



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

Dottorato di ricerca in
Lingue, Culture e Società moderne
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2016

**Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas
de finales del siglo XVI**

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/05
Tesi di dottorato di Martina Colombo, matricola 825798

Coordinatore del Dottorato
Prof.ssa Alessandra Giorgi

Tutore del dottorando
Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no habría sido realizable sin la ayuda de algunas personas que creo necesario citar en estas breves líneas de agradecimientos sinceros. En primer lugar, quiero dar las gracias a mi profesora María del Valle Ojeda Calvo, por su apoyo a la hora de escribir el producto de mis cuatro años de doctorado en la Universidad Ca' Foscari, así como por su inmensa disponibilidad para escuchar mis propuestas, y también mis dudas y preocupaciones, animándome a seguir adelante y a creer firmemente en este proyecto. Las conversaciones entre nosotras sobre el tema, así como sus numerosos consejos y sugerencias, han sido imprescindibles para “dar forma” a estas páginas. Asimismo le agradezco haberme hecho descubrir el mundo del Siglo de Oro en sus interesantes cursos sobre Historia del teatro español, que han sido esenciales para encaminar mis futuras pistas de investigación, iniciadas en el posgrado con un estudio sobre el teatro lopesco, y que han llegado hasta el descubrimiento de una realidad tan fascinante como el teatro en cuatro jornadas de finales del siglo XVI.

Otras personas no pueden quedar fuera de esta página, como las profesoras Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, por sus consejos muy provechosos durante mi estancia en Sevilla entre noviembre de 2013 y febrero de 2014. Este período ha sido fundamental para mí, no solamente para crecer culturalmente gracias al contacto con un ambiente universitario distinto, sino también para recoger unas herramientas bibliográficas que han constituido el esqueleto de esta tesis.

En último lugar, merecen un reconocimiento especial personas muy queridas que, si bien no pertenecen a este campo y tampoco han leído este trabajo porque queda fuera de sus competencias, han permitido, de una manera u otra, que yo pudiera llegar a terminar mis estudios universitarios. Además de mis padres, a los cuales dedico esta tesis como reconocimiento por todos los esfuerzos y la ayuda moral prestada cada día de mi vida, una de las razones mismas de mi existencia, reservo un agradecimiento particular a todos mis amigos, para mí como una segunda gran familia, que me sostienen moralmente y permiten que mi vida, tanto la cotidiana como la académica, sea simplemente más viva y vivida.

*A mis padres,
Giuliano y Cristina*

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	p. 1
1. EL TEATRO DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI	p. 18
1.1 Unas décadas de innovaciones: la consolidación del teatro	p. 25
1.2 La “generación perdida”	p. 31
2. LA ESCRITURA DRAMÁTICA EN CUATRO JORNADAS	p. 39
2.1 Unas reflexiones sobre la definición de los límites cronológicos	p. 44
2.2 El pasaje de las cinco a las cuatro jornadas	p. 59
3. ¿UN ÉXITO O UN FRACASO?	p. 81
3.1 Un juicio positivo: la <i>Loa en alabanza de la comedia</i> de Rojas	p. 84
3.2 Las ideas de Cervantes en el primer <i>Quijote</i>	p. 90
3.3 El <i>Ejemplar poético</i> : la reivindicación de Cueva	p. 92
3.4 Las cuatro jornadas en el <i>Arte nuevo</i> de Lope	p. 94
3.5 La omisión de las cuatro jornadas: el Cervantes de las <i>Ocho comedias</i>	p. 98
4. LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA	p. 107
4.1 Obras conservadas autógrafas y atribuidas	p. 109
4.2 Un repertorio “naufragado”	p. 117
4.2.1 El caso emblemático del Cervantes de los años 80	p. 117
4.2.2 Obras anónimas, perdidas y refundidas	p. 122
4.3 La circulación de las obras: los papeles de actor	p. 126

5. ENTRE EXPERIMENTALISMO Y CLASICISMO	p. 129
5.1 La difuminación de la frontera genérica entre tragedia y comedia	p. 130
5.2 La revolución en el uso de las formas métricas	p. 159
5.3 La distribución de los versos en la acción dramática	p. 184
6. UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN: EL ENTREACTO COMO “ELEMENTO MODULADOR” DE LAS CUATRO JORNADAS	p. 191
6.1 Ejemplos estudiados	p. 204
Ejemplo 1. La dramatización de la historia y de las leyendas nacionales en Cueva	p. 205
Ejemplo 2. La dramatización de lo novelesco en Cueva	p. 227
Ejemplo 3. El Lope más joven: <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	p. 236
Ejemplo 4. Un intento de “théâtre à naître”: la <i>Numancia</i> de Cervantes	p. 246
Ejemplo 5. Las comedias de Romero de Cepeda y de Morales	p. 256
CONCLUSIONES	p. 272
APÉNDICES	p. 282
1. La polimetría	p. 283
2. El número de versos	p. 285
3. Fichas de segmentación de las obras estudiadas	p. 286
BIBLIOGRAFÍA	p. 338
1. Ediciones citadas y consultadas del <i>corpus</i>	p. 338
2. Estudios críticos generales	p. 341

Introducción

En el presente trabajo de investigación me he propuesto como objetivo principal abordar el estudio de las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI, centrando la atención en todas las piezas autógrafas y aquellas de atribución plausible relativas a la esfera del teatro comercial. La pasión por el Siglo de Oro, que cultivo desde que empecé la carrera universitaria, cuando lo descubrí en un curso sobre Teatro español, me ha empujado a seguir reflexionando, en este recorrido de estudios doctorales, sobre un momento peculiar de la historia de la dramaturgia española —el último tercio del siglo XVI—, que se coloca en una posición intermedia entre el inicio de la consolidación del teatro profesional y el nacimiento de un fenómeno peculiar como el *arte nuevo* barroco. Mi voluntad de abarcar y profundizar en el análisis de algunos textos escritos en las décadas conclusivas de la centuria, y que atestiguan una renovada forma de concebir el teatro como práctica artística y vital, me ha llevado a concentrar mis esfuerzos en una producción dramática que encuentra menos aficionados que el teatro del XVII y sus nombres más universalmente conocidos —Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca—, pero que sí merece, al igual que el XVII, ser observada por su nueva postura: la conciencia de cambiar el dechado clásico para sumergirse en una nueva dialéctica, con una mirada a los tiempos futuros. Abandonar, en esta ocasión, el XVII, siglo barroco por antonomasia, y hacer una honda cala en las postrimerías de la centuria anterior me ha permitido enriquecerme mucho y apreciar los esfuerzos de unos dramaturgos que intentaron ofrecer otra visión ideológica de lo que puede significar hacer teatro —sin olvidar nunca que el mismo Lope se apresuró, en su juventud, a escribir en cuatro jornadas—, partiendo de un cambio fundamental como la repartición de la materia dramática en una “nueva” disposición en cuatro jornadas.

Mi trabajo se pone a revisar, pero sin ninguna pretensión, algunos juicios acerca de la escritura en cuatro jornadas con vistas a aportar otra herramienta crítica que pueda ayudar a estudiar esta propuesta dramática. La investigación se presenta dividida en seis capítulos, cada uno de los cuales se centra en un aspecto distinto. El primero de ellos, «El teatro del último tercio del siglo XVI», pretende ser una introducción al período en el que se inserta la propuesta dramática en cuatro jornadas, un acercamiento que me parece adecuado para colocar históricamente las piezas que van a ser el objeto de mi investigación. En él trataré de hacer hincapié en las nuevas formulaciones críticas de estudiosos del calibre de Rinaldo Froldi y

Joan Oleza sobre el teatro de la centuria, que han dado la posibilidad de abarcar con una mirada científicamente más válida la variedad de sus propuestas dramáticas, sin enjuiciarla como un camino ascendente hacia la dramaturgia de Lope, sino como una fermentación de intentos y experimentaciones que han sido imprescindibles para la gestación de la *Comedia nueva*. Estos nuevos horizontes fraguados por los dos hispanistas han permitido reabrir la reconsideración incluso de los últimos treinta años de esa centuria, es decir el momento en que se sitúa la propuesta del texto dramático cuatripartito. El capítulo se reparte, a su vez, en dos secciones menores, la primera de las cuales, titulada «Unas décadas de innovaciones: la consolidación del teatro», abarcará los cambios ocasionados en el período por una tríada de factores —el crecimiento del número de compañías teatrales y la inauguración de varios corrales de comedias, debidos a la demanda de público, y la llegada de compañías italianas—, que han permitido que el teatro alcanzara un alto grado de profesionalización. En la segunda sección, llamada simplemente «La “generación perdida”», abordaré un acercamiento a esta supuesta “generación” de dramaturgos poetas, con unos breves apuntes sobre la taxonomía empleada para definirla y sus características generales, que la distinguen de las precedentes que aparecieron a lo largo del siglo, a partir de la misma proveniencia de sus “componentes”, casi todos hombres cultos e intelectuales. Por eso, se va a dirigir la mirada a la importancia que supuso el cambio en el proceso de la transmisión de los textos teatrales, que de ser redactados por componentes de los grupos teatrales pasaron a ser elaborados, en la mayoría de los casos, por poetas que cedían sus textos a los empresarios, los llamados autores de comedias, para que los representaran.

El segundo capítulo, «La escritura dramática en cuatro jornadas», empieza el acercamiento a mi foco de interés. La parte introductiva se ocupa de explicar las razones por las cuales las obras así estructuradas merecen más atención. Entre estos motivos, subrayaré el experimentalismo de la época y la diversidad de dramaturgos que emplearon este tipo de escritura dramática. Con vistas a estudiar esta propuesta dramática, me he focalizado en dos puntos, repartidos en dos secciones. La primera de ellas, que lleva por título «Unas reflexiones sobre la definición de los límites cronológicos», es un acercamiento a una posible redefinición de los límites temporales de uso de las cuatro jornadas (1575-1585) indicados en las investigaciones de inicios del siglo XX de Crawford y de Morley y aceptados por la crítica, si bien el mundo de los investigadores se ha dado cuenta de que hace falta ponerlos al día. El apartado también se ocupará de englobar las fechas de las primeras piezas de Lope, con vistas a ofrecer más datos cronológicos sobre estas fases transitorias inmediatamente anteriores al florecimiento de la *Comedia*. El segundo apartado, «El pasaje de las cinco a las cuatro

jornadas», intentará abordar tanto el pasaje de un tipo de escritura dramática clásica, en cinco jornadas, a las cuatro típicas en la trayectoria del teatro español, como una historia sintética de la preceptiva dramática, partiendo de la misma *Poética* aristotélica para llegar hasta los tratados de inicios del siglo XVII, y gracias a los cuales se observarán los cambios de las partes del texto dramático y de la concepción del texto que se dio en las formulaciones tratadísticas —las partes cuantitativas—, con el fin de explicar las probables razones que empujaron a concebir un texto teatral en cuatro jornadas en lugar de los cinco actos de la tradición.

En el tercer capítulo, llamado «¿Un éxito o un fracaso?», trataré de observar de qué manera consideraron la escritura en cuatro jornadas los mismos dramaturgos que la emplearon, añadiendo como ejemplo inicial la *Loa* de Rojas, por su importancia en la definición positiva del teatro de la época y su inclusión de datos peculiares sobre dramaturgos y obras escritas en cuatro jornadas. Como se explicará en la introducción de este capítulo, no es posible reconstruir una historia de las vacilaciones en el número de jornadas empleadas del texto teatral que pueda ser fiable a través de estas obras, en cuanto los dramaturgos se atribuyeron prioridades e innovaciones que no se pueden confirmar con certidumbre, puesto que el mismo Rojas insertó datos que no coinciden con lo que se sabe sobre el teatro del tiempo. La atención se centrará en testimonios peculiares que fueron escritos todos en las dos primeras décadas del XVII, es decir pocos años antes o después de la publicación del *Arte nuevo*, que será él también analizado, con tal de observar de qué manera se enfocaba el teatro de finales del XVI en la visión posterior de los poetas protagonistas de aquel tiempo. El capítulo se reparte en cinco secciones distintas, en cada una de las cuales analizo un testimonio preciso, partiendo precisamente de la *Loa* del escritor madrileño. Las secciones de las dos a las cinco abordarán, respectivamente, el capítulo 48 del *Quijote* cervantino de 1605, el *Ejemplar poético* de Cueva, el *Arte nuevo* lopesco y las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Cervantes, con un análisis sobre el «Prólogo» y el *Rufián dichoso*.

El cuarto capítulo de la investigación, titulado «La producción dramática», será fundamental para indicar la producción en cuatro jornadas del período. La investigación solo es, como el título lo indica, un primer acercamiento de base a este repertorio teatral. He querido centrar todos mis esfuerzos en el conjunto de piezas teatrales autógrafas y atribuidas, consciente, no obstante, de que representan solo una parte, muy parcial, del total de obras escritas en esas décadas, pero muy indicativa para reflexionar no solamente sobre la efervescencia teatral del tiempo, sino también sobre esta variedad de dramaturgos que ensayaron este cambio de la forma clásica de presentación de la pieza teatral. Para mostrar

esta efervescencia, y a pesar de que no formen parte de mi análisis, he creído necesario citar igualmente esta parte residual de la producción dramática finisecular cuatripartita, es decir las piezas anónimas, perdidas y refundidas, y complementar el análisis con la mención a los papeles de actor, aunque limitando la referencia, en este caso, a los que se referían a las obras del *corpus*. Las palabras introductorias serán necesarias para explicar por qué la producción dramática del tiempo es tan diversificada y existen muchos ejemplares anónimos. Esta parte de trabajo ha sido repartida en tres secciones, que abarcan, cada una, una parte distinta de la producción en cuatro jornadas de las décadas: una primera parte llamada «Obras conservadas autógrafas y atribuidas», donde introduciré, resumiendo los datos esbozados previamente, las obras del *corpus* que van a ser el objeto preciso de mi investigación sobre la estructura de esta propuesta dramática; una segunda parte, «Un repertorio “naufragado”», dividida en dos subsecciones, «El caso emblemático del Cervantes de los años 80» y «Obras anónimas, perdidas y refundidas», en las cuales delimitaré todas las piezas a las que no se ha podido atribuir un nombre, aquellas de las que no ha quedado rastro y las que han sido retocadas de cuatro a tres jornadas. Rematará este capítulo la sección «La circulación de las obras: los papeles de actor», donde expondré sintéticamente la importancia de estos testimonios y mencionaré, como acabo de decir, los que estén relacionados con las obras de mi *corpus*.

Los dos capítulos finales, que ocupan aproximadamente la mitad de la extensión total de la investigación, han sido dedicados de forma exclusiva a la descripción de algunas de las características formales y estructurales innovativas de las piezas en cuatro jornadas del *corpus* elegido. En el primero de ellos, «Entre experimentalismo y clasicismo», trataré de enfocar cuáles fueron las innovaciones de estas piezas finiseculares, centrándome en dos aspectos particulares como el amplio tema de la difuminación de los límites genéricos entre tragedia y comedia y el uso de más tipos de estrofas dentro de una misma pieza, titulando los dos apartados precisamente «La difuminación de la frontera genérica entre tragedia y comedia» y «La revolución en el uso de las formas métricas», con tal de dejar bien claro el experimentalismo de esta propuesta. La importancia de las experimentaciones de los dramaturgos de la época residió en que se empezaron a perfilar, gracias a sus piezas, géneros que habrían tenido éxito en el siglo posterior, como el género palatino o bien la misma tragicomedia, con obras trágicas que se acercarían al concepto de «lieto fine» de matriz giraldiana y un gran número de comedias serias. Asimismo esbozaré los rasgos de un personaje dramático tan particular como el tirano lujurioso, que sería reinterpretado numerosísimas veces en las décadas posteriores. En estas piezas también se introdujeron elementos típicos de la tragedia en la comedia, como algunos recursos del mundo sobrenatural

que se podían cifrar en los sortilegios, las supersticiones o bien en una gran variedad de personajes sobrenaturales dentro de la trama dramática, con el ejemplo de un dramaturgo como Cueva. En este primer apartado se intentará diferenciar entre mundo sobrenatural y mundo alegórico. Lo importante de estos empleos fue que estos elementos derivaban de distintas tradiciones teatrales previas, como la clásica o la medieval, y muchas veces se proponían en estas piezas sin sus caracteres trascendentalistas y como puros recursos dramáticos.

En lo relativo expresamente al uso de las formas estróficas, en términos técnicos la llamada polimetría, se observará que estos poetas se dieron cuenta de las potencialidades del metro como elemento para marcar semánticamente el texto teatral y se tratará de ver qué tipos de estrofas empleó cada uno de ellos, teniendo en cuenta las ideas expuestas en 2.1 por parte de Morley (1925) acerca del uso difundido de metros de la tradición. El análisis abarcará un estudio sobre el repertorio de cada dramaturgo y luego se dará una mirada más sistemática recogiendo el conjunto de los datos y repartiéndolos según el tipo de estrofa. Asimismo, he insertado un breve apartado, «La distribución de los versos en la acción dramática», que se centrará en algunas reflexiones sobre la extensión de las piezas finiseculares, es decir sobre el número de sus versos, y que permitirá observar la inexistencia de un modelo prefijado de extensión de las obras dramáticas allá por finales del XVI.

El capítulo conclusivo de la tesis, titulado «Una propuesta de investigación: el entreacto como “elemento modulador” de las cuatro jornadas», es una hipótesis de trabajo acerca de la estructura de las piezas en cuatro jornadas. Trataré de estudiar algunos textos partiendo de un elemento fundamental para la construcción dramática como el entreacto o vacío escénico, es decir la fractura temporal que se da entre una jornada y otra o bien entre una macrosecuencia y otra dentro de una jornada. La larga introducción del capítulo servirá para explicar detenidamente lo que se entiende con este término, y se trazará también un recorrido histórico y la explicación de cuáles son sus implicaciones para la estructura misma del texto. De las comedias del *corpus* he elegido algunos ejemplos concretos y paradigmáticos, siete en total, para estudiar de qué manera funcionaba el tiempo y qué relación mantenían estas piezas con la elipsis temporal. Los ejemplos estudiados serán tres piezas de Cueva —una basada en la historia, una en las leyendas nacionales y una de asunto novelesco—, la única pieza conservada en cuatro jornadas de Lope, la *Numancia* de Cervantes y dos piezas menos estudiadas y conocidas como las comedias de Romero de Cepeda y de Morales, es decir la *Salvaje* y la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*. Son ejemplos bastante distintos

que permiten ver cómo se articulaba la materia dramática en las comedias en cuatro jornadas en relación con el entreacto, es decir cómo funcionaba el tiempo dramático.

Ahora bien, antes de entrar en el núcleo de mi trabajo de investigación, me parece necesario trazar un estado de la cuestión sobre los estudios relativos a la escritura dramática en cuatro jornadas de las décadas de los 70 y 80 del siglo XVI. Ofrezco a continuación un panorama sobre cuáles han sido las aportaciones críticas más relevantes, muchas de las cuales son puntos de referencia para el presente trabajo doctoral. A mi modo de ver, estas cuestiones pueden ser de algún interés y suscitar un férvido debate. Con mis razonamientos y reflexiones quiero decir que tengo conciencia de las limitaciones estructurales de estas piezas finiseculares —sería absurdo pasarlas por alto—, aunque se tratará de insertar esta propuesta dramática en sus coordenadas históricas con el objetivo de evidenciar hasta qué punto fue un momento de absoluto experimentalismo necesario para que el fenómeno de la *Comedia* llegara a su punto conclusivo. Este es el motivo principal por el cual se tiene que enfocar la escritura en cuatro jornadas de forma distinta. El interés por esta época de transición en el que dio sus frutos la escritura cuatripartita ha sido alimentado seguramente por las vías inéditas de concebir todo el teatro del XVI, como acabo de apuntar y como señalaré en 1.1.

Una consideración que cabe hacer, de entrada, es que todavía no existen trabajos monográficos sobre todas las comedias en cuatro jornadas del período o bien estudios generales sobre esta experimentación dramática. La misma preocupación la habían expuesto, en momentos y en ocasiones distintas, conocidos estudiosos que se han ocupado o siguen ocupándose detenidamente del teatro finisecular, entre otros, Arata en 1992 y, más recientemente, Giuliani en 2009. Se trata de un trabajo que sigue faltando en la bibliografía general de estudios sobre el Siglo de Oro y que todavía no ha sido abordado en su totalidad por algún hispanista, puesto que por su consistencia empeñaría toda una carrera profesional. Hoy día, sin embargo, frente a la falta de una monografía general, el investigador que intente acercarse a este tema puede apoyarse en bases críticas previas, que han reabierto y diversificado las indagaciones acerca de un período particular de la historia teatral española. Todo lo cual prueba, entre otras cosas, el interés y los esfuerzos aplicados, muy recientes, para que esta temporada recobre su merecido espacio privilegiado. Nos encontramos ante la propuesta teatral de las cuatro jornadas, vertebradora de estas décadas, con muchísimos datos, una cantidad impresionante actualmente, pero se trata de informaciones que no han sido reunidas, de una vez por todas, en un único trabajo. Tampoco ha sido explicada seriamente la evolución de una escritura dramática en cinco jornadas, el modelo que se seguía aplicando, en algunos casos, lo anticipo ahora, a partir de las formulaciones de Torres Naharro, a la

propuesta en cuatro jornadas, una formulación típicamente española empleada en estos pocos años al lado de otros titubeos y vacilaciones formales ancladas al patrón en cinco o al “nuevo” formato en tres.

Las investigaciones de mayor enjundia se han ocupado de estudiar un dramaturgo y su repertorio o bien repertorios y colecciones que incluyen algunas piezas en cuatro jornadas, más que evidenciar todos los puntos de este cambio estructural, y así el teatro en cuatro jornadas como fenómeno que incluyó a la mayoría de los dramaturgos, conocidos o anónimos de la época, en ciudades distintas de la península y por los mismos pocos años cambiando la fisonomía del texto y configurándose como la experimentación más peculiar de finales de la centuria, sigue reclamando una atención más fuerte, así como sigue pidiendo mayor interés la variedad de propuestas que ofrecen estas piezas, deseosas de ser abordadas con una mirada más atenta en todos sus distintos matices.

Varias publicaciones recientes que se ocupan de una porción parcial de esta producción dramática de finales de siglo o de estudiar los círculos y los ambientes en donde nacieron los dramaturgos que aplicaron este modelo teatral, nos ayudan, no obstante, a aclarar este fenómeno excepcional que se produjo en estas décadas. En lo relativo expresamente a una lista provechosa y al alcance de obras cuatripartitas, mucho más completa que los antiguos catálogos decimonónicos, entre los cuales recuerdo el «Catálogo histórico y crítico de piezas anteriores a Lope de Vega» en los póstumos *Orígenes del teatro español* de Fernández de Moratín (1830)¹, que pasaba reseña año por año a las piezas publicadas, o bien los cinco volúmenes sobre el teatro en España publicados por el conde de Shack en 1885, es obligatorio mencionar, de entre los más actuales, dos investigaciones ya clásicas de principios del siglo pasado: me estoy refiriendo, en primer lugar, a la publicación del fundamental *Spanish Drama Before Lope de Vega* de Crawford (1922)², en el que el hispanista estadounidense ofreció todo un capítulo, «Spanish and Later Comedy», a la disertación sobre el teatro del último tercio del XVI, aportando una lista de todas las piezas en cuatro jornadas conocidas hasta la época. En segundo lugar, cabe citar el apenas posterior de Morley, «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega» (1925), quien dedicó el tercer apartado, «Third and Transition Period», a la explicación de las formas métricas empleadas en las piezas escritas en el período, para él transitorio, de los años entre 1575 y 1587. Son dos publicaciones fundamentales que siguen ejerciendo, casi un siglo después de su aparición, una influencia notable en los estudios críticos y que me han servido, pese a no estar centradas específicamente en la escritura en

¹ Citados en la bibliografía en la edición de 2008.

² El autor volvió a reflexionar sobre su investigación en 1937, que salió publicada en 1967.

cuatro jornadas sino en la entera producción dramática del teatro comercial de las postrimerías del siglo XVI, como puntos de partida no solamente en 2.1 para trazar una cronología de la escritura en cuatro jornadas sino también en 4.1 para trazar el *corpus* de trabajo. Estas investigaciones deberían ser completadas y puestas al día, por la falta de piezas dramáticas que, desconocidas entonces o no atribuidas todavía, aún no formaban parte del caudal dramático conocido en cuatro jornadas. Actualmente, tenemos otros trabajos sobre el tercio conclusivo del XVI en los que se propone una lista de piezas más o menos completa sobre estas décadas, como la de Hermenegildo en su fundamental *Los trágicos españoles del siglo XVI* (1961), en donde, sin embargo, el estudioso no hacía sino ofrecer algunos datos sobre las piezas trágicas (existencia de manuscrito/s, fecha de composición, división estructural, métrica, un breve resumen argumentativo, etc.), enumeradas en orden cronológico. De las últimas décadas indico, entre otros, el trabajo de Novo Villaverde (1993) centrado en los textos trágicos y un catálogo de García-Bermejo Giner (1996), desgraciadamente incompleto.

Por otro lado, imprescindibles para cualquier investigador que se acerque a estos temas candentes son algunos estudios recientes, siempre de las últimas décadas, como el trabajo sobre los manuscritos de la Biblioteca de Palacio, descubiertos y estudiados por el inolvidado Stefano Arata (1989), relativos a la Biblioteca del conde de Gondomar, un conjunto de obras que el noble hizo recopilar por sus escribanos en la década de los 90 y que representan casi el 25% de la producción de la época³. La colección engloba piezas del primer Lope, incluidos *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, obras cervantinas como la *Numancia* y la atribuida *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* y unas cuantas obras anónimas en cuatro jornadas⁴. Insistiendo en esta dirección, Josefa Badía Herrera ha estudiado en profundidad la colección del conde, tratando de desvelar su importancia en la génesis de la comedia barroca y, en otro trabajo, procurando llevar a cabo un estudio sobre la versificación de estas piezas⁵. También merecen ser citadas las contribuciones de Debora Vaccari sobre los citados papeles de actor⁶, unos documentos que atestiguaban la fuerte presencia y la circulación de las comedias en cuatro jornadas, puesto que muchos de ellos se referían a las

³ Véase Oleza (2012). A finales del siglo XVI, algunos copistas pusieron en limpio algunos de los manuscritos teatrales de piezas que fueron puestas en escena durante la década anterior. De acuerdo con Arata, es probable que la Gondomar hubiese sido copiada por esos años (1997, pág. 65).

⁴ En mayo de 1852 Tiburcio González, librero de Madrid, enseñó a Cayetano de la Barrera ocho manuscritos teatrales, cuyo antiguo propietario era precisamente el conde de Gondomar, en los que se contenían estas piezas (para más detalles véase Arata, 1996). Arata recordaba que Idoia Lasagabáster, de la Universidad del País Vasco, estaba preparando una tesis doctoral titulada «Las comedias en cuatro jornadas de la Biblioteca de Palacio» que le sirvió para su mismo trabajo (1992, pág. 14). No he podido consultar este trabajo ni tengo noticia que se haya concluido.

⁵ 2007 y 2009b, respectivamente. La tesis doctoral de 2007 ha sido publicada en 2014.

⁶ Entre otras, 2006a; 2007 y 2012.

partes de *dramatis personae* relativas, sobre todo, a comedias así estructuradas. De algunas de las muchas comedias anónimas que circularon también poseemos ediciones modernas, como el *Tirano Rrey Corbanto* editado por Probst Laas (1931) y, frente a un relativo silencio hasta que Arata no revalorizó la colección del noble, la edición inédita del *Roncesvalles* por Giuliani (1995), un trabajo de Ojeda Calvo sobre *Progne y Filomena* (2006a) y algunas *tesine magistrali* (tesis de posgrado) de estudiosas de Ca' Foscari que, bajo la dirección de esta hispanista, bien merecen ser citadas por rescatar algunas de estas piezas. Estos trabajos son buenas ediciones críticas, con indicación de los versos, de piezas anónimas como *Las traiciones de Pirro* y *María la pecadora*⁷, testimonios del teatro “naufragado” de finales del XVI.

Sin embargo, frente a esta ausencia de una monografía definitiva sobre toda la escritura dramática en cuatro jornadas, las obras que tenemos, autógrafas o atribuidas, sobre las cuales reflexionaré en esta tesis, se pueden preciar de tener una edición crítica moderna, individual o bien dentro de volúmenes junto con otras piezas. Son investigaciones que han permitido extrapolar, en particular en las introducciones, algunas piecitas de este puzzle y también han empujado la reflexión acerca de otras esferas, como el aspecto fundamental de la conformación estructural en cuatro jornadas.

La cantidad de estudios sobre estas obras es varia y muestra, a primera vista, un cierto desequilibrio acerca de los estudios que se han consagrado a las piezas en cuatro de los distintos dramaturgos. El que ha recibido una múltiple atención ha sido, sin lugar a dudas, el genial Miguel de Cervantes, cuyo caso como escritor teatral fue uno «de los más extraños de la literatura española»⁸. El hecho de que gran parte de su teatro, excepción hecha por los entremeses y la *Numancia* —su única tragedia en cuatro jornadas alabada desde la época romántica con los féroces elogios que le tributaron los alemanes Goethe, Schiller y los Schopenhauer— haya sido considerada como una producción menor o marginal con respecto a su prosa magistral, incluso por los juicios que han perdurado en la tradición crítica más empedernida, a partir de las autocríticas del alcalaíno como dramaturgo desafortunado y algo torpe, ha favorecido, aunque deba ser precisado, solo recientemente, el efecto inverso, invitando al descubrimiento y a la aproximación más seria a un repertorio teatral clave tanto para el nacimiento de la *Comedia nueva* como por su marcada posición de ambigüedad frente a la propuesta teatral lopesca⁹. No bastaron algunos estudios monográficos de mucha

⁷ De Marzi sobre *María la pecadora* (2014) y Peron sobre *Las traiciones de Pirro* (2015). Ambos textos se pueden consultar en la página Web de dicha universidad (www.unive.it).

⁸ Rubiera Fernández, 2001, pág. 1160.

⁹ Véase Arboleda, 1991, cap. IV.

envergadura aparecidos en los albores del siglo pasado, entre los cuales destaca el monumental aporte de Cotarelo Valledor (1915), haría falta desplazarnos hasta el momento de las publicaciones de Juliá Martínez (1948), Casaldueiro (1951), Marrast (1957) y avanzar posteriormente hacia el trabajo de Canavaggio, casi en el ocaso de la década de los 70 (1977), para que se disolvieran gradualmente los prejuicios críticos estratificados en torno al teatro del manco de Lepanto y se redescubriera, en consecuencia, la importancia de su teatro en cuatro jornadas. El investigador francés, en este estudio convertido pronto en un clásico, acuñó la acertada definición de «théâtre à naître»¹⁰ para acercarse al teatro del alcalaíno, y trataba de abarcar incluso el estudio de las propuestas de organización interna de las piezas para los casos en que existían dos distintas versiones manuscritas, como *El trato de Argel*, para el cual tenemos más testimonios, el en cuatro jornadas del Ms. 14630 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el del *Viaje del Parnaso* de Sancha de 1784 en cinco jornadas¹¹.

De ahí en adelante y gracias a otros estudios de esta índole, si bien no se ha llegado todavía a una reconsideración positiva unánime sobre este repertorio, la producción dramática del escritor ha presenciado un incremento sustancioso, gracias a la atención de ilustres estudiosos como Meregalli y, más recientemente, Maestro, González Pérez y el mismo Canavaggio en repetidas ocasiones¹².

También ha sido objeto de tesis doctorales, de monografías y libros, algunos de los cuales proceden de actas de congresos centrados en su veta dramaturgica¹³, de numerosas y continuas ediciones de sus obras¹⁴, de ensayos de vario tipo sobre aspectos estilístico-

¹⁰ 1977, en particular pág. 450.

¹¹ Para Stagg (citado en Canavaggio, 1977, pág. 238), la de Sancha era una refundición veloz e imprecisa y el original estaba en cinco jornadas. El editor español dividió *Los tratos* en 2141 versos, repartiendo en cinco—como Schevill y Bonilla pensaban habría podido ser—, el ejemplar del Ms. 14630, que se componía de 2534 versos. Canavaggio llegaba a sostener la hipótesis de que en el Ms. Sancha la división pentapartita fuera un error reconducible solamente al copista del mismo. Recuerda Ojeda Calvo en un trabajo en prensa, que Sancho Rayón dividió el texto en cinco porque creyó equivocadamente que la III escena fuera la III jornada, y consideró errada la segunda aparición, en el texto, de la indicación IV jornada. En el caso específico de la *Numancia*, Canavaggio definía el Ms. Sancho Rayón como el más aceptable. Aconsejo incluso el detallado ensayo del hispanista (1966), donde se reflexiona acerca de la posible estructura primitiva de estas dos piezas a través del análisis de las distintas copias manuscritas que de ellas se conocen.

¹² De Meregalli, 1972; 1980 y 1981; de Maestro, entre otros, 1999; 2000; 2004 y 2013; de González Pérez, entre otros, 1995; 1997; 2003 y 2004; de Canavaggio, entre otros, 1992; 1995; 2000; 2003 y 2005.

¹³ De entre los muchos, Gaos (1979); Moody (1981); Friedman (1981); Cantalapiedra (1994) y González Puche (2009, publicado en 2012). Sobresaliente es el trabajo de Zimic (1992), junto con otras investigaciones suyas de 1981 y 2007-2008. Se recuerdan las Actas de *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (1999), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario de la publicación del “Quijote”* (2003) y también *Cervantes y el mundo del teatro* (2007). Cabe mencionar asimismo el proyecto de edición de todo su teatro, *Cervantes. Comedias y tragedias. Edición crítica, estudio e historia* todavía en pleno desarrollo en el momento en que escribo, patrocinado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Luis Gómez Canseco, en el que participé con un panorama sobre las representaciones del teatro cervantino en los siglos XIX-XXI.

¹⁴ De las más recientes, las numerosas ediciones de sus obras, como las de la *Numancia* por Marrast (1961 y 1990); Hermenegildo (1994); Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1996), hasta llegar a la última publicada, la de Baras Escolá (2009).

formales¹⁵, entre los cuales revisten un rol de primacía los relativos a sus ideas estéticas y su relación con el mundo de la farándula¹⁶. Las innumerables contribuciones acerca de la *Numancia*¹⁷, y otras, en menor cantidad pero creciente en los últimos años, que estudian la otra pieza en cuatro jornadas conservada, precisamente *El trato de Argel*¹⁸, no han hecho sino incrementar esta cantidad de por sí voluminosa.

Ha sido de capital importancia, en la historia de las atribuciones cervantinas, el descubrimiento de una comedia anónima escrita probablemente en cuatro jornadas en su versión primitiva, la citada *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, adaptación libre de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1581¹⁹), que el mismo Arata detectó a finales de los 80 del siglo XX estudiando los manuscritos de Palacio, donde se encontraba en tres jornadas sin indicación de nombre ni fecha, y que atribuyó, inicialmente con algunas reservas, a la pluma alcalaína. Tal vez fuera la misma *Jerusalem* citada en la *Adjunta al Parnaso*²⁰. La obra, de la cual ha permanecido este testimonio único refundido en tres jornadas, venía así a incrementar la producción dramática de la primera etapa del dramaturgo, que había visto hasta el momento solo la *Numancia* y *El trato de Argel* como piezas compuestas en cuatro jornadas, y empujaba a un estudio más profundizado de sus primeros años como dramaturgo. En los últimos años se está dando mayor solidez a la hipótesis del estudioso italiano aunque, como recuerda Cerezo Soler, quien pasaba revista a todas las similitudes entre la comedia en cuestión y el repertorio cervantino, algunos cervantistas son reacios para reconocerla como obra salida de la pluma del alcalaíno²¹, con el mismo Canavaggio quien se adentra con cautela en la cuestión.

¹⁵ Correa sobre la fama (1959); un estudio preliminar de Ynduráin en las *Obras de Miguel de Cervantes*, a cargo de la editorial Atlas (1962); Granja sobre el alcance de su teatro (1995); Ruiz Ramón sobre las figuras morales (1998); Égido sobre la discreción y la prudencia en su teatro (2003).

¹⁶ Ynduráin (1989); Sánchez (1992); Díez Borque (1999); Ruffinatto (2003) y Rey Hazas (2005 y 2012).

¹⁷ Sin volver a citar los trabajos de Maestro, el interesante volumen de Vivar (2004) y el de Kahn (2008), que aborda, en el primer capítulo, una reflexión acerca de la oposición al imperio de Felipe II en las piezas finiseculares.

¹⁸ El citado Stagg (1953); Tubau-Bensoussan (1968); Fothergill-Payne (1989) y los más recientes Ohanna (2011) y Vaccari (2013).

¹⁹ Editada en Parma en febrero de 1581 por Angelo Ingegneri (Giuliani [ed. de *Tragedias* de Argensola], 2009, pág. XXXVI).

²⁰ Retomaré esta cuestión en 4.2.1. Baras Escolá, en la pág. 15 de su edición de la *Numancia* (2009), recogía los datos de Davis y Varey e indicaba que no hubo representaciones en los corrales madrileños en marzo y en julio hasta finales de 1584, así como en enero y en Cuaresma del año siguiente. Arata publicaba la pieza a principios de los años 90. Me refiero a su fundamental edición de la obra (1992) y a su edición por la editorial Cátedra (2009) a cargo de Brioso Santos, amén de su ensayo de 1997, que contiene más pruebas sobre la autoría cervantina. Estaba en tres jornadas el testimonio de la Biblioteca de Palacio, con 651, 676 y 1308 versos frente a los 651, 676, 686 y 622 del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional. Arata creía en la existencia paralela de los dos testimonios de la *Jerusalén* y en la voluntad de un autor de comedias de modernizar un texto y ponerlo en la fórmula en tres actos.

²¹ 2013, pág. 91. Este hallazgo ha suscitado posteriormente, más allá de las reflexiones de Montero Reguera (1995-1997), los intereses de otros estudiosos, como por ejemplo Kahn (2010), Brioso Santos (2010), Rodríguez López-Vázquez (2011) y de nuevas indagaciones de Cerezo Soler (2014). Rodríguez López-Vázquez utilizaba

De otra embrollada cuestión como la de las cuatro jornadas empleadas en su primera etapa teatral y probablemente en otras obras posteriores retocadas a tres actos, la crítica se ha expresado varias veces, por la particularidad misma del largo recorrido cervantino en el teatro, que abarcó años cruciales para el desarrollo del teatro barroco peninsular, desde los años 80 del XVI cuando parece que tuviera un relativo éxito en los teatros madrileños hasta 1615, señalado no solamente por su vejez sino también por la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* en tres jornadas que, como lo indica el título, quedaron inéditos para los escenarios. Menciono un trabajo valioso como el de Rodríguez López-Vázquez, con sus reflexiones sobre *Los baños de Argel* (1994), pieza que nos ha llegado en tres, y su probable estructura primitiva en cuatro, que abarcaba hasta tratar de entender que el pasaje de las cuatro jornadas a las posteriores tres jornadas supone otros planteamientos ideológicos. Acaba de ser publicado un interesante ensayo de Antonucci sobre el primer teatro cervantino (2015), en el cual la estudiosa italiana amplía sus formulaciones de 2014. Partiendo de *El trato*, la hispanista observa las distintas modalidades dramáticas empleadas por el dramaturgo en esos años felices de relación con el mundo del teatro, a través de las distintas maneras de construir el cuadro en sus piezas, proporcionando de esta manera nuevos indicios que respaldan la autoría cervantina de *La conquista*, por tener ésta algunas evidentes semejanzas estructurales con la *Numancia*.

Resumiendo los datos esbozados, todos los matices del teatro cervantino están siendo explorados poco a poco y casi seguramente el futuro nos irá deparando un incremento de las investigaciones sobre su repertorio de la primera etapa. Todo ello se tiene que reconducir a su carácter empírico, de experimentación de nuevas soluciones dramáticas y orientaciones para formular un lenguaje dramático personal y desligado de toda sumisión a etiquetas arbitrarias, un *modus operandi* que sigue ejerciendo una gran influencia sobre los balances finales de la crítica acerca de este repertorio dramático y el estudio del teatro de finales del XVI.

De entre los demás dramaturgos que escribieron sus piezas en cuatro jornadas, ha atraído una buena parte del interés académico y crítico incluso el sevillano Juan de la Cueva. Recopilado todo su repertorio, catorce comedias en cuatro jornadas, en dos volúmenes por el sostenedor Icaza (1917), su primer editor moderno, el teatro del dramaturgo ha visto salir a la luz algunos trabajos críticos muy contradictorios. Ante su supuesto éxito la crítica se ha dividido y ha expresado, en distintas ocasiones, opiniones diametralmente opuestas, sobre todo en el intento de definir su contribución efectiva al nacimiento de la *Comedia*. El sevillano

como método el cotejo de varias referencias lingüísticas, incluso de distintas grafías, de los autores que concibieron sus obras durante el período 1580-1595.

descollaba como precursor más relevante de Lope hasta, por lo menos, 1935, cuando se publicó el conocidísimo ensayo polémico de Marcel Bataillon, quien adscribía la valoración de su teatro al hecho de que había sido más afortunado, incluso económicamente, que otros dramaturgos y había podido publicar sus obras en vida. El hispanista francés se alejaba tajantemente de la afirmación de Icaza, quien vio en Cueva «el maestro de Lope», influenciando con sus juicios críticos trabajos investigativos sucesivos, entre los cuales destacan Guerrieri Crocetti (1936), Frolidi (1968) y Battle (1970), y empujando las reflexiones de Canavaggio en las postrimerías del siglo (1997 y 1998a, este último trabajo centrado en los postulados del mismo Bataillon). Al otro lado se colocaban, entre otros, Wardropper, quien hacía hincapié en la necesidad de valorar el teatro del dramaturgo por sus méritos intrínsecos y lo enfocaba, a través del estudio de *La muerte del rey don Sancho*, «en la fusión de lo humanista y lo tradicional»²², siendo el teatro histórico-nacional «un producto del humanismo sevillano del XVI», o bien Sito Alba, quien sostenía que su éxito se debía a sus dos publicaciones, al posible plagio de *Los siete Infantes de Lara* y a una segunda puesta en escena de su repertorio²³. Sin embargo, de las investigaciones del siglo XX que han pasado por el tamiz varios aspectos de su dramaturgia, merecen una mención los esfuerzos de Caso González (1969) sobre las obras de tema contemporáneo, Watson (1971), con su discutible visión política del repertorio cuevino, Ly (1983) con su cala en el lenguaje del horror del dramaturgo y Giuliani (1996) sobre el alcance de su éxito. Del sevillano se han ocupado, en varias ocasiones, Matas Caballero (1994), Frolidi (1999; 2010 y 2011), Burguillo López (2010; 2011 y 2012-2013), y Marco Presotto. Del hispanista italiano menciono la provechosa edición de las cuatro tragedias (2013)²⁴, con una prefación por el mismo Frolidi. Fundamentales son también algunas ediciones modernas de obras del dramaturgo. Solo por nombrar las más conocidas, *El Infamador* y *Los siete Infantes de Lara* por Icaza (1953), que también contiene *El ejemplar poético*, *El Infamador* por Caso González (1965), la *Comedia de la libertad de España*, por *Bernando del Carpio* por Watson (1974)²⁵, *La muerte del rey don Sancho* y *reto de Zamora* y *El degollado* por Matas Caballero (1997), la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* (2004), en un volumen dirigido por Reyes Peña, y la edición de las dos partes del *Príncipe tirano* (2008) y del *Tutor* (2010), a cargo de la misma Reyes Peña, con Ojeda

²² 1955, pág. 152.

²³ Mencionado en Baras Escolá (ed. de *Numancia*), 2009, pág. 14. Esta obra circuló en *sueitas* cuando Cueva vivía, como se deduce por el ensayo de Crawford (1929), donde se recordaba la existencia de estos testimonios del dramaturgo y se indicaba la presencia, en la Library of the Hispanic Society of America, de una copia de *El Saco de Roma* fechada 1603, la cual probaría un éxito de las obras del dramaturgo que no se limitaba a los años de representación de las mismas.

²⁴ Recuerdo incluso su trabajo de 2012, sobre la edición de las tragedias del dramaturgo.

²⁵ Incluida también en Pérez Priego (ed.), 1986.

Calvo y Raynaud²⁶. Las ediciones, complementadas con unas tablas de análisis sobre la segmentación de las piezas, son utilísimas no solamente para entender la disposición de la materia dramática en ellas, sino también para ampliar los estudios previos sobre el teatro del dramaturgo. Hoy en día la figura de Cueva parece haber recobrado, sobre todo a la luz de los varios trabajos de la última década, su justo y merecido espacio dentro de la historia del teatro español, como uno de los precursores más importantes de Lope.

En lo relativo a Rey de Artieda, se puede decir que fue una personalidad crucial para el nacimiento de la *Comedia nueva*, uno de los representantes más en vista del grupo valenciano²⁷. Su única pieza en cuatro jornadas, *Los amantes*, que tiene muchos de los rasgos del posterior teatro lopesco, también única obra dramática conocida de su repertorio teatral, fue publicada en la colección Castro de Turner, sin versificación, y ha visto una edición, con versos numerados, gracias al DICAT, para el proyecto TC/12²⁸, aunque no han faltado numerosas ediciones precedentes como, entre otras, la de Juliá Martínez (1929), Carmen Iranzo (1971), quien la publicaba junto con *Los amantes de Teruel* de Tirso de Molina, y la de Teresa Ferrer Valls, la última en orden cronológico (1997). La obra ha sido objeto de estudio, entre otros, de Sirera (1986), con una reflexión sobre la tragedia valenciana de finales del XVI, de Ojeda Calvo (2009), quien se ha ocupado de la cuestión métrica y de la estructura dramática ofreciendo una hipótesis de segmentación del texto, y de las repetidas atenciones de Solís Perales en los años centrales de la década pasada (2003; 2004a; 2004b; 2005a; 2005b y 2006)²⁹.

De Lupercio Leonardo de Argensola, figura más considerada y alabada por su vertiente poética que dramaturgica, y tal vez más considerada en su época que ahora aunque se revitalizó gracias a la nueva mirada sobre el siglo XVI³⁰, con un repertorio de dos tragedias en cuatro jornadas, es imprescindible la edición moderna de Giuliani (2009), anticipada por una excelente introducción que también se ha ocupado de recoger interesantes detalles sobre el teatro de la época, como la cuestión de la transmisión de los textos. No existe un gran número de trabajos sobre su teatro, y de esos pocos recuerdo el de Crawford (1914), la imprescindible biografía vital y literaria de Green (1945), una tesis inédita de Ayala Sender (1983) y, más recientemente, unas reflexiones de Frolidi (2005) sobre la *Alejandra*. Sus piezas

²⁶ Sobre el *Tutor*, véase también el trabajo de Reyes Peña que analiza el personaje de Licio (2005b).

²⁷ Sobre el grupo valenciano, un trabajo de referencia es el de Ferrer Valls (1987).

²⁸ Sigla por «Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», fundado en 1995 y dirigido precisamente por Ferrer Valls.

²⁹ También ha sido tocado un tema espinoso como la desilusión del dramaturgo ante el éxito del Fénix en Weiger (1984 y 1985).

³⁰ Frolidi, 2005, pág. 253.

aparecieron en el *Parnaso español* de López de Sedano (1768-1778), en el *Teatro español* de Ochoa de 1838 y en las *Obras sueltas* publicadas en Madrid en 1889 por el conde de Viñaza³¹.

A propósito de los demás textos que se escribieron en cuatro jornadas, estamos en posesión de algunas pocas investigaciones, valiosas sin dudas, que nos muestran esta evidente desproporción en los estudios de los distintos dramaturgos de la época, debido claramente al hecho de que son menos conocidos, aunque tienen sus peculiaridades. Canavaggio publicó la única edición moderna de la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, una pieza contenida en el mismo códice de la *Numancia* y *El trato de Argel*, del cual ocupa los 26 folios conclusivos³², escrita por un cierto Alonso de Morales, dramaturgo del cual hay noticias dispersas³³. La comedia es interesante porque fue la primera en llevar a escena un caso de «démence jalouse»³⁴. El hispanista francés recordaba que la había encontrado Rodríguez-Moñino en los fondos de la Hispanic Society en diciembre de 1962, y que Morby había recibido la copia que tenía Menéndez Pelayo³⁵. Sobre ella han aparecido breves referencias, entre otras, en Thacker (2004), en su estudio sobre la locura en las obras tempranas del Fénix, y en Zugasti (2003), en su análisis sobre la comedia palatina.

De Cueva y Silva tenemos un único ensayo, el precioso de Catalán (1949), quien estudió y valorizó su posición privilegiada en el proceso hacia la *Comedia nueva*, mientras que de su *Tragedia de Narciso* la única edición moderna, de difícil hallazgo, es la de Crawford (1909)³⁶. Su manuscrito autógrafo, Ms. 14701, se encuentra en la Nacional de Madrid³⁷, aunque no ha sido fechado³⁸. Gracias al *Cervantesvirtual* la pieza es nuevamente accesible, al estar colgada en línea³⁹.

³¹ Véase Crawford, 1922, pág. 192.

³² (ed.) 1969, pág. 14.

³³ Según el mismo Canavaggio, se trataría de Pedro Morales o Alonso de Morales «el Divino». También el pintor Luis Morales era apodado así. El hispanista francés, en su edición de la obra, estudió las analogías de la *Famosa comedia de los naufragios de Leopoldo* de un representante que también se llamaba Morales, escrita en tres jornadas y de principios de los años 90 del XVI. Asimismo brindaba como apéndice todos los documentos de la época sobre estos distintos Morales ([ed.] 1969, págs. 171-178). Anteriormente reflexionó sobre su identidad Díaz de Escovar, aduciendo que Navarrete lo recordaba como amigo de Cervantes (1905, pág. 9). Hoy disponemos de una interesante edición crítica de *Los naufragios* disponible en la red, a cargo de Baratella (tesis de posgrado de 2013).

³⁴ (ed.) 1969, pág. 29 (como recuerda Thacker, 2004, pág. 1724).

³⁵ (ed.) 1969, pág. 11. Véase también Rodríguez-Moñino (1964).

³⁶ Desgraciadamente, no he podido consultar esta edición.

³⁷ Según indicación de Novo Villaverde (1993, pág. 297).

³⁸ Crawford, 1937, pág. 174.

³⁹ El enlace para visualizar la pieza es: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/narciso-manuscrito-tragedia-inc-basta-que-a-juno-la-parlera-esposa-exp-caera-el-cielo-en-la-tierra-hecho-pedazos--0/>. En el *Cervantesvirtual* se indica en tres jornadas, aunque el manuscrito colgado está en cuatro jornadas.

Del año anterior a la de Crawford es la edición de la *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro, a cargo de Rennert (1908, reimprimida en 1962). La pieza se encuentra en el Ms. 14648 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

De la *Comedia Salvaje* de Romero de Cepeda⁴⁰, homónima solo en el título a la *Comedia Salvagia* de Villegas Selvago (1554)⁴¹, recuerdo la edición de García-Plata (1999), que también incluye la *Metamorfosea*, y que llegaba más de un siglo después de la edición de la *Salvaje* de Ochoa, en 1838 en el citado *Tesoro del teatro español* y en el Archivo extremeño de Badajoz⁴². Sobre Loyola y Cepeda se ha expresado Arata en un trabajo interesante, aportando nuevos datos biográficos (1991). También merece una mención la valiosa monografía de Rodríguez-Moñino sobre Cepeda (1941).

Del *Miseno*, escrito por un cierto Loyola⁴³, existe un trabajo de Williams (1956) que lo relaciona con el drama religioso español del XVI, y la edición que saldrá a la imprenta de un joven estudioso de la Universidad de Barcelona, Daniel Fernández Rodríguez, quien formuló, en un trabajo previo (2013), conjeturas sobre el hecho de que la pieza pudiera haber sido una fuente probable de *La pobreza estimada* lopesca. El *Miseno* habría sido representado muchas veces a finales del XVI, un dato que confirmaría su éxito en el mundo teatral⁴⁴.

A mi modo de ver, sorprende la falta de una edición crítica con anotaciones de una pieza que considero fundamental para el análisis del modelo dramático en cuatro jornadas: me refiero a los citados *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, única obra de Lope así estructurada, cuya edición más actual, sin numeración de versos, se encuentra en el volumen de la colección Castro de Turner (1993). También se ocupó de ella el insigne Menéndez Pelayo, quien siguió el Ms. 16037 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y otra edición está presente en el Tomo III de las *Obras escogidas* en la colección Aguilar⁴⁵. Curiosamente, la obra no se encuentra en ninguna de las *Partes de comedias* del Fénix⁴⁶. Sin embargo, existen

⁴⁰ Para datos biográficos sobre el dramaturgo, remito a la ed. de García-Plata (1999). Hubo muchos dramaturgos que se llamaban Cepeda, con lo cual es difícil llegar a una identificación entre el dramaturgo Cepeda que escribió *Los enredos de Martín* y el Cepeda que escribió la *Salvaje* y la *Metamorfosea*. Véase el ensayo de Ojeda Calvo (2003) acerca de *Los enredos de Martín*.

⁴¹ Fothergill-Payne, 1984, pág. 40.

⁴² Crawford, 1922, pág. 192.

⁴³ Véase Arata (1991). La copia que tenemos hoy día de la presente comedia podría haber sido una copia realizada por el mismo González, copista del manuscrito, para su grupo de actores a raíz de la representación. Como ha señalado Badía Herrera (2007, pág. 13), podría haber sido un actor activo hacia los 80, puesto que, por esos años, muchos actores copiaban manuscritos.

⁴⁴ La única copia antigua de la *Comedia de Miseno* se encuentra en el Ms. II-462 de la Biblioteca de Palacio de Madrid, contenida en los folios 1r-11r (véase la indicación en Arata, 1989, pág. 32). Recuerda Fernández Rodríguez, en su edición en prensa de la comedia y citando a Simón Palmer, que también se encuentra en el Institut del Teatre una copia «con letra del siglo XIX», con signatura 67578.

⁴⁵ Véase Kirschner, 1997, pág. 207. La comedia procede de la colección Barrera (Arata, 1996, pág. 23).

