

Verbum dicendi, verbum nuntiandi: el dramaturgo alerta a su público¹

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos
mlobato@ubu.es

Son muchos los acercamientos que se han hecho desde la teoría teatral al intento de aprehender la segmentación interna de una obra teatral², bien sea desde los escritos teóricos de los propios autores dramáticos, las obras de la crítica, los testimonios de los actores, de los directores de escena y, de una forma más general, de todos aquellos que se han interesado o se interesan por el arte dramático, como recuerda Larthomas³. Lo esencial, sin embargo, es el estudio de las obras dramáticas por sí mismas, tarea que hace necesario como punto de partida la elección de un corpus de cierta homogeneidad, susceptible de aportar respuestas válidas.

Corpus y metodología de trabajo

Y es éste el punto de vista que se va a adoptar en esta aportación: adentrarnos en la comedia del Siglo de Oro en busca de un criterio rector por parte de sus autores para establecer la segmentación de las obras. Establezcamos como premisa que es muy posible que el criterio para la división interna de las piezas cambiase en las diversas etapas del teatro áureo y aún en los distintos autores y quizá incluso en periodos diversos de la vida de cada uno de ellos. Sin embargo, las limitaciones de espacio y tiempo propias de un ensayo como el que aquí se presenta, hacen necesario trabajar con un corpus concreto perteneciente a un poeta dramático, compuesto

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias* (referencia HUM2007-60212/FILO), así como en las actividades del grupo de investigación Proteo de la Universidad de Burgos.

² Desde los trabajos de Larthomas, [1972] 2001 y los de Bobes, 1987, a los muy recientes que sintetiza Antonucci en la introducción al libro colectivo de 2007.

³ Larthomas, [1972] 2001, p. 13.

en un periodo específico de su vida y, aún diría más, podría tener interés centrar la mirada crítica en una de sus comedias para, a partir de ella, establecer la relación con otras obras coetáneas de ese dramaturgo. Y, si fuéramos capaces de llegar a alguna apreciación de importancia sobre los criterios perceptibles en la segmentación de una determinada obra señera y de una producción en su conjunto, bien vendría retrotraer la mirada y también avanzarla en el tiempo, de modo que pudiéramos establecer unas primeras hipótesis sobre si el procedimiento es particular de un autor o es un signo de su siglo, por ejemplo.

El objetivo es, pues, ambicioso, y por fuerza deberá ser limitado en un trabajo del tipo que se solicita en este capítulo, que ha de tratar, y doy cuenta de la petición que se me hizo para participar en este volumen, en torno a las marcas de segmentación: "¿Qué entidad material tienen? ¿Cuáles son sus diferentes tipos? ¿Didascalias de tal o cual categoría, adverbios, cambios de tiempo verbal, compresión o alteración y mutilación del tiempo dramático, construcción de un espacio escénico —decorado verbal— exclusivamente definido y diseñado por las palabras...?"⁴.

Actuando sobre los textos desde un punto de vista empírico, se hará el recorrido de lo particular a lo general. Esto es, se compararán los resultados que previsiblemente se puedan obtener de un autor y una obra —enmarcada, eso sí, en el resto de producción coetánea de ese dramaturgo— con alguna producción representativa anterior, de modo que tengamos al menos dos calas en puntos estratégicos del siglo XVII, a principios y a mediados de ese periodo, a la espera de poder trabajar el arte de hacer comedias en el fin del Barroco, de modo que sea posible observar las líneas de recurrencia o de variación a partir de un trabajo experimental e interpretativo.

El juego métrico en las comedias de Agustín Moreto (ca. 1654) y su cotejo con las de Lope de Vega y el fondo Gondomar (ca. 1605)

Fijemos nuestra atención sobre una de las comedias más destacadas del Siglo de Oro, la ya citada *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto, de la que no se conserva el autógrafo, como sí lo hay, por ejemplo, de *El poder de la amistad*, coetánea en la producción e impresa en la misma *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* en 1654. Una lectura atenta de *El desdén* permite

⁴ Ésta fue la propuesta de los organizadores de este volumen, que surgió ya desde el inicio como una obra combinada entre varios estudiosos, en vistas a tratar el tema del modo más completo posible.

reconocer su trazado, en el que se combinan varios elementos en sucesión y a veces en función de presentadores de lo que sigue, como más adelante se detallará.

Hay, en primer lugar, una marcada división en tres jornadas, por cierto que con un número similar de versos en cada una de ellas: 1056 versos en la primera, 932 en la segunda y 946 en la tercera. En función de los cambios métricos de mayor consistencia⁵, la obra podría organizarse en macrosecuencias, de modo que tendríamos cuatro en la primera jornada, marcadas por la distribución en redondillas y romances (v. 1-438), sextetos (v. 439-546), de nuevo redondillas (v. 547-738) y romances (v. 739-1956). A éstas seguirían cinco en la segunda jornada en el siguiente orden: redondillas (v. 1057-1304), quintillas (v. 1305-1384), romance (v. 1385-1785), silva de pareados (v. 1786-1826) y romance (v. 1827-1988), y ocho en la tercera jornada, como corresponde a la parte de la obra en la que hay mayor variedad de acciones hasta resolver el final: tercetos encadenados (v. 1989-2070), redondillas (v. 2071-2201), romance (v. 2202-2557), el único soneto de la obra (v. 2558-2571), décimas (v. 2572-2631), romance (v. 2632-2845), silva de pareados (v. 2846-2882) y romance (v. 2883-2934).

