quien la estructura tripartita característica de la comedia (Bruerton, Rozas) no se constituye por medio de las escenas/cuadros sino por medio de las "situaciones" (Souriau) que se despliegan en "momentos" (concepto equivalente al de las fases lógicas de una secuencia -planteamiento, desarrollo y desenlace- que define Brémond), esto es, por medio de conceptos que analizan la acción de los personajes y sus conflictos. Yo mismo, en un artículo reciente (2009), al caracterizar el concepto de *traza* como una urdimbre de funciones narrativas, aunque sin secuencias obligadas, trabajaba en la dirección del análisis de la acción y de su metodología específica. Pero ese trabajo no pretendía, como el de Prop, establecer una estructura universal de la comedia (o del cuento popular ruso, en su caso), ni definir una gramática narrativa universal (como la de la lógica de los posibles narrativos de Brémond), pues es plenamente consciente de

que toda estructura exige marcas formales y segmentaciones determinantes que la acción no produce (los actos y los cuadros tienen que ver con la acción, pero no la determinan, porque también tienen mucho que ver con el espectáculo y con su montaje), y de que toda gramática exige unas reglas de obligado cumplimiento que la acción de la *comedia* está lejos de obedecer. Pretendía, eso sí, caracterizar los procedimientos (la *traza*, las *funciones*, los *casos*) utilizados para "articular" la acción de las distintas piezas que dependen de una misma traza (o conjunto de acciones básicas propias de un determinado conflicto), pero que dan lugar a muy diversos casos.

Estructura versus estructuración

¿Adónde nos conduce toda esta crítica de los diversos métodos utilizados para la captación de la estructura de la *comedia*? ¿Es que todos estos métodos están equivocados y hay algún otro, alternativo, que no lo está? A mi modo de ver lo equivocado no es tanto el método, sino el objetivo perseguido: una estructura "objetiva" de la comedia, que se desajusta tan pronto como ponemos en funcionamiento los diversos criterios de estructuración previamente definidos; que sólo es capaz de revelarse en comedias particulares, mediante un esfuerzo que tiene que recurrir siempre a ayudas de otros criterios en principio rechazados o relegados, y siempre a la interpretación que uno/a tiene de la obra en cuestión; que deja al método privado de capacidad predictiva y que, por consiguiente, es inaplicable a conjuntos de comedias (la producción de un autor, las obras de un mismo género, las obras de una misma época...).

En todo este debate, por estructura suelen entenderse dos aspectos diferentes: la que podríamos llamar 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 de sentido. En casi todos los análisis que hemos seguido con atención se comienza por la primera para poder llegar a establecer la segunda, pero no todo el mundo reconoce fácilmente que da el segundo paso.

Las marcas formales de la estructura externa son inequívocas: la división en tres actos, la división en un número indeterminado (pero previsible estadísticamente²⁷) de grupos de

²⁷

Ya D. Marín (1968, 9) hizo un primer cálculo de la media de "subescenas" por obra en las cuatro distintas épocas que establece en la producción dramática de Lope: 56, 47, 55, 44. Por mi parte (Oleza, 1981), hice un estudio detallado del número de escenas por obra en toda la primera producción de Lope. Estadísticamente es, por consiguiente, predecible la estructura en subescenas de las comedias, al menos si las clasificamos por época, y probablemente también si las clasificamos por géneros y por autores.

personajes en escena, con sus entradas y salidas, algunas de las cuales son en grupo (y dejan, por consiguiente, el escenario vacío), y la división en un número indeterminado (pero también previsible estadísticamente²⁸) de pasajes métricos.

La tripartición en actos, que no entran en todo este debate, no se sabe muy bien por qué, fue uno de los caballos de batalla de la *Comedia Nueva* en su etapa de formación, pues suponían una ruptura con el canon clásico, establecido por los tratadistas italianos, y con la práctica de la tragedia y de la comedia erudita italiana, que estructuraban en cinco actos o partes, así como un cambio decisivo en la mayor extensión del texto. El tema asoma en cada uno de los tratados de la época, desde la *Propalladia* (1517) hasta *El cisne de Apolo* (1602), pasando por *El Arte nuevo* (1609) o la *Filosofía antigua poética* (1596). La colección de manuscritos teatrales del Conde de Gondomar, la más importante recopilación de textos de la época fundacional de la comedia (61 textos, el 25% de los conservados de esta época, según estimación de J. Badía Herrera (2007), 31), nos ha dejado pruebas tan irrefutables de esta batalla como la decena de comedias de materia profana en cuatro actos²⁹ o el contenido polémico de la loa de *La Gran Pastoral de Arcadia*, que aborda directamente el debate con los italianos³⁰. Todo debate sobre la estructura de *la comedia* debería no dar por obvio lo que no lo es, el sentido de la tripartición en los distintos géneros y autores de la *Comedia Nueva*, su cercanía o su ruptura con los principios de la *dispositio* de la retórica clásica (una significativa muestra es la homologación que intenta Pinciano entre los cinco actos y las partes de la tragedia aristotélica), la pugna interior entre el principio espectacular de los dos entreactos, el teatral de los tres actos ("y en tres actos de tiempo le reparta..."), y el literario de las dos partes ("Dividido en dos partes el asunto, ponga la conexión desde el principio [...] pero la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera escena...").