⁴⁶ Véase Menéndez Pelayo, 1949, pág. 227.

ensayos valiosos centrados específicamente en algunos de sus aspectos, como el de Cascardi (1982) sobre su posible datación y el de Ruano de la Haza (1991) sobre su escenificación, o bien el de Weber de Kurlat (1997) sobre su estructura y sus temas. Contrariamente al resto de casi todo su alabado *corpus* autógrafo o atribuido, *Los hechos* se encuentran en una posición subordinada. Haría falta una edición de la obra, claramente de sobra inferior si se compara con sus obras más conocidas, aunque es un testimonio importante, en cualquier caso, de sus primeros tanteos juveniles antes de su ida a Valencia y de una manera distinta de concebir el texto teatral con respecto a sus productos más maduros en tres actos.

Resumiendo brevemente todos los resultados esbozados en las líneas precedentes, puedo confirmar lo que sostenía acerca de la marcada proliferación de estudios consagrados a los dramaturgos protagonistas de la temporada y a sus obras en cuatro jornadas. En la actualidad los trabajos siguen creciendo y eso es un índice del camino hacia la recuperación de un repertorio que, sumergido hasta tiempos recientes por los estudios sobre el siglo XVII, se está fraguando un espacio relevante.

1. El teatro del último tercio del siglo XVI

Un recorrido por el primer teatro profesional de la península ibérica hasta la génesis de la *Comedia nueva* es un acercamiento que se hace imprescindible en el momento en que un trabajo de investigación versa sobre el estudio de las comedias en cuatro jornadas, cuya fecha de escritura se ubica, como decía, entre finales de los años 70 y mitades de los años 80, un período que no cesa de aparecernos como uno de los más fascinantes de la historia del teatro español. En efecto, en este período se mezclaban distintas propuestas teatrales que iban acompañadas, en vía paralela, por unos avances extraordinarios en la profesionalización del teatro, entendido, en esta ocasión precisa, en su faceta de sistema lucrativo que llegó a adquirir una organización comercial estable. Desde el punto de vista del teatro como hecho cultural y literario, también es innegable que estos años se configuraron como un momento de transición fundamental, y no solo por su colocación temporal, para la formación de un producto híbrido, de carácter vario y pluralidad ideológica, es decir la citada *Comedia nueva*, o simplemente *Comedia*. Con este término se viene a indicar una peculiar formulación dramática del teatro barroco español cuyos inicios podemos colocar alrededor de los años 90 del mismo siglo XVI y cuyos presupuestos ideológicos resumiría su figura de referencia, Lope de Vega, en los conocidos versos de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)⁴⁷. Los cuantiosos avances en la vertiente económico-organizativa del teatro y un abanico de distintas experimentaciones dramatúrgicas coincidieron dando vida a una intensísima fermentación en la historia cultural y literaria, preludio de un resplandeciente siglo XVII.

Sin embargo, el encanto y la fascinación ejercidos por esta temporada de excelentes innovaciones no tienen que engañar a quienes estén menos experimentados en materia de teatro clásico español. Quienes lo conozcan, aun de forma rudimentaria, saben que es necesario observar los estudios sobre el nacimiento de este fenómeno peculiar del teatro español, la *Comedia*, para percatarse de hasta qué punto los que han sido publicados en las últimas décadas se han adelantado en la matización del canon positivista⁴⁸. A partir del siglo XIX, este canon había desatendido, desde su erudición conservadurista, un acercamiento más teatral y no literario de las evoluciones culturales del XVI, quedando anclado a su perspectiva reducida y reductiva del teatro de esta centuria como una mera sucesión de «noticias documentales» sobre piezas, actores, representantes y lugares de representación⁴⁹. Hasta bien

⁴⁷ Acerca del nacimiento de la *Comedia nueva*, consúltense Oleza (1995b) y Ojeda Calvo (2007).

⁴⁸ Véase Oleza (2002).

⁴⁹ Oleza, 2013a, pág 65.

entrado el siglo pasado, el XVI se enfocaba como un período embrollado y no bien definido de la literatura española, y esta situación algo desalentadora se tenía que reconducir precisamente al hecho de que los manuales habían legado una retahíla de datos inventariados y de archivos, como si fueran compartimentos separados y estancos, imbuidos por las ideas culturales de su tiempo, en lugar de abordar las evoluciones del teatro español teniendo en cuenta otros aspectos fundamentales, como los cambios ideológicos y sociales vinculados a una tradición literaria previa. Observar, hoy día, estos trabajos, canteras de datos interesantísimos, parece más un ejercicio de erudición, porque no lograron captar la verdadera esencia de lo complicado y diversificado que fue el proceso histórico-literario que condujo hacia el *arte nuevo*. Puedo citar, a título de ejemplo y sin demorarme largamente, las conocidas aportaciones de Barrera y Leirado (1860), Álvarez Espino (1876), Cotarelo y Mori (1901), Paz y Meliá (1934) o bien las historias teatrales, como la de Shack y de Menéndez Pelayo, que quedaron, estas dos últimas, como las mejores hasta los años 60 del siglo XX⁵⁰. De hecho, haría falta esperar por lo menos hasta esa misma década para que se publicaran algunos estudios valiosos que mudarían el rumbo de las hipótesis de investigación, dejando aflorar hábilmente tanto las debilidades de las investigaciones previas, que adolecían de una visión globalizadora sobre el contexto teatral de la época, como la posibilidad, no tan remota, de poder ir disolviendo algunos lugares comunes estratificados desde la época romántica, que habían obstaculizado un acercamiento más adecuado al teatro del siglo XVI.

Los investigadores que se aproximarían a ofrecer una lectura transversal de la misma y pasar las fronteras de este océano de informaciones, se verían obligados a encarar el problema sin juicios valorativos previos, puesto que iban «a operar sobre un campo de datos dispersos»⁵¹. Este paso en adelante se debió a algunos nuevos enfoques hermenéuticos de especialistas de renombre internacional, como los mencionados Rinaldo Froldi y posteriormente Joan Oleza con su grupo de investigación en Valencia⁵², quienes intentaron poner en marcha la gradual revalorización del teatro anterior a la *Comedia*, el cual iniciaba a ser considerado como una fase imprescindible para el progreso de la escena española y la llegada a su «punto de perfección»⁵³, abriendo así la vía a la consecuente reconsideración de las manifestaciones previas como el teatro religioso, el teatro de mediados de siglo de los autores-actores, o también un ambiente férvido como el en que cultivó su actividad el grupo valenciano. Esta

⁵⁰ Citadas en Oleza, 2002.

⁵¹ Oleza, 1984, pág. 9.

⁵² De Oleza, algunos de sus trabajos como el citado de 1984 y los más recientes 1997a; 1997b; 2001; 2012 y 2013a.

⁵³ Canavaggio, 1995, pág. 254.

nueva dimensión valorativa del XVI es hoy imprescindible para abordar correctamente el estudio del nacimiento de la *Comedia nueva* aunque, frecuente y desgraciadamente, sigue perdurando esta visión errada de la centuria como una simple serie de catalogaciones⁵⁴.

Recordaba Jean Canavaggio que el «nuevo examen» sobre la atribulada cuestión del surgimiento del *arte nuevo* pasó por dos puntos cardinales íntimamente relacionados. Esta ardua tarea de investigación, iniciada concretamente por Frolidi en su fundamental monografía de 1962, ampliada en sus ideas vertebradoras y traducida al castellano en 1968 bajo el título *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, consistió, en primer lugar, en la revisión del contexto del surgimiento del *arte nuevo* «desde una perspectiva dialéctica»⁵⁵ y, en segundo lugar, en la revisión del papel atribuido al mismo Lope en este particular proceso cultural. La imagen estereotipada, de regusto romántico⁵⁶, de un dramaturgo que fraguó en solitario, y de las tinieblas de la nada, un teatro nuevo y monolítico, sufrió un duro golpe. Frolidi no tardó en enjuiciar el fallido intento de colocar en su debido lugar la «tradición teatral de la *comedia*» por la «persistencia de este mito»⁵⁷. Ante una descalificación neoclásica del Fénix en favor de Calderón de la Barca, la recuperación romántica alemana del Fénix hizo que esta visión ensoñadora perdurara en la crítica, hasta llegar a imbuir las formulaciones de Morby a la altura de los años 40⁵⁸. Del concepto de genio formulado por la corriente del *Sturm und drang*, pasando por el que separaba el artista y el genio y formularía el tópico de artista popular como Schack, hasta llegar a la visión crítica del genio por Schegel, la imagen de Lope como figura mítica e intocable se fue estratificando notablemente⁵⁹. Sin embargo, algún estudioso concienzudo se distanciaba de estas visiones idilíacas del dramaturgo, como el hispanista francés Morel-Fatio quien, en una clase inaugural de 1885 publicada posteriormente bajo el título *La Comedia espagnole du XVIIème siècle*, sobre el hecho de atribuir al madrileño la invención del *arte nuevo* reconocía que:

on ne prendra pas cette paternité au pied de la lettre. La *comedia* n'est point sortie un beau jour tout armée du cerveau du poète; d'autres lui ont fourni la matière, une matière, il est vrai, à peine dégrossie, qu'il s'est chargé de polir⁶⁰.

⁵⁴ Oleza, 2013a, pág. 65.

⁵⁵ Las últimas dos citas se encuentran en su trabajo de 1995, pág. 245.

⁵⁶ Frolidi, 1968, pág. 13.

⁵⁷ Ambas citas están en Frolidi, 1968, pág. 23.

⁵⁸ Frolidi, 1968, pág. 22.

⁵⁹ Todas estas cuestiones han sido ampliamente tratadas en Oleza (1995a).

⁶⁰ 1885, pág. 13.

El Fénix no creó el *teatro nuevo* de un día para otro, sino que logró embellecer la «matière» que estaba allí presente. Procurando continuar el camino fructuoso sembrado por Frolidi en esta línea —sin embargo, el italiano también tiene, a la luz de las investigaciones de estas últimas décadas, sus limitaciones por examinar el papel relevante del grupo valenciano en la formación de la *Comedia* en detrimento de una figura como Cueva—⁶¹, el hispanista menorquín, en su afán de revalorizar el teatro del XVI, continuaba y diversificaba la labor de su predecesor. Mientras tanto, entre los nuevos postulados de Frolidi y los primeros trabajos del crítico español sobre esta cuestión, el panorama se había diversificado con contribuciones que, cada una en un ámbito específico, si bien abordando cuestiones no directamente focalizadas en el nacimiento de la *Comedia*, habían sido pioneras en el ámbito de una reivindicación del teatro del siglo XVI, como el de Salomon (1965) sobre la exposición histórica del elemento rural y campesino, el monumental aporte de Shergold (1967) sobre la escenificación de los corrales, con un recorrido que abarcaba desde la Edad Media hasta el siglo XVII, el trabajo de Arróniz (1969) sobre la posible influencia italiana en el teatro español, el de Canavaggio, que he mencionado (1977), sobre una redefinición de las coordenadas del teatro de Cervantes y finalmente el de Weiger (1978) sobre un panorama de los valencianos a Lope, solo por citar algunos de los más conocidos.

A partir de sus trabajos de los años 80⁶², Oleza también sometió a juicio la cuestionable etiqueta de “prelopista” o “prelopesco”⁶³ bajo cuyo peso había sido encorsetado el teatro del XVI y lo encauzaba «dentro líneas de fuerza internas, propias, desde la coexistencia, competencia y finalmente tendencia a la convergencia de diferentes prácticas escénicas»⁶⁴. Por medio de este nuevo concepto de “práctica escénica”, el investigador hacía referencia a una «práctica social compleja», cuyo nacimiento descansaba en «condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos»⁶⁵. El concepto le sirvió para «abordar esa disparidad de tendencias, y para clarificar un panorama que la taxonomía por géneros dramáticos o por autores y obras, no ayuda siempre a comprender»⁶⁶, como los diferentes rótulos que se daban a las obras y a la imprecisión e indefinición genérica que caracterizaba

⁶¹ Frolidi exponía estas ideas en el capítulo III del trabajo de 1968.

⁶² En particular, a partir del estudio 1984.

⁶³ Para un panorama acerca del teatro clasificado “prelopesco”, véanse Reyes Peña (1980) y Mazur (1990). Weber de Kurlat trazó unas líneas generales de la bibliografía sobre el teatro anterior a Lope en un trabajo de 1980.

⁶⁴ Oleza, 1995b, pág. 182. Sin embargo la etiqueta “prelopista” sigue siendo empleada. Obsérvese, por ejemplo, el título de un congreso de noviembre de 2013, «Hacia el gracioso: comicidad en el teatro prelopista (siglo XVI)», organizado por el GLESOC en Madrid.

⁶⁵ Ambas citas en Oleza, 1984, pág. 9.

⁶⁶ Ferrer Valls, 2003, pág. 240.

muchas de éstas en el siglo XVI, que iban de comedias, tragedias, farsas o loas a coloquios⁶⁷. Una ayuda ante todo taxonómica para ejemplificar un panorama demasiado diversificado.

Las prácticas escénicas de la centuria no habrían sido prácticas escénicas aisladas y sin relación una con otra —si bien «divergentes» y «de distinto signo»⁶⁸—, sino que, nacidas a mediados de la centuria para desarrollarse y cambiarse, dieron con la forma definitiva del teatro nacional español tras casi unos cincuenta años de fracasos, éxitos y experimentaciones que revelaban no solamente la gran riqueza temática e ideológica del teatro del XVI sino también el larguísimo recorrido del nacimiento de la *Comedia* barroca, materialmente imposible para un solo hombre, y que se produjo gracias solamente a estos vaivenes de las prácticas escénicas que marcaron los cambios en el gusto de la sociedad española. El siglo XVI venía a ser contemplado, según las investigaciones continuas del estudioso, desde el punto de vista de las evoluciones literarias como la centuria en la que coexistía y confluía una tríada de prácticas escénicas distintas —la cortesana «de un teatro privado y de fasto ceremonial», que partía de la Edad media y llegaba al siglo XVII, de cuño renacentista y aristocrático⁶⁹, la erudita «de marcadas raíces literarias» característica de los círculos humanísticos y literatos, y su contrabalanza, la de carácter popular o populista⁷⁰, la cual, bajo la égida de Lope de Rueda, hundía sus orígenes en los espectáculos juglarescos y en la tradición del teatro religioso del siglo XV y de inicios del siglo XVI⁷¹, con un teatro más próximo ideológicamente a la cotidianidad de los espectadores. Afinando más y en líneas generales, a la hegemonía de una práctica cortesana en la primera parte del siglo, con el teatro que se desarrollaba principalmente en los espacios del poder como palacios y cortes, se opuso hacia mediados de siglo la populista por un lado, encabezada por el teatro de los autores-actores y, por otro lado, la humanista, la cual trataría de acapararse el predominio de la escena comercial. El cambio de trayectoria más importante, que se produjo a la altura de los años 40 según las conocidas reflexiones de Canet Vallés⁷², se debió al crecimiento de la afición que la sociedad española sentía por esta actividad, la cual se secularizó con el alejamiento de la

⁶⁷ Aconsejo el ensayo de Díez Borque (1989).

⁶⁸ Oleza, 1984, pág. 11 y pág. 12 respectivamente.

⁶⁹ Oleza, 1984, pág. 11.

⁷⁰ El término “populista” fue empleado por Oleza en sus primeros estudios de los 80; el mismo investigador lo matizó en el más adecuado «popular» en su trabajo de 2002.

⁷¹ A partir de los años 40 del mismo, se estaba dando la fusión de estas distintas prácticas escénicas: la comedia humanística, encabezada por *La Celestina*, la primitiva farsa hispánica y la comedia erudita italiana. Sobre la práctica cortesana véase Oleza (1998). El término “práctica escénica” expresa hoy en día, de manera genérica, una «formulación de síntesis de las prácticas escénicas que se desarrollan en la península desde el siglo XV al XVII» (Rodríguez Cuadros, 2002, pág. 75). Oleza recuerda que el influjo de la comedia humanística, que se encontraba en un estado decadente ya en los 80 en ámbito italiano, fue reforzado por el auge de *La Celestina* (1998, pág. 25). El caso de Romero de Cepeda, que abordaré en 6.5, es sintomático.

⁷² 1997, pág. 113.

Iglesia, los palacios y las cortes, donde solía desarrollarse, para convertirse en un espectáculo civil, coadiuvado por compañías teatrales ambulantes que sabían cómo divertir y atraer a los públicos que acudían a sus representaciones.

Describía Oleza que a la altura de las décadas 70 y 80 se dio la «lucha por la hegemonía» de una práctica sobre otra, cuando la difundida práctica escénica popular estaba siendo capturada en sus «elementos de base» precisamente por prácticas nacidas de la práctica erudita, una lucha que estaría en la base del nacimiento mismo de la «práctica escénica barroca»⁷³, y claramente de la producción del primer Lope⁷⁴. Este largo viaje en las entrañas del primitivo teatro peninsular llevó al estudioso a reevaluar el teatro que antecedió el auge del Fénix como un «sistema generativo»⁷⁵. Recordaba Ziomek que, en realidad, la forma de la *comedia* como «great art form» podía ser individuada no solamente en el siglo XVI, sino también «even to the beginning of dramatic activity on the peninsula»⁷⁶.

Así las cosas, la visión centralizadora en dirección a y a partir de Lope dejó de ser la piedra angular de la consideración de la centuria como un progreso hacia su modelo teatral o como un «repertorio de autores y de obras»⁷⁷, y se empezaba a calibrar como el terreno de lucha, de convergencia y ebullición de estas distintas prácticas que favorecieron el éxito de este escritor, visto ahora más como un habilísimo profesional capaz de aprovechar las condiciones favorables que se estaban presentando en el momento de su entrada en este mundo y le permitieron triunfar con su «monarquía cómica», casi un emprendedor del sector por emplear un lenguaje más moderno, que una figura que inventó, ayudándose de sus solas fuerzas, algo revolucionario en el panorama literario del tiempo. En este horizonte, el Fénix desempeñó un papel relevante en la síntesis de estas prácticas escénicas que se estaba dando desde las décadas precedentes, pero no fue el inventor, *strictu sensu*, de ninguna propuesta teatral nueva. Puesto en su debido marco histórico y a la zaga de las interesantes reflexiones de los dos investigadores, el nacimiento de la *Comedia* asemeja acertadamente a un complejo proceso en el cual se da cabida a más agentes, entre los cuales los mencionados por Oleza en otra ocasión⁷⁸, cuyos aportes y contribuciones participaron ampliamente del florecimiento de una fórmula teatral que supo encantar y entretener a toda la sociedad española. En los últimos tiempos, el estudioso vuelve continuamente a sus formulaciones de los años 80 y sigue

⁷³ Las citas se encuentran en Oleza, 2013a, pág. 65. Véase también Diago, 1990, pág. 41.

⁷⁴ Véase Oleza, 1986, págs. 291-299.

⁷⁵ 2009a, pág. 489.

⁷⁶ Ambas citas se encuentran en 1984, pág. 6.

⁷⁷ Oleza, 1995b, pág. 182.

⁷⁸ Oleza recordaba los «datos de público, organización social de los espectáculos, lugares y circuitos de representación, tipología de los actores, técnicas escénicas, etc.» (2013a, pág. 65).

publicando trabajos que mantienen, o al límite matizan y completan, sus formulaciones precedentes. Gracias a estas nuevas formulaciones sobre el nacimiento de la *Comedia*, el teatro de las postrimerías del XVI ha recibido la atención con la inserción en algunos capítulos de las historias teatrales, entre las cuales destacan Díez Borque (1988), y en mayor medida la «Introduction générale» de Canavaggio (1983). También cabe mencionar el proyecto BIBTEAXVI sobre los estudios relativos al teatro del XVI⁷⁹, y las importantes contribuciones de Hermenegildo⁸⁰, así como la tesis doctoral de Reyes Peña sobre el *Códice de autos viejos* (1987). En otra contribución fundamental titulada «El nacimiento de la comedia», Oleza recordaba que la investigación acerca de la época de transición de 1570 a 1587-1588, en la última década del XX, se había estratificado gracias a la publicación de numerosos trabajos⁸¹. Para un balance general de las líneas de investigación, tenemos hoy el amplísimo trabajo de Ojeda Calvo (2011a), en el cual la estudiosa pasa reseña a varios tipos de estudios científicos, como ensayos, volúmenes, actas de congreso, etc., que han fijado la atención en aspectos, incluso más marginales o no específicamente centrados, de los 25 años en el ocaso del siglo XVI. En su exhaustiva y minuciosa recopilación se puede encontrar prácticamente la entera producción crítica aparecida hasta el año de publicación, una parte de la cual acabo de citar. Conforme avanzan los años, la tendencia parece haberse estabilizado y las investigaciones se han enriquecido sustancialmente. En una época en la que no podemos sobrevivir sin el empleo, se supone inteligente, de la tecnología, incluso la ayuda de la informática y de plataformas virtuales como la página web del *Cervantesvirtual* con varios ensayos y antiguos impresos teatrales, o *La casa di Lope*, página constantemente puesta al día, en la que figuran todas las mayores contribuciones sobre los dramaturgos del Siglo de Oro, ha hecho posible que los trabajos fuesen más al alcance de todos los investigadores y aficionados y el teatro del siglo XVI se convirtiera en una realidad por así decir más cercana.

⁷⁹ Reyes Peña (1998).

⁸⁰ Entre las muchas que escribió acerca del teatro del siglo XVI, 1982; 1994 y 2001.

⁸¹ 1995b, pág. 204.

1.1 Unas décadas de innovaciones: la consolidación del teatro

Fueron muy significativas las transformaciones de índole económica y comercial que se dieron en los años que me ocupan, los 70 y 80 del siglo XVI, cuando, de acuerdo con la clasificación de Oleza, se produjo un salto cuantitativo y cualitativo en la profesionalización teatral de actores y grupos teatrales⁸². Con este término se entiende el oficio practicado de manera habitual que permite vivir a quien lo practica, con los actores que recibían pagos por su actividad, porque estipulaban contratos con las ciudades en las que representaban. El estudioso recuerda que en el DICAT se encuentran 142 entradas sobre noticias teatrales en los años 1570-1579, frente a las 19 de los años 1540-1549 y las 22 en la década sucesiva a ésta, así como 325 en la década de los 80 y 342 en los diez años que cierran la centuria⁸³. Un proceso en continuo crecimiento, que revela a la perfección este salto gigantesco a partir de los años 60.

Intentaré explicar brevemente estas innovaciones, sin explayarme en cuestiones que son laterales con respecto a mi dirección de investigación, pero que sí se demuestran considerables para colocar el período de fermento en el cual la propuesta erudita de la escritura dramática en cuatro jornadas intentaba, y lo logró durante unos años, acapararse la casi completa hegemonía del teatro comercial en detrimento de la práctica escénica popular. Afirmaba Díez Borque que fue «un momento clave en la historia del teatro como hecho comercial, sometido a las leyes de la oferta y la demanda» ya que «se crean las bases [...] de lo que será constante durante el XVII»⁸⁴.

En primer lugar, cabe remarcar que dicha actividad recreativa, el teatro, en el reinado de Felipe II llegó a tener una organización empresarial bien definida, con un número en continuo crecimiento de compañías, las autóctonas, que desde las dos décadas precedentes dieron señales decisivas en dirección a una profesionalización. Criticado este monarca como personalidad fría y adversa a las manifestaciones teatrales escénicas, Sanz Ayán ha procurado desmentir las opiniones negativas, matizando que las decisiones desde lo alto de la casa real

⁸² De acuerdo con Canet Vallés, si hasta los años 30-40 del siglo XVI se podría hablar de una fase de «*innovación y adaptación*», a partir de las décadas centrales de la centuria se pasaría a una fase de «*profesionalización*» propia, sin contar las representaciones del teatro romano, cortesano y religioso (1997, pág. 110). Tras una mirada al DICAT, Oleza afinaba esta subdivisión e identificaba tres fases bien definidas en lo relativo a la profesionalización de actores y compañías en la centuria: 1540-1569 como etapa de conformación, 1570-1589 como etapa en la que se daría precisamente el «verdadero salto cuantitativo-cualitativo» y finalmente la última década de la centuria, momento en que empezaba a difundirse capilarmente la nueva fórmula dramática de la *Comedia nueva*, como etapa de desarrollo y estabilización completos (2013a, pág. 70).

⁸³ Oleza, 2013a, pág. 70.

⁸⁴ 2002, pág. 64 y pág. 65 respectivamente.

facilitaron e hicieron posible la profesionalización teatral⁸⁵, alcanzando un estado óptimo en la década conclusiva de la centuria. En efecto, se calcula que en las décadas finales de la centuria actuaban por lo menos unos veinte grupos teatrales en todo el territorio español.

En segundo lugar, y paralelo al número ascendente de compañías profesionales, se asistió al fenómeno de la apertura de numerosísimos *corrales de comedias*, que alteró de manera significativa «el panorama del teatro como un evento comercial asociado a diversas instituciones locales como hospitales y cofradías»⁸⁶, una situación que, en realidad, estaba en plena gestación desde la década de los 60, y que alcanzó su cénit en esta veintena de años. En efecto, en Valencia, desde 1566, existía una “calle de las comedias” y en 1560 se había abierto el corral de la Cruz de Barcelona⁸⁷. De 1565 databa, por ejemplo, el nacimiento de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo en Madrid, la cual fundó un hospital y se esmeró en pedir al Consejo de Castilla la disponibilidad de tener un lugar arrendado donde organizar espectáculos con el fin de recibir ingresos, que devolvería luego en obras de beneficencia.

De los palacios y las cortes, donde la actividad teatral solía desarrollarse, se pasaría al aprovechamiento de los espacios callejeros gracias a los autores-actores, para volver a hacer de otros espacios cerrados, que empezaban a acoger al público más heterogéneo posible, los nuevos núcleos de la vida cultural y social del pueblo español. Éstos suplantaron los viejos tablados que se montaban en las plazas durante la época del mismo Rueda⁸⁸, y se presentaban con una conformación de base casi idéntica en todos los ángulos de la península⁸⁹. Como es sabido, para los corrales fijos se aprovechaba el patio interior de una casa, en el cual se levantaría un tablado, es decir el escenario, y se utilizaban los espacios interiores de las casas. Gracias a la vastísima aportación crítica sobre la estructura y la arquitectura de estos primeros teatros, que ha tenido en trabajos como los citados de Arróniz y de Shergold, Varey⁹⁰, Díez Borque, etc., sus mayores puntos de apoyo, se ha podido reconstruir su fisonomía y hasta entender mejor los textos teatrales representados, siendo éstos vinculados estrechamente a las posibilidades que ofrecían las instalaciones del mismo corral de comedias⁹¹. De estos establecimientos, contruidos «expresa y únicamente» para las representaciones teatrales⁹² y

⁸⁵ 1999. Las transformaciones de este período de reinado han atraído incluso el interés de otros críticos: a título de ejemplo, cito las actas recogidas del congreso sobre el teatro en la época filipina *El teatro en tiempos de Felipe II* (1999), y el ensayo de Granja (1991).

⁸⁶ Santo-Tomás (ed. de *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega), 2009, pág. 19.

⁸⁷ Marrast (ed.), 1983, pág. LXVII.

⁸⁸ Díez Borque, 2002, pág. 63.

⁸⁹ Canavaggio, 1983, pág. XLIII.

⁹⁰ De Varey, véase 1987.

⁹¹ Remito al trabajo de Reyes Peña (2004).

⁹² Haverbeck, 1998, pág. 7.

edificados en los mayores centros urbanos, recuerdo los primeros teatros estables, el Corral de la Cruz (1579), que inauguraba este pasaje de los corrales más rudimentarios a los “teatros fijos” y el Corral del Príncipe (de 1582, inaugurado en 1583), situados en Madrid⁹³, en calles homónimas, y arrendados por las cofradías de la Pasión y de la Soledad de Nuestra Señora⁹⁴. También hace falta mencionar el patio de la Cofradía de Sant Narcís (conocido como *Els Santets*), la casa de comèdies de l'Olivera, inaugurada el 22 de junio de 1584⁹⁵, el Hostal del Gamell (1577-1598) y el Hospital general, amén de la Academia de los Nocturnos, con su literatura áulica, construidos en la ciudad del Turia, y el corral del Mesón de la Fruta (1576) en Toledo⁹⁶, así como el Corral de la Puerta de San Esteban (1575) en Valladolid.

En Sevilla existían numerosos patios, como las Atarazanas (1577-1585), el famoso corral de doña Elvira (1577-1632), el de don Juan (1570-1595) llamado de los “Zurradores” o “del marqués de Villamanrique” y el corral de El duque, llamado también de San Vicente o de las Higueras (1581-1597) y el poco posterior de la Alcoba (1585-1597)⁹⁷, muchos de los cuales, como se verá más adelante, serían el perímetro en el que Juan de la Cueva decidió que cuatro comediantes profesionales por él contratados —Alonso de Cisneros, Alonso Rodríguez, Alonso de Capilla y Pedro de Saldaña—, representaran su repertorio con sus grupos de actores⁹⁸. Sin embargo, con la excepción del corral de doña Elvira y a pesar de este fermento, los demás corrales ciudadanos tuvieron vida efímera, marcando así el lento declino artístico de la villa durante el siglo posterior. En el caso particular de la capital andaluza, la gestión teatral quedaría en manos privadas hasta los comienzos del siglo posterior, una solución que no fue siempre afortunada.

En las décadas de los 70 y 80, la actividad organizada se expandió, como se puede ver, a los mayores centros nacionales de la era filipina —Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo y Valladolid—, al lado de toda una serie de otros centros de mayor o menor dimensión, que

⁹³ Inaugurado con el primer nombre de Corral de la Pacheca (luego con los nombres de corral del Príncipe y de Teatro español) el 21 de septiembre de 1582 con dos *Pasos* de Rueda y el de la Cruz en 1582, inaugurado el 16 de septiembre de 1584 (Marrast [ed.], 1983, pág. LXIX y pág. LXX respectivamente). Según el periodista Montoliú Camps los dos corrales estaban abiertos al mismo tiempo (2002, págs. 150-153).

⁹⁴ Véanse las informaciones en Varey y Davis, 1990, pág. 142.

⁹⁵ Mérimée, 1913b, pág. 27.

⁹⁶ Añádanse a éstos el Corral de Limosneros (1568) y un corral de comedias en Burgos (1587). No es de sobra indicar que por las mismas fechas, 1576, se abrió en Londres el *Theatre*.

⁹⁷ Los datos se han encontrado en www.juntadeandalucia.es. Sevilla tenía, hasta 1598, seis teatros no abiertos al mismo tiempo (Ferrer Valls, 2003, pág. 258).

⁹⁸ Sobre Cisneros, véase García García (1997). También Pérez Priego (1995) estudió la figura de este autor de comedias toledano, activo desde 1575 hasta 1597, para reflexionar acerca de los cambios que se dieron en el teatro del último tercio del siglo XVI. Cisneros representó autos del *Corpus* y comedias, llevando a escena piezas conocidas como el *Infamador* cuevino. También se ocupó de representar el *Códice de autos viejos*, como estudió el hispanista en otro lugar (1991). La estudiosa Bolaños Donoso (1995) ha trazado un panorama sobre el histrionismo sevillano, haciendo hincapié en la bulliciosidad ciudadana, que se cifraba en la presencia de varios autores y comediantes, como Salcedo y Saldaña.

tuvieron ellos también, paralelamente o algo de tiempo después, sus espacios destinados a las representaciones teatrales. Esta proliferación de espacios permanentes supuso que surgiera la necesidad, para estos grupos itinerantes, que antes se movían de una corte a otra o de una ciudad a otra como sucedía para la compañía de Rueda, de establecerse, gracias al hecho de que los encargados de presentar el *Corpus Christi* lo podían hacer «al menos desde domingo de Pascuas» hasta el *Corpus* mismo⁹⁹. Recordaba Pérez Priego que, en el caso de Madrid, durante los años 1574-1578 el Ayuntamiento de la ciudad se ocupó personalmente de la contratación de compañías teatrales para que promovieran esta festividad litúrgica¹⁰⁰. En estas décadas, estas celebraciones iban destinadas tanto a profesionales del teatro como a aficionados, y no necesariamente a la gente que trabajaba en el teatro¹⁰¹. El teatro religioso, así como estaba presente en la primera parte del siglo, se seguía haciendo a finales de siglo de manera prolífica, impulsado por la Contrarreforma y el Concilio de Trento (1545-1563) y habría alcanzado su plena madurez en el siglo XVII con el auto sacramental calderoniano¹⁰².

Circulaba paralela a esta situación de transformaciones en el lugar de representación la llegada de compañías italianas a España, con su gran bagaje cultural y una manera particular de hacer teatro —la *commedia dell'arte*— con su técnica basada en los tipos teatrales y la ausencia de textos (bocetos)¹⁰³, para montar un repertorio diversificado de piezas teatrales o trabajos de apuntes (*zibaldoni*) y de reescritura de textos teatrales previos. Los grupos de la península italiana, que actuaban tanto en las fiestas religiosas como en los teatros públicos, fijaron su residencia en el territorio español hasta por lo menos 1584 o 1588, cuando Alberto Naselli, llamado “Ganassa” o “Zan Ganassa”¹⁰⁴, abandonó la península tras diez años de vívidos aplausos¹⁰⁵, y tras haber pasado por varias ciudades como Madrid, Sevilla¹⁰⁶ y Valladolid, por ejemplo. El excelente artista también fue recordado muchas veces por el mismo Lope de Vega, quien asistió casi seguramente a algunas de sus representaciones.

Enfocaban detenidamente la cuestión Sanz Ayán y García García estudiando la posible influencia de la llegada de estas compañías extranjeras al país en lo relativo al sistema

⁹⁹ Pérez Priego, 1995, págs. 237-238.

¹⁰⁰ 1995, pág. 235. Díez Borque, citando a Portús, señalaba 1574 como primera fecha de la que se encontraron informaciones de autos en esta representación religiosa (2002, pág. 229).

¹⁰¹ Ojeda Calvo, 2011b, pág. 291.

¹⁰² Sobre el teatro religioso en el XVI, véase Reyes Peña (2005a).

¹⁰³ Véase Listerman (1980).

¹⁰⁴ Sobre Ganassa, merecen una mención otro trabajo de Ojeda Calvo (2002), que se centra en el empleo del espacio por su grupo teatral, y el de García García (1993) sobre los últimos años de permanencia en España del italiano y el contrato que estipuló el 13 de marzo de 1580.

¹⁰⁵ Frolidi, 1999, pág. 18.

¹⁰⁶ Hay noticias de su presencia en Sevilla en 1575, donde estuvo presente en el *Corpus*, en 1578 y otra vez en 1582 siempre en esta festividad religiosa (Sánchez-Arjona, 1994, págs. 59-70).

legislativo-organizativo de los grupos teatrales e indicaban las cinco innovaciones que se dieron. Entre ellas, cabe mencionar la definitiva incorporación de las mujeres con papeles de primer orden o papeles secundarios¹⁰⁷, y unas significativas mejoras en algunos componentes esenciales de la puesta en escena, como el hecho de cubrir el escenario, es decir de techar la escena (teatro) para la maquinaria teatral¹⁰⁸. Estas mejoras fueron impulsadas por el grupo italiano del mismo “Ganassa” y otro grupo italiano, dirigido por Abagaro Francesco Baldi, quien eran llamado Stefanello Bottarga o simplemente “Botarga”¹⁰⁹. Frolidi recordaba que Ganassa hasta logró que se cambiara el calendario de las representaciones, al extender los días de actuación a dos días laborales —petición que presentarían los mismos grupos teatrales españoles—, y la introducción de disfraces multicolores¹¹⁰.

Sobre la puntiaguda cuestión de la preeminencia de la *commedia dell'arte* en el teatro peninsular, Frolidi se ha pronunciado aclarando algunos puntos que la crítica había tergiversado, hasta por lo menos la aparición del trabajo de Sentaurens de 1983, y que han sido mencionados en todos los aportes críticos hasta la saciedad. Me refiero a la conocida súplica del italiano Muzio al Ayuntamiento de Sevilla para representar el *Corpus Christi*, documento de 1583 que atestiguaba la presencia de una compañía italiana en la ciudad, siendo la fecha que se había creído hasta ese momento, 1538, un burdo error de transcripción¹¹¹. Si bien la *commedia dell'arte* podía haber inspirado a los españoles, el proceso que desde los años 30 estaba interesando la península demuestra que ambos países perfeccionaron paralelamente una conciencia hacia la profesionalización de los actores.

¹⁰⁷ Véase su trabajo de 1995. Sin embargo, el permiso oficial para las mujeres fue obtenido en 1587, por primera vez, por la compañía de *I confidenti*. Véanse, entre muchísimos trabajos que citan esta circunstancia, dos investigaciones recientes como la de Ferrer Valls (2002) y de Oleza (2013a). Los italianos lograron levantar la prohibición de 1586. Harían lo mismo los grupos españoles cuando pidieron la presencia de mujeres, documentada desde principios de los 80. En realidad, en España actuaban actrices famosas ya en la década de los setenta, como Mariana Vaca, María de la O y Barbara Flaminia, mujer de Ganassa, que hacía el rol de Hortensia en la composición del grupo teatral por 1580. De la década de los sesenta no han quedado referencias a mujeres, puesto que en los documentos de pagos se mencionaba solo al director del grupo teatral. Sin embargo, las damas de palacio actuaban en farsas pastoriles y en espectáculos (para todas estas cuestiones, véase Ferrer Valls, 2002). Las tres condiciones para que las mujeres actuaran, descritas a principios del siglo XX por Pérez Pastor, eran que las mujeres estuvieran casadas con un actor del grupo teatral y lo llevaran con ellas durante las actuaciones, que estuvieran disfrazadas de mujer y que nunca los mozos hicieran papeles de mujer (véase 1901; también Davis y Varey, 1997, pág. 128). Sobre la presencia femenina en el teatro, un trabajo relevante es la tesis doctoral de Mimma De Salvo (2006) dirigida por la misma Ferrer Valls.

¹⁰⁸ Los otros aspectos técnicos-organizativos eran la estructura de las compañías teatrales, la profesionalización de los actores y el recurso a instrumentos legales y licencias para conservar los derechos de representación (Sanz Ayán y García García, 1995, pág. 476). Acerca del interés de Ganassa por techar los corrales, véase Frolidi (1996, págs. 282-283). Ojeda Calvo (2006b) ha estudiado la posible vinculación del primer Lope con los grupos teatrales italianos. Para la relación entre los cómicos italianos y el teatro peninsular, aconsejo también Presotto (1994).

¹⁰⁹ Sobre Botarga, véase el estudio de Ojeda Calvo relativo a su *Zibaldone* (1995a) y el relativo a otras noticias documentales sobre el mismo (1995b).

¹¹⁰ 1996, pág. 283.

¹¹¹ Frolidi, 1996, pág. 273.

En última instancia, no hay que descartar como otro factor significativo para delinear las líneas vertebradoras del teatro de esa época el vivo interés por todos los efectos escénicos que se podían producir gracias al empleo de maquinarias —las llamadas “tramoyas”—, impulsado gracias a la llegada a la península de estas compañías italianas, que se servían de escenarios complejos durante sus actuaciones. El influjo duraría más allá del siglo XVI con la llegada de escenógrafos de la talla de Cosme Lotti y Baccio del Bianco¹¹², con la escenografía que tenía como telón de fondo espléndidos paisajes naturales y urbanísticos como el Buen Retiro y el Coliseo. En los años finales del siglo XVI la utilería era menos complicada con respecto a la que se usaría en el siglo posterior. Sin embargo, los dramaturgos que me ocupan fueron los primeros en valerse de este interés por los efectos escenográficos¹¹³. Baste con recordar un teatro aparatoso como el cervantino, cuyas largas acotaciones contenían varios elementos relativos a vestuario, ruidos y objetos que tenían que llevarse o producirse en escena y un interés por los movimientos de los mismos actores. De acuerdo con Fothergill-Payne, las transformaciones que se dieron en estas décadas hicieron posible que se iniciara un «uso más feliz e ingenioso de las señas verbales»¹¹⁴. Todas estas varias razones, que iban de las modificaciones y los progresos de los lugares de la puesta en escena a la llegada de compañías extranjeras en el territorio español, fueron suficientes para considerar estas décadas como cruciales en el entero panorama del siglo XVI .

¹¹² Dolfi, 2002, pág. 64.

¹¹³ Canavaggio, 1983, pág. XLV.

¹¹⁴ 1983, pág. 249.

1.2 La “generación perdida”

Más allá de las innovaciones y las mejoras desde el punto de vista técnico-organizativo de los espacios de desarrollo de la profesión teatral y de los grupos teatrales en actividad, las décadas en cuestión fueron marcadas también en lo relativo al teatro entendido como la escritura dramática de textos destinados a la representación. La mayoría de los dramaturgos que escribía para “alimentar” la actividad teatral a lo largo de las décadas 70 y 80 provenía, en líneas generales, del mundo de la nobleza y de los sectores humanísticos e ilustrados, no de las corporaciones gremiales, como en el caso de los autores-actores, o de las mismas filas de los actores¹¹⁵, y su propósito de base consistía en llevar a cabo una significativa evolución de la práctica escénica erudita. Esta práctica excedía los límites de los espacios cerrados y elitistas como los colegios y las universidades —espacios de desarrollo que le eran característicos—, para llegar a extenderse a los nuevos espacios públicos de representación como los corrales¹¹⁶, en los que habrían tenido contacto con el público ciudadano, un público “nuevo” y no docto o cerrado, que habría juzgado, negativa o positivamente, este nuevo tipo de piezas que poblaba precisamente los teatros fijos recién construidos.

De este nutrido grupo de dramaturgos de las décadas recordaré solamente los que escribieron en cuatro jornadas, que eran los que trabajaban para la escena comercial. Como nombré en la «Introducción», se trataba precisamente de un representante del teatro humanista sevillano como el literato Juan de la Cueva (1543-1612), de la cultura señorial de la ciudad de Valencia, en estricto contacto con las cortes italianas¹¹⁷, encarnada en la figura de Andrés Rey de Artieda (1544-1613), de la esfera universitaria zaragozana en un estudiante ávido de lecturas de clásicos como el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) e incluso el genial Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) del ámbito madrileño, que hasta ese momento no había llegado a tener la fama de las décadas posteriores, cuando verían la luz sus obras maestras, y que tampoco se podría considerar un humanista por sus orígenes modestos. A estos nombres muy conocidos de la historia del teatro peninsular se añadían dramaturgos menos estudiados actualmente, pero famosos o por lo menos bastante conocidos en su época, como el poeta Joaquín Romero de Cepeda, nacido en Badajoz (c. 1540-¿?), el abogado y filólogo Francisco de la Cueva y Silva, nacido en Medina de Campo (1550-1621) y tío de la dramaturga Leonor, muerta en 1705, y otros de los cuales no se está a condición de manipular

¹¹⁵ Véase Oleza, 2013a, pág. 74.

¹¹⁶ Oleza, 2013a, págs. 74-75.

¹¹⁷ Oleza, 2013a, pág. 76.

fechas seguras, como el supuesto representante Morales (¿Alonso de?) «el Divino», el licenciado salmantino Diego López de Castro¹¹⁸ y un cierto Loyola, quien bien podía haber sido Juan Bautista de Loyola, el cual trabajaba por los años 80 con su grupo teatral. También se tendría que considerar e insertar en el grupo al mismo Lope de Vega (1565-1632), puesto que de él nos queda un testimonio en cuatro jornadas, los citados *Los hechos de Garcilaso*. Sin embargo, el hecho de que el Fénix intensificara su actividad teatral a partir de finales de esta década en adelante con respecto a la mayoría de estos dramaturgos, de los cuales solo se tienen noticias de su involucración en la escritura teatral en las décadas de los 70 y 80, hace que su supuesta inclusión dentro del grupo sea, tal vez, innecesaria y responda más a un afán de reunir a todos los escritores que ensayaron las cuatro jornadas.

De ahí que, a partir de estos datos biográficos, las mismas denominaciones que se han dado a este grupo de escritores demuestren que fue un período emblemático por los tanteos en el *maremagnum* que precedió y abonó el terreno al nacimiento de la *Comedia nueva*. Se trataba de una generación de personas en mayoría cultas —poetas, intelectuales y humanistas, entre los cuales no faltaban jurisconsultos—, que escribían desde fuera del mundo profesional teatral para dentro el teatro o, como acabo de decir, para “alimentar” el comercio teatral. Entre estos literatos no faltaron personas, como Loyola y Morales, que venían de extracciones sociales más bajas. La crítica ha venido acuñando una serie de etiquetas muy generalizadoras para “ingenios” que, en realidad, tenían en común el factor cronológico —escribir en las décadas peculiares de los 70 y 80 y haber nacido, al menos aquellos de quienes tenemos noticias, en las décadas de los 40 y 50 (y 60 en el caso del mismo Lope)¹¹⁹ — y el deseo de ensayar un modelo teatral distinto o modificar el vigente, compartiendo «las líneas fundamentales de una concepción del teatro»¹²⁰, pero mostrando, cada uno, un lenguaje dramático singular que lo distanciaba de todos los demás. Una concepción de teatro que, por su procedencia varia (Madrid, Sevilla, Valencia, etc.) mostraba que bien trataron de monopolizar la escena nacional del tiempo. Se han aplicado distintas clasificaciones taxonómicas como «generación de los 80», «generación de 1585», o bien «trágicos del fin de siglo» o «generación de los trágicos» para la veta de los escritores trágicos, en la cual se

¹¹⁸ Rennert subrayaba que de López de Castro lo único que sabemos es lo que nos dice él en su manuscrito de la tragedia ([ed.] 1962, pág. 184).

¹¹⁹ Giuliani sostenía que Argensola, nacido en 1559, habría tenido muy pocos caracteres en común con la “generación de los 80” ([ed.] 2009, pág. XX).

¹²⁰ Ojeda Calvo, 2013, pág. 649.

adscribía la mayoría de ellos, o bien «generación perdida»¹²¹, para definir este grupo de dramaturgos cultos de las décadas.

Por un lado, en las dos primeras clasificaciones se hacía referencia al período en que estos dramaturgos engendraron sus obras teatrales marcando tajantemente el teatro de finales de siglo. Canavaggio la indicaba como la tercera generación de dramaturgos que hizo su entrada en el teatro del siglo XVI, subrayando que tenía ambiciones divergentes con respecto a las de las generaciones anteriores¹²². La década fue determinada precisamente por la presencia de este numeroso grupo de dramaturgos que escribían, y en casos bastante numerosos, parece que lograron ver representadas sus piezas dramáticas antes del éxito de la *Comedia nueva*. En la tercera denominación se indicaba un tipo de tragedia apodada “tragedia finisecular”, que había sido indicada en algunos trabajos de Hermenegildo sobre un particular modo de hacer tragedia que se impuso en el territorio español en el último cuarto del siglo XVI, a raíz de una renovada oleada de interés por Séneca, producida a través de la mediación de los italianos. El dramaturgo había tenido una gran resonancia en el siglo XV, cuando proliferaron las traducciones de su obra, y las que se publicaron en numerosas ciudades europeas alrededor de 1484, como Venecia, Amberes y Lyon, llegaron al alcance de los literatos españoles¹²³. Blüher, en su fundamental trabajo *Séneca en España* (1983), se esmeró en esbozar el gran influjo que la obra del dramaturgo latino supuso precisamente para el teatro de la época 1570-1590. Según Hermenegildo, la “tragedia finisecular” o “tragedia del horror” de los trágicos de fin de siglo no era de abolengo grecolatino y se refería a «un conjunto de experiencias dramáticas dispersas por toda la geografía española»¹²⁴, que no supo triunfar porque no consiguió «establecer contacto con el público, cuyo código ideológico era algo radicalmente distinto del que gobernaba las tragedias»¹²⁵, siendo un «público en vías de formación»¹²⁶. En otra ocasión, el hispanista definió el conjunto de los espectadores como «un punto indefinido, un destinatario nebuloso al que hay que atraer, un temible y temido adversario»¹²⁷.

¹²¹ Las denominaciones se encuentran respectivamente en Canavaggio (1983, pág. 112 y pág. 253 y en la ed. de *Los baños de Argel* de 1984), para las dos primeras, en los varios trabajos citados de Hermenegildo para la tercera, en Ruiz Ramón (1983, págs. 101-104) para la cuarta y finalmente Arata (1992 y 1997) para la quinta.

¹²² 1983, pág. XXXIX y pág. XLI. El hispanista indicaba los años 1570-1590. La primera generación habría sido la de los «fondateurs» entre 1490 y 1530, con Encina, Vicente, Fernández y Naharro, mientras que la segunda la del período comprendido entre 1540 y 1570 con Sánchez de Badajoz, Rueda y Timoneda (págs. XXXVIII-XXXIX).

¹²³ Flechniakoska, 1964, pág. 62.

¹²⁴ 2008, pág. 29.

¹²⁵ Hermenegildo, 2002b, pág. 314. El estudioso se expresaba de manera parecida en su trabajo de 1994.

¹²⁶ Hermenegildo, 1985, pág. 46.

¹²⁷ 2008, pág. 16.

La incomunicabilidad con quienes poblaban los primeros teatros se debía, según el estudioso, a la puesta en escena de una acumulación de episodios al límite de la truculencia, como conspiraciones y abusos de poder tiránico en contraste directo con la política de dominio en esta época marcada por el difícil reinado de Felipe II, y que se alejaban de la fuerte y arraigada idea de monarquía del pueblo español. Sin embargo, todas estas teorías tendrían que ser revisadas, puesto que al indicar la presencia de una tragedia finisecular, habría que considerar también una comedia finisecular¹²⁸.

De estos marbetes clasificadores es de mi preferencia el último, en cuanto puede abarcar a la totalidad de los escritores que aparecieron en el panorama teatral de los años 80, incluyendo prácticamente a todos los que escribieron en cuatro jornadas, y bien define la dispersión de muchos de los textos escritos en ese momento, tanto los que quedaron anónimos, aquellos que se perdieron o los que fueron refundidos. En cualquier historia literaria hay puntos que son más oscuros y menos definidos. Como indicaba al comienzo de este capítulo, hay “huecos” en la historia teatral del siglo XVI y en particular en su segunda mitad. Arata aplicaba esta etiqueta «para indicar a un grupo de dramaturgos, activos hacia los años 80 del siglo XVI, que forman una especie de “generación perdida”»: en primer lugar, me parece muy adecuado el hecho de no considerar estrictamente el conjunto de dramaturgos de esta década como una generación propiamente dicha sino una “especie” de generación. Las diferencias internas en este nutrido grupo, que sería muy arduo lograr encasillar dentro de una misma corriente, hacen que no sea correcto hablar de “generación”, ni de un grupo homogéneo o de una escuela¹²⁹. En segundo lugar, el adjetivo “perdida” hace muy bien hincapié en la dispersión de una gran parte del caudal dramático anterior a la actividad del Fénix y en la escasa documentación sobre las vidas de algunos de estos escritores, que se puede colegir en algunas ocasiones gracias a sus contemporáneos.

Este tipo de práctica marginal nacida de una costilla de la práctica erudita representaba una marcada ingerencia al sistema de producción interno al primer teatro profesional español, que trajo consigo una revolución en el mecanismo de escritura y de transmisión de los textos teatrales. Recordaba Ojeda Calvo que antes de la aparición de estos dramaturgos poetas los componentes textuales estaban organizados por los miembros del grupo teatral y en documentos, desde los años 70, en los que se encontraban cómicos que «dan o hacen la letra para autos, comedias y entremeses de las compañías»¹³⁰, es decir que los miembros de un

¹²⁸ Sobre este tema volveré en el apartado 5.1.

¹²⁹ Giuliani (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, pág. XIX.

¹³⁰ 2013, pág. 649.

grupo teatral redactaban su repertorio para llevarlo a escena. En este contorno de producción interna al grupo teatral, la estudiosa colocaba las experimentaciones de los dramaturgos de la “generación perdida”¹³¹. A partir de finales de los 70, fueron poetas desligados de la actividad teatral quienes se ocuparon de diversificar los repertorios teatrales, llevando en sus textos toda la erudición de las lecturas de los textos italianos y de la Antigüedad clásica latina, que habían dado como resultados previos el teatro universitario, cuyos representantes eran, entre otros, Pérez de Oliva, Mal Lara y Palmyreno, un teatro de colegio, con Acevedo y Ávila a la cabeza, o incluso un teatro basado en la comedia erudita italiana, considerado hasta tiempos recientes como novelesco, con el caso peculiar de Timoneda¹³². Sin embargo, en estas décadas de los 70 y 80 se situaban todavía algunos casos «en los que se presenta una situación intermedia que ayuda a explicar el cambio de un modo a otro de producción de espectáculos», con representantes de comedias que seguían en su tarea de escritores de textos dramáticos para su compañía¹³³. El *Miseno* parece haber sido escrito por un autor de comedias, Loyola, un indicio que probaría la existencia de estos casos residuales en los que autores o componentes de la compañía se encargaban personalmente de escribir piezas para el repertorio de la misma a la altura de la década de los 80, si contamos incluso al supuesto representante de comedias Morales. Pero eran casos ya rarísimos en el ámbito comercial y en estas décadas se ocasionó una escisión paulatina entre quienes trabajaban o dirigían un grupo teatral y quienes trabajaban escribiendo para el teatro, que se definiría aún más en las décadas posteriores. Ello no significaba que el autor de comedias buscara siempre a poetas, dado que él mismo podía controlar a su grupo teatral y escribir textos dramáticos a la vez, pero que sí pasara a ser una costumbre cada vez más difundida capilarmente que se tomara a cargo buscar a poetas que le dieran textos para enriquecer el repertorio de su compañía, más que fuera él quien escribiera para la escena, o también que fueran los poetas quienes escribieran para luego intentar probar suerte y hallar autores que consintieran convertir en espectáculos teatrales sus piezas. En este período una persona no encarnaba una doble profesión, como en el caso del teatro de los autores-actores, cuando tanto los actores de una compañía y los autores desarrollaban actividades paralelas a las de ser hombres de teatro¹³⁴. Resulta claro que, en los años 80, la

¹³¹ La atención que pusieron estos poetas en el teatro comercial queda muy bien reflejada en las palabras de Giuliani (citado en Ojeda Calvo, 2013, pág. 650).