Una constancia nos deja ya el análisis de estas macrosecuencias y es que los dieciocho cambios métricos que se suceden permiten observar la preferencia de Moreto por iniciar las jornadas con redondillas y terminarlas con romances, excepto en el caso de la tercera jornada en la que la reunión de los tres pretendientes de Diana y sus disquisiciones sobre la actitud de esa dama al inicio de la jornada, parecen pedir versos de arte mayor y más cadencia, a los que el poeta concede tercetos encadenados. Como en la mayoría de obras de este periodo los romances son el metro más utilizado, en un 63,9 % de los casos, seguido a notable distancia de las redondillas: 21,6 % y de varios metros que no superan el 3,7 %, como es el caso de los sextetos, y de cuatro formas métricas que no pasan cada una de ellas del 2,8 %: tercetos, quintillas, silvas y décimas, destacando la presencia de un solo soneto.

El desdén, con el desdén se organizaría, pues, con dieciocho cambios métricos distribuidos del siguiente modo, en función de las jornadas: 5/5/8, si bien algunos de los esquemas métricos contienen formas englobadas, como es el caso de los romances hexasílabos y estribillos que se reparten en la larga tirada de romances (v. 1385-1785) de la primera jornada. Pero lo que nos interesa notar de forma especial en esta ocasión es que a lo largo de la comedia se alerta al espectador en catorce momentos de que va a producirse un cambio en la acción y esto suele

⁵ Sigo en este primer interés por la métrica los planteamientos de Vitse, recogidos ya en varias publicaciones, que van evolucionando con el paso del tiempo hacia posturas menos drásticas que en los inicios, como puede observarse en uno de sus trabajos más recientes, fechado en 2007.

hacerse precisamente al final de la secuencia métrica de que se trate, aspecto éste al que se dedicará un examen más detenido en esta aportación.

Sería también de interés situar la organización métrica de *El desdén, con el desdén* en relación con cierto número de obras coetáneas, por ejemplo, con las otras once comedias que formaron parte con ella de la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, impresa en 1654, que contiene obras compuestas y estrenadas no muy lejos de esa fecha. El cuadro que resume los resultados es el siguiente:

	Redondillas	Quintillas	Tercetos	Sonetos	Romance	Silva de pareados / endecasílabos pareados	Otros
<i>La fuerza de la ley</i>	35,8 %	13,5 %		1,9 %	41,5 %		3,8 % décimas 3,3 % octavas reales 0,1 % cuartetos 0,1 % pareados
<i>El mejor amigo el rey</i>	29,4 %	5,3 %			63,6 %	1,2 %	0,3 % décimas
<i>El desdén, con el desdén</i>	21,6 %	2,7 %	2,8 %	0,5 %	63,9 %	2,7 %	2 % décimas 3,7 % sextetos
<i>La misma conciencia acusa</i>	26,2%	9,7%			59%	4,4%	0,6% romancillo hexasílabo
<i>De fuera vendrá</i>	25 %	3,6 %			60,7 %	10,3 % [predominio de pareados]	
<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>	34,9%				50,7%	6,7% [pareados]	4,4% irregulares 2,6 % octavas reales 0,1 % seguidilla gitana
<i>El poder de la amistad</i>	32,3 %	6,8 %		0,9 %	45,8 %	7,4 % 1,2 % [pareados endecasílabos]	2,9 % sextas rimas 2,4 % coplas de pie quebrado
<i>Trampa adelante</i>	36,6 %	0,3 %			56 %	5,2 % [pareados endecasílabos]	1% serventesios 0,5 % cuartetos 0,1 % cuartetos 0,06 % aleluya
<i>Antíoco y Seleuco</i>	21 %	8 %			61,3 %	6,6 %	1,2 % pareados 0,7 % serventesio 0,6 % cuarteto 0,3 % otros
<i>Los jueces de Castilla</i>	23,1 %	3,5 %			66,8 %	4,8 % pareados	0,9 % cuartetos 0,9 % serventesios
<i>El lego del Carmen [San Franco de Sena]</i>	40 %	2,5 %	1,6 %		42,3 %	11,9 %	1,3 % décimas
<i>Lo que puede la aprehensión</i>	14,5 %	4,1 %			74,1 %	5%	1,3% octavas reales 0,7% coplas 0,07 % pareados
Media respecto al total de comedias en que se utiliza	28,3 %	5,4 %	2,2 %		57,1 %	6,1 %	3,2 %

Vemos, por tanto, cierta unidad entre las formas utilizadas por Moreto a mitad de siglo, con claro predominio de romances (57,1 de las comedias en que aparecen), seguidos de redondillas (28,3 %) y ya, a notable distancia, formas métricas como silva de pareados en la que predominan a veces de forma absoluta los endecasílabos —silva grave— (6.1 %), quintillas (5,4 %), tercetos (2,2 %) y otras variedades métricas en menor porcentaje.