²⁸ Puede decirse exactamente lo mismo que de las "subescenas". En Morley y Bruerton (1968) están las bases de la estructura media de las comedias por épocas. Bastaría extender el método a los géneros para tener una visión más matizada, y comparar el caso de Lope con el de otros autores. En suma, no es difícil llegar a poder predecir la estructura "tipo" en subescenas, vacíos y formas métricas, de una obra de tal época, de tal género y de tal autor.

²⁹ También Lope confiesa haberlas escrito en el *Arte Nuevo*: "Yo las escribí de once y doce años, de a cuatro actos y de a cuatro pliegos". Y nos queda como muestra una única superviviente, *Los hechos de Garcilaso y Moro Tarfe*.

³⁰ Para todos los aspectos relacionados con la Colección Gondomar, descubierta como tal, explorada y catalogada por S. Arata (1989), resulta ahora fundamental el estudio de conjunto de las obras de materia profana de J. Badía Herrera (2007). Sobre la disputa entre Lope y el "arte antiguo" de los italianos y de los actores-autores tal como se refleja en la loa citada, vid. J. Oleza (2010, en prensa).

En cuanto a los grupos de personajes en escena, se comprende también mal el descrédito en que han caído para una parte de la crítica actual. "Nadie, con los conocimientos que tenemos hoy sobre el teatro del Siglo de Oro, puede pensar seriamente en otorgar relevancia estructural primaria a la 'escena a la francesa'", escribe Fausta Antonucci (2000, 35).

Y se relegan, tanto por Vitse como por la estudiosa italiana, al nivel inferior de la segmentación, no sin cierta condescendencia: "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'" (Antonucci, 2000,35). Su principal pecado parece haber sido utilizadas por Hartzenbusch como criterio primario de segmentación para sus ediciones, y el mayor reproche que se les hace es que "hay que considerar que no todas las entradas o salidas de personajes revisten la misma importancia a nivel semántico". Dejemos para otra ocasión el pecado de Hartzenbusch, que exige una confesión aparte, y habrá que convenir que el reproche que se dirige a las entradas y salidas (no todas revisten la misma importancia) es el mismo que se comprueba en las formas métricas (sólo una mínima parte tiene poder de estructuración primaria) y en los vacíos escénicos (sólo algunos marcan la estructura). Y sin embargo, las escenas entendidas como momentos de la acción definidas por la presencia (dentro o fuera, en alto o en bajo) de un grupo dado de personajes (que puede ser igual a uno), que cambian cuando cambia la configuración de este grupo, están tan visibles en los textos teatrales como audibles están el metro, la rima y la estrofa. No señaladas como tales en el teatro griego, ni en el latino, parece que es en el Renacimiento cuando comienza a utilizarse el recurso de acotar los personajes en escena previamente a su intervención, y así se hace en comedias humanísticas en latín como la *Philogenia*, de Ugolino Pisani; de allí pasó el procedimiento al nuevo teatro italiano, a tragedias como *Orbecche* o *Egle*, de Giovan Battista Giraldi Cinthio, o *Marianna* de Ludovico Dolce, a fábulas pastoriles como la *Aminta* de Tasso, a comedias como *Cassaria* de Ariosto, o *La cortigiana* de Pietro Aretino. En España el procedimiento se implanta con Juan del Encina (no con Torres Naharro), pero con una importante modificación: en obras como la égloga de *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*, pero más sistemáticamente en *Plácida* y *Vitoriano*, Encina acota no la presencia de los personajes que intervienen en escena, sino sus entradas y salidas y sus movimientos ("Muerto Fileno, torna Cardenio y dice...", "Aquí entra Gil Cestero y dice", "Plácida se va"), e incluso sus parlamentos ("Responde Zambardo ... Prosigue... Prosigue Fileno...", "Habla entre sí Suplicio"). A mitad de siglo, los actores-autores siguen el procedimiento de acotar los "interlocutores" de la escena y además numeran la escena (como algunos dramaturgos italianos), y así lo hace Lope de Rueda en sus *Comedias*, Alonso de la Vega en las suyas (que además despliega acotaciones de movimiento: "Entra Thomé Sanctos siervo de la duquesa, con un saco al cuello, y dice"), Timoneda en las suyas ("Scena segunda: sale Sosia tardío que llega del puerto y viene a casa que su amo lo envía, y viene con una lanterna"), incluso