¹³² Véase Oleza, 2013a, pág. 74.

¹³³ Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»*), 2008, pág. 21.

¹³⁴ Fue el momento, el de los decenios centrales de la centuria, de Alonso de la Vega y de los mencionados Rueda y Timoneda, quienes desarrollaban una profesión gremial, respectivamente batihoja, calcetero y librero, al lado de la teatral que les permitía vivir, a saber la de ser escritores de textos que luego representarían, actores-directores de los grupos teatrales. El mismo Rueda fue el primer autor-actor que procedía de un gremio y se ocupaba de su carrera teatral. Una primera descripción nos llegó de Cotarelo y Mori (1901, págs. 49-57), mientras

proliferación de espacios fijos destinados a acoger las actuaciones y el derecho de representar para los grupos teatrales extendido a más días durante la semana, exigieran de manera preponderante un aumento sustancioso de la cantidad de textos que tenían que ser puestos en escena para ocupar las carteleras teatrales. El aumento de textos se debía, a su vez, a una presencia considerable de dramaturgos poetas que querían escribir y ceder luego sus creaciones a los autores de las compañías. Se creó un sistema por así decir circular y consecencial que tenía en la afición creciente por el teatro de la sociedad española el aumento de espacios para las representaciones y de grupos teatrales, que correspondía directamente al aumento de poetas que escribieron, y viceversa. La proliferación de los espacios destinados a las representaciones impuso que se diversificaran las compañías teatrales y aumentaran los textos. Los dramaturgos de estas décadas pudieron jactarse de haber sido los primeros en entregar sus obras a los grupos teatrales, en pensar el texto teatral como destinado a la escena pública¹³⁵, una condición que suponía no defraudar las expectativas y las ilusiones del público que estaba dispuesto a pagar la entrada para verlos.

Por otra parte, el autor al cual llegaban los textos escritos por los dramaturgos era un verdadero empresario que cubría numerosos roles, que iban de funciones más prácticas y organizativas, como el control económico de su grupo y la contratación de autores, a los cuales repartía los papeles de la escena, a la supervisión de los ensayos del repertorio, la elección de las obras destinadas a ser representadas y, punto esencial, una función por así decir más literaria como la adecuación de los textos dramáticos. Es bien sabido que, con la entrega por parte del poeta del texto dramático, el poeta dramaturgo perdía todo derecho sobre el texto, porque el autor llegaba a ser el verdadero “padre” de éste, que podía modificar, cambiar y recortar a sus anchas¹³⁶, de acuerdo con las exigencias de las representaciones y las posibilidades que ofrecían las instalaciones de los corrales de comedias¹³⁷.

Por eso, a partir de esas décadas conclusivas de la centuria es donde es más preciso diferenciar entre el texto literario inicial, escrito por los dramaturgos, y el texto para la representación, que pasaba por la revisión de los autores de comedias¹³⁸. El obstáculo

que se sabe que el cuidado de Timoneda permitió tener publicado el repertorio de sus contemporáneos Rueda, Vega y Vergara. Otros autores conocidos, el mismo Vega y Gutiérrez, eran calceteros, mientras que Montiel hilador de seda.

¹³⁵ Ojeda Calvo, 2011b, pág. 295.

¹³⁶ Vaccari, 2014, pág. 38, citando a Gonzalo Pontón.

¹³⁷ Véanse Canet Vallés (1991) y Ojeda Calvo (2011b). Estas diferencias entre quien escribía y quien representaba quedarían cristalizadas también en la tardía *Ortografía castellana* (c. 1690) de José Alcázar, en el apartado «De los términos cómicos». Se definía *autor de comedias* «entre los españoles, [...] el que sustenta a los comediantes y les da su salario», mientras que *escritor de comedias (ingenio)* «el que las compone y las da a los farsantes para que representen» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 338).

¹³⁸ Sobre este aspecto se ha expresado Hermenegildo en su trabajo de 1995.

significativo era representado por la libre circulación de estas obras, que muchas veces incurrieran en las deturpaciones de estos jefes de las compañías que se servían de ellos, retocándolos a menudo y descartándolos cuando se convertían en “inútiles” papelorios tras el espectáculo, un descuido muy grave que nos sigue vedando el acceso a un estudio más sistemático de esta época crucial para la conformación del teatro nacional barroco¹³⁹, puesto que muchos sí se salvaron, pero circulaban anónimos. Según Frolidi, la “crisis del Renacimiento” de mediados en adelante del siglo XVI implicó que, con el abandono y el rechazo de las convenciones codificadas, el texto dramático perdiera su valor como elemento literario y lo ganara en consideración como representación¹⁴⁰. Recordaba Hermenegildo, cuyas palabras resultan pertinentes a la hora de abordar este sujeto relativo a la transmisión de textos dramáticos en las postrimerías del XVI:

el teatro del quinientos no es homogéneo. Entre la producción que surge hasta la época de Lope de Rueda y la que gira en torno a los dos últimos decenios, hay una notable diferencia. La aparición del teatro comercial y de los corrales modifica de modo radical el tipo de textos que nos ha sido transmitido¹⁴¹.

En otros términos, el vaivén y el fermento de las compañías teatrales y la incesante actividad de los corrales de comedias revolucionaron por completo el intenso tráfico de textos teatrales y también la tipología de textos que circulaban. A finales de la centuria el texto, materializado en la puesta en escena, era sobre todo visión y oído, y solamente en la centuria posterior se iría esbozando la urgencia del teatro incluso como producto de consumo impreso en ediciones estampadas, de la cual las *Partes de comedias* de Lope son ejemplos significativos. Estos cambios en el mercado del texto teatral de finales del XVI, con la diferenciación entre autores y escritores, acarrearón también la estipulación de contratos comerciales entre autores de comedias y dramaturgos poetas, que se empeñaban en escribir un cierto número de piezas teatrales, en un período de tiempo establecido, y recibir un pago por sus servicios. Se recuerdan de esta época famosos contratos como el de Osorio o de Porres con Cervantes, o del mismo Cueva con los representantes que llevaron a escena su repertorio¹⁴². En definitiva, el teatro se revolucionó completamente en todos sus ámbitos, tanto desde la perspectiva de la

¹³⁹ Hermenegildo, 1973, pág. 547.

¹⁴⁰ Véase su trabajo de 1996.

¹⁴¹ 1995, pág. 111.

¹⁴² Burguillo López, 2010, pág. 82. Sobre el comediante Gaspar de Porres, véase Allen (1991). El escritor alcalaíno también estipuló contratos teatrales con otros representantes como Alonso Getino de Guzmán y Tomás Gutiérrez.

proveniencia de sus nuevos protagonistas, así como en los mecanismos de transmisión textual. Todo ello supuso un marcado distanciamiento de todo lo anterior y la inauguración de una etapa emblemática en la historia teatral del país.

2. La escritura dramática en cuatro jornadas

De las experimentaciones dramáticas que surgieron en el panorama español de las décadas de los 70 y 80, fíjese la atención en el teatro profano y destinado a la escena comercial escrito en cuatro jornadas. Ahora bien, acercarse a la escritura en cuatro jornadas sin caer en las trampas de considerar el teatro del siglo XVI en función del teatro del siglo XVII o, dicho de otra forma, sin estar condicionados por el ascendente que tuvo el teatro del XVII sobre el siglo que lo precedió y el deslumbrante éxito de las posteriores formulaciones dramáticas lopescas, es el primer paso de una investigación que intente revalorizar este tipo de escritura con vistas a subrayar el experimentalismo de estas décadas de formación. Tal vez lo más difícil sea abordar el teatro de las décadas finales del XVI y observar las significativas evoluciones que se dieron desde mediados de siglo en adelante, en lugar de compararlas con las décadas iniciales del XVII, marcadas por el auge de la huella teatral de Lope de Vega.

Sin embargo, no se pueden pasar por alto las críticas que se han hecho en detrimento de esta experimentación dramática finisecular, que ha sido considerada con frecuencia como un fracaso o bien un intento “frustrado”, porque se escribían piezas consideradas como débiles y en su mayoría mal estructuradas, empleando un lenguaje demasiado culto, dos razones que provocaron su tibio arraigo en la escena española. En primer lugar, y como apuntaba antes, este tipo de teatro no supo conectar con los gustos del público al cual se dirigía, el público de los corrales, de extracción social media, porque se escribía con un gusto erudito, derivado de las lecturas clásicas que se intentaba superar, y que mal entroncaba con los gustos y el bajo nivel cultural del pueblo español, acostumbrado, hacia mediados de siglo, a estar presente en las representaciones de dramaturgos en las que la comicidad jugaba un rol fundamental. La incomunicabilidad entre quien enviaba un determinado mensaje y el receptor del mismo se configuraba como el primer rasgo de este *échec* del teatro escrito en cuatro jornadas. Por su misma formación humanística y erudita, docta y acostumbrada a lecturas y estudios de las comedias y tragedias italianas y de la Antigüedad clásica y de la «reflexión teórica sobre el texto»¹⁴³, el objetivo primario que se proponían los componentes de la “generación perdida” se cifraba en la voluntad de «dar al teatro la dignidad que tenía en la Antigüedad, una operación que conllevaba un distanciamiento del teatro anterior, el de los autores-actores»¹⁴⁴, donde el teatro estaba basado principalmente en escenitas cómicas o comedias caracterizadas

¹⁴³ Frolidi, 1999, pág. 18.

¹⁴⁴ Burguillo López, 2010, pág. 82.

por un empleo importante del elemento cómico. A finales del XVI, nos situamos en un teatro que tiene pocos rasgos de comicidad, y si ésta entra, lo hace de manera velada, fugaz, temporánea, aunque se produjeron obras que —pero eran casos exclusivos— presentaban una dosis nada despreciable de comicidad, como el *Tutor* de Cueva.

Los dramaturgos de esta temporada pretendían escribir un tipo de obras que considerara los gustos del público abierto al cual se dirigían, el amplio de los nuevos corrales ciudadanos, matizando su mismo repertorio con una utilidad moral que surtiera efectos casi catárticos. Se llegaba a mostrar la truculencia para avisar a los receptores de las obras acerca de las fechorías de los detentores del poder a través de conductas que se tenían que evitar, haciendo partícipes a los hombres del descontento de la época, una actitud que se veía de manera patente en las formulaciones trágicas previas de los italianos. El empleo de las obras con fines ideológicos, morales y didácticos entroncaba con los principios disertados por el Pinciano en su *Philosophía antigua poética* (1596), un tratado en diálogos que llegaba a colmar un silencio en la península ibérica, en la que estaban ausentes tratados a la manera de Aristóteles¹⁴⁵. El tratadista español formuló la distinción binómica entre “tragedia morata” y “tragedia patética”, siendo la “morata”, en la estela senequista, la que:

contiene y enseña costumbres, como aquella que de Peleo fué dicha, éste fue un varón de mucha virtud, o cual de Séneca, llamada *Hipólito*, el cual fue insigne en la castidad [...] la segunda especie, dicha morata o bien acostumbrada, aunque es de más utilidad, no de tanto deleite trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena o es mala; si es buena la persona, para ser morata la acción y que enseñe buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad, y, pasando así, carece la acción del fin espantoso y misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la cual es tan importante a la tragedia como vemos en su definición¹⁴⁶.

Así lo afirmaba en la epístola VIII, mientras que la “patética” era la que, de acuerdo con los postulados del Estagirita, se proponía lograr más el efecto estético que el catártico¹⁴⁷. El caso de los escritores en cuatro jornadas no fue propiamente así, porque el hecho mismo de tener entre el grupo a escritores que provenían de ambientes más modestos y no de círculos literarios,

¹⁴⁵ Shepard, 1962, pág. 26.

¹⁴⁶ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, págs. 82-83.

¹⁴⁷ Pinciano se apartaba del griego, quien postulaba la existencia de cuatro tipos de tragedias —a saber la simple, la morata, la patética y la compuesta—, y las englobaba en dos macrogrupos, las simples y las compuestas, siendo la compuesta la que «tiene agniciones y peripecias» (cita en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 82). La tragedia, según el tratadista, era «imitación de acción grave y perfecta [...] hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo» (pág. 79).

como se ha visto para los casos de Morales y de Loyola, hace que el discurso sea mucho más complejo y articulado.

En segundo lugar, en la descalificación de esta escritura dramática coincidió otro factor, que se configuraba en que la mayoría de los dramaturgos que escribió siguiendo este modelo dramático, que se ha agrupado bajo las varias etiquetas que se han comentado en 2.2, desapareció de los escenarios a raíz de la entrada triunfal de Lope en las carteleras teatrales. En muchos casos algunos de estos dramaturgos dejaron una sola obra de referencia en cuatro jornadas y continuaron, para los de que hayan quedado informaciones, a ocuparse en las décadas sucesivas de otras tareas literarias o profesionales, que muy poco tenían que ver con sus experimentaciones teatrales de los años 80¹⁴⁸, hecha salvedad por el caso de Cervantes, el único que volvió a escribir teatro y publicó sus comedias un año antes de fallecer. Otra razón de este abandono del mundo de la farándula por parte de estos escritores podía cifrarse en la fallida adecuación de sus piezas al modelo teatral triunfante desde mediados de los 80, el en tres jornadas, cuyo éxito no eran capaces de seguir por estar anclados a sus piezas en cuatro.

No se puede negar que la escritura en cuatro jornadas fue un tipo de experimentación fugaz en el panorama de entonces, puesto que su breve permanencia en la historia teatral del país así lo demuestra. Muchas de estas piezas no lograron atraer al público y presentaban una conformación dramática más de texto para la lectura que para la representación —paradójicamente, surtieron el efecto opuesto a la exigencia que tenían como piezas puestas en escena en los corrales— y que vería en los cuadros estáticos y los largos monólogos que retardaban el ritmo de la acción sus mayores desaciertos desde el punto de vista escénico.

De todas formas, aunque casi ninguno de estos escritores regresó a su «antigua ociosidad», parafraseando a Cervantes, no hay nada más equivocado que considerar los intentos de estas décadas como malogrados *tout court*. El mismo Frolí, cuando se pronunció sobre la estructura de las piezas de Cueva, no tardó en afirmar que «aquella fragmentación y episodización de que frecuentemente se ha acusado a su teatro como si fuera un cúmulo de escenas inconexas, es más aparente que real»¹⁴⁹, haciendo transparentar que las críticas que se

¹⁴⁸ Es un ejemplo muy claro de ello Cueva. A partir de la década posterior el escritor empezó su tarea de revisión de su trabajo poético, con lo cual se tiene que suponer su completo abandono de los escenarios para entregarse a otros géneros literarios. La licencia para la primera parte de sus comedias fue pedida el 26 de marzo de 1583. Esta suposición se ve reforzada por el hecho de que en su *Coro febeo de romances*, fechado 1587, Cueva indicaba el proyecto de publicación de una segunda parte de su repertorio dramático —«darè agora a la emprenta,/ que serán *Segunda parte/ de Comedias y Tragedias*»— la cual, según lo que conocemos hasta hoy hecha salvedad por una autorización de imprenta de 1595, nunca vio la luz (véase Crawford, 1922, pág. 158 y también Cebrián García, 1991, pág. 131). Cueva habría podido tener preparadas unas cuantas comedias que no decidió publicar por no creerse a la altura de Lope (Crawford, 1922, pág. 158). Los demás continuaron con otros géneros literarios o con sus primeras profesiones.

¹⁴⁹ 1999, pág. 28.

habían ido acumulando acerca de este dramaturgo eran más lugares comunes que conclusiones derivadas de una atenta y razonada lectura de estas piezas, e igual se podría argüir en el caso de muchos dramaturgos más de la “generación”.

A estos motivos que descalifican el teatro en cuatro jornadas se oponen dos razones fundamentales que implican reflexionar con más discreción sobre este experimento dramático, que abarcó a los más disparados poetas de la época, englobando incluso a algunos supuestos representantes de comedias. El hecho de incluir a muchos dramaturgos, en distintas ciudades y en tan poco tiempo, es ya de por sí un hecho excepcional, que preanuncia la enorme difusión de la posterior moda de las tres jornadas. Creo que son casi las dos caras de la misma moneda. Si mis reflexiones pueden parecer contradictorias, es innegable que algunos de los protagonistas de aquellas décadas tuvieron éxito, por tibio o aclamado que fuera, o por lo menos lograron ser conocidos por el público de los corrales, durante su breve o relativamente breve tiempo de actividad. Pensemos, por ejemplo, en el caso del mismo Cueva, quien logró representar todo su repertorio —a no ser que creamos como el citado Bataillon que lo logró solamente gracias a su independencia económica, o porque era el único dramaturgo conocido de esos tiempos en el ámbito sevillano—, o bien detengámonos un momento en las primeras piezas de Cervantes, que se representaron en los corrales de Madrid. El escritor regresaba de duros años de estrecheces como cautivo, lejos de las innovaciones, y logró que autores de comedias, en un primer momento, dieran a conocer sus obras al público de un teatro cambiado por completo desde que dejó su país, y en aquellos pocos años. Para aducir otros casos emblemáticos, pensemos en la publicación de la tragedia de Artieda o en las menciones a Argensola, quien también pudo ver sus obras actuadas en Madrid o Zaragoza, según el antiguo testimonio proporcionado por López de Sedano¹⁵⁰. Se encuentra una importante información en el «Prólogo» a su *Isabela* que dejaba suponer que se vio en Zaragoza, representada por el autor de comedias Salcedo¹⁵¹. También el *Miseno*, imitado posteriormente por Lope, tendría que haber sido muy aclamado en su época. O bien aun, con vistas a alegar un ejemplo más, las varias citas de Rojas en su *Loa*, que, como decía anteriormente, mencionaba a casi todos estos dramaturgos poetas y nos ofrecía una visión muy entusiasta de esta época de pasaje hacia el *arte nuevo*¹⁵².

Por otro lado, esta fase de consolidación de la profesionalización teatral fue fundamental, lo repito una vez más, para la eclosión de la *Comedia nueva*, por ser las vacilaciones formales

¹⁵⁰ Citado en Green, 1945, págs. 25-26.

¹⁵¹ Green, 1945, pág. 103.

¹⁵² Sobre la *Loa* volveré en el apartado 3.1.

y la multiplicidad de intentos para modificar el texto dramático en sus modelos previos, ineludibles para que el texto teatral barroco diera con su forma definitiva y se principiara una etapa histórica y literaria nueva. Este tipo de escritura dramática en cuatro jornadas fue el modelo más difundido en ese momento y le dejaría muy pronto el camino abierto a la consolidación de la escritura dramática en tres jornadas, que sería empleada en el teatro español durante todo el XVII. No obstante, dejó una huella indisoluble en la génesis de la comedia barroca española por ser ella misma el puente de unión entre el formato clasicista en cinco actos, que intentó modificar, y la escritura en tres actos, que el Fénix perfeccionaría tras su experiencia directa con la dramaturgia valenciana, que a finales de los años 80 estaba experimentando y había adecuado esta fórmula a su repertorio, pero que se podía localizar precedentemente en las experimentaciones dramáticas de los *scenari* y guiones de las compañías italianas¹⁵³.

Las divergencias ideológicas y estructurales entre lo que se representaba en las piezas de los dramaturgos finiseculares y el posterior teatro de Lope de Vega no se tenía que enjuiciar, por lo visto, como una fractura entre las dos dimensiones de concebir el texto dramático, puesto que el madrileño adquirió de las piezas de sus predecesores enseñanzas importantes y básicas —la polimetría, la reducción del número de jornadas, la eliminación de los coros, la falta de respeto a las tres unidades, la búsqueda de nuevos temas, el empleo de elementos del acervo español como las leyendas y los romances, y el intento de crear una tragedia alejada del modelo clásico—, que serían los cimientos de la *Comedia nueva*, asimilados por él a las costumbres y a la mentalidad de su sociedad a través de un teatro nacional, basado en los valores fundamentales de la fe, el orden social, el amor y el honor¹⁵⁴. Experimentación y diversidad son las dos puntas de lanza del modelo en cuatro jornadas y algunos recursos serían muy útiles para abrir paso a la *Comedia*, que basaba su éxito, *in primis*, en el uso de la variedad métrica y de los temas presentados. Opino que estas son razones suficientes para que, puesta en su debida perspectiva, la escritura en cuatro jornadas reafirme su posición peculiar en la trayectoria que se abrió en el siglo XV o comienzos del XVI y culminó en la *Comedia* a finales del mismo XVI.

Menéndez Pidal señaló el año 1579 como el momento en que el teatro español entró en su nacionalización, gracias también a los versos pronunciados por el juez de Zamora en *La comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, y muy bien decía que entre 1579

¹⁵³ Véase Ojeda Calvo (1995a). Estos *canovacci*, de una práctica teatral nacida en el seno de la *commedia dell'arte* o *all'improvviso*, presentaban una articulación en tres actos, como se deja ver en el variopinto *Zibaldone*.

¹⁵⁴ Véase Aubrun, 1968, pág. 239.

y 1586 «Cueva et ses imitateurs immédiats avaient apporté au théâtre tous les éléments d'une révolution»¹⁵⁵, pero se equivocaba cuando describía a Lope como un genio, según la visión romántica. Puesto todo en esta óptica, ver la «révolution» de esta generación como un fracaso sin intentar descubrir sus matices, parece una visión un tanto anticuada y fragmentaria del fermento del teatro de las postrimerías del siglo XVI. El hecho mismo de haber sido un momento de transición fundamental para el nacimiento de la *Comedia* es suficiente para que se relativicen las opiniones contrarias y que se consideren los éxitos o los supuestos fracasos como imprescindibles en el itinerario hacia el teatro barroco. Es más, el hecho de que muchos dramaturgos distintos y en distintas ciudades de la península emplearan e intentaran difundir este formato en cuatro, quiere decir que en algunos años fue la referencia absoluta. Cueva, Cervantes y Argensola fueron algunos de los ejemplos más destacados del cultivo de comedias así estructuradas.

2.1 Unas reflexiones sobre la definición de los límites cronológicos

La primera dificultad que se plantea cuando se aborda el inventario de piezas en cuatro jornadas finisecular estriba en delimitar cronológicamente su época de empleo, aunque el intervalo de tiempo que delimitaba la aplicación de la presente fórmula dramática se disolvía en muy pocos años. A pesar de la brevedad de esta fórmula dramática, tres factores principales, como la costumbre de no publicar los textos, su circulación en forma manuscrita y en algunos casos en más de una versión, complican fijar unas fechas exactas, o más bien definitivas.

Afortunadamente, la presencia de ediciones publicadas gracias a la preocupación de algunos dramaturgos de la época, entre las cuales destacan las de Cueva, Artieda y Romero de Cepeda, quienes iban contracorriente a la costumbre generalizada de no llevar las obras a la imprenta, permitía fijar de antemano, en líneas generales, la extensión temporal de este modelo dramático que antecedió el *arte nuevo*, situándolo alrededor de los últimos años 70 y primeros años 80 del siglo XVI. Otras informaciones importantes como la fecha de la obra de López de Castro en el manuscrito autógrafo, 7 de septiembre de 1582¹⁵⁶, y la que llevaba el

¹⁵⁵ 1910, pág. 205 y pág. 211 respectivamente.

¹⁵⁶ «Acabó esta tragedia el L^{do} Diego López de Castro, natural de Salamanca, residente en Madrid, en siete de Setiembre de 1582. J. Diego López de Castro» (véase Vaccari, 2006a, pág. 35).

autógrafo de una comedia anónima como el *Tirano Rey Corbanto*, 4 de marzo de 1585, permitían extender el empleo a mediados de los 80, cuatro años después de las últimas representaciones del repertorio de Cueva. Probst Laas no planteaba dudas acerca de la fecha escrita en la guarda del manuscrito del *Corbanto*, puesto que se trataba casi seguramente de una indicación auténtica¹⁵⁷. Estas informaciones serían suficientes para extender la escritura en cuatro jornadas hasta mediados del decenio señalado.

Para llegar a la reconstrucción y la demarcación más precisa de los años, afinando las fechas de empleo, pero teniendo siempre en cuenta el problema representado por la anonimidad de muchos textos, cuyas fechas de escritura se reconducen a los años fijados para las autógrafas, un primer paso importante lo ofreció el citado trabajo del estadounidense Crawford (1922). Otros lo precedieron, como los catálogos decimonónicos, pero no tenían su afán crítico. En los albores de la década, y gracias a un hispanista extranjero, llegaba esta herramienta fundamental para el estudio de todo el último tercio de la centuria. En la pág. 158, el investigador norteamericano circunscribía la época de difusión del modelo en cuatro jornadas, cuya figura de referencia era Juan de la Cueva, a los años entre 1580 y 1585, reseñaba la mayoría de las obras en este formato y ofrecía una cronología en forma discursiva del entero repertorio finisecular, explayándose en consideraciones y ofreciendo un breve resumen para cada una de las piezas, que describía de acuerdo a sus probables fechas de escritura. Se trataba más bien de una serie de informaciones pero, para ser los años veinte, el intento de trazar un panorama general de estas décadas finales de siglo y observar las posibles influencias entre dramaturgos, era una labor nada despreciable. Exceptuando las obras que figuraban como autógrafas o en ediciones impresas, y teniendo en cuenta que, en la época, todavía no habían sido descubiertas o asignadas a ningún dramaturgo algunas piezas, como *La conquista de Jerusalén*, *Los amores y locuras del Conde loco* y el *Miseno*, Crawford pasaba reseña prácticamente a todos los títulos conocidos escritos en cuatro jornadas. El hispanista barajaba algunas fechas significativas, que serían luego el centro del debate crítico: para la *Tragedia de Narciso* de Cueva y Silva declaró que fue escrita cuando el escritor, nacido en 1550, estaba en el medio de su existencia, a las dos tragedias de Argensola atribuyó una fecha entre 1581 y 1585, mientras que para las obras cervantinas citadas en el «Prólogo» a sus *Ocho comedias* se inclinaba por el lapso de tiempo comprendido entre 1581-1582 y 1587. En el caso

¹⁵⁷ Como subrayaba un poco más adelante, en la guarda con escritura moderna se apuntaba «El Tirano Rey Coribanto, Comedia en tres jornadas». El membrete de una cuarta jornada se encontraba en un sitio oscuro y se desvió de la atención. Recordaba asimismo que la pieza se nombró varias veces en los siglos XVIII-XIX, en los trabajos de Medel del Castillo y García de la Huerta en el siglo XVIII, Barrera, Rocamora y Paz y Meliá en el siglo posterior. Esta serie de datos podría probar que tuvo por lo menos un poco de éxito.

de Artieda, opinaba que *Los amantes* podrían haber sido escritos después de 1577, aunque su data era «uncertain»¹⁵⁸.

Durante la década de los veinte llegaría otra herramienta funcional sobre el teatro de finales del XVI. Otro hispanista estadounidense de renombre internacional, Morley, en un ensayo pionero publicado tres años después del trabajo del compatriota Crawford¹⁵⁹, abrió, en efecto, nuevos caminos investigativos sobre el teatro finisecular. Consciente de la falta de una cronología que fuera cierta y documentada sobre este repertorio, el estudioso demarcó las varias épocas del *Spanish Drama* partiendo de sus orígenes, hacia 1475, y clasificó los años 1575-1587 como «third or transition period»¹⁶⁰. Es decir, valoraba las décadas 70 y 80 como la tercera etapa dentro del teatro del siglo XVI, a través de un análisis basado en un criterio estilístico-formal privilegiado en un estudio que tiene una perspectiva contrastiva y comparatística como la métrica¹⁶¹, pero que no siempre es suficiente para abarcar estos fenómenos y tiene que apoyarse, por eso, en otros elementos como el estudio del tipo de léxico empleado y los motivos o temas recurrentes dentro de la pieza¹⁶².

Pese a todo, gracias al análisis restringido a los varios tipos de estrofas empleados en las piezas finiseculares, el estudioso estadounidense pudo definir con más esmero el período de las décadas conclusivas de la centuria y, en consecuencia, el de la difusión de la escritura en cuatro jornadas. Morley hacía hincapié en los cambios repentinos y sorprendentes de esas décadas, en las cuales se asistió no solamente al rol preponderante ejercido por un tipo de estrofa métrica como la redondilla, sino también a un empleo masivo de los metros de derivación italiana, utilizados anteriormente en la égloga, al lado de los mismos metros autóctonos españoles y empujado con gran fuerza por la imitación constante de los autores clásicos¹⁶³, que se había dado anteriormente.

Se combinaban libremente los metros españoles —redondillas, quintillas y en algunos casos romances, etc.— con los metros italianos, como endecasílabos sueltos, tercetos

¹⁵⁸ 1937, pág. 170.

¹⁵⁹ Vaccari recuerda que de este trabajo se publicó un *post-script* en la *Revista de Filología Hispánica* en 1925 (citado en su trabajo de 2006a, pág. 38).

¹⁶⁰ 1925, pág. 519.

¹⁶¹ Arata, 1995, pág. 57.

¹⁶² De algunas obras podemos dar fechas aproximadas y ayudarnos en cierta medida con el análisis de algunas características estructurales y marcas formales: además de los tipos de estrofas empleadas, al igual que en el trabajo realizado por Morley, otros dos factores peculiares que pueden participar ampliamente de la definición cronológica de una pieza teatral son la cantidad de versos (aspecto tratado en 5.3) y los sujetos tratados. Amén de esto, hay otros factores como los datos sobre las representaciones, que se pueden colegir de algunas obras o en algunos raros casos de los documentos, incluso contractuales, de la época, también las informaciones en los escritos tratadísticos o literarios de algunos de estos dramaturgos de entonces (aspecto tratado en 3) y, finalmente, la presencia de papeles de actor (aspecto tratado en 4.3), que permiten adscribir estas piezas, en el caso de las anónimas, a estos pocos años de historia teatral.

¹⁶³ 1925, pág. 519.

encadenados y las empleadísimas octavas reales¹⁶⁴. El estudioso reflexionaba sobre el hecho de que estos cambios tan repentinos podrían haberse “dulcificado” si hubiéramos tenido las obras perdidas de autores como Gutierre de Cetina y Mal Lara, representantes de la opulencia económica y literaria de la ciudad hispalense recién pasados los años centrales del siglo XVI¹⁶⁵. Morley describía así esta fase transitoria para la historia de la versificación métrica española, reconociendo los méritos y las limitaciones de esta “generación de los 80”, que en ese momento se consideraba como un grupo de transición:

We come now to a group of transition writers who almost at the same time began to essay various combinations of Spanish and Italian meters. Certain of their innovations were adopted by Lope de Vega and remained. Others were abortive, and were soon discarded. Unfortunately the lack of a certain chronology prevents us from fixing definitely what were the contributions of Juan de la Cueva, of Cervantes, of the Valencians and of Lope de Vega. The loss of many works, such as those of the Lic. Berrio, of all but one of Francisco de la Cueva y Silva, etc., make our conclusions necessarily tentative¹⁶⁶.

El hispanista ponía de relieve uno de los problemas más urgentes de esta época, que llevaron Canavaggio a hablar del “naufragio” de los textos de las últimas décadas del XVI, pérdida que impide, todavía hoy, formular planteamientos globales y definitivos sobre la escritura en cuatro jornadas. Como se verá más adelante, la situación acerca de Cueva y Silva y de Berrio no ha avanzado. El Licenciado Berrio sigue quedando como uno de los nombres más conocidos de finales del XVI pero de él no ha sobrevivido ninguna pieza dramática¹⁶⁷. A renglón seguido, Morley reflexionaba acerca de las formas métricas utilizadas en cada uno de los dramaturgos de la época de los que tenemos obras, que eran bastante variadas, para intentar

¹⁶⁴ Véase Arata, 1995, pág. 58.

¹⁶⁵ En su *Ejemplar poético*, que volveré a estudiar en el punto 3.2, Cueva mencionaba a estos dramaturgos sevillanos de las décadas que lo precedían y que son para nosotros prácticamente desconocidos, excepción hecha por el citado Mal Lara —«Guevara,/ Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes./ El ingenioso Ortiz [...] Mejía [...] Malara./ Otros muchos» (vv. 533-538)—. Estos escritores siguieron las reglas aristotélicas y produjeron algunas comedias que se han perdido, más espartaban con respecto a las que vieron la luz en el último tercio de siglo. Según Wardropper, sus obras se perdieron porque no se publicaron (1955, pág. 150).

¹⁶⁶ 1925, pág. 520.

¹⁶⁷ Sobre la identidad de este Berrio ha habido distintas opiniones. Como recordaba Ressayre, si Rennert creía que se trataba de Diego Berrío, Menéndez Pelayo optaba por Gonzalo Mateo de Berrio, licenciado elogiado por los mismos Cervantes y Lope ([ed de *Viaje entretenido*], 1972, pág. 152). Se trataba casi seguramente del jurista y literato granadino Gonzalo Mateo de Berrio (¿c. 1554-1608?), cuyas obras no fueron dadas nunca a la estampa. El mismo Barrera y Leirado atribuía la personalidad Berrio a Gonzalo Mateo y recordaba las ocasiones en las que fue mencionado (1860, págs. 39-40). Además de la mención de Rojas, escritor que trataré en el punto 3.1, Lope lo recordó en la silva II, vv. 603-604, de su *Laurel de Apolo* y en su *Dorotea* (remito a la pág. 437 de la edición de Giuffreda del *Laurel de Apolo*, de 2002). En su *Laurel*, el Fénix apodó al dramaturgo de «doctísimo Berrío/ jurisconsulto insigne», mientras que en la *Dorotea*, y más precisamente en el acto IV, escena II, lo nombraba entre los «graves poetas» de su tiempo junto con los hermanos Argensola, Cervantes, Francisco de la Cueva, para acabar la lista nombrándose a sí mismo.

formular hipótesis sobre quién escribió antes o fue influenciado por qué dramaturgos partiendo de la figura clave de Juan de la Cueva, y reconocía que algunas novedades permanecerían en el teatro lopesco. En la parte reservada a las conclusiones sobre la investigación llevada a cabo (págs. 526-529), el hispanista subrayaba que este cambio en el teatro español se debía precisamente a este pasaje a unas piezas polimétricas. De acuerdo con él, quien introdujo esta novedad podía haber sido el dramaturgo sevillano como cualquier otro dramaturgo de la época, y cada uno de éstos se servía de las formas métricas libremente. Para el estudioso, lo importante residía en que, una vez lanzada la idea, es decir el cambio de introducir metros italianos y emplearlos con los metros españoles, se expandió hasta llegar a ser adoptada por la mayoría de los dramaturgos. Con respecto al teatro anterior, que vivió un momento de estancamiento, la fractura que se realizó, según el hispanista, a partir de 1575, con la escritura de las *Nises* de Bermúdez enteramente en metros italianos, tuvo en la introducción de formas métricas extranjeras su mayor contribución, prescindiendo pues de quién o quiénes aclimataron este modelo de escritura en cuatro jornadas¹⁶⁸.

De acuerdo con estos dos trabajos fundamentales de los estudiosos estadounidenses, el momento de desarrollo de la temporada de transición abarcaba un lapso de tiempo que se extendía desde 1575 hasta aproximadamente 1587, con la difusión capilar del formato en cuatro jornadas a principios de los 80, es decir un poco antes de los límites de la temporada definida de transición.

Hasta hoy, como afirmaba, las investigaciones de estos hispanistas extranjeros siguen siendo los trabajos de referencia incluso para fijar una cronología del teatro escrito en cuatro jornadas. Sin embargo, con la evolución de los estudios críticos sobre esta escritura dramática podemos abordar otras conjeturas. Se trata, claramente, de unas hipótesis que quiero ofrecer para reflexionar acerca del teatro de estos años, consciente de que podrían existir otras obras en cuatro jornadas descubiertas o por descubrir y/o atribuir que no han llegado a mi alcance y que harán que mis conclusiones, como todo este trabajo, sean totalmente parciales.

De entre los estudios más recientes que versan sobre esta época que remata el siglo XVI, revisten un rol clave las formulaciones del antes mencionado Arata, uno de los mejores conocedores de ese período de la historia teatral española por sus valiosas contribuciones en las décadas finales del siglo XX. El estudioso describía de esa forma el período de difusión del presente modelo:

¹⁶⁸ Estos años supusieron un momento de transición tanto para el teatro comercial secular como para el teatro religioso (Allen Tyre, 1938, pág. 3).

La definición en cuatro jornadas representa el aspecto exterior de una concepción teatral muy definida (y típica de los años 1575-1585), que se opone a la que triunfaría luego con las comedias en tres actos. En el caso del teatro de finales del XVI a la diferente división en actos, corresponde una diferente concepción teatral y a menudo ideológica¹⁶⁹.

El hispanista italiano circunscribía este intento, siguiendo las huellas de las conjeturas de Crawford y de Morley, a los años 1575-1585, y en otra ocasión a 1585-1586¹⁷⁰. Muchos investigadores seguirían sus afirmaciones, y la década 1575-1585 es, hoy día, el lapso de tiempo aceptado para circunscribir temporalmente la escritura cuatripartita. Sin embargo, Arata iba un poco más allá con respecto a las investigaciones precedentes y suponía una separación neta entre la fórmula por así decir “lopesca”, que contemplaba la división tripartita de la obra, y la fórmula en cuatro jornadas de la “generación perdida”. Igualmente dejaba bien claro que, a finales del XVI, se impuso esta diferente «concepción», la cual encontraría confirmación precisamente tanto en el hecho de que algunos de estos textos fueron refundidos en tres y muchos no fueron publicados¹⁷¹, puesto que la nueva moda de uso de las tres jornadas que estaba arrasando en los teatros comerciales así lo imponía —un caso que se produjo en las dos tragedias de Argensola y en *La conquista de Jerusalén* de atribución cervantina¹⁷²—, como a las distintas ideologías que gobernaban estos dos modelos opuestos de concebir el teatro en todos sus aspectos, a partir también de un intento moral ausente en las piezas posteriores.

En otra ocasión, el mismo Arata nombraba a algunos de los dramaturgos más importantes del modelo que estudio aquí y señalaba, en líneas muy generales y aproximativas, el momento en que empezó la “fractura” y se asomó el nuevo modelo tripartito:

Juan de la Cueva, Cervantes, Francisco de la Cueva y otros escribían obras en cuatro jornadas (sólo hacia la segunda mitad de los años ochenta los dramaturgos comenzarán a reducir los actos a tres)¹⁷³.

Recordaba, a grandes rasgos, la operación que se hizo de reducir de un acto las piezas, las llamadas refundiciones, llegando a redelimitar la escritura en cuatro jornadas a la mitad de la década. Llegada a este punto de mis reflexiones, intento abarcar el análisis, un poco pesado, pero obligatorio, para los fines que me he propuesto, estudiando la situación de cada uno de

¹⁶⁹ 1997, pág. 57, nota 9; reproducido también en Vaccari, 2006a, pág. 31.

¹⁷⁰ 2002b, pág. 147 (en la ed. de 1996, pág. 13).

¹⁷¹ Vaccari, 2006a, pág. 31.

¹⁷² Véase al respecto Arata (1995).

¹⁷³ Arata, 1991, pág. 8.

los dramaturgos, con el objetivo de aportar otros datos sobre el tema y ver si las fechas 1575-1585 adoptadas por la crítica a partir de los trabajos de inicios de siglo corresponden a la que fue la realidad de los hechos sobre la fase de transición en cuatro jornadas. Tal vez sea un trabajo innecesario porque se agrupan a dramaturgos de distintas realidades de una sola vez, pero vuelve a subrayar la curiosa coincidencia de que, en pocos años, casi todos los dramaturgos, aun desconociendo posiblemente el trabajo de otros en distintas ciudades, se pusieran a modificar la estructura en cinco jornadas y a ensayar una disposición estructural de la materia dramática en cuatro jornadas.

Decía yo antes que la publicación de Cueva no dejaba lugar a dudas sobre las fechas reales de sus piezas dramáticas. En efecto, en la segunda publicación, la de 1588 que iba a cargo de Juan de León, con argumentos añadidos, el dramaturgo proporcionaba datos sobre fecha de representación, lugar y compañías de profesionales de cada una de sus piezas, unas informaciones interesantes no solamente para los fines cronológicos, sino también para observar su buen trato con los profesionales del teatro y confirmar la presencia de éstos en la ciudad hispalense, donde la tradición teatral culta se estaba formando en torno al citado Mal Lara¹⁷⁴. El sevillano había redactado todo su repertorio, haciendo que saliera a la imprenta por primera vez en 1583 gracias al editor Andrea Pescioni bajo el título de *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva, dirigidas a Momo*, y las había estrenado por mano de compañías profesionales entre 1579 y 1581, todas en su ciudad de nacimiento, en lugares que nombraba anteriormente como la huerta de doña Elvira, que vio un gran número de sus obras¹⁷⁵, las Atarazanas¹⁷⁶, o el corral de don Juan¹⁷⁷. Cueva volvió de las Indias de Nueva España (México) en 1577, al cabo de una estancia de tres años en la cual había acompañado a Claudio, su hermano menor y futuro inquisidor, fijando su residencia en Sevilla. Todo ello nos hace suponer que, antes de finales de este año o 1578, el dramaturgo no hubiera echado mano a sus piezas y que, en consecuencia, nada más escribir las obras las hiciera representar en su ciudad. En estos tres años Cueva monopolizó la escena sevillana y los autores de comedias se dirigieron a él para ampliar sus repertorios. Cada una de sus piezas fue escrita probablemente muy poco tiempo antes del momento de representación. Caso González

¹⁷⁴ Se encuentran incluso otros datos interesantes, como algunas valoraciones del dramaturgo sobre sus mismas piezas. Por ejemplo, en el argumento de la *Constancia de Arcelina*, el sevillano opinaba que el estreno había sido «grandissimo» y que la *Comedia del viejo enamorado* era «dina de mucha memoria».

¹⁷⁵ Se estrenaron aquí *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, *El saco de Roma*, *La tragedia de los siete Infantes de Lara*, *El degollado*, *La tragedia de Áyax Telamón*, *El Tutor*, *La constancia de Arcelina*, *El infamador*, *La comedia del Príncipe tirano*, *La tragedia del Príncipe tirano* y *La muerte de Virginia y Apio Claudio*.

¹⁷⁶ En las *Atarazanas* se representaron la *Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio* y la *Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola*.

¹⁷⁷ En el corral de don Juan se representó la *Comedia del viejo enamorado*.

planteaba la hipótesis de que el dramaturgo hubiera ordenado con un criterio cronológico las obras que tenían una misma fecha de representación¹⁷⁸, con lo cual Cueva nos habría proporcionado una lista perfecta, desde el punto de vista temporal, de sus piezas tal como aparecieron en los corrales sevillanos.

En el otro caso que mencionaba, el de Artieda, la publicación de 1581 de *Los amantes* en suelta, en casa de la Viuda de Pedro Huete, no nos aclara su fecha de escritura. Frolidi barajó 1577 o inicios de 1578, cuando el dramaturgo rondaba los venticuatro años, y aducía como corroboración a sus hipótesis el hecho de que Rojas lo nombraba inmediatamente antes de las tragedias de Argensola, como se verá en el capítulo sucesivo, lo cual imposibilitaba una influencia de Cueva sobre el mismo Artieda, desmentida, entre otras cosas, por el mismo Crawford¹⁷⁹. Como segundo punto, hace falta mencionar la misma declaración en la prefación de su tragedia relativa a su visión de las dos *Nises* de Bermúdez¹⁸⁰, impresas en 1577 siguiendo el modelo de Séneca, que no harían sino confirmar la escritura de la pieza artiedana en el año 1577 o en 1578¹⁸¹. Asimismo, el hispanista italiano indicaba los perdidos *Los encantos de Merlín* como posteriores a *Los amantes*. Acerca de la fecha de la tragedia de Artieda se ha pronunciado más recientemente otro importante estudioso del panorama valenciano de finales del XVI como Sirera, quien, en un trabajo de 1986, seguía a grandes rasgos la fecha del hispanista italiano y brindaba como hipótesis una colocación temporal entre 1577 y 1578¹⁸², que la anticiparía al repertorio de Cueva.

Otro problema es representado por las tragedias de Argensola, que Green señaló de alrededor 1580-1581, cuando el dramaturgo estudiaba en Zaragoza, aduciendo como pruebas un antiguo testimonio de Andrés de Ustaroz y, sobre todo, una cita de Barrera y Leirado, quien sostenía que había visto un manuscrito fechado 1581¹⁸³. El hispanista señaló la *Isabela* como escrita hacia ese año¹⁸⁴ y, para él, también la *Alejandra* se escribió cuando el dramaturgo estaba en la década de sus veinte años¹⁸⁵, tratándose pues de experimentaciones juveniles en la trayectoria vital del dramaturgo, una conjetura sobre la cual la totalidad de los investigadores está de acuerdo. Frolidi llegó a circunscribir a los dos años 1580-1581 las dos tragedias¹⁸⁶. Más recientemente Giuliani, reanudando el hilo de todas las consideraciones

¹⁷⁸ Citado en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia del Tutor*), 2010, pág. 273.

¹⁷⁹ 1937, pág. 170.

¹⁸⁰ La *Nise lastimosa* se presentaba casi como una traducción de la tragedia *Doña Ignez de Castro* del dramaturgo portugués Antonio Ferreira, inspirada en el legado de Trissino.

¹⁸¹ Frolidi, 1968, en particular las págs. 97-104.

¹⁸² 1986, pág. 71.

¹⁸³ Citado en Green, 1945, pág. 25 y pág. 103.

¹⁸⁴ Green, 1945, pág. 103.

¹⁸⁵ Green, 1945, pág. 119.

¹⁸⁶ 1968, pág. 102.

acerca de estas dataciones, aducía otros datos suplementarios, como la noticia sobre la presencia de Salcedo en Zaragoza en noviembre de 1581, lo cual probaría que por lo menos la parte prologal fuese escrita a estas alturas, la inserción de pasajes que imitaban la *Gerusalemme* tassiana, y la fecha del manuscrito conservado en la Hispanic Society¹⁸⁷. Sostenía que era más arduo ubicar cronológicamente la *Alejandra*, cuya datación se sigue haciendo depender de la creencia del mismo Ustaroz sobre la escritura paralela de ambas piezas. En resumidas cuentas, el hispanista italiano creía que la mención a la *Isabela* y luego a la *Alejandra* en el *Quijote* y en los códices transmitidos de las dos obras fueran unas pruebas débiles para confirmar la prioridad cronológica de la *Isabela*, y proporcionaba otras más válidas, a través del estudio de las dos piezas, como el hecho de que la *Isabela* consiguió «mejores y más autónomos resultados», para aventurar la hipótesis de que el aragonés hubiera escrito la *Alejandra* antes de la *Isabela*, pieza para la cual confirmaba la fecha de 1581¹⁸⁸.

A las dudas acerca de la fecha precisa del repertorio de Artieda y de Argensola, se añade el caso de las piezas sueltas cervantinas de la primera época, que complica abundantemente la cuestión sobre la cronología del teatro en cuatro jornadas. El repertorio conservado del alcalaíno se compuso a inicios de los 80, después de 1580, casi seguramente tras su retorno en España del cautiverio, que acabó el 19 de septiembre de 1580 con la vuelta a las costas españolas el 27 de octubre, si bien no es posible definir un año exacto de escritura, y para cada comedia se han barajado fechas distintas. De acuerdo con el estudio de las marcas formales de estos textos, tanto métricas como léxicas, el intervalo de tiempo fue seguramente entre finales de 1580 y 1585. Sin embargo, tal vez el escritor se hubiera puesto a escribir durante su cautiverio, aunque resulta difícil creer que, allí, estuviera al tanto de las revoluciones que se estaban dando en el teatro, puesto que es más probable que las “viera” una vez regresado a su país de origen, cuando las comedias de Cueva habían sido representadas casi todas y estaba ya de moda la escritura en cuatro jornadas. Muchos investigadores han contribuido a ofrecer datos acerca de la datación de estas obras y algunos no están de acuerdo en que Cervantes no se hubiera consagrado a la escritura dramática durante su cautiverio. En efecto, en el caso de *El trato de Argel* Cotarelo Valledor opinaba que pudo haberse escrito directamente en Argel, durante el verano de 1580¹⁸⁹. De acuerdo con Fothergill-Payne, la «despreocupación de la forma» que se nota en la estructura de la pieza traicionaría hasta una «vacilación por cuatro o

¹⁸⁷ El hispanista recordaba también la frase de López de Sedano, quien decía que la *Alejandra* había sido escrita en Madrid por 1585. Esta opinión perduró hasta cuando el conde de Viñaza descubrió que el dramaturgo había nacido en 1559, lo cual hacía atrasar la fecha a 1582-1585 ([ed.] 2009, págs. XXXV-XXXVI).

¹⁸⁸ Giuliani (ed.), 2009, págs. XXXIV-XXXVIII. El hispanista italiano desmontaba así la hipótesis de Morley, quien optaba por la precedencia de la *Isabela* (1925, pág. 523).

¹⁸⁹ 1915, pág. 194.

cinco actos»¹⁹⁰. Stagg, por su parte, opinaba que la fecha de la comedia era 1577, lo cual probaría un adelantamiento de Cervantes con respecto al inicio de la escritura de Cueva —hecho que parece casi imposible o por lo menos poco creíble—, y el comienzo de la escritura a lo largo del cautiverio¹⁹¹.

Por otro lado Canavaggio, desde su posición que se estaba consolidando como cervantista de gran prestigio, acordaba la prioridad a *El trato*, por las muchas alusiones a sucesos históricos de los años 1577-1580, como recordado por Tubau-Bensoussan¹⁹² y además, debido al cierre de la actividad dramática en la capital que iba del 28 de octubre de 1580 al 30 de noviembre de 1581 en señal de luto por la muerte de la consorte del monarca, la reina doña Ana¹⁹³, la fechaba alrededor de 1581-1583, cuando el alcaáino descubrió el teatro de Cueva y estaba entregado a la escritura de su *Galatea*, que contenía una fraseología que la acercaba a su primera pieza. Para la *Numancia* barajaba una fecha intermedia entre su primera pieza y el contrato estipulado con Gaspar de Porres el 5 de marzo de 1585, debido a que, por muchos elementos estilísticos y formales como la versificación, la huella neosenequista y el vocabulario que se aproximaba al de su contemporáneo sevillano, es probable que fuera posterior a 1583¹⁹⁴. Hermenegildo sostenía que la propuesta cronológica de Canavaggio era «pertinente» e indicaba los varios acontecimientos históricos tras los cuales surgió la pieza¹⁹⁵. En su última edición moderna, el término *ante quem* habría sido entre el 6 de junio de 1586 y el 24 de noviembre de 1587, cuando a las mujeres se prohibió actuar¹⁹⁶. Al fin y al cabo y cotejando todas estas teorías, la *Numancia* cabe casi seguramente dentro del año 1585 o de los primeros meses de 1586.

De *La conquista de Jerusalén*, su descubridor Arata indicaba como fecha probable los años 1581-1585¹⁹⁷, siendo de febrero de 1581 la publicación de la citada fuente *Gerusalemme liberata*. Sin embargo, fijaba el término más tardío a junio de 1586 por la indicación en el papel de actor de Herminia (n. 21)¹⁹⁸, cuando se presentaba en cuatro, antes de que estuviera modificada en tres en el manuscrito conservado en Palacio. Un apunte al final del papel hacía suponer que una versión de la obra se representó en 1586. El hispanista italiano aseveraba que

¹⁹⁰ Ambas citas en 1989, pág. 178.

¹⁹¹ Véase 1953.

¹⁹² Véase 1968.

¹⁹³ Canavaggio, 1977, pág. 20.

¹⁹⁴ Todas estas cuestiones se pueden encontrar en las pags. 20-21 de su trabajo de 1977.

¹⁹⁵ (ed.) 1994, pág. 10.

¹⁹⁶ Baras Escolá (ed.), 2009, pág. 16.

¹⁹⁷ 1992, pág. 12.

¹⁹⁸ Volveré sobre este papel en el apartado 4.3. La indicación se puede encontrar en Vaccari, 2006a, pág. 28: «Este papel se [e]npezó a ensayar sábado de la Trinidad del año de mil y quinientos y ochenta y seis sin saberse muy bien y se hará el día del Corpus primero venidero».

una primera versión circulaba en cuatro jornadas y barajaba las fechas 1581-1586 para su escritura. Repasando el conjunto de estas conjeturas, se infiere que Cervantes escribió sus piezas en un lapso de tiempo entre 1580 y 1585, primeros meses de 1586, como lo decía el mismo Canavaggio. Sin embargo, aunque el dramaturgo hubiera empezado a escribir antes de los años 80, sus piezas no se vieron en España hasta los comienzos de la década.

En el caso de *Los hechos* de Lope, Morley y Bruerton, siguiendo otra vez la pauta del estudio de las estrofas métricas, la indicaron del período 1579-1583¹⁹⁹, y hasta hoy estas fechas siguen siendo aceptadas con pocas variaciones. Si hemos de creer al propio Fénix en su *Arte nuevo*, su aplicación del modelo en cuatro jornadas se colocó a los «once y doce años» (v. 219), en una época de ensayos muy breve y temprana y él, nacido en 1562, escribió en cuatro alrededor de 1573-1574, dato que corroboraría su genio precoz y fecundísimo con estos ensayos pueriles, unas hipótesis que han sido desmontadas. Cascardi sostenía que una primera versión de la pieza podría haberse escrito en 1579, con la versión definitiva seguramente posterior a la primera mitad de 1578²⁰⁰. La presencia superior a un 40% de metros italianos, frente a obras apenas posteriores que presentarían un 70-80% de metros españoles, el hecho de estar dividida en cuatro jornadas y el tema tratado, han sido las primeras bases para indicar esta obra como temprana y reconducirla al momento en que tuvo lugar una proliferación de metros italianos, es decir la temporada entre los años 70 y los 80. Menéndez Pidal la indicaba como posterior a 1579, mientras que según su aficionado Menéndez Pelayo podría haber sido escrita antes del mes de enero de ese año, siendo precisamente de 1579 la impresión del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, que contenía el romance «Cercada está Santa Fe», sobre el desafío del soldado Garcilaso, y de cuyo texto el Fénix recogió la leyenda del *Triunfo del Ave María*²⁰¹. También es creencia difundida que esta primera comedia conservada de Lope hubiese sido refundida en el posterior *El cerco de Santa Fe*, del mismo Fénix.