Resultaría de interés —se decía en un párrafo anterior— poder relacionar estos usos métricos con otros del mismo siglo, alejados en el tiempo, de modo que pudieran establecerse varias calas para observar, por ejemplo, si entre la mitad del siglo XVII y los inicios de esa misma centuria hay diferencias sustanciales en lo que hace a la métrica. En un trabajo reciente, Josefa Badía sintetiza los valores métricos que Lope de Vega utiliza antes de 1604, tanto en sus obras de atribución segura como en las de atribución dudosa, para compararlos con el corpus coetáneo que perteneció a la biblioteca del Conde de Gondomar⁶. Podemos, por tanto, utilizar su magnífico trabajo como base para establecer una primera relación entre los usos métricos de Moreto y los de estos dos corpus cincuenta años anteriores, aproximadamente. Veamos los principales resultados en el siguiente cuadro esquemático:

% de la forma [en % de comedias]	Redondillas	Quintillas	Romance	Silva de pareados / endecasílabos pareados
Lope de Vega, obras de atribución segura	48,2 % [100 %]	23,15% [100 %]	2,1 % [27,2 %]	—
Lope de Vega, obras de atribución dudosa	63,43 % [100 %]	12,30% [50 %]	2,6% [43 %]	—
Lope de Vega, Corpus Conde de Gondomar	59,10 % [100 %]	15,47 % [64,1 %]	1% [41 %]	—
Moreto, 1654, <i>Primera parte de comedias</i>	28,3 % [100 %]	5,4 % [90,6 %]	57,4 % [100 %]	6,1% [90,6 %]

Como es fácilmente perceptible, la proporción de redondillas y de romances sufre un vuelco en ese medio siglo de distancia. El abundante empleo de redondillas en Lope de Vega y en otras comedias coetáneas se ve muy aminorado en Moreto, mientras que en la producción de este autor en los años cincuenta son las tiradas de romance las que cobran protagonismo y sabemos que no es en esto una excepción a su tiempo. Destacable es también la disminución de quintillas en la obra dramática moretiana de mitad de siglo. Si interesa este breve análisis es porque sirve

⁶ Badía, 2009. Los datos sobre Lope de Vega, los toma, a su vez, de Morley y Bruerton, 1968.

de muestra del modo de hacer de la dramaturgia aurisecular, la cual, en efecto, evoluciona en sus modas versificadoras —y no sólo en ellas— a medida que avanza el siglo y experimentará menos cambios a medida que se acerque el final del mismo, como en otro trabajo se demostrará.

Pero prosigamos nuestro recorrido sin detenernos sólo en el cómputo métrico, en busca de un posible criterio rector de segmentación de la obra por parte del dramaturgo, pues no basta —como parece obvio— quedarse en la simple observación de la métrica ni incluso en una primera interpretación de sus usos. Otros aspectos han de ser examinados al menos con el mismo detenimiento, entre ellos las macro y microsecuencias, los pasajes insertos, el tratamiento del espacio y del tiempo, el uso del tablado vacío y su función para distinguir cuadros, las salidas y entradas de personajes, etc. Un conjunto de estructuras de diverso tipo que progresan a medida que lo hace la acción de la comedia en sus fases antes señaladas: las herederas de la Prótasis, Epítasis y Catástrophe de los preceptistas clásicos y renacentistas. Y así podemos estructurar la comedia palatina que tomamos como referencia, *El desdén, con el desdén*, del modo reflejado en las tablas que siguen.

Las diversas marcas de segmentación en la primera producción dramática de Moreto (ca. 1654)

Jornada y macro-secuencia (marcadas por el cambio métrico)	Micro-secuencia	Versificación	Tablado vacío	Cuadro (marcado por el tablado vacío) ⁷	Acción (anuncios de salidas y entradas)	Escenotecnia (implícita en palabras o explícita en objetos)	Estructura argumental
			Tablado vacío	I			
I, 1	a	JORNADA PRIMERA 1-64: redondillas			Carlos, recién llegado a Barcelona desde Urgel (v. 65), da cuenta a Polilla, que ya estaba allí, de su mal estado anímico	Barcelona. Espacio palatino indefinido. Apenas se dan referencias espaciales en la comedia más que al interior de una casa noble y al jardín	Planteamiento: Los demás ven una Diana frígida [el conde, los dos príncipes, Carlos y Polilla] y ella hace gala de su desprecio por los hombres, hasta que sabe del desdén de Carlos (lo finge y declara Carlos en v. 522) y se propone escarmentarlo. Polilla juega con su señor pero también finge hacerlo con la dama, que termina la jornada despechada y ofendida. 1056 versos
		65-438: romance (<i>i-a</i>) Tanto redondillas como romances para la conversación entre Carlos y Polilla			Le detalla que la causa de su malestar es el desdén amoroso de Diana encerrada en su cuarto con sus damas (v. 195)		
					Coloquio entre Carlos y Polilla (v. 376-438)	Escenas de interior de una casa noble	
					Carlos indica que llega el Conde y Polilla añade que vienen con él los duques de Fox y de Bearne (v. 423-425)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		

⁷ El cuadro vendría delimitado por un momento de tablado vacío, al que acompaña un cambio de espacio y/o de tiempo y, sólo de forma secundaria, por un cambio escenográfico y por una variación métrica (Ruano, cit. Antonucci, 2007, p. 5).