el anónimo autor de *La comedia erudita de Sepúlveda* (que no numera las escenas pero sí suele indicar los personajes en presencia e, incluso, sus entradas y salidas: "Éntranse Violante y López". No lo hace Juan de la Cueva, pero sí los trágicos valencianos, Rey de Artieda (que además numera las escenas de *Los amantes*) y Virués (que revisó personalmente la edición de sus tragedias³¹, como él mismo hace constar), que indican los personajes en escena y, ocasionalmente, hacen alguna indicación de movimiento ("Atambores que publican un cartel"). Con Tárrega las acotaciones dejan de ser de personajes en presencia para hacerse de entradas y salidas, con despliegue de acotaciones de movimiento ("Estando el Conde hablando, sale Sabina con la cinta rompida en la mano, debatiendo y dando empujones a Sebrina, su criada", "Sale el Rey de Francia herido en la frente, armado de todas piezas, excepto de celada, y Joannes y Avila para prenderle"), y la misma técnica siguen Gaspar Aguilar y Guillén de Castro ("Sale la Infanta con el cabello suelto y un peine en la mano"). En la colección Gondomar se ha consolidado plenamente la acotación de entradas y salidas, a costa de la de los personajes en presencia, que desaparece. En Cervantes, la técnica de las comedias prefiere las acotaciones de las entradas y salidas, pero en las tragedias se anota a principio de jornada los personajes en presencia y, posteriormente, van indicándose entradas y salidas. En fin, en las obras del primer Lope, como ya indiqué en su día, predominan de forma muy mayoritaria las acotaciones de entradas y salidas, aunque no faltan en determinadas obras las de presencia en escena, a veces en minoría frente a las de entrada y salida (en *El príncipe inocente*, en *El rufián Castrucho* o en *El caballero del milagro*) a veces en mayoría (en *La viuda valenciana*), y en una sola ocasión de forma exclusiva (en la cortesana *Adonis y Venus*).

Con este historial no se puede ignorar que las escenas "a la francesa" (que no son tales, como acaba de comprobarse) son un procedimiento plenamente consciente que los dramaturgos del XVI y del XVII utilizan para articular el movimiento de sus personajes y, por consiguiente, de su acción. Los cuadros no son otra cosa que agrupaciones de escenas, escenas en segundo grado, no contempladas por las acotaciones en su autonomía, sino por su punto final, por su cierre, por la pausa que establecen con respecto a la siguiente escena. Y menos aún si consideramos los testimonios de los tratadistas ya citados, como Pinciano o Carvallo³². Desde mi

³¹ "La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor dél, y no como en la imprenta se usa", indica tras el Prólogo de *La Gran Semíramis*. En *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid. Alonso Martín, 1609. Agradezco la observación a Teresa Ferrer Valls.

³² Escribe Evangelina Rodríguez en la entrada "escena" de su Diccionario, todavía inédito, *Léxico y vocabulario de la práctica escénica*: "Aunque el sentir general es que la división de los actos en escenas se remonta a la Francia del siglo XVII, siendo Corneille uno de los primeros dramaturgos que la estableció hacia 1640

punto de vista son fundamentales para la técnica teatral, como mostré en mi trabajo de 1981, y en los trabajos recientes de R. Serrano (1998 y 2006) el concepto de IGP (Inicio de grupo de presencia en escena) ha ido cobrando progresiva importancia (desde un primer momento en que se denominaban ISC) hasta constituirse en determinante de su metodología, como "un criterio de segmentación diferente" a los empleados por Antonucci o por Vitse. Según R. Serrano "aunque esta segmentación coincide en algunos casos con la del criterio métrico, presenta un comportamiento netamente diferente [...] es asimétrica en la mitad de los casos", pero según se mida puede llegar al 67% de los casos. Esta segmentación es capaz de "detectar "dónde se encuentran los verdaderos ejes conversacionales de la comedia", de constituirse en una articulación distinta a la métrica, y de señalar, con sus asimetrías procedimientos muy importantes de la comedia, como los de los soliloquios o los monólogos, los de "el teatro en el teatro" o los de "la acción en la acción" (2006, 966-972).

Si, por consiguiente, lo que se persigue es aprehender esta estructura externa, de segmentaciones objetivamente comprobables, tendremos que asumir al menos algunos razonamientos que me parecen estrictamente necesarios:

1.- La estructura se articula en diferentes estratos: el de la polimetría, el de los grupos de personajes en escena o subescenas, el de los cuadros y sus probables vacíos escénicos, el de los actos. Cada uno de estos estratos se ordena según reglas de juego propias, que determinan numerosas asimetrías en la composición de los distintos estratos, los cuales más parecen señalar momentos de especial relevancia en la estructura que patologías de la misma³³. El análisis cuantitativo de las unidades de los distintos estratos (formas métricas, grupos de presencia, cuadros), bien por separado bien comparativamente, permite establecer criterios capaces de predecir distintos modelos estructurales en función del autor, la época de su producción y, tal vez, el género de la pieza.

(DEDT, p. 747), podemos ver en el testimonio de Pinciano (notablemente influido por preceptistas italianos, sobre todo por Scaligero) que ya en la dramaturgia española se asumen las teorías renacentistas de considerar la *escena* como una unidad estructural marcada por la entrada o salida de un personaje"

33

De manera bastante coincidente señala R. Serrano (2006, 960): "Nos proponemos demostrar más bien la existencia de una múltiple textura donde los hilos de diferentes criterios (estructuras, articulaciones) se entrecruzan y se atraen –sin llegar a subsumirse uno en el otro– en un eje temporal donde sólo raramente llega a darse la ruptura de continuidad (la coincidencia de corte en el conjunto de los criterios)". También los últimos trabajos de Fausta Antonucci insisten en la complementariedad de las dimensiones auditiva y visual: "Se trata simplemente, y perdonésemelo lo obvio de la afirmación, de funciones distintas, que sólo en raras ocasiones coinciden para marcar articulaciones importantes del auto" (2006, 33)