Por otra parte, la *Tragedia de Narciso* de Francisco de la Cueva y Silva se situaría antes de 1587, a la que se acababa de indicar como fecha límite para las comedias compuestas en cuatro jornadas. Es curioso notar que esta obra circuló en el formato de tres jornadas, lo cual parece confirmar que habría sido escrita hacia la segunda mitad de los 80, cuando empezaba a difundirse el mecanismo de refundición de las piezas. Novo Villaverde la indicaba como de

¹⁹⁹ 1968, pág. 42; «después de 1579» en la pág. 74. Los dos estudiosos ponían el punto interrogativo, en cuanto se trataría de una hipótesis.

²⁰⁰ Véase su trabajo de 1982.

²⁰¹ 1949, págs. 232-233.

«c. 1580»²⁰², con lo cual podría ser que la pieza se escribió a principios de la década y no hacia o inmediatamente después de la mitad de la misma.

En el caso de *El Conde loco* atribuido a Morales, Canavaggio lamentaba que los indicios no eran suficientes para colocar exactamente la pieza, pero que sí se podía ubicar antes del éxito de Lope por el hecho de presentar una estructura en cuatro jornadas, un alto número de sueltos y una comicidad que tenía pocos rasgos de la comicidad de los posteriores graciosos²⁰³. Tras una serie de conjeturas debidas a la observación de la colocación de la pieza en la *Loa* de Rojas, el hecho de que el escritor de la pieza tomó prestado un episodio de *El degollado* de Cueva —que el mismo sevillano había tomado prestado de Giraldi Cinthio—, y las campañas contra quien llevaba el manto de 1585, puesto que el conde de la comedia tiene problemas con algunas mujeres tapadas, hacía llevar el estudioso a la conclusión de que la pieza podría haber sido escrita alrededor de 1585²⁰⁴.

De primeros de los 80, o en cualquier caso de finales de los 70, también parecía ser el *Miseno* escrito por Loyola, por sus características estructurales como, entre otras, la misma división en cuatro jornadas y la presencia elevada de una forma estrófica como los tercetos²⁰⁵.

Algunas comedias anónimas en cuatro jornadas, escritas con toda probabilidad en esos años por algunos autores de comedias o segundones, presentaban una conformación que seguía la estructura propuesta por los poetas dramaturgos.

Todas estas consideraciones, seguramente parciales, me llevan a considerar los años 1575-1577 como años particulares para el teatro comercial en cuatro jornadas. Hojeando el *Catálogo* de Moratín y las demás herramientas críticas más actuales, no he encontrado ninguna pieza en cuatro jornadas escrita en esos años 1575-1576 y la primera así estructurada bien podría haber sido la tragedia de Artieda de 1577. En lo que se refiere precisamente a comedias de dramaturgos conocidos o atribuidos, el lapso de tiempo de la escritura en cuatro jornadas parece haber sido 1577-1585, máxime 1587. Con lo cual, y por lo que queda dicho a la luz de todas las consideraciones expuestas en estas páginas, la escritura en cuatro jornadas, por lo menos en las manifestaciones del teatro comercial, parece que no inició antes de 1577 y acabó casi seguramente alrededor de 1585 o antes, siendo la *Tragedia de Narciso* anterior a 1587. La fecha indicada precedentemente, 1585, parece ser el término *ad quem* al cual adscribir todas estas comedias y a partir del cual se impone otro modelo, el que vería una

²⁰² 1993, pág. 297.

²⁰³ (ed.) 1969, pág. 21.

²⁰⁴ (ed.) 1969, págs. 21-24.

²⁰⁵ Fernández Rodríguez (trabajo en prensa).

escritura de los textos teatrales en tres actos²⁰⁶, aunque cabe considerar la datación temprana de 1579 de la *Gran Semíramis* de Virués en tres jornadas. Me resulta casi imposible definir exactamente el confín entre las cuatro y las tres jornadas, que pareció haberse efectuado en todos casos de manera bastante rápida y con penetraciones entre distintos formatos. Uno de los motivos es el hecho de que ya a mitad de la década de los ochenta empezaba a cuajar el formato en tres jornadas y podían haber coexistido estas dos vacilaciones formales, de textos en cuatro retocados a tres para adecuarse a las exigencias del mercado, a la nueva moda que se estaba imponiendo. Otros casos emblemáticos son la anónima *Comedia de los famosos hechos de Mudarra*, escrita probablemente hacia 1583-1585, que presentaba una disposición en tres jornadas²⁰⁷, así como los anónimos (y homónimos de los lopescos) *Tellos de Meneses* de 1585, en tres jornadas²⁰⁸, la anónima *Cueva de los salvajes* de hacia 1585 siempre en tres jornadas y la *Farsa del Obispo don Gonzalo* de Cueva y Silva, también en tres. La publicación de la *Farsa* en tres jornadas hace suponer que el *Narciso*, en cuatro jornadas y con un asunto clásico, hubiese sido anterior de algunos años a la misma *Farsa*, posicionándose ésta alrededor de 1585.

La *Metamorfosea* de Cepeda, contrariamente a la cuatripartita *Salvaje*, tenía tres jornadas y fue publicada en Sevilla en 1582 junto con ésta. Cepeda se mostraba, de esta forma, ligado a la tradición celestinesca en la *Salvaje* pero acogedor de las nuevas disposiciones de la materia dramática en tres actos en la *Metamorfosea*. En la edición crítica de sus obras por parte de García-Plata, se subrayaba que en la edición de las *Obras* del autor se señaló erróneamente “jornada cuarta” en lugar de “jornada tercera”, cuando empezaba precisamente la última de las tres jornadas²⁰⁹. ¿Se trataría, en suma, de un descuido de los estudiosos que habían visto circular el impreso con la indicación equivocada del número de actos?

Acabadas las reflexiones sobre la datación exacta del repertorio finisecular cuatripartito, intentaré ahora otro tipo de operación para aportar algunos datos más sobre el tema. A mi

²⁰⁶ A título informativo, apunto que el modelo de escritura dramática en cuatro jornadas no se diluyó dentro de 1585: aunque desaparece en las piezas reconducibles a una práctica escénica relacionada con el teatro comercial, la que confluía en la *comedia nueva*, no se puede decir lo mismo en el caso del teatro religioso, que se sitúa al lado de éste y al cual, por eso, hay que reservar un tratamiento distinto, en cuanto dirigido a un público cerrado y académico: me refiero al padre Hernando de Ávila, el cual compuso la *Historia Ninives* (a partir de 1585) y la *Comedia de Santa Catarina* (1597) en cuatro jornadas. La primera, tragicomedia, contiene algunas piezas cortas, fue escrita en varios idiomas y tanto en verso como en prosa, mientras que la segunda en latín y en castellano. Ya a partir de estos datos se infiere que no se tienen que considerar para ser insertadas en el *corpus* de las piezas en cuatro jornadas.

²⁰⁷ Crawford, 1922, págs. 169-170. El texto se puede encontrar en Menéndez Pidal (1898).

²⁰⁸ Badía Herrera, 2007, pág. 76.

²⁰⁹ Véase (ed.) 1999, pág. 85. Véase también Morley, 1925, pág. 521. En el índice de los folios del manuscrito, el *Cervantesvirtual* indica erróneamente tres jornadas a pesar de que la pieza tenga cuatro. La última jornada empieza a mitad del folio 6v.

modo de ver, creo que es útil echar un vistazo incluso a la primera etapa teatral del mismo Fénix para intentar ver cuándo se efectuó el pasaje de las cuatro a las tres jornadas incluso en su trayectoria dramaturgica. Dividida por Oleza en tres grandes partes, la primera etapa abarcaría desde la escritura de *Los hechos* hasta por lo menos el cierre de los teatros desde el 2 de mayo de 1598 hasta abril de 1599 por las acusaciones públicas a las comedias, tachadas de desenfreno y obscenidad, y por la muerte de Felipe II el 13 de septiembre de 1598²¹⁰. De acuerdo con las dataciones ofrecidas por Morley y Bruerton, Lope empezó a escribir piezas tripartitas a la altura de finales del decenio de los 80, en torno a 1588-1595, como la *Infanta desesperada*, el *Ganso de Oro*, el *Hijo venturoso* y el *Nacimiento de Ursón y Valentín*, etc²¹¹. De 1583, indicada como fecha final probable de *Los hechos*, a los últimos años de la década, y en particular 1588, parece haberse ocasionado un significativo silencio profesional en la dramaturgia del madrileño, debido también a sus vivencias, que lo verían en los años 1583-1587 al servicio del marqués de las Navas, alistarse en el mismo 1583 en la tropa que iría a la Isla de Terceira en las Azores, y a sus turbulentos amores con Elena Osorio, hija del autor de comedias Jerónimo Velázquez, al cual sin embargo vendió sus comedias. En esos primeros años 80 el Fénix escribió obras de otro género, como *Los cinco misterios dolorosos de la pasión* (1582) y el romance «Ensílleme el potro rucio» (1582-1583), mientras que fue precisamente en el período 1583-1587, del cual no tenemos ninguna comedia fechada, en el que, paradójicamente, empezaba a adquirir fama como dramaturgo²¹², y su enemigo Cervantes lo elogiaba en su *Canto a Calíope*.

Bruerton, en su significativo trabajo de 1956, continuaba por así decir la labor de Morley y reflexionaba acerca de las formas métricas utilizadas en el período posterior, entre 1587 y 1610, a saber el período comprendido entre el agotamiento del teatro en cuatro jornadas y el momento de pleno desarrollo de la fórmula teatral lopesca. Para algunas comedias lopescas tempranas, como *Los celos de Rodamonte* y *Las ferias de Madrid*, indicaba fechas muy precoces como 1587-1588, a raíz del exilio del Fénix. Para mí, bien se puede ver que la escritura dramática en cuatro jornadas se acabó probablemente antes de 1587 o 1585, a no ser que el *Narciso* fuera efectivamente de 1587, y que la completa difusión del teatro tripartito se colocaba a mediados de los 80. Es provechoso observar incluso la recopilación de Castillejo²¹³, trabajo que aportaba un pequeño resumen para la casi totalidad de piezas atribuidas al

²¹⁰ La fecha, en realidad, se postergaba a 1604, a raíz de la publicación del *Peregrino en su patria*, puesto que muchas piezas que se situaban entre finales del XVI e inicios del XVII no traían fechas seguras y presentaban temas y recursos muy parecidos a los que se mostraban en las piezas escritas en la década anterior.

²¹¹ 1968, véanse pág. 42 y pág. 44.

²¹² Todas las informaciones sobre la vida del Fénix se han consultado en Pedraza Jiménez (2009).

²¹³ Me refiero a 1984.

dramaturgo madrileño e indicaba las fechas de cada obra, insertándolas en orden cronológico. Confirmaba el estudioso para *Los hechos* la fecha propuesta por Morley y Bruerton. Para *Las ferias de Madrid* precisaba que habían sido representadas en Granada en 1587, así como *Los celos de Rodamonte*. De obras seguramente anteriores a 1590, indicaba *El verdadero amante* como de «antes de 1596; 1585?-89?»²¹⁴, y se adecuaba a la cronología ofrecida por Morley para la *Infanta desesperada*, el *Ganso de Oro*, y *El nacimiento de Ursón y Valentín*, y añadía *Belardo el furioso*, *Las burlas de amor*, *El hijo de Reduán*, *La infanta desaparecida*, *La traición bien acertada*, *El grao de Valencia* y *Los amores de Albanio e Ismenia* (fecha 1590-1595).

Algunos aspectos formales como la alternancia del verso con la prosa, utilizada en las prácticas teatrales anteriores como en el teatro de los autores-actores, hicieron formular conjeturas, decaídas desde hacía mucho tiempo, acerca de una probable y primitiva estructura en cuatro jornadas de *El verdadero amante*²¹⁵. Buchanan, en su *The Chronology of Lope de Vega's Plays* (1922), sin comproterse a decir algo a propósito de su estructura, opinaba que *El soldado amante* pertenecía al «Osorio period (1587 or earlier)»²¹⁶, mientras que barajaba la posible fecha de 1574 para el citado *El verdadero amante* y aventuraba la hipótesis de que *La pastoral de Jacinto* hubiera podido ser la primera comedia del Fénix en tres actos²¹⁷. Eso quiere decir que en la época anterior o simultánea de empleo casi generalizado de la estructura dramática en cuatro jornadas, Lope tenía en su bagaje *Los hechos de Garcilaso*, *El verdadero amante* y *El soldado amante*, cuya estructura en tres actos atestiguaba su acercamiento al nuevo modelo ya a finales de los 80, a raíz de su exilio²¹⁸. Si estas obras traicionan un dramaturgo en “formación”, un escritor algo torpe en sus primeros pasos en el mundo de la farándula, no sabemos cuál fue escrita antes y por cuáles razones solo *Los hechos* nos llegaron en cuatro jornadas. Podemos hablar de empleo generalizado y de una moda del modelo en tres jornadas (o actos) durante la estancia de Lope en Valencia, a finales de los 80 y más precisamente hacia 1587.

A la luz de este cúmulo de datos, la escritura en cuatro jornadas se expandió hasta 1585 en algunos casos residuales, y pocas piezas superaron los años 1582 y 1583. Por esta moda de las refundiciones y por las amplias vacilaciones formales de mitad de la década, no es fácil

²¹⁴ 1984, pág. 54.

²¹⁵ Véase Haverbeck, quien decía que estaba en cuatro jornadas (1998, pág. 8).

²¹⁶ Pág. 13.

²¹⁷ Pág. 23.

²¹⁸ En el esquema que se encuentra en la pág. 23 de su trabajo de 1922, Buchanan se preguntaba si *La pastoral de Jacinto* era la primera comedia lopesca con una organización en tres jornadas. Morley y Bruerton creyeron demasiado temprana la fecha 1574 y señalaron *El verdadero amante* como de «probablemente 1588-1595» y *El soldado amante* alrededor de 1604 (1968, pág. 262 y pág. 58 respectivamente).

indicar un año de inicio ni un preciso año conclusivo. En la sección relativa al *corpus* de trabajo seleccionado (cap. 4), saltará a la vista lo que he expuesto a lo largo de estas páginas. Estos datos nos revelan el repentino arraigo de la nueva propuesta dramática, acompañado de su desaparición del panorama español del modelo por causa de la nueva moda de las tres jornadas.

2.2 El pasaje de las cinco a las cuatro jornadas

Otro punto fundamental para entender esta experimentación peculiar en cuatro jornadas del teatro español es lograr entender de qué manera se efectuó el pasaje de la escritura previa, los cinco actos o jornadas por así decir de la tradición clásica, a la que trataron de difundir los dramaturgos poetas en las décadas de los 70 y 80.

Con respecto al apartado precedente se dará ahora un paso atrás y más precisamente a lo que sucedió en el pasaje entre la escritura en cinco y la en cuatro jornadas. Este pasaje no fue simple y se llevó a cabo a través de una remodelación de esta tradición clásica, el primer punto para abarcar la labor de los poetas que me ocupan, quienes tuvieron conciencia de estos cambios aportados a las reglas clásicas y los esgrimieron en pro de la modernidad. El factor vertebrador de este teatro fue precisamente la nueva concepción de cambiar unas reglas preestablecidas para seguir la modernidad, una justificación para excusar sus cambios a la conformación del texto dramático que los animaron a rechazar el empleo de la fórmula anterior en cinco. Sin embargo, el hecho de que ningún dramaturgo hubiera dejado escrito por qué se empezaron a emplear las cuatro jornadas en lugar de las cinco, hace que la reflexión más detenida pase por varias conjeturas o hipótesis que se derivan directamente del análisis de estos textos.

Para observar más de cerca los cambios que se llevaron a cabo a finales del siglo XVI, he decidido dividir este apartado en dos secciones: una primera parte, relativa a las vacilaciones formales en la conformación del texto teatral en el panorama teatral del siglo XVI, y una segunda parte donde proporcionaré breves pinceladas sobre las varias partes cuantitativas de la comedia y de la tragedia en la tradición tratadística, de manera que se puedan notar tanto las vacilaciones en la conformación del texto dramático como las

formulaciones teóricas más relevantes acerca de las distintas partes que conformaban el texto dramático.

En el momento en que se tiene que abordar el primer punto correctamente, hace falta considerar que la fórmula en cinco jornadas se refería a una práctica esencialmente de tipo culto, mientras que los titubeos en cuatro o en tres de las décadas 70 y 80 pertenecían, repito, a piezas destinadas a un teatro de tipo comercial. Cambió, en primer lugar, la finalidad por la que se escribía un texto dramático, puesto que la escritura cuatripartita era sí un intento culto, pero fue pensado para un público amplio²¹⁹.

La conformación del texto dramático a partir de las décadas que precedían la actividad de la “generación de los 80” era arbitraria, y casi cada dramaturgo o grupo de dramaturgos repartía la materia según sus propias exigencias dramáticas. Arróniz habló de «anarquía de la repartición en jornadas en los 70-90»²²⁰, una declaración que si, por un lado, podemos aceptar, puesto que se llegó a tener un momento en que casi coincidieron las vacilaciones formales en cinco, cuatro o tres, por otro lado debemos desmentir, siendo la década de los 90 un momento en que ya se había dado el pasaje casi completo y definitivo de las cuatro a las tres jornadas en el teatro comercial. El panorama del teatro español desde mediados de la centuria se presentaba como extremadamente diversificado. Sin embargo, hubo un momento de estancamiento hacia finales de los 60 y comienzos de los 70, unos años de los cuales escasean las noticias sobre lo que se representó en escena. Tal vez por eso, el pasaje a las cuatro jornadas parece tan “abrupto”. Si se tuviera que resumir la trayectoria del teatro de los autores-actores al de los poetas de la década de los años 80, podríamos tener un esquema muy simple y sintético como el que presento a continuación:

²¹⁹ A mi modo de ver, resulta relevante volver a recordar que en esas décadas finales de la centuria no todos los dramaturgos adoptaron la escritura dramática en cuatro actos, porque algunos —casos excepcionales— siguieron empleando la fórmula en cinco, como Bermúdez con las citadas *Nises* y Virués con su *Elisa Dido* (1581). Virués estaba ensayando la escritura en tres en el resto de su repertorio dramático, cuatro obras, escritas todas entre unos 5 y 10 años antes del comienzo del apogeo de Lope: la *Cruel Casandra* (1579), *Atila furioso* (1580), la citada *Gran Semíramis* (1579) y finalmente la *Infelice Marcela* (1581).

²²⁰ 1969, pág. 58.

Primer teatro profesional

1. obras de los primeros autores-actores, es decir Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda y Navarro:

- a. escritura en prosa (como los coloquios de Rueda *Tymbria* y *Camila*)
- b. escritura en verso (como el *Coloquio de Gila*²²¹ y *Prendas de amor*, ambos de Rueda)
- c. división en *cenar*/escenas

Segundo teatro profesional

1. obras de actores de las compañías teatrales

2. obras de poetas:

- a. vacilaciones de cinco a cuatro y luego tres jornadas
- b. modelo de la comedia

Apuntaba anteriormente que la práctica erudita de la “generación perdida” tenía que insertarse dentro de la labor de los actores de este segundo teatro profesional, con lo cual el teatro en cuatro jornadas nació dentro de las experimentaciones de los actores a partir de las últimas décadas de la centuria y no del primer teatro profesional, aunque existían situaciones intermedias, como se ha visto, de representantes que seguían escribiendo para el teatro. Dejando a un lado el teatro de los autores-actores de mediados de siglo, que también aportó muchas innovaciones en el teatro del siglo XVI, a partir del uso del verso al lado de formulaciones en prosa, el pasaje de las cinco a las cuatro jornadas, se efectuó, ante todo, quitando también los elementos residuales de la tradición clásica como las loas o los introitos

²²¹ Canet Vallés da cuenta de este coloquio, recién descubierto y editado por Pedro Cátedra (2006, ed. *Tres colloquios pastoriles* de Vergara y de Rueda). Lope de Rueda dividió sus cuatro comedias —*Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*—, en ocho, seis, diez y seis escenas respectivamente. La cantidad de escenas podía variar según la conformación de las fuentes. *Los engañados* derivaba de *Gl'ingannati* de la Accademia degli Intronati y presentaba una división en cinco actos, como se usaba en la Italia del tiempo, mientras que la *Eufemia* derivaba del Decamerón (II, 9). El *Anfitrión*, la *Comedia de los Mennenos* y la *Comedia Carmela o Cornelia* de Timoneda estaban divididas, respectivamente, en diez, ocho y siete escenas. Las ediciones modernas consultables están en Parnaseo y son a cargo de Manuel V. Diago (2000). Se pueden encontrar siguiendo el enlace: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>. Timoneda, bajo el anagrama Diamonte, publicó en 1565 el volumen *Turiana*, con ejemplos en cinco jornadas como la *Aurelia*. Se trataba de una colección de seis piezas, todas en verso. Alonso de la Vega, por su parte, escribió las *Comedia Tholomea*, *Tragedia Seraphina* y *Comedia de la duquesa de la Rosa*, publicadas por Timoneda en 1566 y recogidas en la única edición disponible, la de 1905 de Menéndez Pelayo.

y luego, partiendo de los modelos previos, cambiados anteriormente por Giraldi y Dolce, la disminución de un acto a partir de los cinco actos de la misma tragedia clasicista italiana. Giraldi seguía los cinco actos y la división en escenas de corte humanista, y repartía sus piezas en actos y escenas, pero solamente para resolver el problema de la articulación en actos, con la tragedia que tenía que durar cuatro horas y un prólogo, como en las comedias. El prólogo separado se podía encontrar por primera vez en el dramaturgo italiano para la tragedia, quien recondujo el modelo de la misma tragedia al de la comedia. Tampoco se podían considerar prólogos a la manera antigua los que incluyeron Virués y Argensola en sus tragedias —las únicas piezas que contenían este elemento de entre las formulaciones en cuatro jornadas de la “generación perdida”—, puesto que éstos no formaban parte de la acción como en el teatro antiguo, tenían una función distinta porque eran extradiegéticos y venían así a perder las funciones que desempeñaban anteriormente como elementos integrantes de la acción dramática.

En términos generales, de obras teatrales escritas en prosa se pasó al verso como vehículo (casi) exclusivo de escritura de textos dramáticos. Adoptado el verso a las piezas teatrales, se llegó, por lo menos una o dos décadas después, a las vacilaciones formales en cinco, cuatro y finalmente tres jornadas²²², tomando como modelo la comedia y no la tragedia clásica, un punto esencial para colocar las experimentaciones de los dramaturgos de los 80. Sin embargo, hace falta volver a recordar que los italianos, antes de este decenio, repartían sus piezas en tres actos, como en el *Zibaldone*²²³. Todo ello quiere decir que los modelos cómicos de los actores se distanciaban de las mismas formulaciones cultas en cinco actos de ese país y que la dramaturgia italiana de los cómicos disputaba al teatro español la anterioridad de la conformación en tres actos.

En el caso específico del teatro español, resulta curioso que hubo intentos de dividir las piezas en cuatro o tres jornadas antes de las décadas de actividad de la “generación perdida”. Se trataba de obras pertenecientes a prácticas escénicas con distintas ideologías, que ni se podían poner en relación con los objetivos que vertebraban la conciencia y la voluntad de los dramaturgos poetas de finales de siglo de elevar el teatro a su esplendor. Igualmente me parece útil citarlas, para que se observe que es una equivocación tomar en cuenta estos supuestos antecedentes si se tiene que afirmar quién había empleado anteriormente las cuatro jornadas y quién adoptó primero la estructura en tres, porque sería un error sustancial que perjudica

²²² Al lado de estas vacilaciones que llevaron de las cinco a las tres jornadas, el teatro de la centuria vio también ejemplos divididos en siete jornadas, como la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda, publicada en 1554 (Morley, 1925, pág. 516; también en Guerrieri Crocetti, 1936, pág. 59).

²²³ Vescovo, 2011, pág. 323.

trazar una trayectoria más fiel en lo relativo a las etapas de vacilación en la escritura dramática del texto teatral²²⁴. Ha sido subrayado que la primacía del modelo en tres jornadas le correspondió a la *Comedia Florisea* (1551), de Francisco de Avendaño, escrita en coplas de pie quebrado y en cuyo introito el mismo autor alababa esta invención. Otro ejemplo de obra tripartita fue el *Auto de Clorindo*, imprimido hacia 1535 por el librero Antonio Diez, una fecha que planteaba algunos problemas, puesto que podría haber superado la pieza de Avendaño²²⁵. En cuatro jornadas, por el contrario, se presentaban la *Comedia erudita de Sepúlveda*, de cierto Sepúlveda, cuya datación oscilaba entre los años 1547 y 1565²²⁶, la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda (c. 1540), la *Tragedia Josefina* de Miguel de Carvajal (anterior a 1579)²²⁷, la *Égloga Silvana del galardón de amor* (1553) y la *Comedia de Preteo y Tibalda* (1553), ambas de Luis Hurtado de Toledo²²⁸, y finalmente la *Comedia famosa. Merecer la fortuna, ensalzamientos dichosos* de Diego de Vera y José de Ribera (primera edición de 1565)²²⁹. La *Comedia erudita de Sepúlveda* y la *Comedia* anónima, por ejemplo, estaban escritas en prosa, una práctica que tenía relaciones con el teatro de los autores-actores, una característica que implicaba que las formulaciones de los 80 no tuvieran una relación directa con estos antecedentes. Podemos considerarlos, pues, como varios y distintos ejemplos aislados que no llegaron a formar una práctica difundida con muchos caracteres en común en cuanto a la conformación del texto dramático.

En la segunda sección del presente apartado me adentraré en unas reflexiones sobre la división de las varias partes de segmentación del texto dramático, con el fin de llegar a entender cómo se dividía el texto dramático, cómo ha cambiado su concepción a lo largo del

²²⁴ Morley opinaba que los precedentes en tres actos no afectaban a la primacía de los tres actos a Virués (1925, pág. 522). Sobre el aporte del dramaturgo para la transición a un sistema de división tripartito volveré en el apartado 3.4.

²²⁵ Crawford, 1922, pág. 104. También cabe recordar los *Mártires Justo y Pastor* de Cuebas, de 1568 (Morley, 1925, pág. 522).

²²⁶ Asenjo la consideraba una comedia híbrida y sugería la datación 1565-1566 (véase 1990a). En la *Sepúlveda* se reducían los cinco actos de la comedia del Cinquecento italiano de la que derivaba, el *Viluppo* de Parabosco de 1524 (Crawford, 1922, pág. 118).

²²⁷ Guerrieri Crocetti, 1936, pág. 59.

²²⁸ La *Égloga Silvana del galardón de amor* de Luis Hurtado de Toledo, publicada como apéndice al *Epistolario, o proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, en la edición de Alcalá de Henares por Juan Mey Flandro, estaba pensada para la representación. La *Comedia de Preteo y Tibalda* fue el título definitivo de impresión de la *Comedia Tibalda* de Per Alvarez de Ayllón, anterior a 1511 (véase Álvarez Espino, 1876, págs. 64-66 y García-Bermejo Giner, 1996, pág. 165). Se trataba, en ambos casos, de dos églogas pastorales. Morley ofrecía como datación para la *Égloga Silvana* «before 1579» (1925, pág. 520).

²²⁹ A esta lista de ejemplos primitivos en tres jornadas se tendría que añadir la pastoral atribuida a Rueda titulada *Comedia llamada discordia y question de amor* (1617). Este coloquio fue escrito en verso y a imitación del teatro italiano. La repartición en tres jornadas podría haber sido el trabajo de un arreglador, puesto que su publicación tuvo lugar en 1617, época de plena madurez del modelo loopesco.

tiempo y cómo concibieron la articulación del texto dramático los escritores que estudio. Estas breves pinceladas tienen la única pretensión de fijar la atención en algunos puntos y abordar una trayectoria histórica a través de los ejemplos de la Antigüedad y del ámbito italiano para llegar a las coordenadas ideológicas que se impusieron en el territorio ibérico a lo largo del XVI y a principios del XVII.

Es necesario retrotraer el análisis hasta la *Poética* de Aristóteles, punto obligatorio en los estudios sobre el texto dramático y la segmentación, para observar los primeros atisbos de una conciencia sobre las distintas partes del texto teatral, en el caso específico de la tragedia. Esta obra fundacional, uno de los pilares de la cultura occidental, sentaba las bases precisamente de este género dramático. Sin prolongar las argumentaciones sobre un texto que ha dado lugar a una interminable estela crítica, lo que me interesa en este momento es la demarcación de las partes cuantitativas del texto dramático, como subrayó el Estagirita en el apartado 12 del tratado, llamado «Partes cuantitativas de la tragedia»:

desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los comos²³⁰.

A través de este fragmento, se echa de ver que el Estagirita no definió la segmentación externa de las tragedias: se ciñó, pues, a brindar una “teoría” sobre la división interna de la obra dramática y a subrayar las tres partes —prólogo, episodio y éxodo, con las intervenciones finales del coro—. La división externa, es decir la parte inmediatamente visible, la ofreció

²³⁰ Texto en García Yebra (ed.), 1992, págs. 166-167. Tal vez convenga aclarar los términos empleados por el griego: el prólogo hacía referencia a la exposición del conflicto dramático; el párodo se refería al comienzo de la acción dramática, con la entrada del canto del coro, los episodios eran las partes dramatizadas, esenciales en cada tragedia, el canto consistía tanto en el párodo como en el estásimo, término con el cual se indicaba los intermedios entre los episodios y finalmente el éxodo era el final de la tragedia que suponía la salida del coro. El griego los explicaba de esta forma en las líneas siguientes de su tratado:

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el como, una lamentación común al coro y a la escena. Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las que acabamos de enunciar (texto en García Yebra [ed.], 1992, págs. 167-168).

posteriormente Horacio, quien estableció la división en cinco actos en su *Ars poética*, conocida también como *Epístola ad Pisones* (13 a.C.), y la necesidad de división de las piezas dramáticas:

Neve minor, neu sit quinto productior actu,
fabula, quae posci vult, et spectata reponi²³¹.

Horacio preceptaba que las obras teatrales no tuvieran un número inferior ni superior a los cinco actos, llegando así a definir la estructura pentapartita como la más adecuada. Posteriormente Evancio, en el *Comentum Terensis*, comentó las seis comedias del dramaturgo latino Terencio, señalando con el exégeta del siglo IV Elio Donato las cuatro partes que formaban el texto dramático, a saber prólogo, prótasis, epítasis, catástrofe, y la practicidad de la división en cinco actos²³²: «distributum et diuisa quinquepartito actu est tota fabula»²³³. Gracias al texto donatiano, amén de datos sobre la poco documentada vida de Terencio que el autor coligió de Suetonio, se han podido dividir las obras de Plauto y Terencio²³⁴, y se mantenía la división del texto teatral en cinco partes.

De acuerdo con Donato, la protásis correspondería a los dos primeros actos, la epítasis a los actos tercero y cuarto y la catástrofe al quinto acto o a sus escenas conclusivas. En las partes IV.2 y V.1-5 se establecía la diferencia entre comedia y tragedia²³⁵ y en la segunda de éstas se señalaban las cuatro partes de las comedias, como lo explicaba Evancio en su *De fabula*:

comoedia per quattuor partes dividitur: prologum, protasin, epitasin, catastrophem. est prologus velut praefatio quaedam fabulae [...] protasis primus actus initiumque est dramatis; epitasis incrementum processusque turbarum ac totius [...]; catastrophe conversio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum²³⁶.

Conclusiones parecidas a las que llegó el mismo Donato en el segundo tratado *De comoedia* o *Excerpta de comoedia* (VII-1.4) y que permanecerían hasta bien entrado el siglo XVI:

²³¹ Texto en Rubiera Fernández, 2010, pág. 215. De acuerdo con el estudioso, estas breves frases fueron la «fuente principal para admitir la división de las piezas dramáticas en cinco actos» (2010, pág. 216).

²³² La *Poética* de Aristóteles, el *Ars poética* de Horacio y el comentario de Donato son los «pilares básicos» de «la reflexión sobre las partes de la fábula dramática» (ambas citas en Rubiera Fernández, 2010, pág. 213).

²³³ Cita en Wessner, 1907, pág. 16.

²³⁴ Véase Vescovo, 2007, pág. 123.

²³⁵ Llanos López, 2007, pág. 230.

²³⁶ Texto en Llanos López, 2007, pág. 237.

comoedia autem dividitur in quattuor partes:
prologum, protasin, epitasin, catastrophem²³⁷.

Comentando estas partes y parafraseando a Evancio, con el concepto de prólogo se hacía referencia a todo lo que precedía el coro y era la parte en la que se exponía el argumento de la tragedia, correspondiente a la prótasis, es decir el primer acto. El episodio serían los tres actos intermedios, o sea todo lo que está contenido entre el prólogo y el éxodo y corresponde a la epítasis y a la catástasis, mientras que la catástrofe se coloca en el acto final, es decir el quinto. En los tres actos intermedios la intriga procedía y avanzaba para prepararse a llegar a la catástrofe. Dicho en otros términos y en líneas generales, la prótasis sería la exposición de lo que se va a contar o dramatizar, la epítasis la parte en que se dramatizan las peripecias y se coloca antes de la catástrofe y la catástrofe la resolución final.

Los *Comentarios* fueron descubiertos por Giovanni Aurispa en 1433²³⁸, y a partir de ese momento la época renacentista se interesó por estos textos. El hallazgo fue en la base del renacido interés por el legado del dramaturgo, puesto que llegó a representar hasta el punto de inicio para el estudio serio y documentado de la Antigüedad²³⁹. Los comentaristas de Terencio se dividirían básicamente en dos grupos, es decir quienes consideraban la disposición retórica, con las partes *exordio*, *narratio*, *demonstratio* y *conclusio*²⁴⁰, y quienes cogieron del mismo Donato la distinción de las cuatro partes de prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe que se indicaba en el fragmento arriba citado, y que sería adoptada incluso por Escalígero. Si saltamos directamente a finales del XVI, también merece una atención especial el humanista francés Jodocus Badius Ascensius, conocido como Badio (1466-1532), cuyo aporte radicó en que publicó dos ediciones del teatro de Séneca y opinaba que quedarían únicamente tres partes en lugar de las cuatro indicadas en los tratados precedentes, reformulando los planteamientos de Donato²⁴¹. Esta estructura externa triple en prótasis, epítasis y catástrofe se generalizó gracias al hecho de que los dramaturgos Terencio y Plauto no incluían el prólogo en la trama²⁴².

²³⁷ Texto en Llanos López, 2007, pág. 240.

²³⁸ Rubiera Fernández, 2010, pág. 216.

²³⁹ Véase Consoli (2009).

²⁴⁰ Con el término *exordio* se remite a la primera parte del discurso, la que sirve para captar la atención de los oyentes y anticipar el tema; con *expositio* o *narratio* a la larga parte en la que se exponen los argumentos; con *demonstratio* (o argumentación) el momento en que se aportan las razones de lo que se ha venido declarando en la parte anterior y finalmente la *conclusio* (o *peroratio*) donde se condensa todo lo que ha sido dicho antes con vistas a provocar la participación de los oyentes (informaciones recogidas en el volumen de Romera, 2007; enlace: <http://retorica.librodenotas.com/Las-partes-del-discurso/las-partes-del-discurso>).

²⁴¹ Los *Praenotamenta* de Badio fueron uno de los opúsculos más conocidos que se integrarían a las ediciones de Terencio (Rubiera Fernández, 2010, pág. 216). Sobre esta obra aconsejo el trabajo de Vega Ramos (1995).

²⁴² Llanos López, 2007, pág. 295.

Por su parte, los tratadistas italianos renacentistas se inclinaron por las partes mencionadas en la *Poética* para la tragedia —prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo—, y se esforzaron por ponerlas en relación con las que reconocía la retórica clásica, es decir con *exordio*, *narratio*, *demonstratio*, *peroratio* y *conclusio*. Estos literatos también apostaban por la estructura tripartita de prótasis, epítasis y catástrofe de las obras. De entre los textos de los comentaristas de ese país, cabe señalar la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* de Castelvetro, publicada en Viena en 1570, en cuyo capítulo XII de la tercera parte del tratado, que llevaba por título «Quali sieno le parti di quantità della tragedia», se indicaba expresamente:

Ora quali sieno le parti della tragedia; le quali si deono ricevere come spezie, già abbiamo detto. E le parti di quantità ed in quali si dividono separate, sono queste. Prologo, Episodio, Uscita e Canto di Coro; e questo si divide in Entrante ed in Istabile. E queste parti sono comuni di tutte le spezie della tragedia, ma proprio sono quelle del palco e i corrotti. Ora è prologo una parte intera della tragedia che è innanzi al coro entrante; ed episodio è una parte intera della tragedia, che è in mezzo i canti del coro interi; ed uscita è una parte intera della tragedia, che è in mezzo i canti del coro interi; ed uscita è una parte intera della tragedia, dopo la quale non è canto di coro, ma è del canto del coro; l'entrante è il primo a parlare di tutto il coro, e lo stabile è il canto del coro che è senza anapesto e trocheo; e il Corrotto è un lamento comune del coro e del palco²⁴³.

Castelvetro no se limitó a comentar el texto de la *Poética*, sino que lo integró y lo corrigió en distintos puntos, precisando las tres unidades de acción, tiempo y lugar. Sin embargo, las partes reconocidas por el italiano para la tragedia coincidieron fundamentalmente con las indicadas por el Estagirita.

Otro nombre imprescindible del ámbito italiano venía a ser el humanista Francesco Robortello, quien identificaba dos momentos en la división interna de la fábula, *connexio* y *solutio*, haciéndose eco de los dos momentos indicados por el mismo Aristóteles, en el apartado 18, de *désis* y *lúsis*²⁴⁴. La *connexio* (o *nexus*) hacía referencia a la mayoría de los

²⁴³ 1836, pág. 178.

²⁴⁴ Güntert, 2006, pág. 451. El mismo Lope de Vega retomaría esta idea de Robortello en el *Arte nuevo*: «Dividido en dos partes el asunto/, ponga la conexión desde el principio,/ hasta que vaya declinando el paso,/ pero la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera escena» (vv. 231-235). Según Rozas, en la adecuación de Lope a la división dual habría pesado mucho toda la tradición clásica, para la cual eran obligatorias estas dos partes (véase su trabajo de 1976). En su *Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia*, el tratadista italiano apostaba por la división en cinco actos y por las cuatro partes reconocidas por Donato. Vescovo recordaba que el Fénix se refería a la disposición retórica, repartida en *conexión* y *solución* en relación con el asunto y no con su disposición escénica (2011, pág. 327).

episodios de la pieza, mientras que la *solutio* a la resolución definitiva de lo expuesto en la *connexio*.

Tras exponer estas rápidas reflexiones sobre lo que sucedió en el teatro antiguo hasta la época humanista, hace falta ahora moverse al ámbito del teatro ibérico. ¿Qué pasaba en España y cómo se interiorizaron estas teorías? Los tratadistas de Italia se conocían muy bien en los ambientes académicos españoles, adonde llegaban sus obras casi con frecuencia cotidiana²⁴⁵. Desde el punto de vista de la cantidad de los actos, en este país se mantenía la fórmula clásica de conformación externa, es decir cinco jornadas o actos, establecida para España por Torres Naharro en el «Prohemio» de la *Propalladia* (1517)²⁴⁶, y que «se aplica con cierta regularidad a las obras dramáticas inspiradas en modelos clásicos hasta el tercer cuarto del siglo XVI, trátense de comedias o de tragedias»²⁴⁷. La comedia de cuño clásico se había cristalizado en el patrón pentapartito²⁴⁸ sobre todo, añadido, en las décadas 30 y 40 y en algunos casos a partir de la segunda mitad de la centuria, como Timoneda, y en un ejemplo algo posterior como el de Bermúdez. El texto de Torres Naharro fue el testimonio peculiar de la forma canónica imperante en cinco jornadas, el primer verdadero tratado que inauguró la preceptiva dramática en la historia nacional española. Naharro recogió su obra dramática y reflexionó sobre la comedia, distanciándose del dechado aristotélico a través de la diferenciación entre comedia, de la cual propuso la conocida distinción “comedia a fantasía” vs. “comedia a noticia”, y tragedia. En el fragmento que propongo aquí abajo se condensan todas sus mayores opiniones:

²⁴⁵ Canet Vallés, 1997, pág. 116. En realidad, también se conocía muy bien la misma *Poética* aristotélica desde el siglo XIII. García Yebra recuerda que Hermán Alemán, de la Escuela de Toledo, llevó a cabo la primera traducción latina del tratado a mediados del siglo XIII y que también hizo una, en el siglo XVI, Mantino de Tortosa. No se trataba de traducciones del texto original, puesto que la base fue el texto, abreviado y en árabe, de Averroes, que estaba tomado de la traducción árabe de Abu Baschar, el cual, a su vez, venía de una traducción siríaca. El estudioso daba cuenta de la primera traducción, sin textos intermediarios, del ejemplar griego, es decir la de Guillermo de Moerbeke. De la época renacentista se recuerdan la primera en latín, la de Valla, y de entre las muchas posteriores en ámbito italiano, las de Pazzi, Maggi, Vettori, Baldino, Elebodio, y Riccoboni. En ámbito español, la tradición de una traducción en lengua española del texto del Estagirita se dio más tarde con respecto a Italia, donde se habían visto las del citado Castelvetro y de Piccolomini, anticipadas por la de Segni de 1549. Haría falta esperar hasta mediados de los años veinte del siglo posterior, en 1626, para que viera la luz la impresión de Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, señor de San Payo, y hasta 1778 para que el Licenciado don Casimiro Flórez Canseco reimprimiera por primera vez la versión de Ordóñez, a la que añadió algunas correcciones. Todas las informaciones expuestas en esta nota han sido consultadas en García Yebra (ed.), 1992, págs. 34-50.

²⁴⁶ No obstante, el primer texto en el que se nombraba la estructura pentapartita del texto teatral fue el de Hernán Núñez, en su *Glosa sobre las trescientas del famoso poeta Juan de Mena* (1490), donde se declaraba que los griegos solían escribir comedias en «cinco actos y en cada acto puede haber muchas escenas» y que éstos las dividían «en tres miembros: diverbios, cántico y coro» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 60). De cualquier forma, Núñez no discurrió acerca de la supuesta practicidad de las partes cuantitativas, con lo cual su declaración se configuraba más como una simple información que como una reflexión.

²⁴⁷ Giuliani (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, pág. XLVI; citado incluso en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia del Tutor* de Cueva), 2010, pág. 237.

²⁴⁸ Guerrieri Crocetti, 1936, págs. 58-59.

Comedia, según los antiguos, es *civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio*, a diferencia de tragedia, que es *heroicae fortunae in adversis comprehensio*. Y según Tulio, comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, *scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y cuatro partes, *scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*, y como quiere Horacio, cinco actos, y sobre todo que sea guardado el decoro, etc. Todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír. Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada²⁴⁹.

Como se puede observar a partir de la parte de texto, se pueden enfocar distintas cuestiones, que iban de la conservación de la fórmula en cinco actos horaciana, con plena vigencia en su época «como quiere Horacio, cinco actos», visible también en las obras de Séneca, a la resolución de llamar los actos de una comedia jornadas, término que se impuso en los dramaturgos de los años 80²⁵⁰. La decisión de llamar así los actos de una pieza teatral —no sabemos si el autor tradujo *à la lettre* el italiano “giornata”—, le venía de la equiparación con el descanso con el cual la comedia se podía entender mejor. Desde el punto de vista de las partes cuantitativas, Torres Naharro seguía las cuatro partes, expuestas en orden confuso en su tratado, como prótasis, catástrofe, prólogo y epítasis, un dato que podía revelar sus conocimientos, en realidad, algo relativos, o el recuerdo de memoria de estas mismas partes. En realidad, su mención a los seis tipos de comedias y a las cuatro partes cuantitativas definidas por Acrón poeta son una buena muestra del intento del humanista español de ponerse a sí mismo en la línea de los antiguos, otorgándose el derecho de exponer sus propias ideas. Esta conciencia de dividir la tragedia y la comedia en actos y escenas se había interiorizado a partir de la labor de los humanistas sobre los textos siguiendo los mismos postulados

²⁴⁹ (ed.) 1993, pág. 142.

²⁵⁰ En la obra de Romero de Cepeda se notan oscilaciones entre “acto” y “jornada”. El empleo sistemático del término no suponía pura y simplemente un cambio en el número de actos, sino también una reformulación de toda la materia dramática a lo largo de la obra teatral. El mismo Carvallo, que volveré a citar más adelante, definía “jornada” como «nombre italiano; quiere decir de un día, porque *giorno* significa el día [...] A estas jornadas llaman los latinos actos» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 118). La *Propalladia* fue reeditada en 1573 y Cueva podría haber visto alguna copia impresa. Guerrieri Crocetti recordaba las tesis de Walberg, según el cual el nombre “jornada” podría haber sido sugerido por la práctica de los misterios de la Edad media. La innovación naharriana fue adoptada por Jaime de Huete y Agustín Ortiz en sus comedias, *Tesorina, Vidriana y Radiana*, pero cuyo éxito a finales del XVI se debió al mismo Cueva y también a Virués (1936, pág. 59). Empleado en casi todas las obras de los dramaturgos de los 70-80 que escribían en cuatro jornadas, el vocablo entrará en desuso a partir de los años 90, para desaparecer casi por completo después de 1604 en la obra de Lope (Vaccari, 2006a, pág. 31), así como en el repertorio de los demás dramaturgos que trabajaban por esas décadas.

horacianos²⁵¹. Frente al citado estancamiento del teatro español hacia mediados de siglo, se encontraban, en realidad, divergencias ya a partir de esta fórmula, o sea que desde los comienzos de la centuria el teatro español no encontraría una vía canónica de división del texto dramático y muy pocos repartían, en realidad, en cinco jornadas, exceptuando algunos imitadores del mismo Torres Naharro como, entre otros, Jaime de Huete en sus *Comedia Tesorina* y *Comedia Vidriana*, escritas probablemente a principios de los 50 (de la primera existe una edición de 1551), la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz, escrita entre 1533 y 1535 y la anónima *Farça a manera de tragedia* de 1537²⁵².

Por el contrario, en el particular último cuarto del siglo XVI el modelo que se tenía que seguir era Séneca y no el Estagirita, porque era el más próximo con respecto a los trágicos griegos y latinos. Sin embargo, quedaban algunos ejemplos de tratados que postulaban a la manera aristotélica. Sobre la división en cinco jornadas, Pinciano expresaba la vertiente aristotélica y neoclásica de reflexión sobre la comedia, así como eran neoclásicas, en ciertos sentidos, los comentarios de Cervantes²⁵³, Argensola y Cascales, quienes no hacía referencia, sin embargo, a las partes cuantitativas de las piezas teatrales sino a su articulación externa.

Habitualmente, en las historias de la tratadística española se suele nombrar a Naharro y luego al Pinciano como autor del segundo tratado más sobresaliente de los que reflexionaban acerca del género dramático de todo el siglo XVI. La historia de la tratadística española, comparada con aquellas surgidas en otros países europeos, parece a primera vista «pobre, coyuntural, fragmentaria, desigual, asistemática y empírica»²⁵⁴, por la dificultad en encontrar una vía canónica y los largos huecos temporales entre la aparición de los varios tratados, desde principios hasta casi finales de siglo, si se parangona a un ambiente férvido como el italiano. Procurando desmentir estos juicios enraizados, Newels ha comentado que, aunque no nacieron tratados tan valiosos, desde el punto de la disertación teórica, como los de Torres Naharro y Pinciano, se seguía reflexionando en esta dirección y se podían encontrar informaciones interesantes, incluso a partir de algunos prólogos puestos como encabezamientos a las piezas dramáticas, que mostraban un tibio afán por exponer o comentar estos cambios²⁵⁵. Sobre las

²⁵¹ Giuliani (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, pág. XLV.

²⁵² Muchas presentaban coplas de pie quebrado, como el introito de la *Tesorina* de 149 versos y el de la *Radiana* de 155 versos. También escrito en cinco actos un ejemplo más tardío, como la *Comedia intitulada Dolería* de Pedro Hurtado de la Vera (1572). Amén de estos títulos, cabe citar la *Farsa Salmantina* de Bartolomé Palau, escrita con toda probabilidad a finales de los 40, y su *Farsa llamada Custodia del hombre*, de 1547. Si el modelo naharresco arraigó en el teatro por así decir profano, el teatro religioso quedó, inversamente, anclado a su forma tradicional, que se presentaba como una representación que unía a una loa o introito una acción en un acto (Canavaggio, 1983, pág. XLVIII).

²⁵³ Sobre ellos volveré en 3.2 y 3.5.

²⁵⁴ Vitse, 2002, pág. 238.

²⁵⁵ 1974, pág. 36.

evoluciones que se produjeron en la conformación del texto teatral en el último cuarto de siglo, un testimonio peculiar resultaba ser el largo «Prólogo», bajo la forma de loa, puesto al comienzo de la tragedia argensoliana *Alejandra*. El dramaturgo no hacía sino recoger las modificaciones a las tragedias que aparecieron en los años finales de la centuria, declamados por la misma Tragedia, puesta en escena disfrazada de mujer con una «toca sangrienta, una espada desnuda y una hacha encendida»²⁵⁶. Fundamental es el pasaje en el que se evidenciaba que a la tragedia le habían quitado un acto, de cinco a cuatro, y eliminado los coros, consciente de que los preceptos aristotélicos no se seguían servilmente como antes:

El sabio Estagirita da liciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y, quitándome un acto —que solía
estar en cinco siempre dividida—,
me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis cenas.
Y a la verdad no siento ya esta falta
por no cobrar el nombre de prolija
(vv. 14-23)

Estos dos cambios en la conformación de la tragedia —tanto en el número de jornadas como en los coros que se interponían a las escenas—, demuestran que el dramaturgo estaba informado sobre los cambios provocados por el tiempo, pero no se refería directamente a los «cambios del gusto»²⁵⁷, en una época temprana en la que, según Llanos López, aún no se había formado la conciencia de formular una teoría sobre la tragedia y la comedia que se distanciara del dechado anterior²⁵⁸, pero que sí se disertara, de alguna manera u otra, sobre el teatro. Recordaba asimismo que la «tensión entre la teoría y la práctica teatral —en el caso del siglo XVI especialmente la trágica— se observa con frecuencia en los textos del período, en los que se insiste sobre todo en que se ha producido un cambio y que la actividad teatral contemporánea es bien distinta de la antigua»²⁵⁹. El dramaturgo describía las transformaciones revolucionarias en la tragedia —el pasaje a las cuatro jornadas, cuando el modelo seguido hasta ese momento en la línea clásica contemplaba la división en cinco jornadas, y la ausencia de coros a la antigua manera de la tragedia clásica—, que se llevaron a cabo cuando él se asomó a la práctica teatral, hacia principios de los 80, confirmando de esa forma el momento

²⁵⁶ Cito por la ed. de Giuliani (2009). El «Prólogo» se encuentra en las págs. 7-9.

²⁵⁷ Sánchez Laílla, 1999, pág. 107.

²⁵⁸ 2007, pág. 332.

²⁵⁹ 2007, pág. 332.

histórico tanto del empleo de la estructura del texto teatral en cuatro jornadas como de la eliminación del elemento coral, una falta de la cual la Tragedia no sentía añoranza. Giuliani relacionaba la operación efectuada por Giraldi, siempre tomando su fuente, Séneca, ante un público culto y cerrado, con la de Argensola, quien, sin embargo, solo atestiguaba lo que se había convertido en algo habitual en el teatro comercial de la época²⁶⁰. Para valorar esta hipótesis de que el escritor aragonés se limitaba a informar sobre algunos cambios, sirvan como ejemplo las citadas declaraciones de Rey de Artieda en *Los amantes*, en la carta «Al ilustre señor don Tomás de Vilanova», donde el valenciano declaraba la completa anulación del coro como elemento conformador de la tragedia algunos años antes, excepción hecha en las mencionadas piezas de Bermúdez:

Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra,
aunque impresos los vi, no ha muchos meses,
en dos *Nises*, que así el autor las nombra²⁶¹.

Todo ello significaba que ya a finales de los 70 del siglo XVI empezaba a decaer esta costumbre, que solamente quedaría en algunos ejemplos aislados de piezas al estilo antiguo como en Bermúdez o bien en la *Elisa Dido* de Virués. El mismo hecho de insertar una loa a comienzos de una pieza teatral sería una costumbre que habría decaído en las décadas posteriores²⁶².

Si tuviéramos que reanudar el discurso acerca de los tratados aristotélicos de finales de XVI, la *Philosophía* de Pinciano se encontraba alejada ideológicamente de sus tiempos, en cuanto seguía legislando acerca de los cinco actos, fórmula abandonada desde hacía décadas y que unos dieciséis años antes, en el fragmento arriba citado de Argensola, se consideraba algo del pasado. En la segunda parte del tratado, el diálogo entre Hugo, Fadrique y el mismo Pinciano se desplazaba hacia las partes cuantitativas de la tragedia y de la comedia. Hugo reconocía que la «fábula trágica» se divide en las cuatro partes de prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe e indicaba como razonable la división en cinco actos:

Algunos han dificultado el porqué han de ser cinco los actos y no más ni menos. Otros dan otras causas, mas yo soy de parecer que los que hicieron cinco actos, siguieron la alegoría de Aristóteles, el cual

²⁶⁰ Giuliani (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, pág. LXII.

²⁶¹ Cito por la ed. de Ferrer Valls (1997). Este fragmento se encuentra en la pág. 7.

²⁶² Sin embargo, habría que matizar esta afirmación, puesto que se trataba de dos casos distintos, siendo que las loas siempre iban, fueran o no del dramaturgo. La diferencia con la tragedia clásica es que, repito, no formaban ahora parte de la acción, visto que se seguía el modelo de la comedia plautina y terenciana. Esta es una diferencia fundamental en el uso de este elemento.

dice que la fábula es animal perfecto y parece que es razón que tenga cinco sentidos, conforme a los cuales dividieron los actos

Dos o tres líneas más adelante, exponía cómo se adecuaban los cinco actos a las cuatro partes de división de la fábula:

me parece que el primer acto y la prótasis es todo uno; y la epítasis y catástasis contienen al segundo, tercero y cuarto acto; y que la catástrofe y el quinto acto es todo casi uno, así como el acto primero y la prótasis [...]