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental	
I, 2	b Conversaciones entre el padre de Diana y los pretendientes	439-546: sextetos (sexteto-lira en 439-444, 457-462 y 469-474; sexta rima en el resto) Para el coloquio entre el padre y los pretendientes			Salen a escena el Conde y los duques de Fox y de Bearne (v. 438)			
					El Conde se lamenta ante los duques de Fox y de Bearne de la frigidéz de su hija. Intervenciones burlescas de Polilla			
					Se va el Conde (v. 515)			
					Hablan los nobles y Carlos niega su amor			
	c Diálogo entre Carlos y su criado					Salen de escena los duques de Fox y de Bearne (v. 534)		
						Diálogo entre Carlos y Polilla, en el que Carlos dice tener un camino para vencer el desdén de Diana		
						Anuncia Carlos que salen de escena : "Vamos" (v. 545). Salen los dos de escena (v. 546)		
						Cambio métrico en el pasaje siguiente		
		Tablado vacío (v. 546)	II					
I, 3	d Coloquio entre Diana, las damas y Polilla	547-738: redondillas (con romance é en 547-550, 563-566 y 643-646) Redondillas para las disquisiciones de las damas sobre el amor			Salen Músicos, Diana, Cintia y Laura, y damas (v. 546)			
					Diálogo entre Diana y Cintia, apoyado en la letra cantada (v. 547-646)			
					Llegada de Polilla disfrazado de médico [de amor] (v. 646)			
					Diálogo de Polilla con Diana (v. 647-738)			

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
I, 4	e Preparativos por parte de las damas para la llegada de los galanes de Diana	739-1056: romance (é- o) Romances para las explicaciones de Diana a su padre y a sus pretendientes de su idea del amor			Avisa Laura que viene el padre de Diana con los príncipes (v. 740)		
	f Salida a escena del padre y los pretendientes				Diana manifiesta menosprecio y las damas hablan entre sí (v. 741-754)		
	g Diana expone su concepto del amor				Cambio métrico en el pasaje Salen a escena el padre de Diana con los príncipes (v. 754)		
	h Salen los pretendientes de escena y Carlos inicia su engaño de fingido desprecio a Diana, con la consiguiente reacción de la dama				Diana expone su idea del amor y el matrimonio y el padre le pide que se lo explique a sus pretendientes (v. 755-812)		
					Sale el padre de escena (v. 812)		
					Diana habla a sus pretendientes y les reta a buscar argumentos para convencerla (v. 813-956)		
					Don Gastón y Bearne salen consecutivamente de escena. Queda Carlos con Diana, el cual manifiesta su desinterés por cortejarla, en presencia de Polilla y Cintia (v. 961-1032)		
					Se quieren ir Carlos y Polilla (v. 1032) y Diana los retiene (v. 1033-1046)		
			Sale Diana de escena prometiéndose vencer a Carlos (v. 1042)				

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
(I, 4)					Diálogo entre Carlos y Polilla, en que Carlos lamenta tener que disimular su amor y Caniquí le anima a continuar y a entrar: "Ven, señor, / que ya yo estoy acá dentro" (v. 1052-1053)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
					Tablado vacío (v. 1056)		

II, 1	a	JORNADA SEGUNDA 1057-1304: redondillas Redondillas para la conversación entre Carlos y Polilla, y para los proyectos que Diana cuenta a sus damas			Salen a escena Carlos y Polilla. El criado le expone la situación sentimental de Diana y le da instrucciones para cautivar a Diana. Primera referencia a que son Carnestolendas en Barcelona (v. 1057-1168)		Nudo: Polilla toma la iniciativa sobre las actuaciones de Carlos si quiere vencer el desdén de Diana y sobre cómo Diana debe actuar para captar a Carlos. Termina con Diana enfurecida por la falta de atención de Carlos. Ambiente de sarao de Carnestolendas. 932 versos
	b				Salen a escena Diana, Cintia y Laura (v. 1168). Diana expone su plan para persuadir a Carlos, mientras éste lo oye oculto (v. 1169-1235). Polilla avisa de que Carlos viene (v. 1230)		
	c				Se dejar ver Carlos (v. 1235). Debate sobre el amor entre Carlos y Diana con Polilla de testigo (v. 1236-1304)		