2.- Ninguno de estos estratos "formales" puede reclamar objetivamente para sí el eje dominante de esta estructura, pues como se ha podido comprobar o bien presentan una estructura insuficiente, como en el caso de la métrica, o bien estructuran de manera imprecisa, como en el caso de los cuadros, y en uno y otro caso se comportan de manera no autosuficiente, pues necesitan complementar constantemente sus propias segmentaciones con préstamos derivados de una estructura interna siempre hipotética (orden temporal, espacios dramáticos, ámbitos de personajes, lógica de la acción) para poder establecer categorías operativas (qué cambios métricos determinan macrosecuencias y qué otros no, qué vacíos escénicos cierran cuadros y qué otros no). Frente a posiciones tan de principio como la de Marc Vitse, que exige "que las cosas queden claras. Aquí, la métrica no es sólo, *cualitativamente*, el primer criterio con relación a los demás criterios como el escenográfico, el escénico o el retórico... También la métrica es primera *cronológicamente*, o sea, que toda operación segmentadora debe empezar por establecer y contemplar los resultados obtenidos gracias a la métrica, valiéndose solamente en una segunda fase de todos los demás elementos –auditivos y visuales– que puedan ser útiles para segmentar"³⁴, habría que volver a planteamientos más relativizadores, como el ya evocado de Diego Marín (1968) que se demoraba en el análisis comparativo de los cambios métricos en relación con los cambios de acto, de escena, de subescena, y aún dentro de la misma escena, para comprobar los usos estructuradores de los diversos criterios, o como el de los últimos trabajos de Fausta Antonucci: "sería aconsejable desechar cualquier tipo de dogmatismo y acudir, llegado el caso, a dosis discretas de eclecticismo que sepan tomar en la debida consideración todos los elementos que constituyen la estructura de la obra teatral áurea" (2006, 14). Desde mi punto de vista, sin embargo, no se trata tanto de eclecticismo sino del preciso reconocimiento de las articulaciones a diverso nivel de *la comedia*, debido a su estructura poco o nada orgánica, y del uso consecuente con ello de la metodología.

3.- Desde ninguno de estos estratos formales puede accederse directamente a la significación. No hay forma de demostrar que una obra con 30 cambios métricos, 50 escenas, y 10 vacíos escénicos, signifique cosa diferente de otra con 25, 40 y 6, respectivamente.

4.- Pero si lo que se busca no es la estructura objetiva, formalizable, mensurable, cuantificable, de la comedia, sino su significación, entonces habrá que superar la fase descriptiva del análisis y

³⁴ Vitse, no sin un contrapunto humorístico a sus acordes magistrales, imagina la "cronología genética" de la obra teatral áurea en la mente de su autor, según la cual aparecerían primero las grandes fases de la historia a dramatizar e inmediatamente se les asignaría una marca métrica dominante. "La métrica, en ese estadio preescritural, por así decirlo, resonaría más bien como la música de las esferas celestes, marcando ritmo en el poblado silencio de sus todavía callados números..." (2009, 794).

pasar a una fase asociativa. Acceder a la significación supone poner en contacto estas marcas formales con otros dispositivos más internos de la obra, menos cuantificables, más sometidos a hipótesis, como su uso de la temporalidad y de los espacios dramáticos, los universos sociales presentes y en conflicto, la contraposición de personajes y grupos de personajes, la lógica de la acción y sus secuencias, el género y la traza, la relación con lo real o lo imaginario, lo histórico o lo contemporáneo, lo risible o lo grave ... esto es, a las estrategias que el discurso dramático pone en juego. Y es que acceder a la significación supone también desplazarse desde una descripción de las marcas formales a un análisis de las estrategias discursivas. Y para ello es estrictamente necesaria la interpretación, el trabajo del estudioso. Desde este punto de vista me parece mucho más acorde con el paradigma científico y la episteme actuales, la generación de hipótesis que, una vez elaboradas, deben mostrar su eficacia operativa sobre los fenómenos analizados, que no la búsqueda de supuestas realidades objetivas, que imponen su evidencia y su sentido por sí mismas. De Einstein a Popper, pasando por Wittgenstein o Heisenberg, se configura una epistemología deductiva según la cual es la teoría, o el método, o el lenguaje, en fin, el trabajo teórico, el que construye su objeto, no el objeto el que determina el método. Se rompe el espejo, la presuposición de que nuestras representaciones se corresponden directamente con los objetos representados, la ilusión de la transparencia de un trabajo científico que descubre y no que elabora, y si esto ocurre a lo largo del siglo XX, con el giro cultural de los años 70, y con el posterior estallido de las nuevas tecnologías, se consolida una epistemología *constructivista*, basada en el postulado de que nuestro conocimiento o nuestra percepción de lo real son efectos de una construcción cultural. A nuestro alrededor todo "se construye": asistimos a la construcción/invencción/fabricación de la identidad, del género y de la sexualidad, de la nación, de la imagen de las civilizaciones, de la historia, de la memoria, de Atenas, del Renacimiento, de los bárbaros, de la tradición, de los intelectuales, de la pena y el castigo, de la enfermedad y de la clínica, de lo cotidiano y, por supuesto, de la historia, del campo o del canon literarios³⁵. No parece la hora de emprender tareas de descubrimiento de estructuras, sino la de estructurar nuestro objeto de acuerdo con metodologías capaces e internamente coherentes.