En la tercera parte del tratado asimilaba la comedia a la tragedia en cuanto a partes cuantitativas:

es de saber que la comedia, como la tragedia, son una cosa misma, porque así como esta, tiene principio, medio y fin, ñudo, soltura, prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe, y, en ellas, actos cinco²⁶³.

Y definía como unidad de tiempo para la tragedia cinco días y para la comedia tres, reconociendo que menos se dilata el tiempo «terná más de perfección, como no contravenga a la verisimilitud»²⁶⁴. Ahora bien, a partir de las formulaciones pincianas se echa de ver que, además de asimilar la comedia a la tragedia, en la estela de Giraldi, el tratadista iba de la mano con lo que sostenía Aristóteles y adecuaba las cuatro partes cuantitativas a los cinco actos, así como seguía recordando la parte de la catástasis, que solo reapareció en él y en Ceruti, refiriéndose a Escalígero²⁶⁵, para definir «el punto culminante de la “epítasis”»²⁶⁶. De acuerdo con Rubiera Fernández, «lo más importante es observar que según él [Pinciano] es posible hacer tres tipos de divisiones en una tragedia y que estas divisiones no son incompatibles entre sí pues simplemente responden a la aplicación de criterios distintos»²⁶⁷. Según el estudioso, el tratadista se valía de la imagen eficaz de la cuerda para dejar claras estas distintas dimensiones: por una parte la cuerda con la que se hacen dos acciones principales, es decir unir y desunir (*connexio* y *solutio*), una cuerda dividida en tres partes (principio, medio, fin) y «una cuerda con la que en *cuatro* tiempos se comienza a apretar un nudo, se vuelve a apretar,

²⁶³ Textos en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972. El primer fragmento se encuentra en las págs. 95-96, el segundo en la pág. 96 y el tercero en la pág. 103.

²⁶⁴ Recordemos que el Pinciano, en la V epístola del tratado, consideraba la verosimilitud como algo necesario a la fábula para deleitar.

²⁶⁵ Vega Ramos, 1997, pág. 184.

²⁶⁶ Rubiera Fernández, 2010, pág. 219.

²⁶⁷ 2010, pág. 220.

y aún se aprieta hasta que no se puede más y entonces se afloja o desenlaza el nudo» para remitir a las cuatro partes cuantitativas. Y esta cuerda podía dividirse en cinco partes, que eran los cinco actos²⁶⁸.

En la estela del Pinciano se situaría el *Cisne de Apolo*, cuyo título completo era *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que el arte poética y versificatoria pertenece*, escrito por Carvallo y publicado en 1602. En el diálogo entre Zoilo, la Lectura y el mismo Carvallo en el apartado «De las tres partes principales de la comedia», la Lectura declaraba que, para ella, la comedia tendría que constituirse de tres partes, a saber prótasis, epítasis y catástrofe—. La prótasis «es el principio y crecimiento de la comedia, en la cual se comienza a ir representando la historia o ficción», en la segunda parte «hanse de proseguir la materia con diferentes sucesos de los que se pudieran pensar y otros varios y revueltos casos» y definía la última parte como la en que «la comedia va declinando para acabarse y en ella todos estos enredos se van descubriendo»²⁶⁹, como se mostraría en el teatro barroco. Poco más adelante declaraba que la comedia «se suele dividir en cuatro o cinco jornadas. Pero lo mejor es hacer tres jornadas solamente, una de cada parte de las principales». A través de estos ejemplos, se puede observar el “anacronismo” presente también en el tratado de Carvallo quien, a la altura de 1602, seguía discutiendo acerca de las cinco y cuatro jornadas, dos modelos que no se empleaban desde hacía casi dos décadas en el teatro comercial, y fue el primero en reconocer la practicidad del modelo en tres²⁷⁰, que Lope había popularizado en las postrimerías del XVI para adecuar cada uno de los actos a la tríada principio-nudo-desenlace. La obra de Carvallo se situaba siete años antes de la publicación del *Arte nuevo*, en una fase de polémica y de asimilación, en el ámbito de la tratadística y no en la esfera teatral, sobre los nuevos postulados del *arte nuevo*. En cualquier caso, opino que para este trabajo su información es interesante, porque da cuenta de la época de transición en la que se escribía en cuatro jornadas y se configuraba como uno de los pocos, a no ser el único de los que esté a conocimiento, tratados españoles de estos siglos XVI y XVII que legislaban sobre la propuesta dramática de las cuatro jornadas²⁷¹. La valoración «se suele» daba cuenta de que este tipo de escritura dramática se continuaba usando en su momento.

²⁶⁸ 2010, págs. 219-220.

²⁶⁹ Las citas se recogen en la pág. 261 de la ed. de Porqueras Mayo (1997).

²⁷⁰ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 24, nota 16.

²⁷¹ Es la única si no contamos el cap. 48 del *Quijote*, que retomaré más adelante, cuando el cura, quejándose de la fallida adecuación a la unidad de lugar del teatro de su época, sostiene haber visto comedias en tres jornadas, cada una de las cuales se ubicaba en un continente distinto, y se pregunta irónicamente si tuviera cuatro jornadas si ésta se acabaría en otro continente. Tampoco tienen aquí cabida las informaciones sobre las cuatro jornadas en los testimonios de los dramaturgos finiseculares, que se analizarán en el capítulo siguiente.

Desde el punto de vista de la asimilación de los cinco a los cuatro actos, como había sostenido Canavaggio, siguiendo lo que hicieron los escritores de la fórmula clásica los dramaturgos poetas de finales de siglo habrían adecuado las cuatro partes de prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe a las cuatro jornadas de sus piezas, como se hacía en el testimonio naharresco. Se ha visto que durante el siglo XVI, por lo menos la primera parte, estaba de moda el esquema expuesto por Donato con los cinco actos horacianos²⁷². Si la adecuación de los cinco actos a las cuatro partes cuantitativas se realizaba, como se ha explicado, de esta forma²⁷³:

prólogo: lo que precedía el coro, en el caso de que fuera insertado
prótasis: I acto
epítasis: II-III y IV actos (parte del V también)
catástrofe: V acto (o final del V acto)

En el caso de que los textos en cuatro jornadas hubieran adecuado efectivamente el esquema de las partes donatianas, es decir una estructuración que se hilvanaba fundamentalmente en torno a la construcción de cuatro tiempos, se tendría que llegar a una repartición de ese tipo:

prólogo: en el caso de que fuera insertado
prótasis: I jornada
epítasis: II-III jornadas (parte de la IV también)
catástrofe: IV jornada (o final de la IV jornada)

El prólogo, que se había eliminado y no era un elemento precipuo —por lo menos se había abandonado en la función que tenía en la Antigüedad—, hizo posible que en el análisis de las partes cuantitativas se pasara a considerar como parte de exposición del conflicto dramático directamente la prótasis, sin ninguna introducción anterior, como epítasis las dos jornadas centrales (probablemente parte de la última jornada también) con la preparación a la catástrofe, que tendría que colocarse en una posición avanzada o al final de la última jornada.

²⁷² Vega Ramos, 1997, pág. 184.

²⁷³ Según Canavaggio, en Torres Naharro y sus imitadores, como Bermúdez y la *Elisa Dido* de Virués, las cinco jornadas de estas piezas se adecuaban a los cinco tiempos que fueron indicados por los gramáticos alexandrinos, es decir las partes mencionadas de prólogo, prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe (1977, pág. 282).

En su estudio sobre la estructura de las comedias de Cueva, Morby había evidenciado que éstas seguían una trayectoria de este tipo: la I jornada habría sido la exposición de la acción y su comienzo efectivo, la II jornada el momento en que se exponían algunos «*incidents divers*» y «*le triomphe momentané des forces qui seront vaincues lors du dénouement*», la III jornada el clímax de la acción dramática, es decir su punto culminante, y la IV jornada la catástrofe, el desenlace final debido a la intervención de un *deus-ex-machina*²⁷⁴. Sin embargo, como se verá en el análisis del cap. 6, esta teoría se muestra como cuestionable, puesto que el sevillano presentaba una gran variedad de casos en su dramaturgia.

La estructuración en cuatro jornadas se oponía, a primera vista, a la lopesca en tres jornadas incluso en la resolución, que en el teatro del Fénix tendría que haberse postergado hasta por lo menos mediados del tercer acto, aunque se verá que los escritores finiseculares la retardaban, ellos también, hasta casi el final de la pieza. En el *Arte nuevo* el madrileño nos habría dado una buena muestra de esta tripartición de la fábula dramática de acuerdo con la tríada principio-nudo-desenlace de la adecuación de cada uno de los tres actos de la pieza a cada una de estas partes:

en el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para
(vv. 298-301)

El primer acto serviría de introducción a la materia que se presenta, el segundo a la inserción de las varias peripecias que sirven para complicarla, con la resolución que se postergaba hasta por lo menos el punto central del tercer acto. El planteamiento, pues, ocuparía esencialmente el primer acto, el nudo el segundo hasta mitad del tercero y el desenlace la segunda mitad de éste, una manera muy ágil de mantener despierta la atención de los espectadores, que hasta casi terminada la comedia no saben cómo va a parar. En realidad, habría que matizar esta afirmación, puesto que en el teatro de cinco, cuatro como en el de tres no había una verdadera exposición, sino más bien las dos partes indicadas por el citado Robortello de *connexio* y *solutio*, que se presentaban de manera distinta. Lo más importante no era la fábula, como había legislado Aristóteles, sino el lance patético, aunque Lope, al igual que el griego, aconsejaba que no se volviera la fábula episódica porque se tenían que aglutinar

²⁷⁴ Citado en Canavaggio, (ed.) de *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, 1969, págs. 35-36.

todos los episodios en torno a una acción principal, manteniendo de esa forma el principio de la unitariedad de la acción.

La diferente extensión del texto en las vacilaciones formales correspondía a otros presupuestos, puesto que la materia dramática no se distribuía de manera igual en las comedias en cinco jornadas, en cuatro o en las de tres. Por obvia que pueda aparecer esta afirmación, responde en realidad a una diferente concepción del texto y de su consecuente puesta en escena y nos fragua una vía al entendimiento de cómo cambia paulatinamente esta misma concepción del texto dramático en el territorio español en esos años, de las maneras transversales de distribuir en jornadas la fábula, entendida como conjunto de motivos, de reordenarla y reproponerla en un texto que presenta una nueva, reducida, conformación externa con respecto a las cinco jornadas.

Ahora bien, el empleo de una jornada menos en los escritores finiseculares suponía que, con respecto al modelo en cinco jornadas, la epítasis estuviera reducida de un tercio, es decir que, en lugar de presentar las varias peripecias moduladoras del conflicto dramático a lo largo de las tres jornadas, habría tenido que hacerse en la extensión de dos jornadas, mientras que, con respecto al modelo tripartito, la epítasis se prolongara de una jornada más. Lo que diferenciaba el modelo en cuatro del modelo en tres residía en que la “exposición” del argumento tratado se prolongaba hasta finales de la primera jornada y la acción empezaba, en muchos casos, a finales de ésta, mientras que en el teatro posterior se construían unas piezas basadas en el dinamismo puro, porque estaba subordinado a los imperativos de la acción más que a los de la palabra. La acción empezaba *in media res* o exponiendo ya algún accidente o *coups de théâtre*. El modelo en tres actos revelaba toda su practicidad organizativa con respecto a las cinco o cuatro jornadas. Sin embargo, y siguiendo lo que acabo de decir acerca de la falta de una verdadera exposición, también las piezas en cuatro jornadas no tenían, en realidad, una verdadera exposición del conflicto dramático.

El pasaje de las cinco a las cuatro jornadas, que sigue presentando muchos problemas, parecía haberse efectuado manteniendo a todos los efectos el esquema de las cuatro partes que emplearon los dramaturgos que utilizaban la forma clásica en cinco adaptándolo a las cuatro jornadas, un dato que revela lo erudito de la propuesta dramática cuatripartita desde el punto de la repartición de la fábula en los actos a disposición, que se intentó superar a través de una cantidad reducida en el número de las jornadas.

Por el contrario, a comienzos del siglo XVII los dramaturgos habrían interiorizado el modelo de las tres jornadas, que se usaba en el teatro desde más de una década, pero estaban ensayando todavía la disposición dramática. Carvallo ponía las vacilaciones en el número de

actos como simultáneas y las consideraba como menos cómodas que los tres actos solo en lo relativo a una adecuación a las tres partes cuantitativas reconocidas. Dicho de otra forma, la práctica teatral se adelantó a la especulación teórica y surgió más tarde la conciencia de la adecuación de un preciso número de actos a las partes cuantitativas correspondientes.

El modelo en tres jornadas se aclimató pronto en el campo de la preceptiva, porque parecía muy práctico y se ajustaba a las tres partes cuantitativas reconocidas por Aristóteles (prótasis, epítasis y catástrofe), aunque no faltarían críticas muy agudas en los finales del siglo XVI. Igualmente reconocería el uso de la escritura tripartita Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas*, publicadas en Murcia quince años más tarde (1617), aunque solo mencionaba los dos modelos reconocidos “canónicamente”, siendo el modelo en cuatro jornadas desaparecido de los escenarios:

Tres maneras hallo de divisiones acerca de la fábula: una, como vamos ahora diciendo, conexión y solución; otra, en cinco actos, inventada por los gramáticos, para distinción y claridad del poema, pero no mira esta división a la esencia de la fábula; otra es prótasis, epítasis y catástrofe. Así también entre nosotros se divide ahora la fábula en tres jornadas: la primera, donde se entabla la fábula; la segunda, el aumento della con nuevos casos; la tercera, la que propiamente llamamos solución²⁷⁵.

Cascales reconocía que el modelo tripartito se usaba en su época y, con respecto a la disposición anterior pentapartita, miraba la «esencia» de lo dramatizado. También reconocía las dos partes indicadas por Robortello, las citadas *connexio* y *solutio*, pero sin comprenderlas perfectamente, dado que hacía coincidir la división interna con la externa, poniendo en el mismo nivel la división externa en cinco actos con la interna de la fábula en dos o bien en las tres partes cuantitativas. Una opinión parecida a la de Carvallo y de Naharro sobre la jornada, habría sido recogida en el precepto XIV de la más tardía *Idea de la comedia de Castilla* (1635) de Pellicer de Tovar, otro tratado imprescindible de la primera mitad del siglo XVII:

Los antiguos repartían sus comedias en muchos actos. Nosotros las llamamos por metáfora *jornada*, a imitación de los que caminan, por los descansos que se hacen en la primera y en la segunda con el entremés, que es lo propio que intermedio, y el baile. Está hoy reducida a tres jornadas, que es número moderado para que no canse²⁷⁶.

²⁷⁵ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 199.

²⁷⁶ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 270.

Se recordaba que los antiguos usaban un número mayor de actos pero, de la época presente, solo se mencionaba la escritura en tres jornadas, en un momento en que se había visto y vivido ya toda la trayectoria teatral del Fénix, y se justificaba como la disposición adecuada para que el público oyente no se tediara. Asimismo, al igual que en Torres Naharro, se reconocían la metáfora ligada al nombre “jornada” y los descansos entre los distintos actos de la pieza teatral²⁷⁷.

A partir de todas las reflexiones expuestas en estas páginas, se puede notar que hay varias cuestiones acerca de la división en partes del texto teatral. Resumiendo brevemente, una primera cuestión es la relativa a la división interna de la tragedia, que arrancaba de las cuatro partes indicadas por Aristóteles (prólogo, episodio, éxodo y parte coral), seguidas por la reflexión sobre las partes externas definidas por Horacio y teorizadas como los cinco actos, que pasaron a la historia como las cinco partes visibles en las que tenía que organizarse la materia dramática de la misma tragedia. En la línea de reflexión acerca de la tragedia se colocarían las declaraciones de algunos tratadistas cultos italianos que intentaban tanto adecuar las partes de la retórica al género trágico teatral, así como la tríada prótasis-epítasis-catástrofe, definida por Donato en sus reflexiones sobre las comedias de Terencio, a los cinco actos.

La segunda cuestión atañe a las partes cuantitativas de la comedia, definidas por el mismo Donato a partir de sus investigaciones sobre las piezas teatrales de este humanista latino. Por un lado, Donato definió las cuatro partes cuantitativas internas (prólogo, prótasis, epítasis, catástrofe) y, por otro lado, los cinco actos de la parte externa. Se ha observado que en España, partiendo de Torres Naharro, se seguía el filón de la comedia y no de la tragedia, con lo cual el antiguo exégeta devino un punto de referencia imprescindible para las formulaciones teóricas de los siglos XVI-XVII puesto que su modelo era la comedia, un género que había sido maltratado y subvalorado con respecto a la tragedia. Sin embargo, a lo largo de estas dos centurias, en tierra ibérica cambiaron los postulados sobre las vacilaciones formales en el número de actos, en la forma externa de una pieza teatral, gracias a las mismas evoluciones del teatro nacional, que de los cinco pasó a los cuatro y finalmente tres actos, gracias también a empujes que venían, en la práctica, de otras tradiciones como la italiana de las compañías de actores. También desde el punto de vista de la repartición externa había fluctuaciones, con algunos que seguían legislando acerca de las cuatro partes cuantitativas (Naharro, Pinciano) o quienes tomaban como referencia las tres partes (Carvallo). Pero algunos tratados seguían estando ligados a la disertación sobre los cinco actos y en el país,

²⁷⁷ Es muy relevante la importancia que se atribuía al hecho de no cansar al espectador.

bajo las presiones del influjo del *arte nuevo*, práctica y teoría no coincidían temporalmente, puesto que la segunda se hallaba en retraso con respecto a la primera.

Otro punto es el de la conformación interna de la fábula, en *connexio* y *solutio*, que no todos los comentaristas entendieron, y que se refiere a lo que recomendaba la doctrina clásica acerca de una organización precisamente en dos partes, que no tenía nada que ver con su organización externa, es decir con la cantidad de actos de la misma.

En lo relativo a la repartición externa de la fábula se observa que el modelo en cuatro jornadas fue nombrado apenas por los tratadistas de la época, cuya mirada retrospectiva hacia el teatro de fines del XVI tendría que haber sido más objetiva. En la época, la escritura en cuatro se ligaba sustancialmente a la fórmula precedente en cinco jornadas desde el punto de vista de la adecuación a las mismas partes cuantitativas. La practicidad de una fórmula como la tripartita fue otro punto que favoreció la preferencia por esta disposición dramática con respecto a otras como la en cuatro jornadas. A fin de cuentas, en la tratadística española los dos modelos de base eran los cinco actos de la tradición clásica y el “nuevo” en tres. El breve período de duración de las experimentaciones de escritura dramática en cuatro jornadas y su colocación temporal entre la escritura clásica en cinco y la fórmula canonizada por el Fénix, generó el descuido teórico hacia la misma. Todo ello se opone a la importancia que supuso esta formulación como pasaje intermedio precisamente entre los dos tipos de escritura teatral en cinco y en tres.

3. ¿Un éxito o un fracaso?

En el presente capítulo me ocuparé de los testimonios redactados por los principales dramaturgos que ocuparon una posición de relieve en el mundo del teatro español entre los años 70 y 80 del siglo XVI y las décadas iniciales del siglo XVII y que, a lo largo de su carrera como escritores de textos teatrales, ensayaron la escritura dramática en cuatro jornadas. Las innovaciones revolucionarias que se venían gestando en todos los ámbitos del teatro peninsular hicieron que los hombres de letras volcaran sus ideas y postulados sobre estos cambios germinales en más de una ocasión, delineando e influenciando con sus propias y numerosas contribuciones el panorama literario, social y cultural de su época. En vía paralela, los tratadistas de ambos siglos, en mayor medida en el XVII, postularon, como se acaba de ver en 2.2, sobre las unidades del texto dramático y la división en actos y escenas, complementando de esta manera la nutrida aportación teórica sobre el teatro, con muchas de ellas que trataban acerca de la conformación del texto teatral. Fue precisamente a partir de los años de transición marcados por la huella de la “generación perdida” cuando se esgrimían los argumentos en pro y en contra de las novedades que estaba experimentando el teatro, diversificando las disertaciones acerca de una actividad que se había convertido en un ejercicio cotidiano para la sociedad del tiempo. Estas disertaciones formarían un amplio debate y se agudizarían cuando las controversias sobre los partidarios y los detractores tocarían el sendero recorrido por el *arte nuevo*, a partir de las primeras décadas del XVII.

La selección de textos que propongo englobará exclusivamente los que presenten referencias concretas acerca de la fase de las cuatro jornadas. Los que voy a comentar, conocidísimos ejemplos, serán expuestos de manera cronológica, de manera que se pueda ver la creciente conciencia de estos dramaturgos de disertar sobre las innovaciones que empujaron ellos mismos antes de la eclosión del *arte nuevo*. El foco de atención en este campo se iniciará, en realidad, con la inserción de un texto perteneciente a un género literario distinto, la loa, con el ejemplo de una de las más famosas del tiempo, la paradigmática *Loa en alabanza de la comedia* de Agustín de Rojas (1603). La elección ha recaído en este breve texto, insertado como Loa VIII en el libro I del *Viaje entretenido*, porque en él —un caso único de su tiempo— se ofrecía un punto de vista sumamente interesante sobre la temporada teatral de la “generación perdida”. El texto de Rojas, en calidad de testimonio por así decir histórico de un experto del mundo teatral que no estaba implicado de manera directa en la escritura de textos dramáticos en cuatro jornadas aunque pasó algunos años en este mundo, que conocía muy

bien, viene así a complementar la nutrida aportación crítica sobre estos cambios en el teatro. Se pasará a analizar algunos textos fundamentales escritos por los dramaturgos que fueron activos o empezaron su actividad en los años 80, como he citado en la «Introducción» el cap. 48 del primer *Quijote*, el *Ejemplar poético* de Cueva, el *Arte nuevo* de Lope de Vega para acabar con dos testimonios cervantinos dentro de la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, con el ejemplo del «Prólogo» y la segunda jornada del *Rufián dichoso*. Es curioso notar si cambia o se mantiene más o menos igual la posición ideológica del alcalaíno antes y después de la publicación del *Arte nuevo*.

Este tipo de análisis sobre los testimonios del XVII permite abordar algunos puntos peculiares:

- 1) la imposibilidad de reconstruir una trayectoria por así decir correcta del pasaje del número de jornadas en el teatro de finales del XVI;
- 2) la oportunidad de tener otros puntos de vista sobre la debatida cuestión de las atribuciones de las fórmulas de repartición de la materia dramática;
- 3) la oportunidad de abordar las ideas estéticas de estos dramaturgos sobre el teatro, en relación tanto con el modelo clásico como con la nueva dialéctica que se impuso gracias a las experimentaciones de los 80 y luego de la fórmula en tres jornadas.

El intervalo de tiempo que iba entre el momento en que los dramaturgos ejercían su profesión de manera activa, escribiendo y/o haciendo representar sus piezas teatrales, y el momento de la redacción o publicación de algunos de sus testimonios, se configura como el primer punto que cabe tomar en consideración a la hora de abordar un asunto tan peliagudo. Aunque acabo de decir que el teatro de finales del XVI no se tiene que enfocar a partir del XVII, creo que es muy útil observar el comportamiento de los dramaturgos hacia su misma actividad y su empleo de las cuatro jornadas en un momento anterior. La reflexión sobre sus postulados estéticos y la rememoración de su profesión como escritores dramáticos se desarrolló algunas décadas después de la escritura y de la representación de sus piezas (Cueva), en una época en que los autores de comedias les cerraron las puertas del teatro (Cervantes), o mucho tiempo después de su alejamiento de ese mundo (Cueva, otra vez). El núcleo más importante para definir algunas coordenadas que vertebran estos textos se resuelve en que los dramaturgos escribieron sus disertaciones dentro de un ambiente fuertemente conmocionado por el éxito de la nueva fórmula dramática en tres actos, cuyo impacto en las tablas había comenzado más de una década antes de la publicación tanto de estos mismos testimonios como del *Arte nuevo*. Las reflexiones de los dramaturgos reconducibles a la “generación

perdida” se encajaban, por tanto, dentro de un ambiente transformado con respecto a los emblemáticos años 70-80 del siglo anterior, durante los cuales habían podido apreciar los resultados positivos de sus esfuerzos artísticos y la *Comedia* era un proceso aún en gestación.

En algunos testimonios, como el de Argensola, nos situábamos todavía en la década de los 80. Sin embargo, el estudiante aragonés no se atribuía ninguna invención. Por el contrario, los tres escritores que voy a estudiar ahora —Cueva, Cervantes y Lope—, cada uno con una trayectoria distinta en el mundo de la farándula, postulaban tomando como punto de partida su pasada actividad, directa y tangible, con el mundo del teatro, y se esforzaban en indicar su rol de primacía en su entorno literario. Cueva y Cervantes la comparaban, y se enfrentaban ellos mismos, a los favores que Lope de Vega estaba cosechando en el público que asistía a los espectáculos ya a partir de los años 90 y, en el caso cervantino, con la esfera de acción ejercida por el tratado lopesco.

Veíamos anteriormente que uno de los caracteres identificativos de esta “generación” era precisamente el intento de defender su manera de hacer teatro. Sin embargo, los textos deben ser analizados con suma cautela porque presentan varias carencias y alteraciones de la historia teatral²⁷⁸. En el caso específico del escritor alcalaíno, algunos de los documentos se imbuían de una mirada nostálgica y consciente tanto del escaso aprecio de sus piezas ante la llegada del Fénix como de la asombrosa capacidad mostrada por éste de canalizar las distintas prácticas escénicas presentes en la escena de entonces y asimilar un nuevo lenguaje teatral, que adoptarían o aprobarían, a pesar de algunas reticencias, los que se asomarían o se estaban asomando al mundo teatral.

El segundo punto que cabe desentrañar se fundamenta en que muchos de los poetas que emplearon el modelo en cuatro jornadas no dejaron ningún escrito o postulado sobre sus ideas estéticas acerca de este modelo de escritura y lo único que nos ha quedado de ellos son sus textos teatrales, que muchas veces se reducían a una sola obra dramática, y unas cuantas, a veces imprecisas, informaciones biográficas. Nos quedamos con las voces más importantes pero desconocemos las ideas estéticas sobre el modelo en cuatro jornadas de muchos de los dramaturgos de la época —Cepeda, Morales, López de Castro, Loyola, Cueva y Silva—, otro dato que hacía de ella un momento absolutamente emblemático en la historia teatral peninsular.

²⁷⁸ Canavaggio, 1995, pág. 250.

3.1 Un juicio positivo: la *Loa en alabanza de la comedia* de Rojas

A principios de siglo, en 1603²⁷⁹, salía una loa llena de curiosas anécdotas sobre el panorama teatral de la época, titulada *Loa en alabanza de la comedia*²⁸⁰, donde el escritor madrileño bosquejaba, como indica el título, un elogio a las evoluciones de la comedia a lo largo de 328 versos. El escritor hacía hincapié en las varias contribuciones de los dramaturgos españoles, antes de que aparecieran las reivindicaciones de Cueva y Cervantes y seis años antes de la publicación del *Arte nuevo*. Es decir, en un momento en que Lope tenía éxito pero no se habían fijado todavía las pautas del nuevo teatro. Rojas defendía su país como el que fue capaz de mejorar y llevar a su cumbre la comedia y para cada etapa de la historia teatral definía la cantidad de actos o partes que constituían las piezas teatrales que se solían representar e indicaba las innovaciones o cambios que se daban conforme avanzaban los tiempos, aportando detalles muy significativos tanto acerca de la métrica empleada o el tipo de obras que se solían hacer como de los recursos escénicos llevados al tablado.

Sin embargo, en relación expresamente a la cuestión del uso de las cuatro jornadas se ofrecían datos muy inexactos, que no coinciden con lo que se ha venido apuntando hasta ahora, y vuelven a registrar la inmensa dificultad en determinar con más precisión esta fase histórica del teatro peninsular antecedente a la *Comedia nueva*. Se reunían en el grupo de quienes empleaban este modelo para la escritura de sus textos teatrales a dramaturgos fundamentales, como Cueva y Cervantes, a dramaturgos que han recibido menos atención crítica, como Cueva y Silva y Loyola, o hasta a desconocidos como un cierto Vega:

hizo del *Padre tirano*, [Juan de la Cueva]
como sabéis, dos comedias.
Sus *Tratos de Argel*, Cervantes;
hizo *El Comendador*, Vega;
sus *Lauras* y *El bello Adonis*
don Francisco de la Cueva.
Loyola, aquella de *Audalla*,
que todas fueron muy buenas;
y ya en este tiempo usaban
cantar romances y letras,
y esto cantaban dos ciegos,
naturales de sus tierras.
Hacían cuatro jornadas,
tres entremeses en ellas,

²⁷⁹ La *Loa* estudiada en este apartado habría sido escrita hacia 1599 (Arata, 1991, pág. 9).

²⁸⁰ Rojas se interesaba por describir en sus loas los varios aspectos del mundo teatral. Sobre la comedia, entendida en este caso como espectáculo representado, escribió incluso *De los que entran sin pagar en la comedia*.

y al fin con un bailecito
iba la gente contenta²⁸¹.

Además, como haría el Fénix en su *Arte nuevo*, el escritor ofreció datos sobre cómo se representaban estas obras en cuatro jornadas, apuntando que se usaba poner «tres entremeses en ellas» y terminarlas con un baile. Hasta aquí, el análisis del escritor apenas muestra puntos débiles. Sin embargo, transcurrido este tiempo en el que el teatro estaba todavía en una fase de transición, se indicaba que «vino otro,/ subieron a más alteza./ Las cosas ya iban mejor»²⁸² y se indicaban a Artieda, Lupercio, Virués y Morales como seguidores del nuevo modelo de escritura en tres actos:

hizo entonces Artieda
sus *Encantos de Merlín*
y Lupercio sus tragedias;
Virués hizo su *Semíramis*,
valerosa en paz y en guerra;
Morales, su *Conde loco*,
y otras muchas sin aquestas.
Hacían versos hinchados,
ya usaban sayos de telas,
de raso, de terciopelo,
y algunas medias de seda.
Ya se hacían tres jornadas,
y echaban retos en ellas,
cantaban a dos y a tres,
y representaban hembras

Ahora sí, no tenemos más remedio que tomar nota de la transgresión llevada a cabo por Rojas, quien desvió la trayectoria real del pasaje de los cuatro a los tres actos atribuyendo la nueva fórmula a dramaturgos que quedaron anclados al patrón cuatripartito, con exclusión de Virués²⁸³, y pronunciándose a favor del nuevo patrón de escritura que en esos años utilizaban ya (casi) todos los dramaturgos, sin por eso desentenderse de los progresos de la etapa anterior, donde se introdujeron las letras y los romances durante las representaciones.

Tanto Morales, padre del *Conde loco*, como Artieda y Lupercio —se refiere, sin lugar a dudas, a Argensola puesto que se mencionaban sus «tragedias»—, emplearon el modelo en cuatro actos en todas las piezas que de ellos han quedado. Sin embargo, antes de condenar los

²⁸¹ Para todas las citas de la *Loa en alabanza de la comedia*, utilizo la edición del *Viaje entretenido* de Ressayre (1972). El texto completo se encuentra en las págs. 147-158.

²⁸² Se trata de una probable referencia implícita a la situación política y social del tiempo, mientras que en el campo literario a las innovaciones que se estaban dando y al hecho de que el panorama se vio enriquecido con una nueva generación de dramaturgos.

²⁸³ En algunos estudios sigue permaneciendo la indicación de Virués como escritor que empleó las cuatro jornadas.

descuidos del escritor, cabe conferir una importancia destacable al hecho de que, como he afirmado en varios lugares de este trabajo, en estas décadas los textos teatrales se refundían y retocaban con modificaciones sustanciales en el número de actos. Por eso, es muy probable que Rojas viera circular impresos de las tragedias argensolianas en tres jornadas, lo cual atestiguaría esta moda que se impuso a finales de siglo de reducir las comedias de un acto, para ajustarse al nuevo modelo dramático imperante, a través de la unión de las dos últimas jornadas²⁸⁴.

En lo relativo a la pieza de Loyola, es probable que el escritor llegara a ver el manuscrito con el patronímico del moro Audalla, uno de los personajes principales, con diferentes nombres como *Comedia de Miseno* o *Comedia de Audalla*. Al escribir largo tiempo después de la representación puede ser que le viniera a la memoria el nombre del protagonista, y no el título original de la pieza²⁸⁵.

Todo ello no resta importancia al valor documental del presente texto, por nombrar obras perdidas —*Los encantos de Merlín* de Artieda, escritos probablemente hacia 1591²⁸⁶, que se añaden a otras dos piezas perdidas de su repertorio como *El príncipe constante* y el *Amadís de Gaula*— y, además, las obras de Francisco de la Cueva y Silva y de Loyola, de los cuales tenemos en la actualidad comedias con títulos distintos, respectivamente, las mencionadas *Tragedia de Narciso* y la *Comedia de Miseno*²⁸⁷. Rojas incluso arrojaba luz sobre autores de los cuales ha desaparecido la obra y de cuyos títulos estamos en conocimiento solo gracias a estas escuetas referencias. Es el caso preciso del dramaturgo Berrio, clasificado como el inventor de las comedias «de moros y de cristianos,/ con ropas y tunicelas» justo antes de que Cueva metiera los reyes en sus piezas, y de Vega.

Para mi estudio, destaca también la mención a su *Comendador* entre el grupo de obras que fueron escritas en cuatro actos, visto que esta referencia podría suponer la pérdida total del repertorio de un dramaturgo que habría empleado este modo de escritura dramático y, en

²⁸⁴ Las tres obras de Argensola no fueron incluidas en la obra de poetas de 1634 por Gabriel Leonardo, y hasta 1772 se conocían solo por la alusión en el *Quijote*, cuando fueron publicadas en el *Parnaso español* de López de Sedano, quien mantenía la división en tres jornadas (ver Giuliani [ed.], 2009, pág. XXIV). El Conde de Viñaza siguió esta división en tres jornadas e imprimió variantes del manuscrito Osuna de la Librería Nacional de Madrid, cuya división era en cuatro jornadas (Crawford, 1922, pág. 170 y Frolidi, 2005, pág. 254).

²⁸⁵ Así lo conjeturaba Arata, 1991, pág. 9. El estudioso italiano demostró que el autor del *Miseno* era este Loyola nombrado por Rojas. Remito a mis notas en la «Introducción».

²⁸⁶ De acuerdo con Frolidi, *Los encantos* debieron haber sido escritos después de *Los amantes* (citado en Giuliani [ed. de *Tragedias* de Argensola], 2009, pág. XXXV).

²⁸⁷ La *Laura*, así como descrito por Guarino en su ensayo (2003), es una comedia anónima del último cuarto del siglo XVI, que se encuentra en el fondo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Nápoles, su lengua de escritura es el castellano y representa un importante testimonio de la circulación de obras españolas en territorio italiano. ¿Podría tratarse de la perdida *Laura* de Cueva y Silva? En la pieza, el alto número de versos que conforman la III jornada, con respecto al de las jornadas I y II, ha hecho suponer que su estructura de origen hubiese sido en cuatro actos.

este caso específico, de esta obra al *corpus* general de piezas cuatripartitas, amén de un dato significativo como el hecho de que las comedias de tema morisco habrían hecho su entrada en el teatro español alrededor de los años 70-75.

Amén de eso, Rojas también recordaba un cierto Pero Díaz, quien escribió la loa devota (22) “Si de un poco lodo y cieno”²⁸⁸, nombrado pocas líneas después y recordado como el que hizo:

la del *Rosario*²⁸⁹ y fue muy buena

Y luego:

San Antonio, Alonso Díaz;
y al fin no quedó poeta
en Sevilla que no hiciese
de algún santo su comedia;
cantábase a tres y a cuatro,
eran las mujeres bellas

Este Pero Díaz habría sido un experimentado compositor de piezas religiosas²⁹⁰. Rojas se estaba refiriendo a la época inmediatamente anterior a la entrada triunfal del Fénix, a saber el período en que:

se usaron
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas
y entre éstas farsas de guerra.

Hacia la parte final de la *Loa* el escritor volvía a nombrar, de entre los ingenios que se le venían a la memoria de esa época maravillosa para las letras españolas, a Lupercio, ahora definido como el «gran Lupercio Leonardo», a Cepeda —del cual aparecieron referencias incluso en el *Viaje del Parnaso* y en la *Corsaria catalana* (1627) de Matos Frago²⁹¹, la cual citaba incluso *La bizarra Arsinda*, y en el doctor Antonio Navarro con su *Discurso*

²⁸⁸ Antonucci y Arata, 1995, págs. 23-24. Los dos estudiosos citaban tres casos de homonimia: podía ser el citado en la *Loa* de Rojas, el sacerdote homónimo que se encargó del *Corpus* en Sevilla en 1594 o bien el Díaz jurisconsulto citado en el *Catálogo* de don Antonio Navarro como el «que fue de los primeros que pusieron las comedias en estilo».

²⁸⁹ Méndez Pelayo se preguntaba si la *Comedia del rosario* atribuida a este Díaz fuera el *Auto del Rosario* atribuido a Lope (véase 1949).

²⁹⁰ Antonucci y Arata, 1995, pág. 24.

²⁹¹ Reyes Peña *et alii*, 2004a, pág. 30; Ojeda Calvo, 2003, pág. 589.

*apologético de las comedias*²⁹²—, y a ciertos Alonso Morales y Pedro de Morales como «farsantes» que hicieron «farsas, loas, bailes, letras»²⁹³.

A fin de cuentas, y considerando que se nombraba una obra perdida de Artieda de la cual nada sabemos hoy en día y cuya estructura en jornadas ignoramos, Rojas podría haberse “equivocado” solamente en el caso de Morales. En efecto, el escritor nombraba a todos los dramaturgos más destacados de los decenios finales del XVI y solo omitió a algunos nombres, si bien importantes, por cierto, del teatro finisecular, como Bermúdez y López de Castro. El mismo Canavaggio consideraba «sans importance» todos los anacronismos cometidos por Rojas²⁹⁴ pero, en otra ocasión, comentaba que esta *Loa* estaba más documentada que otro ejemplo famoso de loa como las *Alabanzas de la comedia* de Agustín Rufo (1596), y sostenía que todo lo que nos decía no debía tomarse al pie de la letra²⁹⁵, opinión que comparto solo parcialmente puesto que muchos datos tendrían que haber reflejado la realidad de aquellas décadas. Tal vez el escritor no se alejara mucho de la realidad de esos tiempos. ¿Por qué tendría que haber puesto datos falsos para definir el teatro de finales del siglo XVI?

Reviste cierta relevancia incluso la valoración del escritor al calificar estas obras en cuatro jornadas como «muy buenas», una señal de la efectiva apreciación y de la buena acogida de estas piezas en las tablas, recordadas unos veinte años después de su representación y apodadas positivamente para la evolución de la escena española hacia el triunfo de la *Comedia nueva*. Rojas recordaba *El trato de Argel*, un dato que corroboraría no solamente su pasaje por los escenarios en esta época inmediatamente anterior a la eclosión del teatro nuevo y, a su vez, legitimaría el alcance de la obra cervantina en el Madrid finisecular, sino también confirmaría que el público madrileño la viera representada en los teatros en su estructura original, o sea en cuatro jornadas²⁹⁶.

Creo asimismo que es peculiar la mención a Cueva, dramaturgo que, como se abordará a continuación, había sido pasado por alto en el tratado de Lope. En efecto, las únicas menciones a su nombre aparecen en esta *Loa* y en Cervantes, quien hacía referencia a un cierto Cuevas en el *Canto a Calíope*. El guiño al lector, «como sabéis», a la hora de referirse a las

²⁹² Reyes Peña *et alii*, 2004, pág. 30.

²⁹³ Pedro de Morales aparece citado en el cap. II del *Viaje del Parnaso*, como «propia hechura/ del gusto cortesano, y es asilo/ adonde se repara mi ventura» (vv. 145-147) y también en el cap. VIII, donde Cervantes dijo haberle dado «el pecho, el alma, el corazón, la mano». Todas las notas del *Viaje* (y de la *Adjunta al Parnaso*) están tomadas de la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997). Un Morales dramaturgo aparecía citado en Mérimée (1913a, pág. 24), como representante, en el año 1611, del *Caballero de la ardiente espada*.

²⁹⁴ (ed.) de *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, 1969, pág. 22.

²⁹⁵ 1995, pág. 252.

²⁹⁶ Ojeda Calvo (en prensa).

dos partes del *Príncipe tirano*²⁹⁷, la *Comedia* y la *Tragedia* homónimas, es apreciable muestra de que las obras del dramaturgo habían circulado casi seguramente por distintos ambientes fuera de su ciudad y habían llegado a ser conocidas, por lo menos por los hombres de letras.

En tercer lugar, la mención a un dramaturgo estudiado muy poco hasta tiempos recientes pero elogiado en sus tiempos como Artieda significaba que «sus comedias llegaron a alcanzar alguna fama»²⁹⁸ a finales del XVI, e igual puede decirse para los casos de Loyola y de Cueva y Silva, que si llegaron a merecer una mención en la *Loa* tuvieron algo de éxito, atestiguado por las menciones en otros textos literarios de la época²⁹⁹.

El punto de vista del escritor sobre la época de las cuatro jornadas parecía, en definitiva, bastante positivo, puesto que se reconocían algunas innovaciones como la introducción de «romances y letras» en el espectáculo y se nombraban obras fundamentales para la consolidación de este modelo dramático en la década de los 80, que abrirían paso a la *Comedia nueva*. Rojas enumeraba las obras cuatripartitas según su probable fecha de aparición o representación, brindando casi un recorrido cronológico de aparición de las mismas, al nombrar la obra de Cueva, Cervantes, el misterioso Vega, y finalmente Cueva y Silva y Loyola. La *Loa* se configuraba como un testimonio más de la pérdida de muchas obras teatrales de finales del XVI, algunas de las cuales podrían haber constituido unas piezas esenciales para el estudio de la división en cuatro actos, y de la excepcionalidad de esta temporada.

²⁹⁷ Rojas se refirió al padre, cuando el personaje tiránico era el hijo (Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud [eds. de *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»*], 2008, pág. 31).

²⁹⁸ Sirera, 1986, pág. 101.

²⁹⁹ Barrera y Leirado recordaba que Francisco de la Cueva y Silva recogió muchos elogios en vida, como el que le hizo Lope en el *Laurel de Apolo*, junto con Berrio, como «jurisconsultos gravísimos que [...] escribieron comedias que se representaron con general aplauso» (1860, pág. 120). Cervantes también lo elogió en su *Canto de Calíope* en el libro VI de la *Galatea*, donde escribía:

Las raras cosas y en estilo nuevas
que un espíritu muestran levantado,
en cien mil ingeniosas, arduas pruebas,
por sabio conocido y estimado,
hacen que don Francisco de las Cuevas
por mí sea dignamente celebrado,
en tanto que la fama pregonera
no detuviere su veloz carrera.

En el libro II del *Viaje del Parnaso* lo apodaba como «en la jurisprudencia único y raro» (v. 287). Lope, por su parte, trabó sus elogios en varias ocasiones, una prueba de su fama. Se pueden encontrar alabanzas, además de en la *Dorotea*, en algunas ocasiones como la dedicatoria a la *Arcadia*. Fueron escritas para él la primera epístola de la *Filomena* y una en la *Circe* y la comedia de la Parte XV la *Mal casada* (Giaffreda [ed. del *Laurel de Apolo*], 2002, pág. 447).

3.2 Las ideas de Cervantes en el primer *Quijote*

Las reflexiones acerca de esta temporada del panorama teatral peninsular se complican y diversifican con una voz ilustre como la de Cervantes, cuya particular y fluctuante parábola en el mundo de la farándula lo convirtieron en uno de los dramaturgos más atípicos de entre los que se han hecho reconducir a la “generación perdida”.

De acuerdo con Maestro, el escritor elaboró y suministró sus juicios estéticos sobre el teatro «de forma amplia y relevante»³⁰⁰ en tres ocasiones precisas: en el cap. 48 del primer *Quijote* (1605), en los versos iniciales (vv. 1208-1312) de la segunda jornada de su *Rufián dichoso*, comedia datable en torno a los años 1600-1606 e insertada como cuarta pieza en la edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y finalmente en el universalmente conocido «Prólogo» a esta edición de obras teatrales (1615)³⁰¹. El genio alcalaíno no dejó ninguna poética teatral, sino más bien apuntó reflexiones continuas sobre su experiencia con el tablado dentro de su mismo repertorio literario, en su continuo afán de «juzgar y situar su creación»³⁰². En los tres ejemplos que aquí se estudian, el padre de las letras castellanas brindó detalles muy interesantes acerca de su posición en el teatro finisecular y del pasaje de los cinco actos clásicos a los tres, saltando su fase de escritura en cuatro jornadas, y agregando sus pretendidas innovaciones en el campo de la técnica teatral. Sus textos se escribieron en las dos primeras décadas del siglo XVII, momento clave tanto para la consolidación del *arte nuevo* como período en el cual la fecundidad dramática del Fénix alcanzó su cénit.

Empiezo el recorrido por sus textos abordando el cap. 48 de las aventuras del extravagante hidalgo manchego, en el conocido diálogo entre el autor y el canónigo, del cual reproduzco el pasaje más significativo para mis investigaciones. A pesar de que en este texto no se reflexionara expresamente acerca de las innovaciones en el número de actos del texto dramático, la cuestión gira en torno a que el manco de Lepanto parecía sostener un teatro más en sintonía con los postulados clasicistas, es decir que a la altura de 1605, durante el pleno desarrollo de la *Comedia nueva*, seguía situándose en una posición casi de alteridad frente al teatro lopesco y se ponía a tejer los elogios a algunas obras escritas en la “obsoleta” conformación en cuatro jornadas.

³⁰⁰ 1999, pág. 57.

³⁰¹ Porqueras Mayo (1981) ha mostrado la importancia de los prólogos como género literario gracias a su «independencia» con respecto al resto de la obra. Todos los prólogos cervantinos se configuraban como un grupo homogéneo que hace falta separar del resto de su obra.

³⁰² Casaldueiro, 1951, pág. 22.

El canónigo toledano se explayaba en revelar al cura las palabras que intercambió con un empresario teatral a la hora de aconsejarle hacer comedias conforme al arte, es decir obras teatrales que habían dejado de representarse en la escena de aquel entonces:

«Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?» -«Sin duda —respondió el autor que digo—, que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*.» «Por éstas digo -le repliqué yo-; y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La Ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado». Y otras cosas añadí a éstas, con que, a mi parecer, le dejé algo confuso; pero no satisfecho ni convencido para sacarle de su errado pensamiento³⁰³.

En el pasaje transcrito arriba, el manco de Lepanto se columpiaba entre una actitud conservadurista, que se cifraba en la alabanza de una “edad de oro” del teatro en el que el modelo preferible eran las obras de Lupericio Leonardo de Argensola, tragedias en cuatro jornadas, y en la adecuación al postulado ciceroniano, atribuido por Donato, de comedia como *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* y, por otro lado, en una postura sarcástica hacia la *Comedia nueva*, apodando al maestro Lope como «felicísimo ingenio», capaz de escribir comedias «con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso»³⁰⁴.

Las declaraciones del fragmento también son importantes por la mención a la *Filis*, el título de una obra argensoliana que no ha llegado hasta nosotros y que es un índice de la mutilación dentro del ya reducido repertorio del poeta. La mención a estas tres piezas teatrales, dos de las cuales en cuatro jornadas —a no ser que la *Filis* hubiera tenido esta misma conformación estructural—, se configuraba como un dato importante sobre su positiva acogida en los corrales españoles donde, según las palabras del canónigo, habrían logrado encantar a los espectadores, en un momento en que su autonomía había empezado a desmoronarse bajo la presión del *arte nuevo*.

³⁰³ Para todos las citas de la primera parte del *Quijote* sigo la edición de Sevilla Arroyo (2005). El fragmento transcrito se encuentra en las págs. 640-641.

³⁰⁴ Ambas citas se hallan en la pág. 643.

A renglón seguido, Cervantes volvía a insistir acerca de la valía de su repertorio mencionando su tragedia en cuatro jornadas junto con otras de sus contemporáneos valencianos como Aguilar, Tárrega y el mismo Lope, que suscitaron buenas reacciones en las almas de los espectadores, y hacía hincapié en el provecho que se podía sacar en reconocer y seguir los preceptos aristotélicos. Una vez más, sirviéndose de uno de sus personajes más eclécticos, Cervantes expresaba una extenuada defensa de su teatro y, contemporáneamente, arremetía contra la incapacidad de una buena parte de los autores de comedias para representar obras que se ajustaran a los preceptos del arte.

3.3 El *Ejemplar poético*: la reivindicación de Cueva

En el *Ejemplar poético* (1606-1609), un documento que no ha sido lo suficientemente estudiado por la crítica, aun siendo una de las preceptivas teóricas más destacadas del teatro anterior al éxito lopesco³⁰⁵, Cueva se ponía a disertar, casi treinta años después de la puesta en escena y de la publicación de todo su repertorio dramático, sobre varias cuestiones concernientes a la poesía y el naciente teatro nuevo. El texto vio la luz justo antes de que Lope publicara su *Arte nuevo* y en años muy marcados, en fin, por su éxito solidificado en las tablas.

A la altura de la segunda parte de la tercera y última epístola que componía la obra, el dramaturgo se atribuyó dos invenciones cruciales para la conformación del teatro de la época, a través de las cuales se desprendía eficazmente su conciencia de haber sido una figura de respeto en el teatro de su época y en los cambios que fraguarían el camino a la posterior *Comedia nueva*. De acuerdo con sus mismas declaraciones, a él se podía reconducir el invento de la fórmula en cuatro jornadas, como dejó bien asentado en los siguientes versos:

Que el un acto de cinco le he quitado,
que reducí los actos en jornadas
cual vemos que es en nuestro tiempo usado
(vv. 508-510)³⁰⁶.

³⁰⁵ Santo-Tomás, 2000, pág. 73. Sin embargo, existen algunos trabajos que pueden resultar muy provechosos. Para un análisis del ambiente literario en el que nació el compendio cuevino, consúltese Sarno (1996).

³⁰⁶ Todas las citas del *Ejemplar poético* están tomadas de la edición de Icaza (1953). El texto de la tercera epístola se recoge en las págs. 148-169, mientras que estos versos y los siguientes en la pág. 162.

El dramaturgo no vacilaba tampoco en afirmar que fue acusado de insertar personajes graves en sus piezas dramáticas:

A mí me culpan de que fuí el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero
(vv. 505-507)

Cueva se refería, por una parte, a su aportación concreta a la conformación externa del texto dramático y, por otra parte, a su atrevimiento en mostrar nuevas *dramatis personae* en los textos teatrales que hacía representar³⁰⁷. Ante ciertas declaraciones tan tajantes del *Ejemplar* no podemos quedar impasibles y unas reflexiones más detenidas se imponen. En la primera declaración, que resulta ser imprescindible para este trabajo, el bético recriminaba para sí, con orgullo y con firme convicción, la reducción del número de jornadas —del modelo en cinco al de cuatro—, y la terminología de los mismas. La cuestión esencial fue que, más allá del factor cronológico, la reducción de los cinco actos clásicos a las cuatro jornadas, así como las demás «distintas aportaciones» el sevillano las aplicara «de forma sistemática»³⁰⁸ a todo su repertorio, tanto en sus tragedias como en sus comedias, y para los temas más disparados.

Al hilo de todas estas argumentaciones, algunas de las cuales no dejan de ser meras suposiciones, podemos observar que la mirada hacia el teatro que él mismo experimentó en su juventud y la defensa de su labor innovadora parecen bastante imparciales. Siguiendo los versos siguientes de la presente epístola, también se puede apreciar que Cueva se ufanaba de alabar y defender de manera extenuada las aportaciones de los dramaturgos españoles, es decir la «ingeniosa fábula de España» (v. 599).

³⁰⁷ Se tiene que entender la valoración de Cueva no en el sentido de que estas figuras no habían sido utilizadas nunca en el teatro antes de él, sino que se presentaban como novedosas en la forma en que las introdujo, vulnerando los preceptos clasicistas del decoro, los cuales legislaban que no se mezclaran personajes nobles con personajes plebeyos ni tampoco se diera cabida a personajes nobles en el género de la comedia propiamente dicha. Retomaré este tema en 5.1. En la misma dirección del sevillano apuntaba la *Loa* de Rojas, ya que se confirmaba esta primacía: «luego los demás poetas/ metieron figuras graves,/ como son reyes y reinas./ Fue el autor primero desto/ el noble Juan de la Cueva». Sin embargo, Guerrieri Crocetti dijo que otros dramaturgos anteriores habían introducido estos personajes, como Naharro, Alonso de la Vega y Rueda y, en años más próximos a las elaboraciones del mismo Cueva, Palau y finalmente Bermúdez (recogido en Burguillo López, 2010, pág. 22). En cualquier caso, la labor del literato sevillano supuso una elaboración más completa y compleja de estas figuras comparadas a las que enseñaron sus predecesores (Guerrieri Crocetti, 1936, pág. 60). De acuerdo con Matas Caballero, cuyas palabras comparto, «apenas importa que nuestro dramaturgo no hubiera sido el primero en tratar los temas históricos en la escena española, lo realmente destacado fue que, de forma reiterada y constante, intentara adaptarlos al ámbito teatral e, incluso, consiguiera recrear una gran diversidad de motivos legendarios que iban desde la antigüedad clásica hasta su propia etapa histórica» ([ed. de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*], 1997, págs. 16-17).

³⁰⁸ Ambas citas en Matas Caballero (ed. de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*), 1997, pág. 75.

A pesar del citado alejamiento del mundo de la farándula, cabe destacar que la importancia del legado cuevino reside en que fue lo único que sobrevivió del teatro sevillano de sus tiempos³⁰⁹. En suma, la modernidad de su dramaturgia se debía a su iniciativa de romper con la rígida tradición clasicista y hacer que otro modelo dramático diferente del habitual se difundiera durante unos cuantos años, marcando la naciente *Comedia nueva*³¹⁰. A la sazón, la autocelebración de Cueva de sus innovaciones y la defensa de su actividad teatral no hacían sino confirmar el rol peculiar que desempeñó en la experimentación en cuatro jornadas y en el nacimiento mismo del nuevo teatro barroco.