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
II, 2	d	1305-1384: quintillas			Discurso sobre el amor de Carlos y Diana (v. 1305-1384)		
		Quintillas para el discurso de Carlos y Diana sobre el amor			Sonido de instrumentos que anuncian sarao de Carnestolendas y preparativos de las damas (v. 1384)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
II, 3	e Sarao de Carnestolendas	1385-1785: romance (é-a) (con romance hexasílabo á-a e i-a, y estribillo, en 1399-1403, 1420-1424, 1441-1445, 1456-1460, 1499-1503, 1520-1524 y 1533-1537)			Avisa Polilla de que vienen los príncipes (v. 1389). Salen los príncipes y músicos cantando. Sarao con elección de colores (v. 1385-1537). Salen todos menos Diana y Carlos (v. 1537)		
	f Diálogo entre Carlos y Diana				Diálogo en la fiesta entre Carlos y Diana, juego psicológico (v. 1538-1698)		
	g Monólogo de Diana y diálogo con Polilla				Se va Carlos (v. 1699). Monólogo de Diana humillada (v. 1700-1707). Entra Polilla y dialoga con ella, como que idea un plan para atrapar al galán v. 1708-1775)		
	h Monólogo de Polilla				Se va Diana. Monólogo de Polilla (v. 1775-1785)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
II, 4	i Polilla da cuenta del plan a Carlos	1786-1826: silva (con romance é en 1801-1804)			Sale Carlos a escena y Polilla le da cuenta del plan (v. 1785- 1798)		
		Romance para el desarrollo del plan entre amo y criado			Suena música dentro (v. 1798) y Carlos quiere salir pero Polilla se lo impide (v. 1799-1826)		
					Carlos empuja a Polilla y le mete en otra habitación (v. 1826)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
			Tablado vacío (v. 1826)	IV			

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
II, 5	j Escena de jardín entre las damas	1827-1988: romance (<i>i-o</i>) (con romance <i>e</i> en 1827-1830, 1881-1884 y 1895-1988) Romance para el desarrollo del sarao			Salen las damas y los músicos al jardín (v. 1826). Se oye música y letra, y Diana pregunta por Carlos y dice a Laura que le avise si viene (v. 1827-1846)	Jardín	
	k Estrategia de Carlos y polilla en el jardín ante las damas				Salen Carlos y Polilla al jardín (v. 1846) y ven de lejos a las damas, luego pasan junto a ellas como que no las ven, a pesar de los reiterados avisos de las mujeres (v. 1847-1946)		
	l Diálogo entre Diana y Carlos				Diálogo entre Diana y Carlos, pero él continúa haciéndose el distraído. Sale Carlos de escena (v. 1947-1966)		
	m Coloquio entre Diana y Polilla				Coloquio entre Diana y Polilla. Se va Diana enfadada (v. 1967-1986)		
	n Monólogo de Polilla				Sale Diana de escena. Monólogo de Polilla (v. 1987-1988). Se va		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
				Tablado vacío (v. 1988)	V		
III, 1	a Salida a escena de los pretendientes de Diana	JORNADA TERCERA 1989-2070: tercetos encadenados Tercetos encadenados para los diálogos entre los príncipes y Carlos			Salen Carlos, Polilla y los príncipes, que planean escarmentar a Diana. Avisan de que salen de escena (v. 1989-2070)	Jardín	Desenlace: Carlos finge cortejar a Cintia para reclamar la atención de Diana. Mayor furor de Diana. Al fin Diana en el v. 2715 (poco más de 200 versos para el final) manifiesta que ama a Carlos. Al saberlo (v. 2826), Carlos declara (v. 2883) su amor. Ambiente de sarao de Carnestolendas. 946 versos
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
III, 2	b Diálogo entre Polilla y Carlos	2071-2201: redondillas (con sentencia irregular en v. 2115-2119; coplas en romance <i>i-a</i> en 2128-2131 y 2170-2173, y décima en 2156-2165) Redondillas para los diálogos entre Carlos, polilla y Diana.			Se van los príncipes y quedan Polilla y Carlos que hablan entre sí. Carlos avisa a Polilla de que Diana viene y él debe escapar (v. 2071-2127)		
					Sale Carlos de escena y cantan dentro (v. 2127)		
	c Diálogo entre Diana y Polilla			Diálogo entre Diana y Polilla interrumpido por Músicos que cantan coplas de los dos amantes (v. 2132-2211)			
				Avisa Polilla de que empieza la fiesta (v. 2202). Polilla y Diana dan noticia de que sale Carlos con otros (v. 2207).			
				Cambio métrico en el pasaje siguiente			
III, 3	d Juego cortesano entre galanes y damas en la fiesta.	2202-2557: romance (<i>é-o</i>) Romance para el desarrollo del sarao			Salen galanes y damas de fiesta. Los príncipes cortejan sin éxito a Diana. Diana se dirige a Carlos con reproches y él le miente diciendo que ama a Cintia (v. 2212-2511). Sale Carlos de escena (v. 2511)		
III, 4	e Quejas de Diana a Polilla				Diana se queja a Polilla (v. 2512-2557), el cual indica: "Voyme" (v. 2557)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
	f Monólogo de Diana	2558-2571: soneto Soneto para la declaración de amor de Diana			Monólogo de Diana (v. 2558-2571)		
III, 5	g Declaración amorosa del Príncipe de Bearne	2572-2631: décimas Décimas para la declaración de amor del de Bearne			Sale el de Bearne que declara su amor y es despreciado. Afirma: "Iré a vuestro padre" (v. 2572-2631)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		