³⁵ Esta enumeración de "construcciones" está avalada, en cada uno de sus miembros, por algún libro publicado en los últimos treinta o cuarenta años, y que no cito por no incurrir en excesos de pedantería, aunque es más que posible que al lector no se le escapen la alusión a títulos como *Imagined Communities*, *Orientalism*, *L'invention du quotidien*, *Making Europe*, *Inventing the French Revolution*, *Invention of Tradition*, *Renaissance Self-Fashioning*, *La mémoire collective*, *Histoire de la folie*, *Surveiller et punir*, *Metahistory*, etc. En el ámbito de los estudios teatrales hispánicos, Javier Rubiera da el título de *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, a sus investigaciones, aunque en el contenido del libro se refiera más a la construcción por los dramaturgos que a la construcción por los estudiosos, Una guía posiblemente útil al giro *constructivista* puede encontrarse en P. Burke: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.

La técnica dramática

Pero si lo que se persigue no es la estructura y sus segmentos formales, ni la significación y sus estrategias, sino el programa virtual de puesta en escena que la comedia propone, como teatro que es, entonces tendremos que desplazar una vez más nuestra mirada desde las marcas estructurales o las estrategias discursivas hacia los procedimientos técnicos, que parecen dejados de lado en muchos de los trabajos recientes sobre la segmentación del texto dramático, y que son los encargados de posibilitar un determinado tipo de espectáculo. Entre ellos hay que considerar, con toda su relevancia, la polimetría de *la comedia*, signo de identidad diferenciador del teatro clásico español respecto del de otros países. Es más, la comedia se definió como tal, emancipándose de sus antecedentes inmediatos, la comedia erudita italiana y la comedia de los actores-autores españoles, cuando optó por el verso y por la pluralidad de estrofas de distintas procedencias culturales, y lo hizo en abierta polémica, como he estudiado en otro lugar (Oleza, 2010). Pero estudiar los procedimientos métricos de la comedia como procedimientos técnicos implica volver a la diversidad de usos que *el arte nuevo* confiere a los diversos tipos estróficos ("las décimas son buenas para quejas..."), enriquecer la exploración que en su día hizo D. Marín (1968) al estudiar la función de los distintos tipos estróficos en relación a los tipos de elocución (en la línea esbozada por Morley y Bruerton), a las épocas de la producción de Lope (o de cualquier otro autor), y a los "temas" (sin duda el aspecto más pobre de su investigación), tratando de comprender el sistema de afinidades y repulsiones que el sistema polimétrico propicia (v. gr.: la incompatibilidad de los endecasílabos sueltos para las relaciones aconflitivas o escasamente implicadas emocionalmente; el incremento del papel de las silvas en la última época de Lope, y su especialización en el diálogo, etc.). Alrededor de esta funcionalidad técnica de la métrica se mueven algunos trabajos recientes, como el de F. Antonucci (2009) sobre *El caballero de Olmedo* (los proyectos de venganza de D. Rodrigo vienen caracterizados por los metros italianos; la función de las décimas no sólo es de quejas, sino marca de la historia de amor de D. Alonso; la alternancia de redondillas y romances, las dos formas métricas de base, expresa la alternancia entre los hilos de la comedia y los de la tragedia propia de la tragicomedia...), como el de R. Serrano (2006, 963) cuando postula que "la forma métrica viene determinada, al menos parcialmente por la boca que dice el verso y por el modo de comunicación que establece", o cuando se detiene a considerar el distinto papel que corresponde a los segmentos métricos largos y breves, destacando "la importancia de ciertos momentos breves (sobre todo monólogos líricos y monólogos interpretativos) que representan centros de una gran intensidad dramática", claves para el género trágico (2009, 3), o como el de M. Romanos (2010) cuando considera que los "usos particulares o inesperados" de determinadas formas métricas "demuestran que al margen de lo que supone el uso y función de una determinada forma métrica hay que considerar también las

necesidades creadas por la dinámica misma de la construcción dramática" (542), pues, en última instancia, lo que se pone en evidencia es "la subordinación de la polimetría o su total dependencia a las necesidades de la dramaturgia" (540), y se demora en el papel de las sextinas en la obra temprana de Lope, o en la diversificación de un procedimiento aparentemente tan especializado como el soneto, que puede multiplicarse en juegos especulares entre personajes o llegar a servir insólitamente para el diálogo entre dama y criado (*El príncipe perfecto*). En todos estos casos la métrica no es considerada en su papel "estructural" sino en el que, a veces con desprecio suele denominarse como "modal", sin tener en cuenta que las formas estróficas y sus cambios no sólo "modulan" el texto con sus efectos musicales cambiantes, sino que sobre todo lo "modalizan", aportan significación modal a cada momento del texto según quién, en qué situación, según qué géneros ilocutivos, y en relación a qué temas y modos de habla las usa.