3.4 Las cuatro jornadas en el *Arte nuevo de Lope*

En este apartado se entra de lleno en el análisis del texto que inevitablemente daría la pauta de una nueva orientación en el teatro de la época, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)³¹¹, donde el Fénix exponía sus ideas sobre el arte dramático, confiriendo un rol de primacía absoluta al público espectador que asistía a las representaciones de sus comedias³¹². En este breve texto de 389 versos, encargado por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y miembro de la Academia de Madrid, el madrileño resumía todos sus preceptos teóricos sobre el arte dramático y definía, si bien haciéndose eco de las enseñanzas de Robortello, el teatro que estaba viviendo como protagonista absoluto.

¿Cómo consideraba Lope la escritura dramática en cuatro jornadas, que él mismo había utilizado en su primera y única comedia conservada en esta estructura de todo su amplísimo repertorio, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*? Con vistas a satisfacer el objetivo de este capítulo, y para no multiplicar las reflexiones sobre un texto desmenuzado en

³⁰⁹ Giuliani, 1996, pág. 242.

³¹⁰ Dicho en otros términos, el sevillano se estaba desentendiendo de las normas tradicionales —«es en nosotros un perpetuo vicio/ jamás en ellas [las comedias] observar las leyes» (vv. 499-500)—, aportando cambios paradigmáticos a los canones tradicionales, que no tardaría en justificar presurosamente algunos versos más adelante. Las «novedades» (v. 523) que introdujeron los dramaturgos de su época y él mismo «de los antiguos alterando el uso» (v. 524) se llevaron a cabo precisamente «conforme a este tiempo y calidades» (v. 525).

³¹¹ El *Arte nuevo* apareció en seis ediciones de las diez de las *Rimas* publicadas en vida del autor: Madrid en 1609, Milán en 1611, Barcelona en 1612, nuevamente en Madrid en 1613 y 1621 y finalmente en Huesca en 1623 (Guerrieri Crocetti, 1936, pág. 190 y Pedraza Jiménez, 2011, pág. 55). En 1609, en la segunda edición (la primera databa de 1604), se insertó como apéndice el mismo *Arte nuevo*.

³¹² Comentaba al respecto Rabell que en este punto la postura del dramaturgo en el tratado «es totalmente ambigua», porque «si bien propone su poética asociándola al estilo del vulgo, lo cual lleva en sí una carga peyorativa, se burla también de los académicos, a quienes se les hace muy fácil hablar del arte de hacer comedias porque no han escrito ninguna» (1992, pág. 30).

todos sus matices³¹³, selecciono los versos en los que se discurría explícitamente de la transición en el número de jornadas:

El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.
Y yo las escribí de once y doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.
Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses
(y ahora apenas uno) y luego un baile
(vv. 215-224)³¹⁴.

Con respecto a Cueva, ahora el centro de la cuestión es el pasaje de las cuatro jornadas a las posteriores tres jornadas. El polifacético artista no tardó en declarar que, en un momento precedente al de su éxito, la comedia tenía una estructura en cuatro y, con vistas a demostrar los avances de las últimas décadas, se valía de la significativa imagen del niño que gateaba. En este puñado de versos, atribuía la transición a los tres actos a Cristóbal de Virués³¹⁵, confesaba sin ambages su empleo temprano de la fórmula de escritura anterior a la del *arte nuevo* y hacía alusión a cómo se representaban habitualmente en los corrales las comedias en cuatro, es decir con un intermedio al final de cada acto, que sería un entremés, como pasaje entre un acto y otro, y un baile como cierre³¹⁶. El diagnóstico finalizado en el escrito sobre las décadas clave para el surgimiento de la *Comedia* conlleva algunos importantes núcleos de reflexión:

³¹³ De este tratado he considerado los trabajos más exhaustivos y conocidos. Un estudio imprescindible sigue siendo el citado de Rozas (1976), en el cual el autor se explayaba en la importancia, para él capital, de este documento desde el punto literario y cultural, y el de Prades (1966), comentado posteriormente por Frolidi (1972). El autor llegaba a la conclusión de que la estudiosa española no logró, al fin y al cabo, entender el núcleo del tratado lopesco. Después del trabajo de Prades apareció el de Orozco (1978). Ambos, en cualquier caso, son estudios pioneros. La lectura de estas investigaciones permite ver cómo el tratado lopesco sigue siendo un tema muy debatido por la crítica moderna. Un buen ejemplo de este vivo interés ha sido la programación de un congreso en 2009 en Almagro, «El *Arte nuevo* en su contexto europeo», del cual salió una recopilación de actas.

³¹⁴ Todas las referencias del *Arte nuevo* están tomadas de la edición de Santo-Tomás (2009).

³¹⁵ Esta “transformación” de Virués en el número de jornadas pasó las fronteras del país y atestiguó las repercusiones que tuvo el *Arte nuevo* incluso en tierras extranjeras: Andrea Perrucci, dramaturgo italiano (1651-1704), canonizador de la *Commedia dell’arte* y autor del tratado *Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso*, publicado en Nápoles en 1699, hacía referencia al teatro español, que había pasado de los cinco a los cuatro y finalmente a los tres actos gracias a la labor de Virués. Perrucci se decantó por la perfección del modelo tripartito tachando de «ostinati» a quienes, en las postrimerías del siglo XVII, seguían dividiendo con los obsoletos cinco actos (citado en Vescovo, 2011, pág. 325). Lope estaba tributando el homenaje al amigo, y no sería de excluir que estuviera al tanto de la reciente edición de sus tragedias, que salieron en octavo y con el título *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* en Madrid, precisamente en 1609, o sea casi treinta años después de su efectiva escritura. En la edición de las *Rimas* de 1604 insertó un soneto dedicado al alabado amigo (Prades [ed.], 1971, pág. 148), que he consultado en la Parte II de las *Rimas humanas y otros versos* (Carreño [ed.], 1998, pág. 109).

³¹⁶ Santo-Tomás (ed.), 2009, pág. 143.

a. Lope se habría adecuado al uso de escribir en cuatro jornadas, como se hacía cuando se asomó adolescente, a los once-doce años, al mundo teatral, según lo que decía él, y justificaba su empleo con que las jornadas se adecuaban al número de pliegos. Los versos englobaban una información histórica sobre cómo circulaban, materialmente, las piezas dramáticas en los años 70-80;

b. reconocía los méritos del amigo Virués, iniciador de una fórmula que él aclimataría;

c. silenciaba la actividad teatral del alcalaíno y el posible eco que tuvieron sus obras en la capital, cuando él no la había abandonado todavía;

d. en la misma línea, lo que no disipa las perplejidades acerca de algunos descuidos del *Arte nuevo*, Lope tampoco nombró a Cueva cuando habló de los cuatro actos, y su indiferencia hacia toda su obra y su *Ejemplar poético* sigue quedando muy misteriosa. Parece muy extraño que el Fénix no hubiera consultado alguna obra impresa del sevillano;

e. en particular, llama la atención el hecho de que el Fénix elogiara y trabara amistad con Cueva y Silva, al que nombró varias veces a lo largo de su intensa actividad literaria, y se desentendiera de un predecesor fundamental para la escritura en cuatro jornadas y el nacimiento de la *Comedia nueva* como, precisamente, Cueva.

De los datos que acabo de reseñar, se infiere que para Lope los nombres más en boga de este período de innovaciones eran Virués y, a fin de cuentas, él mismo, aunque no se pintaba como un «fundador»³¹⁷. Igualmente se tiene que notar que el dramaturgo se servía del membrete “actos” en lugar de “jornadas”, incluso para referirse al modelo cuatripartito y a pesar de que *Los hechos* estuvieran divididos en cuatro jornadas. El plural «las» se refiere a una serie de tanteos dramáticos, probablemente perdidos, o bien a algunas comedias cuyas estructuradas en tres jornadas que tenían originalmente cuatro jornadas o no fueron llevadas a las tablas nunca, aunque no hay pruebas para asentar esta hipótesis.

En lo relativo a la omisión del repertorio de Cervantes, la publicación unos quince años después de la obra original del genio alcalaíno de una comedia lopesca llamada *La gran comedia de los cautivos de Argel* (1599), claramente «una refundición de la cervantina»³¹⁸ *El trato de Argel*, derrumbaría este desconocimiento por parte del Fénix de la obra dramática de su rival y figuraría como otro indicio sobre la relación emblemática, entre el elogio y la

³¹⁷ Canavaggio, 1995, pág. 246.

³¹⁸ Fothergill-Payne, 1989, pág. 177. Lope la nombró en su *Arte nuevo*: «Homero a imitación de la Comedia/ la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*/ de la tragedia fue famoso ejemplo,/ a cuya imitación llamé epopeya/ a mi *Jerusalén*, y añadí trágica» (vv. 88-92). El dramaturgo incluso escribió el poema épico *La Jerusalén conquistada* (1609).

burla, de los dos maestros, quienes no se esforzaban en reconocer, en mayor medida en el caso de Lope hacia Cervantes, los logros potenciales del otro³¹⁹. El joven Fénix habría podido asistir a alguna representación de *El trato* o de la *Numancia* en uno de los corrales madrileños y tomar inspiración de las aventuras de los cautivos para elaborar, más tarde, su comedia en tres jornadas³²⁰.

Volviendo al asunto de la transición en el número de actos, ¿había visto Lope las tragedias viruesinas y se había percatado de que eran las “primeras” escritas con esta fórmula en el panorama del teatro español comercial finisecular, que impulsaron el cambio de las cuatro a las tres jornadas? El valenciano fue uno de los intérpretes principales del nuevo modelo estructural definitivo de las piezas dramáticas del teatro barroco español³²¹, ya que, como se ha visto, escribía en tres en un momento de monopolio absoluto de la fórmula cuatripartita³²², excepción hecha por la citada actividad de los cómicos italianos, aunque no se puede decir que esta primacía fuera fundada. Por otro lado, la visión del Fénix de la etapa en cuatro jornadas parecía ni positiva ni negativa, aunque achacara a las piezas cuatripartitas el “defecto” de ser «niñas» con respecto a las piezas que se vieron en las décadas posteriores.

³¹⁹ Parece que la relación entre los dos se había agrietado definitivamente a principios del XVII, a pesar de los elogios que enarbolaron en los años 80 y 90, y con toda probabilidad cuando Lope, durante su estancia en Sevilla, se puso a frecuentar la tertulia de Juan de Arguijo, Veinticuatro de la ciudad (véase Peñas Ibáñez, 2004, pág. 30).

³²⁰ El alcafaño le respondería con *Los baños de Argel* (Ohanna, 2011, pág. 118).

³²¹ Lope tampoco preceptó por primero los tres actos, el primero, como se ha visto, fue el antes mencionado Carvallo en su *Cisne*.

³²² En el «Prólogo» a su *Gran Semíramis*, del cual el coloquio en el *Rufián dichoso* cervantino sería casi un paralelo, el dramaturgo valenciano se refería al problema de las partes que conforman el drama y se atribuía el uso de las tres jornadas, que lo apartaba del canon clásico que había respetado, como se veía antes, en otra pieza como la *Elisa Dido*:

Y solamente, porque importa, advierto
que esta tragedia con estilo nuevo
que ella introduce, viene en tres jornadas
que suceden en tiempos diferentes:
en el sitio de Batra la primera,
en Nínive famosa la segunda,
la tercera y final en Babilonia,
formando en cada cual una tragedia,
con que podrá toda la de hoy tenerse
por tres tragedias, no sin arte escritas.
Ni es menor novedad que la que dije
de ser primera en ser de tres jornadas
(vv. 24-35)

Los versos han sido consultados en la edición de Hermenegildo (2003). Si creemos en las palabras del fragmento citado, encontraríamos la confirmación de las palabras de Lope. El valenciano no solamente subrayaba esta importancia, sino también el desentendimiento de la unidad de tiempo dentro de su drama e indirectamente de la unidad de lugar, ya que se afirmaba que sucedía en tres lugares distintos. Morley opinaba que se habrían tenido que considerar *Los hechos de Mudarra* y la *Metamorfosea* de Cepeda (1925, pág. 522). Remito a mi nota 224.

3.5 La omisión de las cuatro jornadas: el Cervantes de las *Ocho comedias*

El buceo por los textos del alcalaíno revela que en otro testimonio suyo, el «Prólogo» a sus *Ocho comedias*, se hallan algunas consideraciones interesantes sobre el teatro de finales del XVI y en concreto sobre la etapa de las vacilaciones estructurales del texto dramático. Escrito en el umbral de su muerte, casi un “testamento” donde fraguó «el marco de referencias que determina su experiencia teatral»³²³, el «Prólogo» es, con toda probabilidad, el más sugerente de sus tres textos considerados, por ser una recapitulación de sus juicios estéticos y por colocarse en años fundamentales tanto para el teatro español —seis años después de la publicación del *Arte nuevo* y poco antes del debate entre detractores y defensores sobre la licitud de la *Comedia*—, como para su misma trayectoria artística, cuando estaba a punto de dar a conocer otro hito de su producción como la segunda parte del *Quijote*.

En este preámbulo, Cervantes hizo una breve incursión en setenta años de historia de los escenarios españoles, desde la actividad del padre del primitivo teatro, el batihoja sevillano Lope de Rueda, hasta incorporar datos sobre su actividad teatral que abarcaban desde su juventud hasta la publicación del presente volumen de comedias, pasando por otro homenaje rayano en la invidia (¿o en la burla?) hacia la figura más conocida de la *Comedia nueva*. Del presente texto, tan rebosante de informaciones que me cuesta trabajo sustraerme de reproducirlo integralmente, fijaré mi atención solo en este fragmento esclarecedor para el análisis que me he propuesto:

aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones o pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las he visto representar u oído decir por lo menos que se han representado; y si algunos,

³²³ Maestro, 1999, pág. 59.

que hay muchos, no han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo³²⁴.

Los primeros pasos en el mundo del teatro se habrían realizado para Cervantes a mediados del siglo XVI. El escritor habría visto nacer y crecer su afición bajo la sombra de las proezas de Rueda. El insigne maestro sevillano se configuraba como el dramaturgo de referencia, alabado como «varón insigne en la representación y en el entendimiento» y recordado también por sus situaciones cómicas recurrentes y el carácter escueto de sus representaciones, mientras que el otro hombre mencionado, el toledano Navarro, representaba para él el innovador de la escenografía del último cuarto del siglo XVI³²⁵, puesto que «levantó algún tanto más el adorno de las comedias» con la introducción de la música y varios efectos escénicos y temáticos como «nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas». Después de estas dos figuras de relieve habría hecho su entrada triunfal el mismo Cervantes, quien se colocaría, tras su vuelta del cautiverio, en la línea de los renovadores de la escena española entre estas figuras del teatro primitivo y el Fénix, es decir en una posición privilegiada y de mediación, para la evolución de la escena teatral de su ciudad. En la parte transcrita arriba, lo primero que salta a la vista es la importante autoatribución que se hizo el dramaturgo alcalaíno de la reducción de cinco a tres jornadas en la estructura del texto teatral y de su perfeccionamiento de las figuras morales. Tomando una postura parecida a la del silenciado Cueva, Cervantes se atribuyó un cambio fundamental para la escritura teatral de su período, sea en la conformación visible del texto teatral, que con él habría pasado de las tradicionales cinco jornadas al modelo en tres, sea en las innovaciones relativas al empleo de algunas específicas *dramatis personae* como las alegorías³²⁶, que reelaboró y profundizó como portadoras de los «pensamientos escondidos

³²⁴ Para las citas utilizo la edición de los *Entremeses* de Spadaccini (2004). Cervantes describió la escenografía del teatro de Rueda como «cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado» y «cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados», al polo opuesto de su teatro aparatoso. En términos parecidos se expresaba Cueva en el *Ejemplar* sobre los espectáculos de sus antecesores: «Un gabán, un pellico y un cayado;/ un padre, una pastora, un mozo bobo,/ un siervo astuto y un leal criado» (vv. 556-558). A este propósito, véanse el interesante ensayo de Hesler (1964) y el citado de Listerman (1980), en el cual se trata de rescatar esta visión primitiva del teatro ruedesco. De acuerdo con el primer estudioso, «Cervantes' description is useful and not without some truth, but it must be tempered with details. A careful examination of details will show the inaccuracy and inadequacy both of the traditional picture of Rueda and of the theatre of the mid-sixteenth century» (pág. 48).

³²⁵ Canavaggio, 2010, pág. 135.

³²⁶ Desafortunadamente, la crítica no tardó en desvirtuar el sentido concreto de la afirmación del dramaturgo (Arata, 1995, pág. 62), acusándolo tajantemente, y en multitud de ocasiones, de atribuirse esta falsa paternidad. El alcalaíno no tenía el propósito de fraguarse un camino en la historia del teatro español, sino que se limitaba a subrayar su perfeccionamiento de la técnica, en cuanto supo dotar a sus alegorías de moralidad. Las alegorías se incluían en las obras teatrales desde 1521 (en una *Farsa sacramental* anónima) y, en tiempos más próximos a él, en el teatro de Alonso de la Vega. El empleo de las alegorías era un recurso muy parecido al de coro griego (Maestro, 2000, págs. 184-185), procedente de las tragedias de Esquilo, Eurípides y de Séneca (pág. 220) y descrito por Pinciano como «junta de metáforas» (cita en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 156). Retomaré el análisis sobre las alegorías en 5.1.

del alma». La primera declaración de paternidad resulta ambigua si se tiene en cuenta que el alcaláino, ofreciéndonos una visión de conjunto algo aproximativa y desacertada, omitió los pasajes esenciales de la historia del teatro español de esas décadas:

a. la fase de escritura en cuatro jornadas y todo el trabajo de Cueva, que en esos años habría podido circular en copias impresas incluso por los ambientes literarios de la capital. De esta omisión se infiere que ni siquiera había considerado los postulados del *Ejemplar poético*, donde el escritor andaluz se atribuyó la transición de las cinco a las cuatro jornadas;

b. el trabajo de Virués, como se ha visto antes, atribuyéndose la innovación que le habría esperado, a tenor del testimonio de Lope, al escritor valenciano;

c. en última instancia, no vacilaba tampoco en omitir su empleo, durante su primera etapa dramática, del modelo de escritura en cuatro jornadas. La *Batalla*, aunque el dramaturgo la indicara expresamente como la pieza en la que se efectuó esta transición a los tres actos, aparecía citada junto con las piezas en cuatro. Por eso, tenemos que considerarla, casi seguramente, como un probable testimonio perdido de la fase cervantina de escritura teatral en cuatro jornadas.

Todo ello lleva a suponer que la obra del sevillano Cueva no circulaba por esos ambientes —algo que resulta ser muy poco creíble puesto que había sido publicada unos treinta años antes—, y que las declaraciones de Cervantes se referían, de manera implícita, a su territorio de influencia, el madrileño, en el cual podría haber sido realmente un dramaturgo que había cosechado un cierto éxito. Por eso, Canavaggio recordaba que las innovaciones cervantinas «colocadas en su debida perspectiva, no se le pueden regatear»³²⁷. El manco estaba contando sucesos acaecidos en el momento de monopolio de las cuatro jornadas como modelo de escritura dramática, pero se saltó por completo esta fase de escritura dramática, y no tardaba en considerarse como el inmediato antecesor de Lope.

Es innegable que la lectura del presente «Prólogo» suscita emociones distintas y hasta contrastantes. La participación de Cervantes en las piezas del batihoja probaba una afición y un interés minucioso por lo que sucedía en el tablado desde su más tierna juventud, un interés que seguía manteniéndose constante a lo largo de su vida al describir con gozo su presencia incluso en todas las representaciones de las comedias lopescas³²⁸.

³²⁷ 2010, pág. 136.

³²⁸ No es de sobra recordar las cifras asombrosas de Lope: en efecto, el Fénix podía contar con un caudal de 150 piezas a finales del XVI, con 220 —muchas de las cuales no traían fechas seguras— a la hora de la primera publicación del *Peregrino* y con unas 600 en 1617, año marcado por la publicación de la novena *Parte de*

Pero lo que se desenmascara, en última instancia, es la resignación del dramaturgo ante el éxito abrumador del Fénix. Frente a esta parábola inarrestable, Cervantes aducía una justificación de su inspiración fecunda, que le permitió engendrar «hasta veinte o treinta comedias», «cifra obviamente hiperbólica»³²⁹ relativa a un nutrido manojo de comedias, todas perdidas, al tiempo que hacía lo posible para dejar bien asentada su posición de dramaturgo exitoso, en un lugar tan importante como la capital, para la conformación de este *arte nuevo*, en un recuerdo de un tiempo en el que el mismo Lope todavía no había merecido los “laureles” de las carteleras teatrales. Desgraciadamente, faltan pruebas ciertas para aventurar la hipótesis de que este grupo de piezas perdidas presentara una repartición dramática en cuatro jornadas, aunque habiendo sido representado en los corrales madrileños en una época anterior a la llegada del Fénix y visto que Cervantes se adecuó a una repartición dramática en tres jornadas solamente en sus piezas más tardías puede ser que todas, o casi todas, estuvieran escritas según el modelo imperante entre los 70 y los 80. Sobre la efectiva representación del repertorio dramático cervantino en los corrales de la capital, estamos en posesión de otros datos que podemos considerar fiables, puesto que Vaccari ha publicado muy recientemente un interesante artículo³³⁰, en donde ha podido confirmar que *El trato* formaba parte del repertorio del autor de comedias Juan de Limos y se representaría entre 1582 y 1586, precisamente en los años durante los cuales Cervantes «hubiera andado por los caminos de España en compañías en las que probablemente remendaba versos y tal vez dejaba entremeses»³³¹, es decir en su momento afortunado como escritor de textos dramáticos. En el caso que acabo de comentar tendríamos que creer, a grandes rasgos, en las afirmaciones que brindaba el autor acerca de su buena acogida en las tablas madrileñas, aunque lamentamos que los datos acerca de estas representaciones primitivas no nos hayan llegado más que con cuentagotas.

El «Prólogo» a las *Ocho comedias* no fue el único testimonio cervantino que contenía esta afirmación tajante de paternidad en el cambio del número de jornadas; se insistió asimismo en el pasaje directo de los cinco a los tres actos en la comedia del *Rufián dichoso*, el último de los textos del escritor que pasará por el tamiz. Dentro de la publicación de las *Ocho comedias* —aunque el «Prólogo» había sido escrito más tardíamente con respecto a la presente comedia—, se hallaban, pues, dos referencias explícitas a este modelo en tres jornadas que el

Comedias. Es muy conocida su declaración en la *Égloga a Claudio* de «mil y quinientas fábulas» (v. 415, Carreño [ed.], 1998) para referirse a las 1500 comedias escritas antes del año 1632.

³²⁹ Profeti, 2012, pág. 552.

³³⁰ Me estoy refiriendo a su trabajo de 2013. El autor Limos o Llimós, activo desde el año 1578, estuvo en Madrid en los años 1583-1584 (Vaccari, 2006a, pág. 112).

³³¹ González Pérez, 2004, pág. 898.

dramaturgo habría inventado, y hecho representar, a partir de una modificación del modelo canónico en cinco jornadas.

El diálogo alegórico trabado entre la Comedia y la Curiosidad demuestra que el alcaíno se ponía en una posición de reserva con respecto a estas mutaciones nacidas en el seno de la *Comedia nueva* —sin por eso negarlas totalmente—, y optaba de manera tibia por la comedia de huella neoclasicista, consciente de los “destrozos” que la comedia de sus tiempos estaba cometiendo a expensas de la antigua:

CURIOSIDAD: Comedia.

COMEDIA: Curiosidad,
¿qué me quieres?

CURIOSIDAD: Informarme
qué es la causa por que dejas
de usar tus antiguos trajes,
del coturno en las tragedias,
del zueco en las manuales
comedias, y de la toga
en las que son principales;
cómo has reducido a tres
los cinco actos que sabes
que un tiempo te componían
ilustre, risueña y grave;
ahora aquí representas,
y al mismo momento en Flandes;
truecas sin discurso alguno
tiempos, teatros, lugares.
Véote, y no te conozco;
dame de ti nuevas tales
que te vuelva a conocer,
pues que soy tu amigo grande.

COMEDIA: Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes
(vv. 1209-1240)³³².

³³² Todas las citas de referencia están en la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1998). Estos versos se encuentran en las págs. 203-205.

A partir de este fragmento alegórico se infieren algunas de las probables coordenadas que gobernaban el teatro del escritor: el antes mencionado pasaje directo de las cinco a las tres jornadas, el abandono por parte de esta comedia de nuevo cuño de la adecuación a las unidades aristotélicas (vv. 1223-1224) y a los preceptos de los autores de la Antigüedad latina (vv. 1235-1240). En segundo lugar, el hecho de que, en la defensa de la misma comedia moderna, ésta no presentaba una conformación tan desdeñable cotejada con la comedia que se hacía en los tiempos pasados.

La cuestión de la transición del número de jornadas es una de las primeras preocupaciones de la amiga Curiosidad, puesto que se trata de la forma externa, modificada, con la que se presentaba la Comedia, que la hacía menos reconocible a los ojos de su compañera, anclada en su visión canónica del texto dramático. Aquí también se atestiguaba la marcada genialidad de Cervantes, quien presentaba sus observaciones básicas sobre el teatro por medio de un coloquio bizarro entre dos representaciones alegóricas, y sentaba las bases para la definición de una solución de continuidad entre los dos modelos de escritura, es decir el clásico en cinco jornadas y el nuevo en tres actos, que se estaban debatiendo ampliamente en las formulaciones teóricas de las décadas. Contrariamente al «Prólogo», Cervantes se atribuía la invención de los tres actos indirectamente, a través de la voz de la Comedia.

Casaldiero recordaba que se guardaban «cinco tiempos [...] los cinco momentos tradicionales que el teatro barroco español sintió la necesidad de agrupar en tres jornadas»³³³ aunque, como recordaban Sevilla Arroyo y Rey Hazas, la misma Comedia anunciaba su estructura tripartita, «en correspondencia con sus tres jornadas»³³⁴. La tripartición, como en la tragedia viruesina, se refería tanto a la unidad temporal como a la espacial. Quizás por esto en este fragmento el descuido de la etapa de las cuatro jornadas tenía otras causas con respecto al fragmento del «Prólogo»: el brillante *Rufián* se componía de tres jornadas y el coloquio entre las dos figuras alegóricas se podría insertar dentro de las coordenadas de la misma pieza, con su alabanza a la soltura del modelo tripartito e, indirectamente, a la invención que se atribuía Cervantes, y además a algunos aspectos de la nueva fórmula lopesca. El dramaturgo se columpiaba entre un tibio rechazo, una mueca de desaprobación hacia las nuevas aportaciones, llegando a definir la comedia en cinco jornadas «ilustre, risueña y grave» (v. 1220), y la preocupación que traslucía por saber a qué venían las nuevas modificaciones que había sufrido en sus tiempos la comedia de molde clásico. Cervantes hacía referencia a las dos

³³³ 1951, pág. 109, citado en Sevilla Arroyo y Rey Hazas (ed.), de *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, 1998, pág. XXXVI.

³³⁴ Sevilla Arroyo y Rey Hazas (ed.), *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, 1998, pág. XXXVI.

fórmulas dramáticas que habían gozado de pleno reconocimiento en el teatro español, al tiempo que no ardía en orgullo por confesar su empleo de una fórmula que no había llegado a ser canónica y fue sumergida muy pronto por la avalancha de textos dramáticos engendrados por el Fénix. Pese a que sus ensayos en cuatro jornadas tuvieron un éxito relativo y fueron más originales que las comedias de otros autores a él contemporáneos, se veía hace poco que fueron excluidos del *corpus* de las *Ocho comedias*. Solamente gracias a la revitalización del teatro en cuatro jornadas de nuestras últimas décadas podemos definir este modelo como fundacional para el nacimiento de la *Comedia nueva* mientras que, en la época que estaban viviendo, el hecho de que otra moda se estuviera imponiendo y el éxito inarrestable de la fórmula dramática alzada por Lope de Vega, tendría que haber sido un motivo de gran frustración por estos poetas. Bajo estas premisas, el segundo punto que se debe matizar es que, en vista de una publicación de las “viejas” comedias en cuatro, el alcaíno habría tenido que retocarlas en su estructura, dado que a la altura de la segunda década del XVII nadie habría publicado comedias con la división cuatripartita.

La segunda réplica de la Comedia en el diálogo aquí estudiado dejaba salir a flote la idea del paso del tiempo como condición natural del cambio, sin por eso dejar de mostrar aprecio por las «obras admirables» (v. 1238) de los antiguos, gracias a las cuales, a fin de cuentas, la comedia había podido llegar al estado actual, y mostrando de esa forma una actitud semejante, en ciertos puntos, a la de Cueva y de Lope, quienes recogían con madurez las mutaciones que el tiempo implica para todas las cosas materiales, así como para todas las expresiones artísticas humanas.

De acuerdo con Sevilla Arroyo y Rey Hazas, el fragmento del *Rufián* «suele interpretarse como toda una “palinodia” del *credo* allí [en el cap. 48 del *Quijote*] expuesto. Con todo, creemos que la preceptiva dramática cervantina sigue siendo idéntica a la de 1605»³³⁵: a la altura de 1615, año de publicación de las *Ocho comedias* y una década después del primer tomo sobre las peripecias del caballero andante, parece que Cervantes seguía enfrentándose ásperamente a las aportaciones del Fénix. En otros términos, y ayudándonos con las

³³⁵ (ed. de *Los baños de Argel. El rufián dichoso*), 1998, pág. 203. Sin embargo, hay material sobrado para afirmar que esta teoría debería ser matizada, puesto que las comedias pertenecientes a la postrera etapa teatral cervantina mostraban una adecuación más que parcial al nuevo modelo canonizado por el rival madrileño, con una conformación en tres jornadas y una diferencia evidente en varios aspectos formales que las distanciaban visiblemente de las piezas de la etapa inicial. Se aceptaba y asimilaba la nueva concepción teatral lopesca en lo que concierne, entre muchos cambios, dos de las tres unidades aristotélicas, la de tiempo y la de lugar, en el empleo de los tres actos y la reducción de las *dramatis personae*. De acuerdo con Zimic, ninguna de las comedias cervantinas redactadas antes o después de la fecha de este testimonio no respetarían estrictamente las tres unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar (2007-2008, pág. 49).

provechosas y enriquecedoras palabras de Canavaggio, que prefiero dejar en su idioma original, el escritor era:

Trop lucide sur son propre compte pour s'attribuer un rôle qui n'a jamais été le sien, l'auteur du *Don Quichotte* n'en a pas moins tenu à rappeler sa contribution personnelle aux progrès du théâtre de son temps: en ce sens, sa fierté n'est pas tant d'avoir inauguré une formule, que d'avoir facilité un processus dont la *comedia nueva* représentera l'aboutissement. En reconstruisant, rétrospectivement, son propre itinéraire, il est ainsi parvenu à atténuer les contradictions dont témoigne sa dramaturgie³³⁶.

No se trataría, si así queremos verlo, de un grave descuido en la atribución de méritos ajenos, sino de un intento, quizás un poco gofo, de mostrar el propio orgullo en lo relativo a la contribución a la escena española, en un proceso cuyo punto final sería la *Comedia*. El alcañino, a través de la reconstrucción de sus deambulaciones intermitentes por el teatro, se ponía al lado de la tradición oficial, reivindicaba haber fraguado el camino hacia el éxito del teatro lopesco y, en definitiva, se proponía matizar, según la visión del crítico francés, las profundas contradicciones de sus creaciones dramáticas, su anticonformismo y el destacado aporte de la innovación, de la tentativa múltiple en el proceso de la creación artística.

A la luz de los ejemplos aducidos, queda patente que cada dramaturgo, en sus escritos u obras, construía su propia historia y su trayectoria teatral. En el caso de Rojas, el escritor intentaba reconstruirla a través de sus conocimientos y su experiencia directa con el mundo teatral. La mirada retrospectiva de estos escritores no dejaba de ser una visión personal y distorsionada sobre el teatro de finales del XVI y de la escritura en cuatro jornadas, todo lo cual no es sino otra confirmación de la confusión del teatro de finales de la centuria.

Cabe considerar otra posibilidad, tal como la atisbaron Sevilla Arroyo y Rey Hazas³³⁷, es decir que Cervantes y Virués estuvieran diciendo la verdad y cada uno, por su parte, estaba innovando el teatro en su propia ciudad de pertenencia, pese a que lo estaban haciendo por las mismas fechas y sin conocer la actividad del otro. Más allá de estas conjeturas que podrían ser infructuosas, es obligatorio volver a subrayar que en los más importantes dramaturgos para la escena de esas décadas —Cueva, Cervantes y Lope— latía y se declaraba su capacidad para notar la “revolución” que se estaba dando en el mundo teatral. Todos fueron artistas conscientes de vivir una época de profundos cambios, de ser los verdaderos protagonistas de

³³⁶ 1977, págs. 245-246.

³³⁷ (ed. de *Teatro completo*), 1987, pág. XXV.

creaciones artísticas que iban a mudar el perfil de la historia del teatro peninsular. Hay que reconocer, por tanto, la madurez de estos componentes de la supuesta “generación de los 80” y su habilidad para fraguarse un espacio, si bien en algunos casos el éxito del posterior *arte nuevo* se aceptaba con una mueca de desaprobación. La fijación de unas etapas concretas y definidas cronológicamente en la transición de las cinco, a las cuatro y finalmente tres jornadas pasa, en definitiva, por el estudio de los mismos textos teatrales en cuatro jornadas que poseemos y que han llegado hasta nosotros. La actitud de los poetas hacia la etapa de la escritura en cuatro jornadas es varia, y los únicos que parecían revitalizarla fueron Rojas y Cueva. Lope se hallaba en una posición intermedia, mientras que Cervantes en la posición más crítica, puesto que no declaró nunca que escribió comedias así estructuradas. Sin embargo e intentando matizar estos descuidos ligados más a razones personales entre el alcalaíno y el Fénix, no deja de asombrar que Cervantes hubiera callado el empleo de una fórmula que le procuró algo de éxito en los 80.

4. La producción dramática

En el cuarto capítulo de mi investigación pasaré a describir el repertorio en cuatro jornadas escrito durante las dos décadas señaladas, recogiendo los datos que he adelantado en los capítulos anteriores. La primera cuestión que se plantea a la hora de abordar esta tarea es: ¿cuáles y cuántos son los textos en cuatro jornadas, que componen el panorama del teatro comercial español, escritos en el ocaso del siglo XVI, y que definen este importante fenómeno característico de este trance histórico-literario? Lo difícil, y al mismo tiempo estimulante, es intentar trazar una lista completa y definitiva de las obras cuatripartitas que tenemos de esta época, aunque la presencia de trabajos arriba mencionados como las recopilaciones decimonónicas, las investigaciones de Crawford y de Morley, las ediciones publicadas en la época y las actuales y los trabajos recientes, nombrados todos en mi «Introducción», lo pueden facilitar. Sin embargo, a este problema se añade otro más, relativo a las dataciones de estas piezas. Tal vez por eso lo verdaderamente más complicado sea proporcionar una lista correcta o por lo menos aceptable desde el punto de vista cronológico, puesto que las fechas de algunos de estos testimonios, como se ha visto, hasta podían oscilar de un lustro, a causa de la falta de ediciones publicadas en aquellas décadas o de la firma en las copias manuscritas. Algunas características formales, *in primis* la distribución de la materia en cuatro jornadas y el análisis del esquema métrico empleado con la preferencia o el uso abundante de metros italianos, hacen que sí se reconduzcan las obras a los años señalados de difusión de esta particular propuesta dramática sin muchas dificultades, pero que no se pueda hallar un año preciso de redacción.

Los resultados de esta búsqueda en los senderos del teatro finisecular no se dejarán esperar: por un lado, resulta sorprendente, aunque en realidad no mucho, la diversidad de textos teatrales de autoría cierta o atribuida que fueron escritos de acuerdo con este modelo, y que fue empleado por varios componentes de la supuesta “generación perdida”. Por otro lado, la anonimia de algunos ejemplares finiseculares que se han salvado empuja a reflexionar más cautelosamente tanto acerca de la precariedad de datos sobre la época teatral en cuestión, como precisamente acerca de las complicaciones surgidas por causa de la falta de publicación de los mismos. Las anónimas constituyen una porción sustanciosa de este teatro en cuatro jornadas y son un indicio de la circulación de las piezas incluso autógrafas, tal como se verá en el apartado 4.3 sobre los papeles de actor. Tenemos que esperar que la labor crítica futura continúe con avances provechosos hacia el establecimiento de una identidad precisa, si puede

ser posible, para los “textos sin nombre” que son las comedias y tragedias sin autor atribuido. Gracias también a los importantes estudios relativos a este siglo, se tiene la medida exacta de la gravísima pérdida que todo ello comporta y la conciencia de trabajar con un conjunto parcial y “mutilado”, que se puede apoyar en los varios fragmentos que componen este mosaico representado por la escena de las postrimerías de la centuria. Un repertorio mutilado no solamente en los nombres que no sabemos atribuir a algunos textos, sino también en los títulos perdidos que solamente tenemos citados en algunos testimonios peculiares de ese tiempo. También es cierto que otro problema es representado por la laguna de los textos dramáticos que se perdieron, y que se tiene que achacar precisamente al hecho de que su transmisión se realizara de forma manuscrita y no impresa, una moda que se impondría de forma definitiva solo en el XVII al retomar una costumbre de inicios del XVI que se había perdido en el último trance de la misma centuria, por motivos reconducibles tal vez a factores de costumbre. No sabemos si algunos de ellos, citados, como se ha dicho, en algunas ocasiones, por los escritores del tiempo, existieron de verdad. ¿Qué ha sido de la *Filis* de Argensola? ¿Y de las obras perdidas cervantinas?³³⁸. ¿Y de una supuesta segunda parte de las obras de Cueva? Estas preguntas quedarán, con toda probabilidad, como misterios irresueltos que rodean, y convierten en más fascinante aún, la fase del teatro que precede el éxito de la *Comedia nueva*, pero suponen para los investigadores la amarga conciencia de no poder ofrecer una visión de conjunto completa, de una vez por todas, sobre este momento de gestación.

Pero no hay mal que por bien no venga y en este caso también la excepción confirma la regla. Giuliani³³⁹ recordaba tres circunstancias generales que se verificaron en este período de finales del XVI y que resumen a la perfección la parcial salvación actuada en detrimento del naufragio total de textos teatrales:

a. el dramaturgo se tomaba a cargo la impresión de los textos que había representado poco tiempo antes (los casos señeros de Cueva y de Argensola) o algún tiempo después (Cervantes, pero solo para sus comedias en tres jornadas). De entre los demás componentes de la “generación perdida”, los únicos que se tomaron a cargo la publicación de sus obras fueron Bermúdez y Lobo Lasso de la Vega³⁴⁰, dos dramaturgos que nunca intentaron escribir en cuatro jornadas. Cueva, en su decisión de publicar todo su repertorio para legar a la posteridad su producción, se acercaba al modelo de las *partes* de comedias estampadas³⁴¹, un afán de

³³⁸ Sujeto que trataré más detenidamente en 4.2.1.

³³⁹ (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, págs. CLXXX-CLXXXI. Asimismo, el hispanista recordaba que, salvo algunos casos excepcionales como el de Argensola, algunas obras de finales de la centuria no llegaron más que en una única copia manuscrita.

³⁴⁰ Ojeda Calvo, 2011b, pág. 300.

³⁴¹ Presotto, 2012, pág. 167.

literato que quería dejar a la posteridad sus creaciones, en un anhelo de «perduración de sus composiciones» y de su aspiración del «teatro como digno y provechoso no solo como representación sino también como lectura»³⁴². Como he dicho antes, fue precisamente gracias al Fénix que el mecanismo editorial cambió y el dramaturgo devenía el responsable de la publicación de su repertorio, evitando incurrir en las numerosas deturpaciones de los autores de comedias. El texto para la representación se convertía, de esta manera, en un texto literario usufruible para el público lector, un texto que conservaba su esencia fuera de los límites de la representación.

b. los impresores de las generaciones o siglos posteriores que, siguiendo la labor minuciosa de Pedro Crasbeek y de Angelo Tavano³⁴³, se ocuparon de guardar los textos, echados por los actores, que creían tener algún encanto para el público lector;

c. la recopilación de manuscritos por parte de coleccionistas teatrales, como en el caso emblemático de la Gondomar.

Estas tres circunstancias importantes nos permiten, en fin, estar en posesión de una cantidad aceptable de textos cuatripartitos. En cualquier caso, el impulso más fuerte a esta conservación del teatro finisecular se debió, sin lugar a dudas, a Cueva.

4.1. Obras conservadas autógrafas y atribuidas

En este apartado ofreceré dos listas en las que voy a enumerar todas las comedias autógrafas y de atribución plausible redactadas en cuatro jornadas durante la época y que forman parte del *corpus* de trabajo sobre el cual voy a desarrollar algunas reflexiones en los capítulos 5 y 6 para llegar a entender una posible estructura de este modelo teatral. Como había indicado en la «Introducción», este grupo de comedias es suficiente, de por sí, para estudiar y valorar muchas de las características de este modelo típico de las décadas 70 y 80.

Indicaré como primer elemento el título completo de la obra (tal como aparece en el manuscrito o en las ediciones impresas de la época, cuando las haya), como segundo elemento la fecha estimada de escritura y/o representación y luego la de publicación entre paréntesis

³⁴² Ambas citas se encuentran en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»*), 2008, pág. 34.

³⁴³ Crasbeek se ocupó del raro volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, publicado en 1603 (Barrera y Leirado, 1860, pág. 216).

(en los casos en los que se esté a conocimiento de la fecha de escritura y/o representación) y finalmente el nombre del dramaturgo al que hay que adscribir la obra o el copista que firmó el manuscrito conservado de la misma. En el caso de las fechas de publicación me he ceñido a las que aparecieron por los mismos años de la supuesta escritura o representación. En el segundo breve esquema indicaré las tres obras de atribución dudosa, que serán estudiadas junto con las obras de autoría cierta. En este caso, me adecuó al nombre del dramaturgo que ha sido atribuido y debatido ampliamente por la crítica. Enumeraré todas las obras siguiendo, en primer lugar, un orden cronológico, desde la que supuestamente fue escrita y/o representada en la fecha más temprana hasta la que fue escrita y/o representada en la fecha más tardía, privilegiando la fecha de publicación, y marcando estas diferencias con distintas tonalidades de colores:

- a. fecha probable o cierta de escritura (rojo)
- b. fecha probable o cierta de representación (azul)
- c. fecha de publicación (verde)

Cuando faltan datos ciertos sobre representaciones o escritura confirmada de algunas obras, he decidido emplear el año de publicación como primera referencia, con tal de posicionarlas en el esquema, como en el caso de Artieda. En segundo lugar, he privilegiado un orden de tipo alfabético, tanto en el título de la pieza como en el nombre del dramaturgo, para los años en los que hubiera más de una comedia escrita.

Se agradece a la minuciosidad de Cueva la posibilidad de reconstruir la trayectoria de sus piezas. Las indico de acuerdo al orden establecido en su primera edición de 1583, que engloba todo su repertorio. Para el caso de *Los hechos de Garcilaso* tomo como referencia la fecha atribuida a la copia manuscrita por Morley y Bruerton, así como las hipótesis de Giuliani acerca de una anterioridad de la *Alejandra*. Se puede observar que la única obra que traía fecha cierta en el manuscrito, de entre todas las autógrafas y de atribución plausible que se compusieron en cuatro jornadas, era el *Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro.

Esquema 1

Obras autógrafas en cuatro jornadas

Título	Fechas	Dramaturgo
1) <i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
2) <i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
3) <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
4) <i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
5) <i>Comedia del degollado</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
6) <i>Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
7) <i>Comedia del Tutor</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
8) <i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
9) <i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
10) <i>Comedia del Príncipe Tirano</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
11) <i>Tragedia del Príncipe Tirano</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
12) <i>Comedia del viejo enamorado</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
13) <i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévolá</i>	1581 (1583)	Juan de la Cueva
14) <i>Comedia del Infamador</i>	1581 (1583)	Juan de la Cueva
15) <i>Tragedia de Alejandra</i>	¿hacia 1581? ¿1581?	L. L. de Argensola
16) <i>Tragedia de Isabela</i>	1581	L. L. de Argensola
17) <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	entre 1579 y 1583	Lope de Vega
18) <i>Los amantes</i>	¿1577-1578? 1581	Andrés Rey de Artieda

19) <i>El trato (Los tratos) de Argel</i>	entre 1581 y 1584 (entre 1582 y 1586)	Miguel de Cervantes
20) <i>Tragedia de Numancia</i>	entre 1581 y 1585 ³⁴⁴	Miguel de Cervantes
21) <i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	7 de septiembre de 1582	Diego López de Castro
22) <i>Comedia Salvaje</i>	1582	Joaquín Romero de Cepeda
23) <i>Tragedia de Narciso</i>	antes de 1587 ¿c. 1585?	Francisco de la Cueva y Silva

Esquema 2

Obras de atribución plausible en cuatro jornadas

Título	Fechas	Dramaturgo
1) [24] ³⁴⁵ <i>Comedia de Miseno</i>	primeros años 80	Loyola (¿Juan Bautista de?)
2) [25] <i>La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón</i>	1581-85 1586	¿Miguel de Cervantes?
3) [26] <i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	c. 1585	Morales (¿Alonso de?)

³⁴⁴ En este caso quiero decir que entre 1581 y 1585 pudo haberse escrito y/o representado.

³⁴⁵ Entre paréntesis el número sucesivo al de la última pieza del Esquema 1.

El *corpus* de trabajo está formado por 23 comedias autógrafas en cuatro jornadas, a las que se tienen que sumar 3 comedias en cuatro jornadas atribuidas, por un número total de 26 piezas con un supuesto “padre” del teatro español comercial de finales del XVI, según las investigaciones que he llevado a cabo durante mi doctorado.

Detengámonos por un momento a observar el número de comedias escritas por cada dramaturgo. De estas 26 piezas, 14 pertenecen a Juan de la Cueva, 3 a Miguel de Cervantes (dos de atribución cierta y una atribuida de manera plausible) y 2 a Lupercio Leonardo de Argensola. Los demás, siete, están presentes con una sola pieza teatral, como Lope de Vega, Andrés Rey de Artieda, Diego López de Castro, Francisco de la Cueva y Silva, Joaquín Romero de Cepeda, Morales y el copista Fernán González, quien firmó precisamente el *Miseno* atribuido a Loyola. A la luz de estos datos, se puede decir que la fórmula en cuatro jornadas interesó más prolíficamente a tres dramaturgos, a saber Cueva, Cervantes y Argensola y, en definitiva, a Cueva y Cervantes por el número de piezas presentes. Sin embargo, de muchos de los dramaturgos que escribieron en cuatro jornadas no existen o no han sobrevivido otras piezas dramáticas, con lo cual su único intento de escritura teatral fue empleando precisamente la escritura en cuatro jornadas.

Estos datos permiten valorar a Cueva como el autor más prolífico, porque fue el único que se esmeró por conservar toda su producción teatral, y confirmar la efímera presencia de muchos dramaturgos que solo escribieron una obra, un dato que corrobora el éxito de Lope, su misma adecuación muy temprana al nuevo modelo tripartito, y la desaparición de estos poetas de la “generación perdida” de los escenarios a raíz del surgimiento de la *Comedia nueva*. Algunas fechas muy tardías de publicación, como en el caso citado de las tragedias de Argensola o las piezas cervantinas, demuestran que algunas obras quedaron sin una edición publicada y circularon en copias manuscritas durante siglos, hasta por lo menos finales del XVIII. Sin embargo, y continuando en las pistas de indagación expuestas anteriormente, el hecho de que varios dramaturgos muy distintos entre sí emplearan el formato en cuatro jornadas es índice de un relativo éxito, en su momento, de esta propuesta teatral. La brevedad del empleo de este modelo se opone a la diversidad de textos que fueron escritos en cuatro jornadas.

Echando una ojeada a las dos tablas, se confirma lo que había expresado en el punto 2.1. La mayoría de las piezas se compusieron entre los años clave 1577 y 1583-1585, con algunas esporádicas excepciones en los años inmediatamente posteriores a 1583, y con una concentración absoluta entre las dos décadas, más precisamente, en los pocos años 1579-1583, a raíz de la actividad del mismo Cueva. El caso del sevillano es curioso también en lo relativo

a las fechas de estreno de su repertorio, puesto que éste se concentraba en el año 1579, con ocho piezas representadas, con respecto a la mitad en 1580 y solamente dos en 1581, para acabar su escritura en cuatro jornadas antes de que otros, influenciados por él, la empezaron.

En el caso de que se tuvieran que insertar, de acuerdo con un criterio cronológico, las tres piezas atribuidas en la lista de comedias autógrafas, el *Miseno* podría ocupar una de las últimas posiciones, mientras que *La conquista de Jerusalén* podría ser colocada cerca de las demás piezas cervantinas. Posiblemente fue *El trato de Argel* la más temprana en el repertorio del alcaáino, por la descripción de las estrecheces de la vida en cautiverio que el alcaáino había terminado poco antes. Al lado opuesto, el *Miseno* y la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco* apenas anticiparían la pieza más tardía, el *Narciso* de Cueva y Silva, algo que no resulta tan sorprendente si se tiene en cuenta que son piezas atribuidas.

Estoy consciente de las limitaciones evidentes que presenta mi lista, puesto que es una de las muchas probabilidades de ordenación del repertorio en cuatro jornadas. Una obra como *Los amantes* probablemente habría sido escrita antes de *Los hechos*, así como el *Marco Antonio* y *Cleopatra* tal vez anticiparía algunas de las obras cervantinas. Crawford, en su lista incompleta de obras en cuatro jornadas, seguía el orden Cueva, Artieda, López de Castro, Romero de Cepeda, Cueva y Silva y finalmente Cervantes, mientras que en el temprano testimonio de Rojas hemos visto que el madrileño ponía la parcial sucesión Cueva, Cervantes, Cueva y Silva y Loyola para los dramaturgos que, según él, habían escrito en cuatro jornadas. Por obvias razones, la falta de fechas definidas para algunos de los testimonios finiseculares así como los lapsos de algunos años en la escritura de algunos de éstos imposibilita definir una lista perfecta desde el punto de vista cronológico.

Título de la comedia	Fechas	Dramaturgo
1) <i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
2) <i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
3) <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
4) <i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
5) <i>Comedia del degollado</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
6) <i>Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
7) <i>Comedia del Tutor</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
8) <i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	1579 (1583)	Juan de la Cueva
9) <i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
10) <i>Comedia del Príncipe Tirano</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
11) <i>Tragedia del Príncipe Tirano</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
12) <i>Comedia del viejo enamorado</i>	1580 (1583)	Juan de la Cueva
13) <i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola</i>	1581 (1583)	Juan de la Cueva
14) <i>Comedia del Infamador</i>	1581 (1583)	Juan de la Cueva
15) <i>Tragedia de Alejandra</i>	¿hacia 1581? ¿1581?	L. L. de Argensola
16) <i>Tragedia de Isabela</i>	1581	L. L. de Argensola
17) <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	entre 1579 y 1583	Lope de Vega
18) <i>Los amantes</i>	¿1577-1578? 1581	Andrés Rey de Artieda
19) <i>El trato (Los tratos) de Argel</i>	entre 1581 y 1584 (entre 1582 y 1586)	Miguel de Cervantes
20) <i>Tragedia de Numancia</i>	entre 1581 y 1585	Miguel de Cervantes
21) <i>La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón</i>	1581-85 1586	¿Miguel de Cervantes?
22) <i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	7 de septiembre de 1582	Diego López de Castro
23) <i>Comedia Salvaje</i>	1582	Joaquín Romero de Cepeda
24) <i>Comedia de Miseno</i>	primeros años 80	Loyola (¿Juan Bautista de?)
25) <i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	c. 1585	Morales (¿Alonso de?)
26) <i>Tragedia de Narciso</i>	antes de 1587 ¿c. 1585?	Francisco de la Cueva y Silva

Intentando llevar a cabo otro tipo de operación con las obras autógrafas y atribuidas según el año de escritura cierto o probable³⁴⁶, se obtendría esta esquematización, donde agruparé las piezas del *corpus* según el año de escritura. Como se puede ver, las comedias escritas en los últimos años de la propuesta dramática cuatripartita son las más difíciles de ubicar cronológicamente. En esta ocasión se ve aún más claramente la concentración de la escritura en cuatro jornadas hacia 1579-1583, con el mismo año 1579 que fue el más prolífico, como mencionaba en la pág. 113:

1577: probable escritura de *Los amantes* de Rey de Artieda

1578: ninguna pieza. Probablemente Cueva empezaba a escribir su repertorio

1579: estreno de ocho piezas de Cueva (*Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, *Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto*, *Tragedia de los siete Infantes de Lara*, *Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio*, *Comedia del degollado*, *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles*, *Comedia del Tutor* y *Comedia de la constancia de Arcelina*)

1580: estreno de cuatro piezas de Cueva (*Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, las dos partes del *Príncipe tirano*, *Comedia del viejo enamorado*)

1581: estreno de dos piezas de Cueva (*Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola* y *Comedia del Infamador*); escritura de la *Tragedia de Isabela* de Argensola y probablemente de la *Tragedia de Alejandra* del mismo dramaturgo, con supuesta representación

1582: escritura del *Marco Antonio* y *Cleopatra* de López de Castro y publicación de la *Comedia Salvaje* de Romero de Cepeda

1583-1585: ninguna comedia fechada de manera cierta por esos años

entre 1579 y 1585 (datación incierta): *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* de Lope, las piezas cervantinas (*El trato de Argel*, *Tragedia de Numancia* y la atribuida *La*

³⁴⁶ En la lista presente privilegio el factor temporal, es decir el momento de escritura cierto o probable, y no la fecha de impresión.

conquista de Jerusalén), el *Miseno* de Loyola, la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco* de Morales y la *Tragedia de Narciso* de Cueva y Silva.