J/Macro	Micro	Versificación	T. vacío	Cuadro	Acción	Escenotecnia	E. argumental
III, 6	h Monólogo de Diana	2632-2845: romance (<i>a-o</i>)			Monólogo de Diana (v. 2632-2653). Avisa de que sale Cintia (v. 2649)		
	i Salida de las damas. Escena de celos	Romance para la conversación entre mujeres a propósito del amor de Cintia/Carlos. Enfado de Diana			Salen Cintia y Laura, la primera feliz de ser amada. Diana, celosa y furibunda, expresa lo que siente y se va (v. 2654-2801)		
	j Diálogo de Laura y Cintia				Diálogo de Laura y Cintia (v. 2802-2813). Termina Cintia: "Calla, que aquí viene Carlos" (v. 2813)		
	k Cintia desvela el amor de Diana por Carlos				Salen Polilla y Carlos, y Cintia le dice que Diana ya le ama. Polilla avisa de que llega el padre (v. 2813- 2845)		
				Cambio métrico en el pasaje siguiente			
III, 7	l Salida del padre y pretendientes a escena. Engaño a Diana y escena de celos	2846-2882: silva			Salen el padre y los príncipes. Felicita el padre a Carlos por el amor de Cintia. Lo oye Diana al paño (v. 2862) y se desespera. Polilla insta a Carlos a que se declare de modo discreto a Diana, que le escucha (v. 2846-2882)		
					Cambio métrico en el pasaje siguiente		
III, 8	m Declaración de Carlos	2883-2934: romance (<i>e</i>)			Declaración de Carlos. El Conde y Polilla comentan la posible reacción de Diana (v. 2883-2906)		
	n Aceptación de Diana. Emparejamiento de personajes				Sale Diana y acepta. Bearne se casa con Cintia y Polilla con Laura. Queda suelto don Gastón, conde de Fox (v. 2907-2934)		

La mirada atenta no puede dejar de observar el equilibrio en el trazado de la obra. Ahora bien, ¿cómo percibe el espectador del teatro la estructura de la comedia? La distingue, en primer lugar, de una forma general por medio del **oído** a partir del avance del argumento; percibe también de forma auditiva —al menos en parte— los cambios métricos; **ve** las salidas y entradas de los personajes y, claro, el escenario vacío por breve tiempo.

La eficacia de los *verbum dicendi*, *verbum nuntiandi* en la obra teatral de Moreto. Comparación con el quehacer de Lope

Pero hay un aspecto que quizá no se ha valorado de modo suficiente y que resulta de suma utilidad para que el receptor se disponga al cambio. Obsérvese el caso en que Carlos indica: "El Conde, su padre, viene" (v. 423) y Polilla añade: "Acompañado se mira / del de Fox y el de Bearne" (v. 424-425). Esas dos apreciaciones harían, sin duda, que el público se preparase psicológicamente para la llegada de los nuevos personajes, la cual tendría lugar trece versos más tarde, acompañada por un cambio sonoro de la métrica, que pasa del romance que llevaba desde hacía 374 versos a los nuevos sextetos. Al final de ese nuevo pasaje, Carlos impone: "Vamos" (v. 545) y, en efecto, dos versos más tarde se han ido y la nueva escena comienza en redondillas que se prolongarán 192 versos. Un nuevo cambio de versificación se acompaña también por un *verbum nuntiandi*, esta vez en boca de Laura: "Con los príncipes tu padre / viene, señora, acá dentro" (v. 739-740).

También la segunda jornada presenta esa peculiaridad de que los personajes anuncian en voz alta lo que versos más adelante podrá verse en el tablado. Las redondillas con las que comienza la jornada se ven interrumpidas esta vez por un *verbum dicendi* en boca de Carlos: "Oíd de mí lo que es amor" (v. 1304) que da entrada sin solución de continuidad a las quintillas que se desgranán en escena hasta que Laura anuncia: "Señora, los instrumentos / ya de ser hora dan señas / de comenzar el sarao / para las Carnestolendas" (v. 1385-1388) y Polilla acoda: "Y ya los príncipes vienen" (v. 1389). Ambos hablarán en romances que se prolongarán 401 versos, hasta que Polilla se dirija en aparte al público y le diga: "Señores, ¡que estas locuras / ande haciendo una princesa!" (v. 1778-1779), complicidad que presagia el cierre de la tirada solo seis versos más tarde y el inicio de una nueva escena que abre Carlos en silva de pareados. Será Polilla quien con un conminante: "Has de entrar, ¡vive Dios!" (v. 1826) obligue a Carlos a atravesar una puerta al tiempo que salen las damas cantando ya en romance.