En la construcción del proyecto de espectáculo intervienen otros procedimientos técnicos de gran relevancia, como el de la segmentación en escenas, cuadros y actos, no contemplados ahora en su dimensión estructural sino como procedimientos técnicos. En mi trabajo sobre el primer Lope (1981) estudié la cambiante articulación de los textos en los actores-autores, en los trágicos clasicistas, en el drama-fasto cortesano y en *la comedia* naciente, y pude comprobar que el despegue de esta exige una nueva técnica dramática en la que se afloja la estructura en cuadros espectaculares (*fuertes*) y grandes agrupaciones de escenas en beneficio de escenas breves, crecientemente numerosas. La acción pasa cada vez menos por los grandes cuadros situacionales, antes bien fluye tumultuosa en escenas autónomas y en grupos de escenas que no delimitan una situación cerrada ni se condensan en un núcleo temático homogéneo: las expectativas de la acción quedan siempre abiertas a su continuación en escenas posteriores (a menudo *muy* posteriores). Las escenas costumbristas y los entremeses cómicos se encargan de darle *variedad* a la representación, los paréntesis didácticos, *utilidad*, y las escenas pantomímicas, de escasa verbalización, espectáculo, vistosidad, agilidad. Se confía en los enlaces internos entre escenas la cohesión que los trágicos depositaban en la causalidad de la intriga, en el papel *dispositivo* de los actos, o en las grandes condensaciones temáticas, y que no existía ni en los espectáculos inconexos de los actores-autores (donde la intriga cede siempre gustosamente su sitio a la irrupción del personaje-tipo (negra, fanfarrón, simple...) y su espectáculo autónomo) ni en las sucesiones de cuadros espectaculares del drama cortesano. Esta técnica se diversificaba no sólo entre el modelo de la comedia y el del drama, sino también, y de acuerdo con los distintos subgéneros puestos en juego, en dos tipos de espectáculo, el teatro de aparato (más cercano al cortesano y con preferencia por el género mitológico, el pastoril o el de hechos famosos) y el teatro pobre (el propio de las comedias palatinas y urbanas, verdadera vanguardia de la *comedia nueva*).

Y en el proyecto de espectáculo que la técnica teatral propicia, toda otra serie de procedimientos lo permiten, al articularlo: desde las instrucciones del poeta y/o del autor, en forma de acotaciones de movimiento, de vestuario, de atrezzo, hasta los modos de interlocución (el *aparte*, el *para sí*, el *en alto*, el *dentro*, el *a coros*³⁶), pasando por la relación entre palabra y acción, una de las claves técnicas fundamentales en el despegue de la *comedia nueva* de todo el teatro "literario" anterior, y muy especialmente del de los trágicos y del cortesano, al aligerar la cantidad de palabra (y de versos) por réplica, al distribuirla entre un mayor número de interlocutores, al multiplicar el juego de los diálogos y los monólogos por encima de los parlamentos y las narraciones, al dividir estas, al conseguir, en una palabra, un delicadísimo equilibrio entre la tendencia del verso a detener sobre sí la atención y la agilidad de su intercambio entre personajes y acciones. Compárese la densidad de palabra (el resultado de dividir el número de versos entre el número de réplicas de una obra) de una tragedia de Argensola, de Cervantes o incluso de Virués, pongamos por caso, con la de una obra trágica de Lope y se comprenderá la enorme diferencia de densidad que separa a la una de las otras. *La gran Semíramis*, de Virués, tiene una media de 9,8 versos por réplica (Sirera, 1980, III, 850). Sin salir de Lope, su primera obra, *Los hechos de Garcilaso*, que todavía debe mucho al drama cortesano, tiene una densidad de 8,06 versos por réplica; una de sus tragedias más tempranas, *El casamiento en la muerte*, ha rebajado esta densidad a 4,78, mientras que *Los Comendadores de Córdoba* y *El marqués de Mantua* se mueven ya en cifras propias de *comedia nueva*: 2,89 y 2,76 respectivamente. No hace falta insistir demasiado para que se comprenda la diferencia de agilidad y de accesibilidad pública de obras con menos de tres versos por réplica de media respecto de otras con más de ocho.

Es cuando abandonamos la consideración del texto teatral clásico en su condición predominantemente literaria y lo contemplamos como proyecto de espectáculo cuando más reductiva aparece una metodología basada en la primacía absoluta de la palabra. Más que de una audiencia teatral parece que estuviéramos hablando de la audiencia de un concierto. No se trata sólo de que debía haber entre los espectadores más de uno y más de dos duros de oído, que entonces no se enterarían de nada, sino de que incluso los espectadores más melómanos no eran sólo orejas. Como decía con frase ejemplar Juan de Zabaleta, evocada por Dixon (1985, 106), "las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos". Y tampoco se trata únicamente de los espectadores, porque además de ellos el teatro suele necesitar de actores, y estos de piernas y de brazos, además de vestido y otros utensilios. Las subidas y bajadas, la posición en el escenario,

³⁶ Véase el estudio que hace de esta modalidad J. Rubiera (2005), 134-135.

las entradas y salidas, los gestos, el incesante movimiento del actor, sus escondrijos y apariciones, constituyen todo un despliegue de signos significativos que escapan a la palabra.