4.2 Un repertorio “naufragado”

4.2.1 El caso emblemático del Cervantes de los años 80

A todas estas cuestiones enmarañadas sobre la definición del repertorio dramático en cuatro jornadas de las décadas 70 y 80, es obligatorio agregar la pérdida de algunas obras que habrían sido una parte relevante del “esqueleto” del caudal dramático del tiempo. También este apartado ha sido dividido en dos partes: en esta primera parte abordaré la cuestión de las obras perdidas de Cervantes, citadas por el mismo escritor, mientras que en el segundo apartado trataré de mencionar la otra parte de repertorio “naufragado” del tiempo, con una breve cala en las obras anónimas, perdidas y las refundidas. La decisión de dedicar todo un apartado al caso de Cervantes y no al de otros dramaturgos de los cuales se perdieron obras, y que resumiré en el esquema n. 4, radica en que el alcalaíno fue el único que dijo haber escrito muchas piezas que no se han encontrado y que bien habrían podido ser unas obras conocidas en su tiempo.

Sin embargo, las declaraciones del dramaturgo sobre su repertorio pueden ser el fruto de estrategias razonadas por fraguarse un espacio en las evoluciones del teatro o bien simples informaciones falaces sobre algo que nunca salió de su pluma, o salió parcialmente, con algunas piezas solamente de entre las mencionadas. En esta ocasión, a los varios problemas relativos a un teatro como el que estaba escrito en cuatro jornadas, se mezclaban las reivindicaciones de un escritor que siempre analizaba sus mismas creaciones con afán crítico y, en paralelo, algo mordaz.

Las perdidas (¿para siempre?) *La gran Turquesca*, *La Ierusalém*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa* se listaron todas en la *Adjunta al Parnaso*, el apéndice del *Viaje del Parnaso*, a lo largo del diálogo entre el álter ego de Cervantes, Miguel, y Pancracio de Roncesvalles. Ignoramos su repartición en jornadas, aunque podemos suponer que, si hubieran existido, bien habrían podido ser redactadas según la fórmula de los cuatro actos por haber sido compuestas con toda probabilidad en su primera

etapa teatral, la que iba de 1581 a 1587, según la delimitación cronológica ofrecida por Canavaggio³⁴⁷:

- PANCRACIO Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?
- MIGUEL Sí —dije yo—, muchas; y, a no ser más, me parecían dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.
- PANCRACIO ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?
- MIGUEL Seis tengo, con otros seis entremeses.
- PANCRACIO Pues, ¿por qué no se representan?
- MIGUEL Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos³⁴⁸.

El fragmento señalado desempeña una función de documento informativo en lo relativo al hipotético repertorio del dramaturgo y de los tratos muy poco amistosos que entrelazó con los autores de comedias, quienes se negaban a demandar sus piezas. Es admisible pensar que, esta vez por lo menos, el dramaturgo nos estuviera hablando específicamente de su primera etapa teatral y de ensayos que abrieron sus comienzos con este mundo, puesto que los mencionaba al lado de sus primeras creaciones en cuatro actos como la *Numancia* y *El trato de Argel*, que Roncesvalles parece desconocer. Cervantes dejaba traslucir su marcada vena “narcisística”, puesto que alababa sus piezas e indicaba *La confusa* como una de las mejores comedias de

³⁴⁷ 1977, pág. 24. El hispanista francés dividió en tres etapas la carrera dramática del alcalaíno: precisamente la primera fase que iba de 1581 a 1587, la segunda fase que iba de 1587 a 1606 y la tercera y última de los años 1606-1615 (véase págs. 24-25). Antecedentemente, entre otros críticos que se prestaron a dividir la trayectoria teatral cervantina, hay que recordar Buchanan, quien la dividió en cuatro etapas: 1580-1587; 1587-1592 como el de sus piezas perdidas; 1600-1606 y finalmente 1606-1615 (1938, pág. 32).

³⁴⁸ El fragmento señalado se encuentra recogido en las págs. 166-167.

capa y espada³⁴⁹, y se comparaba a las comedias de este género o subgénero de comedia, llamado “urbana”³⁵⁰, que delineaba la primera época teatral lopesca³⁵¹.

Asimismo declaraba Cervantes tener guardadas seis comedias y seis entremeses que, como se vería en la versión definitiva, habrían sido ocho comedias y ocho entremeses, con lo cual se puede conjeturar que refundió dos comedias y dos entremeses entre 1614 y 1615, o bien echó mano a piezas antiguas escritas en cuatro jornadas—una hipótesis bajamente fundamentada—, e indicaba el número habitual de publicación en colecciones de esas décadas, para cambiar sus proyectos editoriales poco antes de la publicación definitiva³⁵². La desilusión de los últimos versos transcritos señalaba muy bien el abismo que mediaba entre sus inicios en el teatro, que verían un éxito modesto de sus obras, y la desolación de esta última etapa en la que no se comunicaba con los empresarios teatrales, el peor de los fracasos para un dramaturgo implicado en la escritura de textos para la puesta en escena.

Todo ello, sin contar que otras obras suyas habrían podido tener una división primitiva en cuatro jornadas, como las probables refundiciones de tres piezas que acabo de mencionar —*El bosque amoroso*, *La gran turquesca* y *La confusa*—, que se señalaron como títulos primitivos y copia de piezas que se encontrarían en la edición de 1615, como *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *La gran Sultana* y *El laberinto de amor* respectivamente³⁵³, aunque por el mismo título de “nunca representadas” no podemos estar ciertos de que fueran refundiciones³⁵⁴.

Sobre la *Confusa*, Esquerdo Sivera³⁵⁵ señalaba la existencia de un curioso documento fechado 13 de marzo de 1627 entre el autor Juan de Acacio y el clavario del Hospital General

³⁴⁹ Cervantes no tardó en gastar palabras elogiosas a su *Confusa* incluso en el cap. VI del *Viaje*, donde la pintaba como «nada fea,/ pareció en los teatros admirable/ si esto a su fama es justo se le crea», dejando transparentar el éxito de público durante sus representaciones. Según Moratín (citado en Rius, 1895, pág. 198) las primeras tres comedias perdidas eran de 1584, *La Amaranta* y *El bosque amoroso* de 1586 y *La bizarra Arsinda* y *La confusa* de 1577.

³⁵⁰ Me parece útil citar algunas piezas importantes como la citada *Las ferias de Madrid* y *La bella malmaridada o la cortesana*, con datación alrededor de los años 1588-1606. Sobre las comedias de capa y espada lopescas, véanse Weber de Kurlat, 1976a y Arellano, 1994a y 1996. Sobre la primera etapa teatral del Fénix, véanse Weber de Kurlat, 1976b y 1981; Poteet-Bussard, 1981; Cañas Murillo, 1995 y Oleza, 2001.

³⁵¹ Pocos ejemplos más claros se podrían mencionar para llegar a transmitir la relación del alcalaíno con sus estimadas obras teatrales: *La confusa* fue escrita en 1585, según lo que se rezaba en el mencionado contrato con Porres, mientras el dramaturgo vivía en Madrid, y en ese mismo documento se prometía entregarla junto con *El trato de Costantinopla* y *muerte de Selim*. En esta ocasión, me parece pertinente ofrecer más datos sobre este documento comercial. La primera pieza tenía que entregársela «dentro de quince días de la fecha de esta carta» y *El trato de Costantinopla* «para ocho días antes de la Pascua de Flores». Tal vez por eso Moratín pensaba que *La batalla naval* y *La gran turquesca* hubieran sido escritas en 1584 (2008, pág. 1536).

³⁵² Las comedias cervantinas eran ocho, mientras que se solían publicar en una misma colección en un número habitual de seis o doce (Canavaggio, 2010, pág. 134).

³⁵³ Véase Cotarelo Valledor (1948). Según Rodríguez López-Vázquez (1994), incluso *La casa de los celos* y *El laberinto de amor* estaban escritas en cuatro jornadas.

³⁵⁴ Buchanan, 1938, pág. 37.

³⁵⁵ 1981, pág. 246.

de Valencia, en el que se nombraba la comedia cervantina. Este antiguo testimonio probaba que la pieza seguía existiendo bajo este nombre y no el de *El laberinto de amor*, derrumbando así las conjeturas de Cotarelo y Schevill que bien creían lo contrario.

Si estas piezas de la *Adjunta* habrían podido existir y ser luego retocadas, de *La única* y *La bizarra Arsinda*, *La batalla naval* y *La Amaranta* no sabemos nada más, a no ser por esta mención de su mismo padre creador. Lo único de que estamos seguros es que no fueron halladas nunca y de ellas ha desaparecido todo rastro. Sin embargo, habría que hacer una distinción para la segunda de ellas. En efecto, en la base de datos CATCOM³⁵⁶ se recoge una entrada interesante sobre una *Batalla naval* representada el 1 de mayo de 1604 en Salamanca, a cargo del grupo teatral de Baltasar de Pinedo. Según Granja es posible que *El águila del agua y batalla naval de Lepanto* de Vélez de Guevara hubiese sido una copia o una refundición cervantina y que la obra representada en 1604 fuera precisamente la cervantina³⁵⁷.

De acuerdo con estos datos, la *Batalla naval* podría haber existido realmente y también haber sido una pieza de un cierto éxito. Cabe añadir otra información, que podría ir a respaldar la hipótesis de que la pieza existió realmente: una anotación del italiano Girolamo da Sommaia, en cuyo “*Diario*” de un estudiante de Salamanca redactado entre 1603 y 1607 —de 1599 databa su llegada a la ciudad española—, apuntó una puesta en escena de una pieza llamada *Batalla naval* y de una *Conquista de Jerusalén*³⁵⁸.

A ese emblemático corpus en vías de establecer, o que nunca podrá ser establecido con fiabilidad, cabría adscribir *El engaño a los ojos*, pieza recordada en las frases de cierre del «Prólogo» a las *Ocho comedias* y de la cual también se ha perdido toda huella.

Desde luego que tampoco sabemos si estas piezas nombradas en el *Parnaso*, excepción hecha por la tragedia numantina y *El trato*, encontraron efectivamente el aprecio positivo de los espectadores, puesto que estamos desprovistos de documentos oficiales de la época, a no ser por las declaraciones del mismo Cervantes en estos textos, o bien si el reconocimiento en las tablas fue un “espejismo”, como lo indicaría el mismo título de “nunca representados”, que más que revelar el carácter inédito y novedoso de las piezas probaría un fracaso inmenso por su inexistente representación y llegaría a ser otra estrategia para que estos productos

³⁵⁶ Proporciono el enlace: <http://catcom.uv.es/browserecord.php?-action=browse&-mode=ab&-recid=4553>.

³⁵⁷ 1995, pág. 231.

³⁵⁸ Para las anotaciones de Sommaia véase Haley (1977). Sin embargo, de acuerdo con el mismo CATCOM se tendría que diferenciar entre la perdida *Batalla naval* cervantina y la *Batalla naval* lopesca, contenida en la Parte 15 de sus comedias (1621) y que habría sido el otro título con el que el mismo dramaturgo indicaba su *Santa Liga*, como en el *Peregrino en su patria*. En la Parte 15 indicó «Representola Pinedo, y a Selín famosamente», una frase que probaría que la pieza de 1604 no fuera la cervantina, sino la lopesca.

teatrales salieran del silencio perpetuo, un año antes de su fallecimiento. Paradójicamente, Cervantes no publicó las emblemáticas piezas en cuatro jornadas de su primera etapa teatral, que ya habían corrido por los escenarios suscitando probablemente tibias o buenas reacciones en los oyentes, pero sí las recién acabadas e inéditas en tres jornadas. Como lo hizo para sus *Novelas ejemplares*, en cuyo «Prólogo» declaró haber sido el primero en «novelar en lengua castellana», es de suponer que tenía la férrea intención de dejar su impronta incluso en la historia teatral española con alguna invención que habría cambiado el rumbo del escenario, y lanzar una provocación al teatro español de entonces, publicando una serie de piezas que se ajustarían, solo marginalmente, a la propuesta dramática del *arte nuevo*. En segundo lugar, podría haberse adecuado a la costumbre de finales de XVI de dejar que las obras circularan libremente sin ser estampadas.

Estos descuidos en la historia del teatro español por parte de un genio como el padre del *Quijote* extrañan; sin embargo, si nos acostumbramos a leer su obra como un sistema trabado de declaraciones que hace falta poner en entredicho en cada momento, tanto en el nivel ficcional de sus obras como en sus prólogos, no nos tendrían que turbar estas pistas que el autor nos deparaba con vistas a falsear la historia y a fraguarse un espacio de primer orden en la historia teatral. Sus mismas vivencias iban en detrimento de su entrada en el olimpo del mundo teatral: entre 1587, un año después del final de sus andanzas por las compañías teatrales, y 1601, quedó fuera del ambiente cortesano, recorriendo Andalucía con encargos poco nobles, en el momento en que se estaba fraguando la *Comedia nueva*³⁵⁹. «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias» fue su lapidaria declaración para justificar su alejamiento temporáneo de la farándula, su inactividad teatral y las “revoluciones” que en estas décadas estaban dando un giro completo al teatro del siglo XVI. Pese a esto, se sabe a ciencia cierta que su alejamiento fue mucho más breve y tan solo ocupó el intervalo de 5 años: de 5 de septiembre de 1592 fue el citado contrato fechado con Rodrigo Osorio, en el cual se empeñaba en entregar seis comedias frente al pago de cincuenta ducados para cada una³⁶⁰. Quizás los versos 19-21 del cap. IV de su *Viaje del Parnaso* resuman su añoranza de su feliz etapa inicial en el teatro, un nostálgico *souvenir* de un período único, en su periplo artístico como dramaturgo, que no le volvería nunca: «Yo, con estilo en parte razonable,/ he compuesto comedias que en su tiempo/ tuvieron de lo grave y de lo afable».

³⁵⁹ Entre 1587 y 1594 fue comisario de suministros de las galeras del rey —la Invencible—, recaudando víveres en Andalucía, y a partir de 1594 agente del fisco en Granada y en la provincia, como recaudador de alcabalas. Pasó dos años de su vida en la cárcel de Sevilla (1597-98), donde parece que surgió la idea de escribir el *Quijote* (para más datos acerca de su biografía remito a Canavaggio, 2005).

³⁶⁰ Sobre el contrato de 1592, véase Casaldueiro, 1951, pág. 18 y Canavaggio, 1977, pág. 20 y pág. 28.

4.2.2 Obras anónimas, perdidas y refundidas

Resulta relevante la gran cantidad de textos anónimos, perdidos o refundidos al lado de las comedias autógrafas o de atribución plausible. Si bien no caben dentro del *corpus* sobre el cual voy a desarrollar mis consideraciones —aunque el hecho mismo de tener tres atribuidas y no autógrafas hace que mi mirada se dirija a estos ejemplos para reflexionar más ampliamente acerca de esta escritura dramática en cuatro jornadas—, me parece muy útil citarlas. Igualmente me parece provechoso nombrar todas las probables obras perdidas y/o refundidas, de cuyos títulos estamos al corriente por las menciones en testimonios de la época. Las refundidas también presentan algunas complicaciones, puesto que en algunos casos no se puede confirmar si fueron retocadas realmente y propuestas con otros títulos en un momento posterior.

En rojo marcaré las señaladas por Arata que se encuentran en los manuscritos de la Real Biblioteca de la capital española, en dos códices cuya signatura es II-460 y II-463³⁶¹, y para cuya producción el estudioso italiano ofrecía la datación probable y aproximada de 1575-1585, basándose en las opiniones de Morley, e indicaba rasgos típicos del teatro de finales del XVI como las raras presencias de los donaires y el porcentaje muy bajo de romances³⁶².

De estas obras que circularon anónimas, acabamos de ver que solamente al *Miseno* se ha atribuido un “padre”, así como a *La conquista de Jerusalén* y sin olvidar el caso de *El conde loco*. Dejaré en negro las piezas que no se encuentren recogidas en estos dos códices, sin seguir un orden cronológico puesto que, excepción hecha por la datación supuestamente autógrafa del *Corbanto*, que he dejado en la última posición por ser con toda probabilidad una de las postreras obras o la postrera en cuatro jornadas, las demás piezas tienen que ser insertadas en el lapso temporal de casi una década entre la segunda mitad de la década de los 70 y dentro de la primera mitad de la década de los 80. También los años de datación de las anónimas habrían podido reducirse a 1577-1585, los mismos años de las autógrafas y de las atribuidas.

³⁶¹ Véase Badía Herrera, 2014, págs. 11-12.

³⁶² 1989, págs. 14-15. Para la descripción de los contenidos de los códices, remito a las págs. 23-40 y a su trabajo de 1996. Sobre la baja presencia de los romances, remito a mis consideraciones en 5.2.

Esquema 3

Obras anónimas en cuatro jornadas

- 1) *Las traiciones de Pirro*
- 2) *Las grandezas del Gran Capitán*
- 3) *La descendencia de los marqueses de Mariñán*³⁶³
- 4) *Gravarte*
- 5) *Los vicios de Cómodo emperador romano*
- 6) *Las locuras de Orlando*
- 7) *Comedia intitulada Roncesvalles*³⁶⁴
- 8) *Progne y Filomena* c. 1575-1580
- 9) *Comedia*³⁶⁵
- 10) *Segunda parte de las hazañas del Cid*³⁶⁶
- 11) *Los cautivos*³⁶⁷
- 12) *Don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los Excelentísimos duques de Medina y Sidonia*³⁶⁸
- 13) *Los amores de Rugero y Bradamante*³⁶⁹
- 14) *Tragedia yntitulada del Tirano Rrey Corbanto* 4 de mayo de 1585

³⁶³ Las tres primeras se encuentran en el códice II-460, mientras que las tres siguientes en el códice II-463 (las recojo según el orden expuesto en Badía Herrera, 2014, págs. 11-12). Para una descripción detallada de los folios de cada una y de los encabezamientos, vuelvo a remitir a Arata (1989). No caben en mi lista las piezas de asunto religioso como *María la pecadora*. En el Ms. 14.767 de la Biblioteca de Palacio de Madrid que formaba parte de la Gondomar se encuentran otras piezas de asunto religioso en cuatro jornadas como *La santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*, *Comedia de la envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*, *Nuestra señora de Lapa y un milagro que hizo*, *Comedia del glorioso San Martín*, *Auto de la conversión de Santa Tais* y *San Estacio*. El de Santa Tais se denominaba *Auto* pero era, en realidad, una comedia en cuatro jornadas, mientras que el *San Martín* presentaba una división en escenas (Ferrer Valls, 2012, pág. 170). Otros títulos de piezas religiosas cuatripartitas se pueden hallar en el catálogo de García-Bermejo Giner (1996, pág. 246).

³⁶⁴ Se encuentra en el códice II-462, en los folios 55r-75v (Arata, 1989, pág. 32). Giuliani barajaba la hipótesis de que fuera una probable comedia de Cueva, visto que algunos versos de la *Tragedia de los siete Infantes de Lara* aparecen en el manuscrito del *Roncesvalles*, que también ha sido atribuido a Lope (1996, pág. 245). Arata (1989, pág. 56) recordaba que, por la pérdida de algunos folios, la comedia llegaba hasta la tercera escena de la última jornada y no tiene ninguna relación con *El casamiento en la muerte* de Lope, como habían hecho creer Morley y Bruerton (1968, págs. 217-218).

³⁶⁵ No es la *Comedia* en prosa de 1547 citada anteriormente.

³⁶⁶ Su fecha de escritura podía haber sido 1579-1580. La citaba Menéndez Pidal (1910, pág. 210). Véase también la referencia en Crawford, 1937, pág. 175. Se encuentra en el Ms. 14.643 en la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁶⁷ El manuscrito de la pieza, Ms. 17.439, de la Biblioteca Nacional, no traía fecha. Se trata de una comedia muy corta, compuesta de 753 versos. Al igual que en la *Comedia Salvaje* de Cepeda, en *Los cautivos* aparecía “jornada postrera” y no “jornada cuarta”.

³⁶⁸ La obra se encuentra en la Hispanic Society (Vaccari, 2014, pág. 40). Badía Herrera presentó una ponencia sobre la pieza a lo largo del Congreso Internacional *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas* en Olmedo en 2013 (citada en Vaccari, 2014, pág. 51).

³⁶⁹ Badía Herrera, citando a Vaccari, señalaba que esta pieza cuatripartita es distinta de la homónima en tres jornadas que está en la Biblioteca Nacional, en el Ms. 16.111 (2007, pág. 89).

La lista, que ha intentado ser lo más completa posible aunque puede que algunos títulos menos mencionados en los estudios científicos o de hallazgo complicado en los catálogos se me hayan escapado, pone de manifiesto que el número de comedias sin paternidad era muy elevado y de muchas no existe todavía una edición crítica. A *Progne y Filomena* ha sido atribuida una fecha temprana, que cabe dentro de 1580. Al sumar el número de comedias de autor conocido al de las anónimas, llegamos a tener acerca de unos cuarenta testimonios conservados en cuatro jornadas para la década, cantidad que tiene visos de referirse a un momento muy prolífico para el teatro español, si consideramos que, en paralelo, muchísimos textos se perdieron, trabajaban autores que empleaban un modelo distinto de jornadas, cinco o tres, y me he ceñido de manera exclusiva a las manifestaciones del teatro comercial.

Acabadas las reflexiones sobre el conjunto anónimo cuatripartito, propondré ahora dos esquemas sintéticos sobre las comedias de difícil colocación, es decir perdidas o probablemente retocadas en su estructura en actos, que completan el cuadro de este repertorio “naufogado” de finales del XVI:

- a. una lista de obras que se han perdido, cuya estructura podría haber sido en cuatro jornadas y que se podrían reconducir a los últimos 25 años del siglo XVI. Conocemos sus títulos gracias a menciones en obras de la época, con el emblemático caso de Cervantes;
- b. una lista de las refundiciones de obras cuya estructura originaria era o habría podido ser en cuatro, reducidas a tres para adecuarse al nuevo modelo de escritura dramática. Las indico según un supuesto orden cronológico, anteponiendo las refundiciones de Argensola a las de Cervantes.

Esquema 4

Piezas perdidas, probablemente en cuatro jornadas

- 1) *Filís*, de Lupericio Leonardo de Argensola;
- 2) número indefinido de piezas de Cervantes, que el dramaturgo decía ser veinte o treinta, a las que hay que sumar otras de las cuales no recordaba el título. Probablemente, dentro de estas «veinte» o «treinta» *La confusa*, *La batalla naval*, *La Amaranta o la del Mayo* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*;
- 3) *Los encantos de Merlín*, *El príncipe constante* y *Amadís de Gaula* de Andrés Rey de Artieda, escritas probablemente entre finales de los 80 y comienzos de los 90 (¿en cuatro jornadas?);
- 4) *El bello Adonis* y las *Lauras*, de Francisco de la Cueva y Silva;
- 5) *El comendador*, de Vega;
- 6) probablemente otras obras de Morales, como afirmado en la *Loa* de Rojas;
- 7) la producción total de Berrio;
- 8) la producción total de Navarro;
- 9) ¿una segunda parte de las comedias de Cueva?
- 10) ¿algunas piezas juveniles de Lope?

Esquema 5

Probables refundiciones de cuatro a tres jornadas

- 1) *Tragedia de Isabela*, de Lupericio Leonardo de Argensola;
- 2) *Tragedia de Alejandra*, de Lupericio Leonardo de Argensola;
- 3) *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Miguel de Cervantes;
- 4) *El bosque amoroso*, de Miguel de Cervantes, refundido probablemente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (¿seguro?);
- 5) *La gran turquesca*, de Miguel de Cervantes, refundida probablemente en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* (¿seguro?);
- 6) *La confusa*, de Miguel de Cervantes, refundida probablemente en *El laberinto de amor* (¿seguro?).

Como se puede observar en los esquemas de la página precedente, son decenas las obras que se han perdido, como son por lo menos seis las refundiciones más conocidas, tres de las cuales no son seguras. Todo ello es la demostración patente del aumento de la demanda de textos por parte de quienes representaban, es decir de las numerosas compañías teatrales que trabajaban en los corrales de comedias. Este fermento se acompañaba al afán de los autores de comedias o de los copistas para modernizar los textos teatrales de cuatro a tres jornadas. De todas formas, las ambiguas declaraciones cervantinas hacen que el conjunto de comedias anónimas perdidas en cuatro jornadas tenga que ser reorganizado y redimensionado en sus unidades.

Hemos visto que Cueva representó la excepción más importante a la costumbre de dejar que los textos circularan libremente sin ser publicados o incurrieran en las modificaciones de los autores de comedias o bien de los copistas de los manuscritos. Para los fines de mi investigación, sus dos impresiones aclaran cualquier duda acerca de la disposición en jornadas de su repertorio, confirmada posteriormente en el estudiado *Ejemplar poético*, así como Artieda con su impresión de *Los amantes* o la datación del *Marco Antonio* y *Cleopatra* de López de Castro.

4.3 La circulación de las obras: los papeles de actor

El tercer apartado del capítulo atañe a la descripción de los papeles de actor³⁷⁰, hojas que llevaban escrita la parte que tenía que recitar un actor, precedida por la última palabra recitada por el actor precedente. No formaban parte de colecciones sino que eran documentos que los actores utilizaban para aprender de memoria el fragmento que tenían que recitar ante el público durante la función representativa. Los papeles se configuraban como un “*copione*” esencial para los actores en escena con vistas a que actuaran lo mejor posible su parte.

No cabe ninguna duda de que estos documentos fueron muy importantes, porque eran testimonios fragmentarios del teatro de la época, de la circulación de las piezas a las que se

³⁷⁰ Estos documentos se encuentran en una carpeta de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.162/8 (Vaccari, 2006a, pág. 17), y su número es aproximadamente de cien hojas. Este “descubrimiento” le fue comunicado a Stefano Arata por Reyes Peña, cuando la hispanista estaba estudiando el *Auto de la degollación de San Juan* (véase su ensayo de 1991). Para la vinculación de algunas obras de la colección Gondomar a la carpeta de papeles de actor cito el trabajo de Badía Herrera (2009a), en el que la estudiosa centra su atención en los papeles de la citada *La santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*. En Vaccari se hace referencia al importante descubrimiento, esta vez por parte del mismo Arata, de otra carpeta, el Ms. 14.612/9, cuyo contenido son papeles de actor y algunos fragmentos de partes de comedias y de entremeses (2003, pág. 877).

referían por las compañías de actores y, a fin y al cabo, de la inmensa cantidad de obras que habían sido representadas en esos años del XVI. Además de contener el final de la réplica que los precedía, traían la indicación de la división de las jornadas de la pieza a la que correspondían, un indicio fundamental para mi trabajo. El único caso de papel en cinco jornadas era el de Belial (n. 5) y el de doña Juana se presentaba en tres (n. 16)³⁷¹, con lo cual se infiere que todo o casi todo el resto de papeles, aunque algunos de catalogación complicada, se referían a piezas en cuatro jornadas, a pesar de que en muchos casos no apareciera el número³⁷². Se trataría de otro dato importante que confirmaría la circulación de las piezas y su efectiva representación. Sin reproducir toda la lista de papeles, que se puede encontrar de manera parecida a la que expongo a continuación en Vaccari (2006a y 2014), propongo solo los nombres de los que incluían información sobre *dramatis personae* relativas a piezas en cuatro jornadas de mi *corpus*. La estudiosa italiana ofreció la datación de 1575-1595 para este conjunto, hipotizando que podría haber sido de inicios de la década de los 80, unas delimitaciones temporales que coinciden e ingloban, *grosso modo*, la estación de la escritura cuatripartita.

Para algunos se ha podido establecer la proveniencia, a pesar de que ninguno llevara el título de la obra de la que fue sacado pero sí la indicación del número de jornadas: es curioso notar que algunos pertenecían a las piezas cervantinas autógrafas o atribuidas de la primera etapa teatral (cuatro a *La conquista de Jerusalén* y tres a *El trato de Argel*), lo cual confirma la circulación de estas piezas como el hecho de que, probablemente, Cervantes pudo habernos dicho la verdad sobre el hecho de que se vieron representadas³⁷³. Otro dato curioso es que el papel 23 se refiriera al *Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro, que también podría haber sido representado muchas veces. En general, eran siete los papeles que se referían a comedia autógrafas o atribuidas, aunque no fuera indicado explícitamente y la información podía ser colegida a través del nombre de las *dramatis personae*.

³⁷¹ Vaccari, 2006a, pág. 31 y pág. 89 respectivamente.

³⁷² Vaccari, 2006a, pág. 19.

³⁷³ En la carpeta de papeles se nota la división en cuatro, mientras que en el manuscrito en tres. Para otra comedia cervantina, *Los baños*, faltan papeles.

Esquema 6

Papeles de actor de obras autógrafas y de atribución plausible en cuatro jornadas

- papel 20, Godofre de Bullón (*La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*)
- papel 21 (1) y 21 (2), Herminia (*La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*)
- papel 23, Marcela (I) (*Marco Antonio y Cleopatra*), Cleopatra y Claudia (II) (*Marco Antonio y Cleopatra*)
- papel 27, Ocasión (I) (*El trato de Argel*)
- papel 31, Necesidad (III) (*El trato de Argel*), Mercader (IV) (*El trato de Argel*)³⁷⁴.
- papel 41, Solinda (*La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*)
- papel 42 (1) y 42 (2), Teodoro (*La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*)

³⁷⁴ La segunda parte del papel, relativa al Infante Amir, hacía referencia a la citada *Comedia de San Alonso*, junto con el n. 31 (I) relativo al rey de Portugal (Vaccari, 2014, pág. 40).

5. Entre experimentalismo y clasicismo

En el presente capítulo de mi trabajo indicaré algunas de las innovaciones que aportaron las experimentaciones de los años 80 en cuatro jornadas, centrando el análisis en dos puntos que considero peculiares para abarcar la importancia que supuso el legado de estos dramaturgos: la difuminación de la frontera générica entre tragedia y comedia y el uso de la polimetría, que se van a añadir a la novedad absoluta representada por la articulación en cuatro actos o jornadas. He repetido varias veces que los intentos que se dieron en las décadas de los 70 y 80 marcaron la naciente comedia barroca gracias incluso a las novedades que fueron aportando estas comedias. En estos casos precisos, es donde más se nota la importancia de estas contribuciones de la “generación perdida” para la conformación de la naciente *Comedia barroca*.

A pesar de que el primer punto no haya sido tratado o enfocado de manera apropiada y hasta tiempos recientes la atención se haya concentrado en la demarcación de todas las coordenadas ideológicas y temporales de una supuesta “tragedia finisecular” sin intentar descubrir las innovaciones introducidas en el género comedia, como trataré de subrayar en el apartado 5.1, el multiestrofismo ha sido reconocido siempre a los dramaturgos de la transición como una introducción que perduraría en el teatro posterior. Los escritores de la época fueron quienes primero intentaron emplear varios tipos de estrofas dentro de sus piezas, mezclando metros de derivación italiana con los de la tradición autóctona. Sin embargo, haría falta considerar que éstas no serían adoptadas por los dramaturgos áureos, que “solo” recogerían el ejemplo de alternar varios tipos de metros dentro de una pieza pero se desentendieron progresivamente de un empleo tan amplio de metros foráneos, en su intento de revalorizar la tradición propia y los metros por así decir menos altos para escribir sus piezas.

El acercamiento a estos dos puntos clave también permite abordar otras cuestiones esenciales para encuadrar la propuesta dramática de estos dramaturgos: por un lado, el empleo de varios temas históricos, de distinta procedencia, que entraban tanto en las tragedias como en las comedias. En consecuencia y como he citado, el desbordamiento hacia el género de la comedia presupone que en ese mismo período se irían esbozando los distintos subgéneros que conformarían el naciente *arte nuevo*, y un concepto peculiar de las formulaciones dramáticas peninsulares como el de tragicomedia.

5.1 La difuminación de la frontera genérica entre tragedia y comedia

La cuestión sobre la posible existencia de una tragedia en España, entendida en sentido puro de acuerdo con los postulados aristotélicos, ha creado un largo y conocido debate en el mundo crítico hispánico, que se abrió cuando Hermenegildo publicó su citada tesis doctoral en 1961, trabajo que se editó nuevamente en 1973 con nuevas reflexiones marcadas por la publicación de otras investigaciones salientes, como las miradas de Américo Castro sobre la historia y las ideas estéticas españolas³⁷⁵.

Hermenegildo volvió repetidas veces sobre el tema con sus numerosísimas investigaciones³⁷⁶, matizando y corrigiendo sus mismas hipótesis, alrededor de las cuales se ha agrupado y estratificado la aportación de los investigadores³⁷⁷. La continua búsqueda del hispanista a lo largo de las últimas décadas, llevada a cabo con un afán crítico encomiable, ha favorecido, paralelamente, un impulso al estudio de otras realidades del tiempo como el grupo valenciano, que ha tenido en los trabajos de Sirera unos puntos de referencia para las investigaciones posteriores³⁷⁸.

Por su parte, el crítico español llegaba a perfilar cuatro distintos tipos de “tragedia” en la península: una clasicista, una de finalidad didáctica o catequística, una nacida en la tradición del teatro de corte y una del horror, a la que se reconducían muchos de los dramaturgos de la “generación perdida” —Cueva, Argensola, Cervantes, Artieda y López de Castro— y que surgió en la era filipina, configurándose como el último tipo de tragedia que hizo su entrada en la trayectoria del siglo XVI, que se inauguró con las mencionadas *Nises* de Bermúdez en 1577 y abarcando, pues, aproximadamente los años 1577-1587³⁷⁹, que casi coinciden con la escritura dramática en cuatro jornadas.

De estos supuestos “trágicos del horror” que Hermenegildo agrupó, el mismo estudioso distinguió entre quienes se ceñían estrictamente a las reglas clásicas (Bermúdez), quienes intentaban apartarse de ellas (Cueva, Argensola, Artieda), y quienes seguían ambas corrientes (Virués). Era muy frecuente, en la estela de la impronta senequista, dramatizar las muertes en escena, también violentas, los envenenamientos y los duelos funestos, o hacer hincapié en los

³⁷⁵ Burguillo López, 2010, pág. 145.

³⁷⁶ Para citar algunas, 1985; 2002a; 2004 y 2008.

³⁷⁷ Oleza, 1995b, pág. 204.

³⁷⁸ De Sirera recuerdo el trabajo de 1986. La supuesta existencia de una tragedia en España empujó la conocida “polémica” académica entre Hermenegildo y Frolidi. El hispanista italiano se distanciaba de las primeras teorías del español y lo empujaba a reformular los planteamientos previos. De acuerdo con él, al hablar de tragedia era oportuno «individuar el significado que, en la España de esa época, tenía dicho término» (1986, pág. 458), que seguía estando ligado a la concepción derivada de la tradición de la Edad Media.

³⁷⁹ Frolidi, 1986, pág. 461.

detalles cruentos. La violencia fue un recurso empleado de manera constante, y entre sus finalidades se hallaba:

la necesidad de conmover el ánimo de los espectadores por medio de acciones brutales y sangrientas, de muertes en escena, de gestos espectaculares, de situaciones que dejan de lado toda verosimilitud con tal de llegar a conmover y corregir las prácticas vitales del espectador, del ciudadano, del gobernante³⁸⁰.

En suma, todo lo que podía caber en el macabro terreno del horror y del tremendismo, aunque en los dramaturgos de la escena comercial de las cuatro jornadas, como se podía ver ya a partir de las mismas clasificaciones del estudioso, la truculencia no llegaba al nivel de patetismo como en Virués, puesto que, a decir verdad, la mella que hizo Séneca en España no era comparable a las formulaciones trágicas que surgieron en otros países como Italia, Francia e Inglaterra³⁸¹, y solo algunos se adecuaron a su modelo. De la intransigencia viruesina y de la supuesta imitación argensoliana de los modelos precedentes, habrían sido la contracara Cervantes y Lobo Lasso de la Vega, respectivamente con las piezas *Numancia* y *Elisa Dido*, aunque el mismo manco de Lepanto no hacía muestra de esta “aparatosidad” del horror en su tragedia, dulcificada gracias al sabio empleo de un lenguaje lírico. A un nivel medio se podría poner el *Príncipe tirano* de Cueva, que en ninguna otra de sus catorce piezas dejaba entrever este senequismo. En cualquier caso, éste no se traducía en una mera imitación del ilustre precedesor, sino en la creación de un lenguaje propio a partir del modelo de partida³⁸². De otros dramaturgos que escribieron piezas trágicas en cuatro jornadas, tenemos a López de Castro, que no rechazaba el gusto senequista pero estaba muy alejado del anticonformismo viruesino, así como estaba muy alejado Rey de Artieda.

La aparición de esta veta de supuestos trágicos correspondió a la época de Felipe II y de sus problemas políticos, y coincidió con la crisis de la sucesión de Portugal y de su anexión en favor de las cuestiones de la política ultramar. Estos dramaturgos construyeron sus obras para que su mensaje llegara de una forma predeterminada, revisitaron el potencial ofrecido

³⁸⁰ Hermenegildo, 2008, pág. 25.

³⁸¹ Véase el volumen de Charlton (1946). Con respecto a Italia, el influjo del dramaturgo en territorio español fue muy tardío. En el *Bel paese*, el renacido interés se había manifestado, ya casi 40 años antes con respecto a España, precisamente en el *Orbecche* (1541) de Cinthio o en Francia, con la *Cléopâtre captive* de Jodelle, representada en 1553, mientras que en territorio español se retrotrajo a los años 70-80 y, si bien sí se sintió en estas décadas conclusivas del siglo, no tuvo el tiempo necesario para arraigarse en la cultura española. También habría que recordar el caso de Inglaterra con Thomas Kyd en su *Spanish Tragedy*, obra para cuya escritura ha sido indicado expresamente el lapso de tiempo entre 1582 y 1592.

³⁸² Véase Ly (1983).

por el lenguaje del horror senequiano para forjar sus propias piezas e intentaron adoptarlo a la España de los 80, afligida por los problemas en el seno de la dinastía real³⁸³.

Se ha visto que el teatro finisecular, y en particular la veta de la “tragedia finisecular”, pretendía enseñar un teatro útil y aportar «una justificación moral a la representación del horror o de la violencia en escena»³⁸⁴, englobando marcados propósitos moralizadores cuya función era surtir efectos en el público espectador. Una excepción se tiene que cumplir en esta “tragedia del horror” en el caso de la *Numancia*. El “horror”—materializado en el terrible perecimiento de los cuerpos bajo las embestidas del hambre, la mención al canibalismo y las muertes sangrientas—, me parece supeditado más a la finalidad de mostrar la fragilidad del ser humano y los terribles destrozos de una contienda basada en la particular estrategia bélica del foso, que a una adecuación servil a los dogmas senequistas, detectables, sin embargo, en el empleo del elemento mágico y el estoicismo de los numantinos a la hora de extinguirse matándose uno a otros³⁸⁵. El mismo Cueva sí incluía detalles cruentos, como muertes violentas y mutilaciones, aunque a lo sangriento sustituyó el recurso al plano de lo sobrenatural y de lo irracional, con detalles maravillosos o mágicos³⁸⁶. Esta desvirtuación de los modelos antiguos para acercarse a los modernos dejaba entrever un senequismo «cristianizado», parecido al de Giraldi y de Dolce³⁸⁷. A partir de estas diferencias, es fácil notar que el teatro cuatripartito proponía distintas soluciones y remodelaciones del senequismo, aunque siempre bastante blandas con respecto a los verdaderos trágicos finiseculares senequistas como Virués y Bermúdez.

Sin embargo, el lenguaje utilizado en el filón de la supuesta tragedia filipina, y en muchos de los ejemplos en cuatro jornadas, era hiperbólico, demasiado altisonante, marcado por la hipertrofia³⁸⁸, y llegaba a «violentar la esencia dramática de los personajes —figuras elevadas, según la preceptiva aristotélica—»³⁸⁹. Un buen ejemplo de ello es el personaje cuevino de Licímaco en la *Comedia del Príncipe tirano*, cuyos parlamentos desembocan en un lenguaje muy poco adecuado para una persona de rango elevado, como lo son reyes y príncipes, y raya casi en el lenguaje plebeyo, revelando también su carácter como persona irascible, estrambótica, con afán de protagonismo, un enloquecido deseoso de esparcir la

³⁸³ Hermenegildo incluso reflexionó acerca de la proveniencia de estos “trágicos del horror”. Por ejemplo, fijaba la atención en que dramaturgos como Bermúdez, Virués, Argensola y Cueva eran de la periferia peninsular, de los reinos que rodean Castilla, en un momento de centralismo absolutista (2008, pág. 30).

³⁸⁴ Couderc, 2010, pág. 69.

³⁸⁵ Canavaggio, 1998b, pág. 5.

³⁸⁶ Presotto (ed. de *Tragedias*), 2013, pág. 40; véase también Frolidi, 1999, pág. 29.

³⁸⁷ Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»*), 2008, pág. 68.

³⁸⁸ Véase Hermenegildo (2003).

³⁸⁹ López Fonseca, 2014, pág. 289.

memoria de su «hazaña» (v. 71) por el mundo entero³⁹⁰. A veces, y este era el peligro de emplear este tipo de lenguaje hipertrófico, éste no hacía sino caer en lo grotesco, puesto que de lo tremendo a lo grotesco media muy poca distancia. En efecto, el mismo príncipe es un personaje tan malvado cuyas ambiciones caen en lo ridículo.

Hermenegildo relacionaba el intento de estos dramaturgos finiseculares, para él fallido y frustrado, con una marcada finalidad de tipo político, idea que ha sostenido siempre y que también ha expresado en uno de sus últimos trabajos:

Hay, sí, una convergencia de criterios y de modos de escritura que acaban definiendo lo que sería un fracaso escénico, pero una aventura de matiz político extremadamente interesante. La tragedia de fin de siglo, o tragedia del horror, surge como experiencia dramática que será definida *a posteriori* y cuyas coordenadas fundamentales quedarán fijadas por algunos preceptistas³⁹¹.

De acuerdo con él, no se había formado una «escuela de trágicos del siglo XVI»³⁹², sino que se configuraba como curiosa la coincidencia cronológica de estos dramaturgos que, en varias ciudades, se pusieron a escribir un teatro que, distinto en su estructura, sí se podía cotejar y equiparar en lo relativo a unas coordenadas ideológicas que tenían en común, basadas en el objetivo de operar una crítica o una reflexión acerca del poder dinástico, más o menos evidente dependiendo de cada uno.

A partir de estos trabajos, la atención del mundo académico siguió fijándose en la supuesta “tragedia finisecular”. Ahora bien, habría que recordar que, en paralelo, hace falta ponerse a reflexionar acerca de otra dimensión dramática que se plantearon los poetas de los 80 —la “comedia finisecular”—, sin limitarse a la supuesta existencia o inexistencia de una tragedia en la historia teatral española nacida a partir de las formulaciones clásicas. Los dramaturgos finiseculares se mostraban, por un lado, herederos de la tradición italiana previa, depósito cultural de referencia en esos tiempos; por otro lado, fueron hábiles en modificar la estricta dicotomía de matriz clásica comedia vs. tragedia, que veía la marcada contraposición entre las dos en relación a la procedencia del tema —«por argumento tiene/ la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112), como decía ¿socarronamente? el Fénix ante la Academia de Madrid que escuchaba su *Arte nuevo*—³⁹³. Estas parejas de elementos opuestos

³⁹⁰ Pero, como recordaba Arellano, «la moción del ánimo del público —patética y estética— se consigue también por medio de la palabra, elemento fundamental en el teatro poético del Siglo de Oro», puesto que debe tenerse en cuenta «la función de la retórica en este horizonte artístico y cultural del Barroco» (1994b, pág. 35).

³⁹¹ 2008, pág. 23.

³⁹² Véase 2003.

³⁹³ Vitse, 1988, pág. 308.

eran visibles, sin embargo, en algunas líneas contrastivas afiliadas anacrónicamente a los postulados del Estagirita, como los citados Pinciano y Cascales, quienes legislaban, además de la diferencia básica historia/invención fabulosa, los dúos de opuestos personajes graves/personajes humildes, temores y peligros/ausencia de temores y peligros, final triste/final feliz para demarcar las limitaciones entre los dos géneros teatrales mayores, como había descrito el griego. Éste definió la tragedia como aquella que trata una acción elevada, con personajes más altos que el nivel de los comunes mortales, mejores frente a los “bajos” de la comedia, con sucesos dibujados a través de un lenguaje elevado y agradable. Pinciano argumentaba estas distinciones entre los dos géneros mayores en su citada *Philosophía*, en un pasaje que me parece provechoso reproducir integralmente:

es la primera de las diferencias que entre la tragedia y la comedia se ponen que la tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes; y es la segunda que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no; la tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia no; la cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario; la quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir; la sexta, que la tragedia se funda en la historia, y la comedia es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna, como ya se dijo antes; la séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, bajo; y aun otras muchas más que no me acuerdo ponen los escritores, y así me admiro que vos, con sola esta palabra “por medio de pasatiempo y risa”, queráis diferenciar a la comedia de la tragedia³⁹⁴.

Definiendo la comedia como «imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad», según la máxima atribuida a Cicerón por Donato, como he recordado antes. Y así Pellicer en el “Precepto 11^o” de su citada *Idea de la comedia de Castilla* sobre las *dramatis personae* permitidas en este género:

sólo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto³⁹⁵.

Esta separación entre los dos géneros quedó cristalizada también en otros tratados de bien entrado el siglo XVII, a raíz del largo debate que surgió en torno a la aparición del tratado de Lope, el cual postulaba que en la comedia «se hallará de todo,/ que, oyéndola, se pueda saber todo». El vago concepto de “tragicomedia” que, sin embargo, había entrado anteriormente con la *Celestina*, llamada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, no había atraído la atención teórica

³⁹⁴ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 98.

³⁹⁵ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 269.

que se dio a partir del *arte nuevo*, pero sí había sido formulado incluso por el Cinthio. El ferrarés, quien adquirió una considerable fortuna, reactualizó según sus propios propósitos dramáticos las tragedias de Séneca.

En el siglo XVII se evitaba llamar las piezas teatrales “tragedia”, apuntando más bien a “tragicomedia” o “comedia famosa”³⁹⁶, una postura diametralmente encontrada a la actitud de los hombres de teatro del XVI que titulaban sus piezas comedias o tragedias (o farsas en el caso de Cueva y Silva)³⁹⁷. Es bien conocida la dificultad en definir los géneros teatrales en territorio ibérico, puesto que cada tratadista postulaba a su manera sobre la distinción entre cómico y trágico. El escaso interés que prestó, en su *Poética*, Aristóteles al género cómico³⁹⁸, acarrió que a lo largo de una buena parte de los siglos a él posteriores la comedia se analizara en contraposición a la tragedia y que hasta finales del siglo XVI la tragedia como género tuviera una posición de privilegio con respecto a la comedia. La laguna crítica documental se saneó solamente gracias a la ayuda ofrecida por unas páginas de Evantio y de Donato en los citados *De Fabula* y *De Comoedia* y por los prólogos a las ediciones de las obras de Terencio de 1577, a cargo de Pedro Simón Abril. El griego consagraba su *Poética* a elevar el valor de la tragedia con respecto a la comedia, partiendo del concepto de *imitatio* o *mimesis*, como el que, intrínseco a la naturaleza humana, debía ser seguido en los hombres.

Pues bien, reanudando el discurso acerca de la difuminación de los géneros intentaré definir las renovaciones en el seno de la “generación perdida” de los años 80, cuando todavía no había culminado el proceso hacia el *arte nuevo*. En primer lugar, y partiendo precisamente del modelo classicista, revisado por los italianos, Cinthio y Dolce a la cabeza, se actualizaron los géneros de tragedia y de comedia³⁹⁹, es decir que se revolucionaron en el sentido que les había venido atribuyendo la tradición con los núcleos dicotómicos que acabo de ver, llevando

³⁹⁶ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 48.

³⁹⁷ Un ejemplo conocido del siglo XVII fue el *Castigo sin venganza*, donde Lope definía la pieza “tragedia” —que tenía que ser entendida como “tragedia al estilo español” y no en el sentido clásico—, lo cual no invalidaba que en territorio español no se hubieran producido verdaderas tragedias. Lo pensaba así el Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), para el cual: «ninguna comedia de cuantas se hacen en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo trágico y lo cómico» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 177). Seguidor del classicismo se mostraba, por el contrario, Boyl en su *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), donde, en un intento de definir los tres distintos niveles comedia/tragicomedia/tragedia definía la comedia «una traza/que desde que comienza/hasta el fin, todo es amores, todo gusto/todo fiestas», mientras que la tragedia la que «es todo Marte,/ todo muertes, todo guerras./ que por eso a las desgracias/ las suelen llamar tragedias», con el nivel intermedio de la tragicomedia como «un principio cuya tela/ (aunque para en alegría)/ en mortal desdicha empieza» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, págs. 181-182).

³⁹⁸ El Estagirita solo habló de la comedia en el apartado V, puesto que en el VI, aunque comentaba brevemente su propósito de hablar de la comedia, volvía a tratar de la tragedia: «Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia hablaremos después. Tratemos ahora de la tragedia [...]» (texto en García Yebra [ed.], 1992, pág. 144). Sobre un supuesto libro perdido del griego acerca de la comedia, véanse las págs. 15-35 de Vega Ramos (1997).

³⁹⁹ Ojeda Calvo (en prensa).

a cabo una verdadera eliminación de la barrera “ideológica”, que tenía su antecedente ilustre en el mismo Cinthio. El legado del ferrarés supuso una marcada ruptura con los códigos renacentistas imperantes, una nueva dialéctica entre antiguo y moderno, detectable a partir de algunas tragedias realizadas sobre *novelle* de su colección *Hecatommithi*⁴⁰⁰. Observemos, en esta ocasión, los versos pronunciados por el personaje de su *Orbecche*, en la parte “Tragedia a chi legge”, pronunciada por la misma Tragedia en su parlamento dirigido a sus lectores:

Né mi dèi men pregiar perch'io sia nata
Da cosa nova e non da istoria antica.
Che chi con occhio dritto il ver riguarda,
Vedrà che senza alcun biasimo lece
Che da nova materia e novi nomi
Nasce nova Tragedia⁴⁰¹.

El dramaturgo italiano abandonaba el gusto clásico que había prevalecido hasta ese momento y optaba por un modelo más cercano al del teatro de Séneca, apuntando la novedad de la fábula inventada, de la articulación de la tragedia en cinco actos con el prólogo separado como en la comedia y admitiendo un tipo de tragedia particular, «a lieto fine».

En las formulaciones de los poetas finiseculares se introdujeron personajes graves en la comedia, así como tuvieron cabida personajes bajos en la tragedia. La operación de insertar personajes que no pertenecían al mundo noble en una pieza de estilo “alto” como la tragedia no suponía que ésta tenía que ser menos considerada y alabada⁴⁰². Al mismo tiempo, el personaje cinthiano se refería a los espectadores, que si eran capaces de ver «con occhi dritto» se habrían percatado de que podían salir buenísimas tragedias partiendo de personajes y sucesos inventados y no tomados directamente del ejemplo de la historia. Cinthio, cuya tragedia podía haber sido consultada por el mismo Cueva, no se adecuaba a los preceptos del Estagirita, sino que daba a luz un nuevo modelo de tragedia que tuviera en cuenta tanto los nuevos gustos de los espectadores como el paso del tiempo⁴⁰³, una actitud que, no me canso de repetirlo, fue una de las banderas que esgrimieron los de la “generación perdida” para

⁴⁰⁰ Véase Ojeda Calvo (2013). Las *novelle* de Giraldis se publicaron varias veces y algunas se tradujeron al español en 1590, en una edición que fue la primera y la única traducida a ese idioma

⁴⁰¹ Texto consultado en Speroni *et alii*, 1809, pág. 242.

⁴⁰² En realidad, habría que distinguir entre los personajes del teatro giraldiano y los del teatro español, puesto que el italiano desarrollaba su actividad en un ambiente de corte.

⁴⁰³ Véase Frolidí, 1999, pág. 22.

justificar y dar carta de identidad a los cambios que fueron aportando a los modelos clásicos, a partir del estudio y de la consultación continua de estos mismos modelos⁴⁰⁴.

De acuerdo con las nuevas e importantes aperturas críticas sobre el tema recogidas por Ojeda Calvo⁴⁰⁵, en los dramaturgos de los años 80 del siglo XVI, a la manera del literato italiano, se esfumaron las fronteras entre los dos géneros dramáticos teatrales, puesto que se escribieron tragedias basadas en asuntos de pura cosecha del dramaturgo y comedias con asuntos tomados de la historia y de sus enseñanzas. Se trataría del primer paso para poder hablar de “comedia finisecular” en cuanto a una nueva manera de concebir y estructurar el género según el tratamiento de los temas. Tanto en la tragedia como en la comedia los dramaturgos finiseculares aportaron sus innovaciones, y limitarse a la tragedia, a mi modo de ver, parece desentenderse de estos cambios que fueron marcando el camino hacia el *arte nuevo*, en ambos géneros por así decir opuestos de tragedia y comedia. Pensemos, por ejemplo, en la introducción de temas históricos y nacionales, tomados de las crónicas de la Edad Media y del romancero, y muchos ejemplos de la historia antigua romana, como de la historia a él contemporánea, que procuró llevar a cabo Cueva en sus comedias, con resultados más o menos afortunados, pero índices de la voluntad de ensayar un gran abanico de posibilidades dramáticas, sin limitarse a servirse de la historia en las tragedias. Varios son los ejemplos que se hallan en su repertorio, pues hay comedias basadas en la antigua historia romana o griega (*La libertad de Roma, por Mucio Cévola*), en la historia romana contemporánea (*Saco de Roma*) y en la antigua historia española, tomada de los cancioneros y los romanceros (*La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* y *Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio*).

Al lado de fuentes clásicas como comedias y *novelle* italianas, que también se empleaban en el teatro de los autores-actores, se seguía inspirándose en la tradición autóctona, como la celestinesca (el ejemplo señero de Romero de Cepeda), en los temas pastoriles y también de la tradición italiana, en una trabada comistión entre lo castellano y lo foráneo que dio unos resultados muy interesantes. Se buscaron otras fuentes, se produjeron y mezclaron nuevos temas, en un anhelo de pisar caminos que habían permanecido intactos hasta entonces en la literatura peninsular, con la historia para crear comedias, y tragedias que nacían de la

⁴⁰⁴ Ojeda Calvo aventura la hipótesis de que la obra de Giraldi también hubiera llegado a España gracias a las compañías italianas (2013, pág. 669), unas ideas plausibles visto que los cómicos italianos tuvieron mucha influencia en el teatro peninsular, y en varias de sus representaciones tuvieron que haber estado, metidos en las filas del público, algunos dramaturgos poetas de los 80.