La jornada tercera ve terminar los tercetos encadenados con el diálogo de los príncipes en el que cada uno se dirige al otro: "Vamos, pues, don Gastón" y éste replica en la segunda parte del verso: "Bearne, vamos" (v. 2069), frases que los sacarán de escena para dejar lugar a redondillas y romances durante 487 versos. Es Polilla quien rompe la estructura métrica con la frase que anuncia: "Mas ya galanes y damas / a las fiestas van saliendo" (v. 2202-2203) y Diana apostilla: "Todos vienen con sus damas / y Carlos viene con ellos" (v. 2206-2207). Y, en efecto, cuatro versos más tarde "*Salen todos los galanes con sus damas, y ellos y ellas con sombreros y plumas*". La escena termina cuando Polilla dice: "Voyme, señora, al momento" (v. 2553) y su marcha de escena propicia un soneto en el monólogo de Diana. El coloquio de la dama con los

dos príncipes anuncia su final cuando el de Bearne, despedido, dice: "iré / a vuestro padre" (v. 2625-2626) y su marcha da lugar, cinco versos más adelante, a 214 versos en una tirada de romance hasta que Polilla dice "Mas aquí su padre viene" (v. 2842). Cuatro versos más tarde comienza la silva de pareados hasta que Polilla insta a Carlos, en aparte, a declararse a una Diana al fin receptiva (v. 2779-2800), lo que propicia, tres versos después, la exposición de Carlos y el sucederse de aceptaciones y acontecimientos durante cincuenta y dos versos hasta dar por acabada la comedia. Como ya se indicó, esta obra se organiza con dieciocho cambios métricos, algunos de los cuales contienen formas englobadas. En doce de estos cambios se avisa al espectador de que va a producirse un cambio en la acción.

Por tanto, Moreto utiliza la palabra de sus personajes para preparar la atención del público a un nuevo cambio de escena, a una macrosecuencia nueva, podríamos decir, en cuanto que el cambio se acompaña de una variación métrica de primer orden. En ese sentido, el público no está sólo viendo idas y venidas de personajes u oyendo cambios rítmicos. sino que el dramaturgo acompaña al receptor como de la mano, de modo que le anticipa lo que va a ocurrir. Y es precisamente este hecho de presentar la acción que seguirá, el que trae un cierto suspense en el receptor, capta su atención y le dispone a recibir la entrada de un segmento nuevo de la comedia. *Verbum dicendi* pero, sobre todo, *verbum nuntiandi* acompañan a las acciones de los personajes y preparan psicológicamente al espectador atento a un cambio de secuencia anunciado.

Observemos ahora si otros dramaturgos áureos emplean esta misma técnica, aunque a la fuerza aquí se tratará únicamente de unas breves calas. Veamos cómo actúa Lope en alguna de sus obras representativas, por ejemplo, en *El acero de Madrid* (1607-1609), de la que contamos con la magnífica edición de Stefano Arata. La sinopsis de su versificación la desarrolla Arata en su introducción (p. 59-60). Vayamos a los pasajes finales de cada forma métrica que, de coincidir en técnica con Moreto, contendrían algún *verbum nuntiandi* en el que el personaje prepara a su público para el cambio de secuencia. En la primera jornada, poco antes de terminar la tirada de romances (v. 1-96), Riselo avisa: "Ya traspusieron la calle" (v. 85) en referencia a que Belisa y su tía Teodora han salido de escena, pero no se anuncia al público cuáles son los movimientos siguientes. Tampoco hay avisos en las redondillas (v. 97-168) ni en los tercetos (v. 169-199), pero sí cuando la métrica va a cambiar de forma sustancial de redondillas (v. 200-255) a endecasílabos sueltos (v. 256-290), puesto que en el v. 252 Riselo impone: "Vamos" y, en efecto, sale de escena con Lisardo y Beltrán. Nada advierte al receptor de que comienza de nuevo el arte menor de las redondillas (v. 291-638), con breve poema musicado en seguidillas (v. 639-642), ni tampoco hay avisos de cambio en la acción en el romance que sigue (v. 643-708) y que da paso a las redondillas (v. 709-1044) con que se cierra la primera jornada.

La segunda jornada, que empieza con redondillas (v. 1045-1344), da paso al romance (1345-1360) cuando los músicos indican "Escuchad esta canción" (v. 1344), pero nada alerta al espectador de que llegan de nuevo versos graves en forma de endecasílabos (v. 1361-1422) o de que se pasa a redondillas (v. 1423-1486), a octavas (v. 1487-1550), a redondillas de nuevo (v. 1551-1830). Al final de éstas sí anuncia Riselo "Pues de aquesta vez me voy" (v. 1827), que ejecuta tres versos más tarde, cuando el pasaje cambia a quintillas (v. 1831-1890). Al acabar estas últimas, Octavio avisa con un "Sígueme" (v. 1887) a Salucio antes de que salgan de escena y comience la tirada en romance (v. 1891-1932), que pasará sin solución de continuidad a casi doscientos versos en redondillas (v. 1933-2128) y dos sueltos con los que termina el acto.