Hay escenas magistrales en la comedia que son como un ballet o como una pantomima, por el papel secundario de la palabra y por su riquísimo movimiento escénico. Tomemos las primeras escenas de *El lacayo fingido*, que inauguran el espectáculo de una manera impactante, buscando el pasmo de los espectadores, mal sosegados todavía por la loa. *Dentro*, y fuera de la vista de los espectadores, se desarrolla un fuego pavoroso, que reduce a pavesas, en cuestión de minutos, el palacio del Marqués. Al espectador le llegan los gritos de *¡Fuego, fuego!*, las órdenes entrecruzadas y confusas, las campanadas de la Iglesia Mayor, el ruido y las voces excitadas de los guardias, que a modo de bomberos, cortan vigas o derriban arcos y muros. El escenario está vacío. De tiempo en tiempo alguien aparece para volver a desaparecer enseguida: el Mayordomo, "medio desnudo", que azuza con sus órdenes a los guardias; Leonardo, que escapa llevando en sus brazos a la secuestrada Rosarda; un Bobo "cargado de asadores, gatos y perros", inverosímil en la situación, pero que cumple la función simbólica de aliviar el dramatismo y de conectar al espectador en clave de comedia; dos guardias que salen cada uno por su lado, cada uno con su cántaro de agua, que chocan en medio del escenario, "y quiébranlos"... No se requiere una escenografía especial, pero sí se exige un activo intercambio *dentro/fuera* y una acumulación de efectos especiales que la sustituyen, y el juego escénico es tan marcado que podría representarse como una pantomima, que se continúa en las escenas siguientes: *Entra el Rey embozado, con gente*, da órdenes para que le quiten a Leonardo de los brazos a Rosarda y se la lleven, *llévanla... Vase el rey... Entra el Marqués y su gente*, Leonardo le cuenta que es el Duque quien ha raptado a Rosarda... *Vase el Marqués* entre amenazas de venganza. *Entra el Duque Rosimundo con criados*, Leonardo le cuenta que es el Marqués quien ha raptado a su prometida, *vase el Duque* a buscar al Marqués. *Sale el Marqués con sus criados*, buscando al Duque. *Entra el Duque Rosimundo con criados*. Topan, se interpelan, se acusan, se amenazan, echan mano a las espadas, finalmente media el Mayordomo, remitiendo el pleito al fallo del Rey, y se retiran todos. Así acaba un cuadro que podría desarrollarse casi sin palabras, o con escasas palabras, confiando el acceso del espectador a la significación en el cuerpo del actor sobre el escenario.

En un trabajo reciente, J. Rubiera (2005) ha hablado de "especialización" de la acción dramática, una operación que llevan a cabo los actores con su distribución sobre el escenario, con sus posiciones estáticas y sus movimientos, marcando espacialmente la acción, y la ha ejemplificado por medio de una escena del primer acto de *Las mocedades del Cid*, y me parece especialmente acertado el concepto, que ha de mostrar toda su potencialidad en las muy frecuentes situaciones en que la acción dramática se desarrolla en un lugar indeterminado, o no construido verbalmente. Aunque en su libro se insiste en la constatación de que es el actor quien

construye el espacio con su palabra, por medio de los llamados decorados verbales, no se le escapa que existe "un escenario no verbal" creado por el vestuario, el decorado espectacular (pescante, bofetón, monte, escotillón...), los accesorios escénicos, la música, los telones o lienzos pintados, los animales y, por supuesto, la arquitectura misma del espacio escénico, con sus puertas y sus galerías, pero sobre todo, insistiría yo, por las acotaciones del poeta (a menudo las únicas que *localizan* la acción) y por las posiciones de los actores, sus movimientos de atracción y de repulsión, sus agrupaciones, desagregaciones, y desplazamientos. El mismo Rubiera analiza pormenorizadamente un procedimiento técnico muy característico de *la comedia*, el que denomina como *espacio lúdico*, pero para el que yo preferiría las otras dos expresiones que utiliza para caracterizarlo: la *escena compleja barroca* o las *subescenas simultáneas*, que dividen el escenario en zonas ocupadas por grupos de personajes que pueden establecer entre sí diversas relaciones (ignorarse, espiarse, vigilarse, interpelarse...), que se expresan espacialmente por medio del juego no verbal del actor sobre el escenario, aparte de mantener entre sí conversaciones entrecruzadas que no tienen por qué describir verbalmente el lugar que ocupan.

No se trata con ello de desautorizar la capacidad de creación ambiental que tiene la palabra del actor, ni mucho menos, ni el papel privilegiado que le corresponde en esta tarea, pero sí de mostrar que no es el único procedimiento técnico que tenían a su alcance el poeta, el autor y el actor para construir el espacio dramático, y para sumarme de paso a la convicción, experimentada y puesta en práctica muy a menudo, de que el teatro es el juego del actor, de su palabra pero también de su cuerpo, que se ejecuta sobre un escenario para seducir a un público que tiene ojos y orejas, además de otros órganos que también pueden salir beneficiados.

L'Elia, 1 de abril de 2010.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, F., "Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*", *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, p. 19-37.
- ANTONUCCI, F., "La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*", en Arellano, I. y Cancelliere, E. ed., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 25-39.
- ANTONUCCI, F., "Introducción: para un estado de la cuestión", en Antonucci, F. ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 1-30.