La tercera jornada comienza con endecasílabos sueltos (v. 2131-2202) y las palabras de Prudencio "Por la dispensación partirme quiero" (v. 2195) anuncian su salida de escena; pocos versos después comienzan las redondillas (v. 2203-2262), el romance hexasílabo (v. 2263-2374), redondillas de nuevo (v. 2375-2670) y endecasílabos sueltos (v. 2671-2720) no sin que antes Leonor exclame que llegan Beltrán y Otavio (v. 2667-2668) y Beltrán le dé instrucciones de subir y ocultarse (v. 2669). Pocos versos antes de que comiencen nuevas redondillas (v. 2721-2856), ya Salucio impone "Vaya arriba, / señor doctor fingido" (v. 2717-2718) lo que les sacará de escena y dará entrada a nuevos personajes que hablan en romance (v. 2857-2954). Al final del pasaje Florencio pide a Prudencio que le siga (v. 2951) y, al hacerlo, comienza la escena nueva en redondillas (v. 2955-3094), al final de la cual Marcela insta a Riselo a esconderse en un portal (v. 3092). El último pasaje de la comedia es una tirada de romance (v. 3095-3197) que remata con el consabido final.

Por tanto, *El acero de Madrid* construye sus 3196 versos con veintiocho cambios métricos repartidos de forma equitativa entre las tres jornadas (9/10/9). En ellos, se avisa al espectador en diez momentos de que va a producirse un cambio en la acción, los cuales coinciden con el final de la secuencia métrica de que se trate. Si cotejamos esta comedia con *El desdén, con el desdén*, cincuenta años posterior, observamos que esta segunda obra, de 2934 versos, tiene dieciocho cambios métricos distribuidos en función de las jornadas: 5/5/8, aunque ya se indicó que algunos de los esquemas métricos contienen formas englobadas, lo cual da mucho movimiento acústico a la obra. Los dieciocho cambios métricos de Moreto suponen un cambio importante respecto a los veintiocho de Lope a principios de siglo. Pero lo que más llama la atención es que Moreto anticipa al espectador en catorce ocasiones la acción que está a punto de suceder. Estos fenómenos coinciden —como en los diez señalados en Lope— con un final de secuencia métrica. Podríamos concluir de ese análisis que Moreto construye su obra de forma más esquematizada, con menos variaciones métricas, pero con una presencia muy importante del receptor, ya que la segmenta de modo que se facilite al espectador la preparación para lo que está a punto de ocurrir.

Síntesis final

En una apretada síntesis final, volviendo al cordial envite que se me hizo de estudiar y definir en lo posible las marcas de segmentación, su entidad material y los diversos tipos que pueden encontrarse en la obra teatral, cabe afirmar que, si bien la comedia se estructura en secuencias mayores y menores —las llamadas macro y microsecuencias desde tiempos de M^a del Carmen Bobes⁸, actualizadas por Marc Vitse y diversos estudiosos— otras marcas como los pasajes insertos, el tratamiento del espacio y del tiempo, el uso del tablado vacío y su función para distinguir cuadros, las salidas y entradas de personajes, son todos ellos elementos que — combinados— tienen su protagonismo en la segmentación de la obra dramática. Sin embargo, en esta aportación hemos querido destacar la voluntad palmaria del dramaturgo de 'avisar' a su público de la acción que se va a introducir por medio de los *verba dicendi* en los que un personaje presenta el discurso que seguirá, pero también de los menos observados *verba nuntiandi* a través de los cuales se anuncia la llegada de un nuevo personaje, la salida de escena de otros, la voluntad de marcharse o la obligación de hacerlo, de modo que la acción progresa entreverada con esas señales. Estas marcas materiales, constituidas principalmente por verbos de acción que se sitúan pocos versos antes de que, en efecto, se produzcan salidas o entradas de personajes, cambios principales en los esquemas métricos y evolución en las acciones, son los 'guiños' que el dramaturgo hace a su público, como si quisiera centrar su atención y hacerle así más consciente del cambio que está a punto de darse. Lo cierto es que, situados siempre en los puntos estratégicos de la comedia, aparecen ya en el Lope de Vega de principios de siglo, pero se intensifican de forma notable en otros autores cincuenta años más tardíos, como es el caso de Agustín Moreto. Otros análisis en diversos dramaturgos permitirían constatar la presencia o no de este tipo de marcas verbales, las cuales, al mismo tiempo que avivan el seso e indican al espectador que debe centrar su atención en un nuevo pasaje de la comedia, desvelan la estructura voluntaria de la obra por parte de su autor y la presencia en su mente del público mientras construye la acción.

Referencias bibliográficas

ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 1-30.

ARISTÓTELES, *Poética*, texto, introd., trad. y notas de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1977.

⁸ Bobes Naves, 1987, p. 188.

- BADÍA, Josefa, «La versificación dramática en la génesis de la 'Comedia Nueva': estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar», en *Aun no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Grupo de Investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 51-112.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* [1972], Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2001.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Epístolas sobre el arte dramático*, en *Filosofía antigua poética (1596)*, ed. Eduardo Contreras Soto, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- MORETO, Agustín, *El desdén, con el desdén*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, Colección Ediciones Críticas 165, 2008, p. 397-580.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH, Tratados y Monografías, 11), 1968.
- VACCARI, Debora, «Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el *Entremés del paño*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 877-885.
- VEGA, LOPE DE, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- VITSE, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)", en *Métrica y estructura dramática*, 2007, p. 169-205.