- ANTONUCCI, F., "Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega", en VVAA, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, 49-58.
- ARATA, S., *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989.
- BADÍA HERRERA, J., *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis de doctorado, dirigida por T. Ferrer Valls. Universidad de Valencia, 2007.
- BRÉMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRUERTON, C., "*Las ferias de Madrid*, de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, LVII, 1955, p.56-69.
- BURKE, P., *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006.
- CARVALLO, L. A. de (1602), *El Cisne de Apolo*. Cito por Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. ed., *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p.115-120.
- CERVANTES, M. De, *Teatro completo*. Rey Hazas, A. y Sevilla, F. ed. Barcelona, Planeta, 1987.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético* (1606). Cito por Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. ed., *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p. 142-150.
- DIXON, V., "The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama", en Casa, F.P y McGaha, D. ed., *Editing the Comedia*, Michigan Romance Studies, 5, 1985, p. 104-125.
- DIXON, V., "Manuel Vallejo. Un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)", en Díez Borque, J. M^a. ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, p. 55-74.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1596), *Filosofía antigua poética*. Cito por Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. ed., *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p. 77-104.
- LOTMAN, I., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MARÍN, D., *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, Estudios de Hispanófila, 1968.
- MORLEY G. y BRUERTON C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

- OLEZA, J., "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, p. 153-223. Reimpreso y puesto al día en *Teatro y prácticas escénicas, II* (1986).
- OLEZA, J., "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos del Teatro Clásico*, 1995, nº 8, 85-119.
- OLEZA, J., "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español", en Bleuca, A. Arellano, I. y Serés G. ed., *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.
- OLEZA, J. "De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego ", en el Congreso internacional *El Arte nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 23-24 de noviembre de 2009 (2010, en prensa).
- OLEZA, J. (Director), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (ARTELOPE), proyecto del Plan Nacional I+D+i, actualmente en preparación para su publicación.
- PEDRAZA, F. ed., *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, 2 vols.
- PROPP, W., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- ROMANOS, M., "La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*", *Filología*, 19, 1982-84, p. 77-111.
- ROMANOS, M., "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega", en Close, A. ed., *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del Congreso Internacional de la AISO*. Cambridge, 18-22 de julio de 2005, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 539-544.
- ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- RUANO DE LA HAZA, J. M^a., "Una nota sobre la división en cuadros", en Ruano de la Haza, J. M^a y Allen J. J. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 291-293.
- RUBIERA, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SERRANO, R., "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable", en *Actas del Congreso Internacional de la AISO*, Alcalá de Henares, julio de 1996, 1998, vol II, p. 1529-1536.

- SERRANO, R., "*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de 'grupos de presencia'", en Grosse, O. y Serralta, F. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Univeersitaires du Mirail, 2006, p. 959-973.
- SERRANO, R., "*El bastardo Mudarra* como banco de ensayo para una tipificación de la tragedia", en *Actas del Congreso Internacional '400 años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega'* [Olmedo, 2009], en prensa.
- SIRERA, J.L., *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y VII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*. Tesis de doctoral inédita, dirigida por J. Oleza, Universidad de Valencia, Valencia, 1980, vol. III.
- SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- TESO, *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos publicada en CD-Rom, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1997.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales, 1977.
- VEGA, Lope de, *Adonis y Venus*. Cuenca, P. y Gómez ed., *Comedias, IX*. Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994.
- VEGA, Lope de, *Belardo el furioso*. Cuenca, P. y Gómez ed., *Comedias, II*. Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1993.
- VEGA, Lope de, *El casamiento en la muerte*. Giuliani, L. ed. , *Comedias de Lope de Vega. Parte I,2*, Lleida, Milenio, 1997.
- VEGA, Lope de, *El galán Castrucho*. Molina, J. ed., *Comedias de Lope de Vega. Parte IV-3*, Lleida, Milenio, 2002.
- VEGA, Lope de, *El grao de Valencia*, Paloma Cuenca y Jesús Gómez ed., *Comedias, III*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1993.
- VEGA, Lope de, *El marqués de Mantua*. Cuenca, P. y Gómez ed., *Comedias, V*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1993.
- VEGA, Lope de, *Los celos de Rodamonte*, Cuenca, P. y Gómez, ed., *Comedias, II*. Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1993.
- VEGA, Lope de, *Los donaires de Matico*, en Presotto, M. ed., *Comedias de Lope de Vega. Parte I-1*. Lleida, Milenio, 1997.
- VIRUÉS, C. de (1609), *Obras trágicas y líricas del capitán...*, Madrid, Alonso Martín. Cito por Ferrer Valls, T. ed., *Teatro clásico en Valencia, I*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1997.
- VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988. Cito por la 2^a edición, de 1990.

- VITSE, M., "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", en Campbell, Y. ed., *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.
- VITSE, M., "Métrica y estructura en El gran teatro del mundo de Calderón", en Arellano, I. y Cancelliere, E. ed., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 609-624.
- VITSE, M., "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso *Peribáñez*)", en Antonucci, F. ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2007, p. 169-206.
- VITSE, M., "Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan*, de Calderón", en VVAA, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, p. 787-798.