⁴⁰⁵ Ojeda Calvo (en prensa).

imaginación del dramaturgo poeta, que ponía personajes de rango no solo no tan elevado, sino de extracción media, y a veces mezclaba los dos niveles en una misma pieza. Se escribían tragedias en las que entraban los personajes de pura cosecha del dramaturgo, que los podía, eso sí, cambiar y modificar a partir de personajes históricos, pero siempre, al fin y al cabo, fruto de su trabajo de remodelación. Si muchas veces no los cogía de los rangos más altos, por otro lado muchos personajes de sangre azul entraban en las comedias⁴⁰⁶. Baste pensar en la *Numancia*, donde entraban personajes bajos como los miembros de una comunidad y un ejército de soldados viciosos. O bien en la tragedia *Los amantes* de Artieda, obra en donde, según Sirera:

Lo que interesa no es, entonces, su mayor o menor originalidad, ni siquiera la mayor o menor fidelidad de Rey de Artieda a la hora de la adaptación, sino el hecho mismo de haber escogido por tema de una tragedia un argumento no sólo no extraído de la antigüedad clásica sino además protagonizado por personajes de rango social no excesivamente elevado⁴⁰⁷.

Todo lo cual confirma lo que se acaba de decir sobre la introducción de personajes del mundo “medio” en las tragedias y la invención o inspiración de fuentes previas para crear algo nuevo. Rey de Artieda se apresuró en decirlo en su tragedia, en la citada carta dirigida a Vilanova antepuesta al texto, cuyo pasaje reproduzco aquí abajo por ser de sumo interés acerca de la justificación aportada en lo relativo a estos cambios en el tejido textual con respecto al tema elegido:

En lo demás, si algún descuido o falta,
ruin lenguaje, término confuso,
si la materia dicen que no es alta,
pues para hablar de príncipes y reyes
el nombre y el reino a *Los amantes* falta,
miren los que ordenaron esas leyes
que sacar al teatro un Minotauro

⁴⁰⁶ Torres Naharro lo había anticipado en su citada *Propalladia*. En el mismo *Ejemplar poético*, bajo el influjo de las nuevas orientaciones propuestas por el Fénix, Cueva no tardaría en decir que en:

cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes
(vv. 1605-1607)

Afirmando así esta “intromisión” de personajes altos en la comedia, al lado de los personajes bajos, con la metáfora, un poco cruda pero efectista, de los bueyes para referirse al nivel bajo de los personajes populares mezclado con el nivel alto de los personajes nobles.

⁴⁰⁷ 1986, pág. 94.

fue mandarnos tratar con semibueyes.
Aquí no hay hibra, furia, ni centauro,
sólo hay un caballero y una dama,
que pretenden ganar a Laura el lauro

Como se puede ver, se trata de unos versos que resumen a la perfección la voluntad del valenciano de contar una tragedia basada en el amor y no en la mitología o en los asuntos de matriz clásica, y con protagonistas dos jóvenes amantes, Marcilla y Sigura⁴⁰⁸. Otro ejemplo de asunto inventado en las formulaciones trágicas finiseculares fue la *Alejandra* de Argensola, donde el dramaturgo, en una ambientación egipcia, tomó claramente inspiración de la *Marianna* de Dolce y el *Orbecche* de Giraldi, aunque reelaboró las fuentes creando una nueva fábula.

Para ser más precisos, hay que confesar que seguía la persistencia en relacionar más la historia antigua —romana⁴⁰⁹, griega o la española *in primis* (incluso mezclada con otras fuentes)— a las piezas que los poetas dramaturgos titulaban “tragedia”: unas muestras precisas son la *Tragedia de los siete Infantes de Lara*, la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* y la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* de Cueva, la *Numancia* de Cervantes y el *Marco Antonio* y *Cleopatra* de López de Castro. Todo ello no excluía que las marcadas aperturas hacia el género comedia revitalizaran su importancia frente a la todopoderosa tragedia y que se iniciara una tendencia que apuntaría hacia las formulaciones de la centuria posterior.

Acabo de mencionar el «lieto fine» como otro punto llamativo que diferenciaba las “tragedias finiseculares” de las tragedias en el sentido clásico, además de la mezcla nivel alto/nivel bajo y las demás parejas dicotómicas. El dramaturgo italiano introdujo esta innovación en la estructura de sus tragedias, esta vez en el *Altile*. Con el final feliz se hacía referencia al desarrollo del conflicto dramático dentro de una pieza más propiamente de tragicomedia que de tragedia pura en el sentido clásico, el cual suponía una remodelación del mismo canon senequista del que se arrancaba. En su comentario a la *Poética*, el *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1543), anticipador de las formulaciones apenas posteriores de Robortello (1548) y luego de Castelvetro (1570) y terminado casi al mismo tiempo que el *Altile*, el literato ferrarés describía así al destinatario de la misiva, Giulio Ponzio Ponzoni, esta innovación:

⁴⁰⁸ Su leyenda se conocía muy bien en ámbito valenciano, porque fue publicada en redondillas en 1555 por Pedro Albentosa y siete años después fue mentada en la *Floresta de varia poesía* de Diego Ramírez Pagán (Crawford, 1937, pág. 171).

⁴⁰⁹ La historia de la *urbs* italiana era un polo de atracción incluso para Lope. Piénsese en una pieza como *Roma abrasada*.

Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati. E questo far stare sospeso l'auditorio, dee però essere condotto talmente dal poeta che egli non stia sempre nelle tenebre, ma dee l'azione di parte in parte andare sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si veda menare al fine, ma stia dubbioso a che egli debba riuscire⁴¹⁰.

Una comedia, pese a tener aberraciones o sucesos propios de la tragedia a lo largo de su desarrollo, si mostraba un *happy ending* quedaba relegada al nivel de comedia, sin tocar el campo de la tragedia. Horror y compasión —aquí el italiano mostraba su recreación del modelo senequista por un lado y el aristotélico por otro lado—, podían durar a lo largo de toda la pieza, para fraguarle el camino al final feliz, el «lieto fine», solamente al concluirse ésta. Las comedias no eran una mera sucesión de acontecimientos dichosos y alegres que se oponían a las continuas desgracias de la tragedia, sino que podían ser una retahíla de sucesos más o menos infaustos y tristes que acababan en final dichoso. El italiano incluso ponía el acento en la importancia de un elemento dramático fundamental en la tragedia clásica antes de la catástrofe —el suspense—, que hasta el final tenía el deber de «far stare sospeso» al auditorio. De acuerdo con él, una tragedia podía partir de una situación inicial de estabilidad para acabar con desgracias, es decir un inicio en apariencia de comedia que al final revelaba todo el carácter propio de la tragedia, al lado opuesto de la distensión procurada, en conclusión, por el «lieto fine».

Con las formulaciones finiseculares estamos ante una marcada apertura del género tragedia hacia el género de la comedia, con un gran repertorio de comedias serias, las cuales disputaban a la tragedia el rango de género de referencia. Para abordar la cuestión de lo que se entiende por comedia seria, es obligatorio mencionar al hispanista Marc Vitse y sus propuestas taxonómicas, de entre las recientes unas de las más provechosas científicamente para entender la *vexata quaestio* relativa a hasta dónde llega el campo de lo que es cómico y lo que es trágico. El francés segmentaba el conjunto de obras teatrales áureas en dos grupos principales, precisamente las comedias⁴¹¹ y las tragedias, partiendo del antiguo dogma

⁴¹⁰ 1864, págs. 34-35.

⁴¹¹ Véase 1988, pág. 333. Indico lo que se designaba con el término “comedia” en la práctica del XVII, pero que también puede ser de algún provecho para abarcar el siglo anterior. El término comedia se usaba en dos sentidos diametralmente opuestos:

1. cualquier obra teatral de duración normal, salvo excepción por los géneros de teatro breve, sin ninguna distinción entre niveles de comicidad y tragicidad, como recordaba Juan Caramuel en la nota III de la epístola XXI de su *Primus Calamus*, que llevaba por título «Quid Tragedia sit, et quomodo a Comoedia distinguatur?». De acuerdo con el tratadista, «latius patet *Comoedia*, quam *Tragoedia*: omnis enim Tragoedia est Comoedia,

aristotélico que separaba el campo de lo cómico y de lo trágico. De acuerdo con él, las tragedias se dividen básicamente en palaciegas y domésticas según el lugar de desarrollo de la acción mientras que, para ordenar con precisión la multitud mucho más diversificada del macrogénero comedia, se servía de una serie más amplia de parámetros, entre los que el más ventajoso es la distribución de las mismas en tres subconjuntos o, si se quiere, microgéneros, según el grado de extensión de la comicidad. El investigador definía la comedia seria como aquella donde la presencia del componente cómico está «confiné dans des séquences relativement isolées», reservado generalmente a los personajes portadores, como los bufones y los criados⁴¹², y no empleaba algunos conceptos como “tragicomedia” y “drama”, el segundo de los cuales, por el contrario, sería empleado por Oleza a partir de sus trabajos sobre teatro de los años 80, como concepto opuesto al de comedia y que designaba una pieza caracterizada por unas funciones denunciatorias, panegíricas y trascendentales en un espectáculo aparatoso que iba destinado a la práctica popular, mientras que confería a la comedia un carácter esencialmente lúdico⁴¹³. La comedia seria se podía dividir en otros dos grupos, según Vitse:

- a) comedias palaciegas, que se caracterizan por la presencia de personajes de alta extracción social y el desarrollo en ambientes de palacio fuera de Castilla, amén de la acusada temporalidad;
- b) algunas comedias domésticas, que tienen como coordenada espacial las ciudades de la España contemporánea a los espectadores y los personajes son caballeros particulares.

Comparadas a sus parámetros, se puede corroborar lo que decía algunas líneas más arriba, a saber que las comedias finiseculares eran, sin lugares a dudas, casi todas comedias serias, puesto que la comicidad estaba muy relegada, por no decir prácticamente ausente, en el entramado textual, incluso por la ausencia casi completa de un personaje como el gracioso⁴¹⁴.

non contra» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 299). Cada tragedia era una comedia pero no el contrario, siendo comedia, para él, cualquier pieza teatral;

2. comedia, propiamente dicha, en oposición a las tragedias.

⁴¹² 1988, pág. 326. Vitse definía la comedia cómica como la en que la mayoría de las *dramatis personae* se ve involucrada en la comicidad. Se puede diferenciar en tres grupos principales, como las comedias domésticas, las palatinas, que se desarrollan fuera de Castilla y en una temporalidad lejana, y las de figurón, que aparecerían en la época calderoniana. El último tipo de comedias era la burlesca, en la que el universo de lo cómico era omnipresente.

⁴¹³ 1986, pág. 252.

⁴¹⁴ Sobre el gracioso en comedias posteriores véase Oleza (2005a).

Ahora bien, en el *corpus* finisecular se encontraban algunos ejemplos de comedias que apuntaban al ámbito más preciso de las comedias serias palaciegas que acababan con el «lieto fine», anticipadoras, en gran medida, de lo que sería el concepto citado, borroso y complicado, de “tragicomedia” en la *Comedia nueva*. Esta fue la reformulación más extrema del dechado clásico. Los avances en lo relativo a esta contaminación entre los dos géneros se materializaban en el desentendimiento de las reglas aristotélicas y en el abanico amplio de distintas modalidades en esta mezcla de lo propiamente trágico con lo propiamente cómico. Un ejemplo patente, por no decir el más claro, del «lieto fine» a la manera cinthiana en las piezas en cuatro jornadas, vienen a ser otra vez las dos partes del *Príncipe tirano* de Cueva. La *Comedia* es comedia en la medida en que el homicida, fratricida y estrafalario príncipe es rehabilitado en su oficio de futuro rey al final de la pieza, cuando sus súbditos le perdonan los atroces delitos cometidos en la primera jornada⁴¹⁵, alejándose de la manera maquiavélica y acercándose ideológicamente a la línea propuesta en el tratado *De tyranno* del italiano Coluccio Salutati, del «soportare ogni cosa, che cadere nel pericolo dei mutamenti»⁴¹⁶, y mostrando de esa forma una actitud mansa de soportación de las cosas más aborrecibles para privilegiar el bien del Estado.

Parece arduo pensar que la comedia pertenezca a ese género y no al de tragedia en la primera jornada, cuando el no heredero, cegado por la ira porque la hermana mayor va a tener el mando del reino, la matará junto con Trasildoro, su colaborador en el triste hecho, y enterrará ambos cuerpos en los jardines del palacio. El empleo de este episodio luctuoso tiene una finalidad doble: por un lado, le sirve al dramaturgo «para ir dibujando la trayectoria maligna del protagonista que se irá mostrando por sus acciones como un monstruo y extremo de los tiranos, y, por otro, para hacer una advertencia a los cortesanos aprovechados y desaprensivos, puesto que la maldad se les puede volver contra ellos»⁴¹⁷. Dicho en otros términos, la violencia nunca puede ser algo bueno y no admite justificaciones y los detentores del poder que no actúan siguiendo las lógicas del bien común van a ser castigados. Cueva pospone el desenlace trágico a finales de la tragedia con la caída inarrestable de Licímaco, asesinado por Teodosia y Doriclea, aunque desde el principio de la pieza hay claros indicios de que todo irá acabando de la manera peor, con un mudo que se degüella con una hoz ante toda la corte. Con la muerte final del elemento perturbador estamos ante el segundo punto

⁴¹⁵ Pese a que se perfilaron varios casos de violencia en el repertorio teatral de Cueva, estudiados recientemente por Constantinescu (2012), ninguno de ellos alcanza la truculencia y el patetismo que alcanzan en las dos piezas del *Príncipe tirano*.

⁴¹⁶ Citado en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds.), 2008, pág. 60.

⁴¹⁷ Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds.), 2008, pág. 57.

propuesto por Vitse para las tragedias⁴¹⁸, con el declive del personaje que, de “ganador” políticamente, va a ser ganado y paga sus delitos con la vida.

Los dramaturgos finiseculares se acercaron al concepto de tragicomedia en la medida en que no todas eran comedias puras así como no parece que existieran tragedias puras en sentido clásico, si exceptuamos unos ejercicios cultos como las tragedias de Argensola que, en realidad, tampoco eran tragedias clásicas, puesto que partían de los cambios fundamentales en su estructuración como la división cuatripartita, el asunto inventado y el uso de la loa o prólogo como parte independiente de la pieza⁴¹⁹.

Por otra parte Cueva, en su *Viaje de Sannio* (1585) en el diálogo entre Apolo y el homónimo protagonista, intentaba describir así las diferencias entre tragedia y comedia:

— La tragedia y comedia, ¿en qué difieren?
— pregunta Apolo—. Y Sannio ha respondido:
— ¿En qué? En que siempre en la tragedia mueren,
un fin della esperando dolorido;
en la comedia muerte no hay que esperen,
aunque empieza contino con ruido;
en la tragedia vive la discordia,
y en la comedia enojos y concordia⁴²⁰.

El sevillano hablaba explícitamente del «ruido» y de los «enojos» que marcan la comedia, dejando pues claro que la única distinción entre comedia y tragedia radica en cómo se desarrolla el conflicto⁴²¹, aunque en realidad parecía apartarse de sus formulaciones dramáticas cuando decía que no se esperaban muertes en las comedias. Claro está que las muertes en las comedias se dan, aunque la diferencia es quién muere y en qué momento. Para citar casos de su repertorio, en la *Comedia de la constancia de Arcelina* la protagonista mata a su hermana Crisea, su rival en el amor con Menalcio y en el *Infamador*, pieza en la que la tensión emotiva se mantiene muy alta, Eliodora mata a Ortelio y así el padre, para castigarla

⁴¹⁸ El hispanista indicaba tres puntos de diferenciación: la perspectiva elegida (*perspective choisie*), con la tragedia que se situaba en el sueño frente a la “realidad” exterior y la cotidianidad de la comedia, la existencia del riesgo trágico (*existence du risque tragique*) del héroe en la trayectoria dramática, que provoca la participación emotiva del espectador ante la angustia del personaje y el *éloignement* (alejamiento) espacio-temporal, que impide que el sueño propuesto por la tragedia se convierta en pesadilla (véase 1988, págs. 315-321).

⁴¹⁹ Se asiste a una dirección de apertura tanto en los ejemplos de piezas autógrafas y atribuidas como en las piezas anónimas. Señalaba Badía Herrera que en el caso de la colección Gondomar, excepción hecha por la *Numancia*, se asiste a esta apertura de las piezas al género comedia, con obras como *Gravarte* y *Lucistela* las cuales, interrumpiendo la acción trágica, bien caben en el género de la comedia y no en el de la tragedia (2007, pág. 814).

⁴²⁰ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 75.

⁴²¹ Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»* de Cueva), 2008, pág. 51.

y movido por el honor, quiere darle un bocado envenenado cuando está en la cárcel. Son muertes más bien inesperadas dentro de la trama. Por el contrario, dentro del mismo caudal de sus comedias cabe hacer algunas diferencias y hay muertes que sí son esperadas: en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* las varias muertes en duelo que caracterizan la tercera jornada, don Diego matando uno a uno a los opositores zamoranos, y la tensión que se acumula en torno a la cuestión de esta lucha cabal para el destino de Zamora, se justifican por el hecho mismo que se lleva a cabo un enfrentamiento entre dos bandos. La firma final del pacto con el que se proclama la victoria de don Diego y la liberación de la ciudad no es sino un “desenlace feliz” tras muchas muertes violentas y las tensiones políticas. Puedo ofrecer otro ejemplo, como el que se propone en *La libertad de España*, donde Bernardo del Carpio mata a muchos oponentes del ejército de Carlo Magno con una furia increíble, pero será coronado al final y se restablecerán los órdenes jerárquicos traumatizados. Lo mismo sucede en otro caso de comedia cuya fábula fue recogida de la historia, *La libertad de Roma*, donde se asiste a un detalle muy senequista como la mutilación de Sulpicio, quien ha negado a Porsena su colaboración en el asalto de Roma, su desgarrante muerte debida a las heridas, la muerte de Bruto en duelo y el apuñalamiento del contador de Porsena, para acabar todo con el levantamiento del cerco de la ciudad que se libera del tremendo yugo. Un caso de comedia seria que concluirá con una boda será también el *Conde loco* de Morales, pieza que no es ajena a sucesos violentos como la muerte por error de don Felis a cargo del príncipe.

Sin embargo, resulta claramente contradictorio que estos dramaturgos finiseculares quisieran dejar clara la diferencia entre comedia y tragedia, así como lo atestiguaban los títulos de sus piezas, cuando su modelo fue la comedia y no las partes de la tragedia y llevaron a cabo esta compenetración entre los dos géneros. Se podría hablar de una mirada hacia el pasado, las reglas clásicas, para ir marcando el futuro de la historia teatral peninsular a partir de un cambio del pasado mismo.

Se observa que puede haber muchas maneras de catalogar las piezas dramáticas de acuerdo con distintos parámetros elegidos. Por ejemplo, y volviendo a la propuesta de Vitse, de todas las piezas finiseculares en cuatro jornadas que se pueden insertar dentro de las coordenadas de las comedias serias palaciegas la única que respetaría a la letra el parámetro, indicado por él, de la ubicación exótica o lejana con respecto a las cortes de Castilla sería precisamente *El Príncipe tirano*. La ambientación en ciudades o reinos remotos y lejanos hacen que se añada un cierto grado de “exotismo” a la pieza, con el reinado inventado de Colcos en el *Príncipe tirano* o el palacio real de Menfis en el antiguo Egipto para una tragedia palaciega como la *Alejandra*. Esta ubicación alejada del ámbito castellano y de su corte hacían

que la referencia simbólica a la corte del soberano Felipe II fuera más borrosa, sin traducirse en una crítica directa, sino más bien remitía al ejemplo de otras realidades para referirse de manera velada a la española⁴²².

A esta negación de comedias puras se unía el empleo, por ejemplo, de personajes bajos con personajes altos, de temores y peligros en las comedias. De acuerdo con Zugasti y como he anticipado, en los últimos años del siglo XVI se asistió a la presencia, en las obras de los llamados “trágicos del horror”, de algunas características que irían marcando el subgénero de lo palatino, que tuvo un excelente éxito en el siglo posterior. Así, la supuesta reflexión sobre el ejercicio del poder hizo que estos poetas de finales de siglo se interesaran por la descripción de las fechorías cometidas por los déspotas tiranos en sus cortes⁴²³. En consecuencia, también el tema del tirano libidinoso nació en los mismos años 80 con Virués y Cueva, y fue una directa consecuencia de la focalización crítica en las sedes del poder. La trabada dramatización del personaje tiránico y violento, desde el punto de vista del poder, se completaba con el deslizamiento al ámbito de la lujuria, que provocaba la expansión de las ambiciones a la esfera de las relaciones privadas. *Eros* y *auctoritas* en una peligrosa unión que conllevaba unas consecuencias infaustas para toda la comunidad gobernada por el déspota. En mi trabajo de posgrado acerca del adulterio en Lope de Vega, estudié las varias *trazas*⁴²⁴ que se presentaban en el teatro del Fénix. El profesor Oleza⁴²⁵ elegía la *traza* de la *lujuria del déspota* como la que se despliega con su abanico de diez *funciones* diferentes, pero cuyo conflicto de base es siempre la materialización de un deseo ilegítimo de la persona de poder hacia una dama o galán. La misma *traza* representaba, en efecto, el conflicto mantenido entre nobles y vasallos dentro de una monarquía de tipo absolutista. Los mayores oponentes a estos deseos eran el galán, casi siempre correspondido, de la dama, o un pariente de sexo masculino (hermano, padre o tío), en el que se depositaba toda la honra de la víctima. En el caso de las piezas finiseculares una situación clara de la lujuria del déspota, entendiendo como déspota a uno de los detentores del poder monárquico o del poder dentro de la comunidad o un poderoso que intentaba llegar a la cúspide del poder, se daba, en realidad, solo en algunos casos aislados,

⁴²² Sin embargo, como recuerda Giuliani en su edición de las tragedias de Argensola, si en la *Alejandra* el dramaturgo se distanciaba de una ambientación doméstica siguiendo a Cinthio y sus consejos sobre el hecho de que una pieza no presentara temas históricos, en la *Isabela*, por el contrario, el espacio dramático de desarrollo de la acción era la corte de Zaragoza, y en algunos versos se hallaban alusiones a algunos hechos reales, como por ejemplo la muerte del padre del rey de Sobrarbe o bien la reconquista de la ciudad de Huesca en la contienda de Alcoraz, que tuvo lugar en 1096 ([ed.] 2009, pág. CXXXI).

⁴²³ Véase el trabajo de Hermenegildo (2002a), en particular la parte introductiva.

⁴²⁴ Término con el que el profesor Oleza indicaba cada eje vertebrador de la *Comedia Nueva*. Se trata de una estructura subyacente que presenta cada vez el mismo núcleo conflictivo y tiene puntos en común con las claves ideológicas generales de la época barroca, mientras que el *caso* remite a discursos políticos y morales de la época.

⁴²⁵ Véanse sus trabajos 2005b; 2009a y 2009b.

como los citados *Príncipe tirano* y la tragedia *Alejandra*, pero sí tenía buenos ejemplos de realización en la Gondomar, como en *Las traiciones de Pirro*⁴²⁶. En el caso de la pieza de Cueva, Licímaco, a su vuelta a palacio tras el terrible homicidio de la hermana, ante la vista del paje Calcedio en conversación con el rey, quien desconoce, al igual que toda la corte, la muerte de la infanta, empieza a tener pensamientos muy poco castos acerca de la mujer del siervo, anticipando de esa manera una de las atrocidades que, hemos visto, serán llevadas a cabo en la *Tragedia*, cuando quiere gozar a Teodosia y Doriclea. Según López Fonseca, Cueva, para sus fines ideológicos, lleva hasta el paroxismo la dramatización del joven y es capaz de construir:

un personaje de pesadilla que comete los crímenes más crueles y cuya demencia apenas tiene parangón en el teatro español. Lo tremendo de este personaje es la ausencia de finalidad en todos sus actos, la absoluta gratuidad de todos ellos⁴²⁷.

Y en el caso de Argensola se puede decir que también la *Alejandra* presenta una corte en la que traiciones y conjuras marcan todo el desarrollo de la pieza. A un soberano tirano, Acoreo⁴²⁸, se añade la reina, Alejandra, protagonista infiel al marido, así como una conjura en contra de uno de los vasallos, Lupercio, que será matado brutalmente. Sintomática es esta variante, donde el verdadero personaje lujurioso es encarnado en el personaje femenino, un caso que se podía presentar incluso en las formulaciones teatrales posteriores aunque era muy raro, puesto que lo habitual era que fuesen hombres. Los déspotas manifiestan de maneras distintas su interés por una dama o galán y se muestran casi siempre muy atrevidos. La reina Alejandra muestra todo su descaro intentando seducir a un resolutivo Lupercio y amansarlo aduciendo como excusa el hecho de que el marido mató a su antigua mujer cuando se casó con ella. Puede ser considerado lujurioso, en parte, el protagonista Marco Antonio en la tragedia de López de Castro, pues es belicoso, manda que sean entregados al fuego quienes se portan como atrevidos y no respetan sus edictos, y es un *tombeur de femmes* que no se interesa por los celos de su mujer Otavia, quien recela su ida a Egipto. A reyes y soberanos lascivos y asesinos del teatro finisecular se opondría, en el teatro del XVII, una visión positiva y

⁴²⁶ Badía Herrera, 2014, pág. 62. Ya a partir del título, se entiende que en el *Tirano Rey Corbanto* se presentaba otro caso de tiranía.

⁴²⁷ 2014, pág. 307.

⁴²⁸ La connotación de Acoreo como tirano se da desde comienzos de la pieza. Rémullo, quien quiere usurparle la corona, lo tilda de «soberbio príncipe» (v. 126) e «insolente príncipe tirano» (v. 143).

edulcorada de la monarquía, con soberanos que de lascivos y abusadores se convertirían en galanes⁴²⁹, una visión de la política que estaba más cerca a los gustos del pueblo español. En efecto, entre 1589 y 1615 otros dramaturgos, como Sánchez, Guillén de Castro y el mismo Lope, interpretarían la cuestión tanto cómica como trágicamente⁴³⁰. Sin embargo, el legado de los dramaturgos finiseculares fue fundamental para ir esbozando las primeras coordenadas de la figura tan particular del tirano lujurioso.

En el estudio de la difuminación entre los dos géneros tragedia y comedia, cabe tomar en cuenta otro punto fundamental que atañe, más que a la conformación textual o a discursos sobre la pertenencia a un preciso género dramático, a la inserción de algunos elementos peculiares dentro de la trama como los del mundo sobrenatural. Antes de entrar en el análisis del *corpus*, cabe matizar, en primer lugar, qué se entiende con el ambiguo término sobrenatural y por qué se puede revelar muy interesante estudiar sus manifestaciones en el teatro finisecular. De acuerdo con el diccionario de la RAE, la palabra hace referencia a «todo lo que excede los límites de la naturaleza», una definición, muy amplia, que no deja de agudizar la sensación de que se trate de algo tan indefinible, rayano en el mundo de lo paranormal, oculto, extraordinario, mágico en sentido general, que no encuentra ninguna explicación de tipo científico y trasciende las barreras del saber. La misma derivación latina del término —*supra* para arriba y *naturālis* para naturaleza—, designa algo que está más allá de lo que es lo natural y que puede ser relativo a todo lo que no es natural, en el sentido que le damos nosotros los humanos.

Sin embargo, habría que diferenciar, en primer lugar, entre el ambiguo concepto de sobrenatural, en lo relativo a la implicación en escena de entidades como dioses paganos, espíritus, seres infernales y mitológicos por ejemplo, y por otro lado, el de las alegorías con el que a veces se les confunde. Alegoría es un término con el cual se definen unas figuras literarias por medio de las cuales, gracias a la presentación de una forma objetivizada humana o bien sobrenatural, se hace referencia a una idea precisa. Por eso, hace falta abordar los dos conceptos, lo sobrenatural y lo alegórico, por separado, aunque las alegorías sean en sí mismas unas representaciones sobrenaturales, puesto que sus apariciones exceden los límites de la

⁴²⁹ Todos estos conceptos se encuentran en Zugasti, 2003, págs. 169-171.

⁴³⁰ Sin embargo, esta declaración también tendría que ser matizada, puesto que, solo abarcando el teatro del Fénix, se presentaba una mirada de casos que no se podía reconducir a unas líneas definidas y definitivas. Es suficiente echar un vistazo a sus obras más célebres para percatarse de que el tratamiento que se reservaba a los detentores del poder era en realidad tan diversificado que rayaba en la ambigüedad: reyes y emperadores presentados como libidinosos (la citada *Roma abrasada*, *El amor desatinado*, *El príncipe despeñado*), infantes lujuriosos (el infante y hermano del rey de *El médico de su honra* y el príncipe heredero en *El Marqués de Mantua*), o soberanos que administraban mal su poder (el mismo *El amor desatinado*). Los he estudiado todos en mi trabajo de posgrado inédito de 2011.

naturaleza humana. Aquí se plantean varias cuestiones que tienen que ser aclaradas para observar las difuminaciones entre los dos géneros de tragedia y comedia:

— algunos motivos de la tradición clásica, como los presagios, la presencia de sombras y de seres mitológicos⁴³¹, eran típicos de la tragedia y pasaron, en estas experimentaciones finiseculares, a formar parte tanto de las tragedias como de las comedias⁴³². En las piezas del siglo XVI, el mundo de lo sobrenatural se iba complicando precisamente con la presencia de augurios, premoniciones, creencias supersticiosas, etc.⁴³³, con conjuros⁴³⁴ o rituales mágicos de clara matriz residual celestinesca y elementos típicos de la fórmula teatral senequista, como los sortilegios⁴³⁵, conformándose como un rasgo de estas comedias finiseculares⁴³⁶;

— las alegorías se usaban continuamente en el teatro finisecular como herencia del teatro medieval, del cual llegaron a ser uno de los componentes más típicos. En esas décadas lo más común, excepto en Cervantes, era que las alegorías representaran simplemente el concepto al cual hacían referencia. El alcaíno iba un paso más allá, como se ha visto, y llenaba sus alegorías de moralidad y de «pensamientos escondidos del alma». En su teatro, estas entidades hasta podían protagonizar algunas *scenas* por entero.

Otro factor importante se configuraba en que las alegorías se rastreaban en el teatro medieval. Eso quiere decir que el teatro de finales del XVI empleó varias veces elementos que venían de las tradiciones anteriores más dispares, para proponerlos en sus piezas de una forma renovada. En este caso también, estos elementos se infiltraron en ambos géneros dramáticos, es decir en las tragedias como en las comedias⁴³⁷. A lo largo de la Edad media, el teatro hacía uso de moralidades bajo forma de sermones, con personajes de tipo abstracto que encarnaban los vicios capitales. Estas moralidades supusieron un giro hacia un teatro que se estaba

⁴³¹ En la segunda parte de la centuria el teatro de tipo cortesano haría un gran uso del elemento pastoril asociado al elemento mitológico. Sobre este tema, véase el interesante ensayo de Ferrer Valls (1994-1995).

⁴³² Véase Plauto, en su *Anfitrión*, donde aparece el dios Mercurio que se convierte en el siervo Sosia. En su teatro se notaba ya esta innovación.

⁴³³ Un caso de creencias supersticiosas se da en la cuarta jornada de *Los amantes*, cuando se le cae el espejo a Eufrosia mientras intenta componerse el pelo, o bien en la segunda jornada con los malos augurios durante el emotivo sacrificio de Marquino en la *Numancia*. Las creencias supersticiosas eran otro motivo que derivaba del teatro medieval.

⁴³⁴ La práctica mágica del conjuro era un tópico del teatro del XVI: así lo señala Oleza, cuando indica que los exorcismos de la *Aquilana*, como el de la *Calamita* o de la *Égloga Interlocutoria* y obviamente el de la *Celestina*, son «los hitos iniciales de un motivo que llegará a ser constitutivo del drama del Quinientos» (1997a, pág. 161) y se encuentran en los orígenes incluso de la comedia italiana.

⁴³⁵ Frolidi, 2010, pág. 332.

⁴³⁶ Ferrer Valls (ed. de *Los amantes* de Artieda), 1997, pág. XXIV.

⁴³⁷ Recordaba Armas que este tipo de figuras, en el Siglo de Oro, tuvo un renovado auge, siendo presente no solamente en ambos géneros dramáticos sino también en la «novela alegórica» (2012, pág. 146).

haciendo más secularizado⁴³⁸. Un trabajo como el de Hermenegildo con sus reflexiones sobre el elemento fantástico en el teatro de la Edad Media⁴³⁹ puede ayudar en la comprensión del uso del elemento irracional. De acuerdo con él, esta misma esencia irracional de la literatura de tipo religioso hace que se procure emplear los elementos del mundo fantástico y maravilloso, puesto que el teatro medieval nació precisamente como objeto de divulgación de algunos conceptos que se consideraban como verdades de marcada trascendencia y que estaban en la base de la religión cristiana. Se notará a continuación que en el siglo XVI las alegorías seguían teniendo este carácter de moralidad.

Este recurso a las alegorías, que a nuestros ojos puede aparecer mecanizado, sin grandes cualidades estructurales, hasta artificial, como se le ha tachado hasta tiempos recientes⁴⁴⁰, se convertía en algo muy provechoso, tanto desde el punto de vista de la espectacularidad escénica como del contenido dramático. Por eso, hablar del empleo de estas entidades sin abordar sus variedades y el por qué se presentaban en escena, es otra visión parcial con respecto a la tentativa continua de los dramaturgos finiseculares de reactualizar, en sus piezas, los elementos más dispares. El empleo masivo de lo sobrenatural, y también de lo alegórico, encontraba una posible solución en la voluntad de asombrar al público de los primeros corrales fijos construidos con efectos escénicos espectaculares (vuelos y transformaciones) y con la particularidad del atuendo específico para algunos personajes (nigromantes, magos o seres fabulosos, etc.) y, desde el punto de vista de su rol en el entramado textual, en la resolución de algunas peripecias con un abanico de distintas funciones, como por ejemplo ser una ayuda para que el protagonista realice o acometa alguna acción, y vendría a configurarse como lo que Propp en su *Morfología del cuento* llamaba proveedor o donante⁴⁴¹, o sea quien proporciona al héroe las instrucciones o informaciones necesarias para llevar a cabo la empresa. Por su parte, las alegorías no solamente servían para un intento moral o representar la idea que encarnaban en su nombre, también marcaban momentos álgidos de la dramatización, como el instante anterior a una victoria, con una función muchas veces de ticscopia⁴⁴², o también de vaticinio con la anticipación de la acción dramática. El teatro del XVII continuaría a hacer uso de ellas, como en el teatro mitológico o en los autos del mismo

⁴³⁸ También Fothergill-Payne subrayaba la importancia de la alegoría como elemento constitutivo del teatro medieval, aunque matizaba que en España no hubo una verdadera tradición de un «teatro alegórico medieval» (1977, pág. 13).

⁴³⁹ 1991.

⁴⁴⁰ Andrés, 1998, pág. 545.

⁴⁴¹ Véase 1971, pág. 49.

⁴⁴² El término designaba una “mirada desde los muros”, es decir desde un plano más alto. Con esta técnica, en el teatro anterior al siglo XVII, se escamoteaban algunas escenas truculentas, precisamente con el empleo de una narración o dramatización de este tipo (Arellano, 1995, pág. 418).

Lope o bien en los autos calderonianos⁴⁴³, donde la alegoría composicional llegaría a su máximo nivel.

Abarcando el análisis de cada uno de los dramaturgos del *corpus* y empezando con el empleo del mundo sobrenatural, **Cueva**⁴⁴⁴ fue quien más explotó las posibilidades dramáticas ofrecidas por el empleo de entidades sobrenaturales, pasando de ninguna a siete *dramatis personae* sobrenaturales de la *Comedia del Príncipe tirano*, y con los empleos más distintos, así como no faltaron las inserciones de motivos y elementos del mundo mágico. Recordaba otro hispanista como el citado Caso González que el dramaturgo estuvo influenciado, por un lado, por la tradición hispánica, que tenía en la *Celestina* su modelo de referencia (con la presencia de rufianes, truhanes, alcahuetas, magos, etc.) y, por otro lado, por la tradición del teatro clásico, Plauto y Terencio, y la tradición humanista, con la intervención de dioses paganos⁴⁴⁵.

La crítica ha venido considerando esta intromisión en sus piezas como unos recursos estrafalarios que, desgraciadamente, eran capaces de “desgastar” el sentido de una obra, puesto que su entrada en escena se daba de forma completamente inesperada. Partiendo de Hermenegildo⁴⁴⁶, quien sostenía que las figuras sobrenaturales se integraban de manera muy difícil dentro de sus piezas, y pasando por Brioso Santos, quien opinaba que el dramaturgo abusaba «didácticamente y de modo un tanto ingenuo de la bondad de las alegorías y pretenden [él y Lobo Lasso] solucionar con ellas problemas escénicos»⁴⁴⁷, no se puede negar que estas entidades entraban en contacto con el mundo humano, creando, a primera vista, situaciones paradójicas que revelaban la incapacidad del sevillano para construir un discurso dramático sin el empleo de seres que muy poco tenían que ver con lo representado desde el punto de vista del contenido de la fábula, pero que sí añadían un interesante toque de magia y extraordinariedad a sus piezas. Echando un vistazo a su repertorio, se presentaba un uso amplísimo del elemento sobrenatural, que iba de Furias, a Parcas —personajes típicos de la mitología grecorromana, que pasaron al teatro español gracias a los italianos, en mayor medida gracias al *Orbecche* de Giraldi⁴⁴⁸—, a dioses paganos y se expandía a la esfera de lo espectral con la presencia de almas. Solamente en él aparecieron entre las *dramatis personae* Furias infernales, junto con **Cueva y Silva**, puesto que en el *Narciso* también hacía su entrada la

⁴⁴³ Díaz Balsera, 2002, pág. 6.

⁴⁴⁴ En este tercer caso también, pongo los nombres en negrita.

⁴⁴⁵ 1969, págs. 146-147.

⁴⁴⁶ Véase 2003.

⁴⁴⁷ (ed. de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* de Cervantes), 2009, pág. 89.

⁴⁴⁸ Véase Trambaioli (2014).

Furia Tisífone, al lado de personajes como Cupido y Júpiter o bien el Silencio al final de la pieza.

Si en algunas tragedias como el *Áyax Telamón* la diosa Venus aparece en la primera jornada para revelar a Eneas que solo él podrá salvar la atormentada Troya, según se narra en la *Eneida*⁴⁴⁹, fue precisamente en las comedias donde el sevillano hizo un uso muy amplio de entidades sobrenaturales. En las dos partes del *Príncipe tirano* el uso de las figuras sobrenaturales es muy desarrollado, y mucho más complejo en la *Comedia* que en la *Tragedia*. En la primera parte de la *Comedia* entran la Furia Aletto, las tres Parcas Átropo, Cloto, Láquesis y las dos almas de los matados, la princesa y Trasildoro, todos símbolos tanto del destino de los muertos como del castigo que le esperaría al príncipe. Trambaioli recordaba que las figuras de las Parcas como las Furias y Némesis, que catalogaba como «divinidades nefastas», servían, en la antigüedad clásica, precisamente para «ejecutar los terribles decretos del destino individual de los mortales»⁴⁵⁰. En la pieza en cuestión marcan momentos cargados emotivamente o de anticipación del desenlace trágico, como la furia Aletto en los vv. 73-104, la cual indica su deseo de ir esparciendo su furor en el reino, o bien las tres Parcas que se prestan a hilar el hilo de la vida de Eliodora, la cual sería matada dentro de poco por el citado príncipe. Áleto, un ser hermafrodita que se presenta con semblanzas humanas ante la reina, trata de influir en la psicología del príncipe y da carta de identidad a sus pensamientos recónditos, es decir la maldad del padre que ha decidido que la hermana herede el reino, y al mismo tiempo, desempeñando una función de ayudante, le abastecería de todas las instrucciones sobre cómo actuar. Los seres sobrenaturales quedarían en escena durante todo el delito, llegando a ser la intervención de lo sobrenatural más larga, junto con *El viejo enamorado*, en todo el teatro del sevillano. Las sombras que salen a la altura del v. 937+ para revelar la maldad del noble tienen una función de revelación (agnición) de la identidad del asesino, el príncipe, quien ha logrado esconder su fechoría, marcada por la breve presencia del alma de la princesa (vv. 806-808), la cual invita a castigar lo más allegado al rey. Pero también podían tener otro sentido: al solucionar ellas el caso, se indicaba que el delito no habría podido ser zanjado por los humanos, porque era demasiado difícil descubrir la identidad del asesino a través de medios naturales. El alma de la princesa revela toda la crueldad con la

⁴⁴⁹ La intervención de la entidad mitológica se inserta en un momento de gran tensión y alteración, cuando el joven se presta a abandonar la ciudad. Venus se presenta como una madre, siendo en la tradición una hermafrodita que, en sus relaciones con Anquises, dio como fruto a Eneas, e insta al mozo a que no desperdicie su tiempo buscando a su mujer Creúsa, sino que se prepare para llevar a cabo algunas hazañas (vv. 177-232). En las demás jornadas de la pieza no volverán a aparecer estos dos personajes, puesto que la acción se centrará en la discusión en torno a las armas de Aquiles. En este caso, la aparición de la entidad sobrenatural es justificada tanto por la ambientación de la pieza como por la petición del padre Anquises de no volver a buscar a la mujer.

⁴⁵⁰ 2014.

que el hijo la ha matado y vuelve así a representar ideológicamente y de manera digresiva, a través de sus palabras, la violencia que se había materializado gestual y espacialmente, *in fieri*, en el jardín del palacio real, con la inhumana secuencia de la muerte-sepultura como mónico para espantar a quienes colaboran en hechos tan aborrecibles a través del ejemplo paradigmático de Trasildoro⁴⁵¹.

Al lado de largas apariciones sobrenaturales, Cueva insertó en su repertorio algunas mucho más breves. Dioses y Furias iban a entrar en otras de algunas comedias, como el dios Marte en los nueve versos finales de la *Libertad de España* (vv. 1857-1865) para entregar la corona a Bernardo del Carpio y proclamarlo segundo Marte, y en la *Libertad de Roma* las dos Furias (vv. 1420-1427) para llevarse al cuerpo de Bruto a la tienda de Porsena, con una intervención meramente simbólica. La breve coronación final de la *Libertad de España* sirve para exaltar el Imperio español frente al francés, mientras que en la obra de historia romana la intromisión marca su función de informadora del triste hecho.

En otra pieza como la *Constancia de Arcelina* Cueva anticipaba la introducción del elemento sobrenatural con la presencia de un mago⁴⁵², Orbante. El mago reúne en sí funciones como la de ser astrólogo y contemplador de las estrellas, un nigromante⁴⁵³, y a primera vista su figura parece ser pintada con tintes cómicos, aunque sus conjuros a Plutón surten efecto de inmediato, y dejan al cliente Fulcino aturdido. Sale Tisífone quien, a su vez, llama el alma infernal Zoroastes. Ésta, con la misma función de las almas en el *Príncipe*, revela un homicidio difícil de resolver: en este caso, desvelar quién ha matado a Crisea, un delito que la misma Arcelina confesará ante el gobernador solamente al final de la pieza, revelando el paraje donde

⁴⁵¹ En la parte de la *Tragedia* la Figura del reino cierra la segunda jornada. Aparece en la corte para comunicar al rey y a los súbditos lo que un hombre mudo no ha podido revelar sobre las fechorías del príncipe sino con sus gestos. La materialización del reino de Colcos, con respecto a las figuras de los reinos bajo formas alegóricas en el teatro cervantino, se daba y representaba con una relación dialéctica entre éste y sus súbditos. En esta única aparición sobrenatural en la segunda parte de la pieza, el dramaturgo mostraba la ceguedad moral y la ingenuidad de la corte, complicando y pudiendo retardar de esa forma el castigo del pérfido Licímaco y, por otro lado, subrayando el escepticismo del rey mismo quien, asegurado por el hijo y por Calcedio, no cree en las declaraciones de la visión.

⁴⁵² Hay frecuentes apariciones de magos incluso en el teatro español anterior a la “generación de los 80”. Solo por citar algunos ejemplos, en la *Armelina* de Rueda, Viana decide recurrir a medios sobrenaturales y pide ayuda a un mago, el moro granadino Mulién Búcar, «que dizen que en muchas artes es habilíssimo, especialmente en descubrir hurtos y cosas perdidas», según lo que dice el mismo Viana. La magia propiamente dicha se encontraba en el teatro medieval, con su doble función espectacular y didáctica.

⁴⁵³ La necromancia, o sea la invocación de los muertos o de los moradores de las regiones infernales, desbordaría en principio los límites de la magia natural, visto que su práctica sería el reverso de una religión que se erige como verdad absoluta. Condenada expresamente ya a partir del *Levítico*, ha planteado muchos problemas de tipo ético a lo largo de la historia de la humanidad y un sentimiento entre repulsa y fascinación. Considerada una rama de la alquimia, de *nekros* (muertos) y *mantia* (adivinación), se configura como una práctica muy cercana a la de la brujería. El ensayo de Asenjo acerca del nigromante en el teatro anterior a la *Comedia nueva*, ha puesto renovada atención acerca de esta interesante figura. El primer ejemplo de nigromante en el teatro peninsular se debía a Gil Vicente en su *Exortação da Guerra* de 1521 (véase 1990b).

se encuentra la mujer. En la casa de Orbante, Zoroastes llama a otras cuatro almas, Aquiles, Egisto, Ifis y Dido, y revela proféticamente el destino que le espera a Fulcino. Se muestra, en este caso, una “cadena” de seres sobrenaturales que se incorporan progresivamente a la escena, con el papel fundamental para el desarrollo de la intriga de revelar la verdad acerca de un asesinato. Cueva mostraba toda su erudición haciendo aparecer en escena las almas de ilustres predecesores que murieron por amor porque, le predice Zoroastes al joven, él también morirá, un vaticinio que se concretará en la tercera jornada, cuando el pastor Pastulcio le dará un golpe mortal.

En un estudio de 1984, Fothergill-Payne estudió cinco de las adaptaciones de la *Celestina* de Rojas de los últimos años del siglo XVI. Además, claramente, de la imitación de la *Comedia Salvaje*, la única que no seguía la «pauta alegorizante», la estudiosa también abordaba *El Infamador*, que presentaba las diosas Diana, Venus, Némesis y una personificación del río Betis, así como Venus, Sueño y Morfeo. De acuerdo con la estudiosa, estas figuras complicadas servían para emitir de manera velada una crítica o también para «instruir con ejemplos concretos el pueblo incapaz de comprender»⁴⁵⁴. Así, siguiendo las observaciones de Watson sobre el carácter político del teatro de Cueva, los personajes sobrenaturales en la pieza se usarían para marcar las ansias expansionísticas del rey Felipe, puesto que Leucino sería una figuración velada del soberano, Teodora, personaje claramente celestinesco, de las embajadas españolas, y Eliodora del país Portugal. El estudioso venía así a conectar la pieza con la delicada cuestión trabada por el rey español. Sin aceptar estas teorías que parecen demasiado vinculadas a hallar un recóndito sentido político, las entidades sobrenaturales, en este caso preciso, entran de manera preponderante, tanto para salvar a Eliodora (Némesis), como para adormecer a Felicina, y desempeñan un papel tanto activo como pasivo, puesto que a veces delegan sus deberes o alguna tarea a otras entidades y crean situaciones un tanto imposibles o caóticas, o bien toman unas semblanzas humanas, como en el caso de Venus que quiere disfrazarse de Felicina.

En lo relativo a la inserción de elementos como los vaticinios y los presagios, en su teatro aparecían muchas referencias incluso en piezas en las que no se utilizaban las entidades sobrenaturales. Un caso, que se estudiará en 6.1, es el del *Saco de Roma*, cuando a principios de la segunda jornada Borbón se despierta y rememora los malos presagios tenidos durante todo el transcurso de la noche.

En la *Alejandra* de **Argensola**, la Tragedia da una forma circular a la pieza, puesto que la abre y la cierra, resumiendo las desgracias que la han marcado. El único momento en el que

⁴⁵⁴ Las dos citas en 1984, pág. 30.

las dos dimensiones, humana y sobrenatural, comunican, se da a la altura de los vv. 1771-1786 que cierran la tercera jornada, cuando sale el alma de Tolomeo con la camisa sangrienta para revelar a Acoreo que perdería su trono esa misma noche, una función de anticipación de la acción dramática que tenía un parecido con el *Príncipe tirano*, pero que aquí se mostraba no solo dialécticamente, sino presentando el objeto, la ropa llevada ensangrentada, que atestiguaba el episodio luctuoso y reprochaba la tiranía del soberano. La aparición sobrenatural venía así a ser un mónico para el hombre tirano.

En la *Isabela* el espíritu de la asesinada Aja anuncia que su destino va a ser parecido al del ave Fénix que resurge de sus mismas cenizas (vv. 2550-2568). En ambas piezas aparecían dos personajes del mundo sobrenatural, y en los dos casos se trataba de espíritus, pero solo en la *Alejandra* la función es clave desde el punto de vista del progreso de la acción dramática, mientras que en la cuarta jornada de la *Isabela*, además de ser una forma convencional de cerrar la pieza trágica, se va a decretar el futuro del alma misma, con una función parecida al *Áyax Telamón* y de exposición de la asimilación de la mujer a una figura mitológica.

En las piezas de **Cervantes**, en líneas generales, no se traba comunicación entre el mundo humano/cotidiano y lo sobrenatural en el caso de las alegorías, mientras que sí en el caso de que los seres sean mágicos o infernales. Sin embargo, en su caso también estas entidades iban a entrar tanto en su tragedia como en sus comedias. A finales de la segunda jornada de *El trato de Argel* aparece un Demonio⁴⁵⁵, una entidad que había aparecido en la *Numancia* durante el sacrificio, pero en este caso en ayuda a Fátima quien está haciendo un conjuro. El empleo de estos seres se hace más parecido al de Cueva: el Demonio, para ayudar a la mujer, le enviará a las alegorías de la Paciencia y la Ocasión, que desempeñan el rol de figuras morales.

En lo relativo expresamente al empleo de las alegorías, la más empleada era la Fama, que representaba lo que decía su mismo nombre y salía a escena tal como se presentaba en la iconología. La única ocasión en el teatro cuevino en el que apareció la Fama, fue como cierre de la cuarta jornada en el *Áyax Telamón*, para proclamar que Áyax, quien ha perdido las armas de Néstor en el desafío contra Ulises, se ha convertido en una flor, retomando así el cuento de la tradición que quería que brotara una flor de jacinto donde murió y mostrando el error del pueblo griego al tacharlo de «ingratos» (v. 1533). La alegoría venía así a eternizar la hazaña del personaje trágico. Más complicada todavía estructuralmente era la organización de las entidades alegóricas en una comedia como *El viejo enamorado*. A finales de la primera jornada aparecían las primeras entidades alegóricas, Invidia, Discordia y Lisa, y su entrada,

⁴⁵⁵ Demonio o Furia, dependiendo del manuscrito.

con respecto a la acción dramática que se desarrolla en Sevilla alrededor de los amores de Liboso por Olimpia, futura prometida de Arcelo, es totalmente inesperada y tal vez echa a perder toda la jornada, que había sido conducida de manera excelente hasta ese punto. En la pieza, a la salida de escena de Miranda (v. 584), la prostituta que ha sido llamada para que finja ser mujer de Arcelo, de manera que la joven no se case con el “mentiroso” Arcelo, entran en escena los dos personajes sobrenaturales acompañados de la furia Lisa. Su intento es disfrazarse de seres humanos para estorbar la boda de Liboso y así vuelven a aparecer como soldados en la segunda jornada, descubiertas por el mago Rogerio y enviadas a que lleven en vuelo a Arcelo durante el duelo establecido con el viejo Liboso. También aparece la personificación de la Razón cuando Olimpia, quien acaba de matar a Liboso, desea darse muerte. En este caso, el personaje sobrenatural desempeña el papel de materialización de los pensamientos en la mente de la mujer puesto que la invita, como su nombre lo indicaba, a usar su juicio para no dar por terminada su vida. La cuarta jornada será caracterizada por la fuerte presencia de los seres sobrenaturales, con Lisa disfrazada de guarda del monte donde están Arcelo y el Dios Himeneo, quien ayuda a la mujer a llegar al punto donde está encerrado su amado, y los casará luego. La sensación general que da la pieza es la de extrañeza, porque se presentan unas situaciones paradójicas e increíbles. Sin embargo, merece tenerse en cuenta la visión que proporciona Trambaioli, quien afirma que en el teatro del sevillano se eliminaba el trascendentalismo de las divinidades nefastas con la afirmación de su «funcionalidad meramente dramática», una desmitificación de estas figuras que retomaría el mismo Lope⁴⁵⁶. Este punto es fundamental para encuadrar otra de las innovaciones del sevillano, puesto que estas figuras se utilizaban simplemente como recursos dramáticos y no en su sentido primigenio con sus caracteres trascendentales. Cueva los empleaba como simples títeres de sus propósitos dramáticos para la construcción de su discurso dramático.

En el caso de **Argensola** y de su *Isabela*, el mundo alegórico confería una estructura circular a la pieza, aunque la Fama, contrariamente a la Tragedia, no tenía el deber de cerrarla⁴⁵⁷. Esta solución de Argensola remitía también a la voluntad del dramaturgo de explicar lo que sucedía o había sucedido en la pieza, con una anticipación al comienzo, una introducción casi de tipo didáctico, y un resumen al final⁴⁵⁸. En la *Isabela*, sin hacer

⁴⁵⁶ 2014.

⁴⁵⁷ Artieda también hizo uso de la alegoría de la Fama para cerrar su tragedia, aunque la aparición de este personaje era mucho más breve, con solo catorce versos pronunciados, en los cuales se proclama la «vida eterna de los amantes debido a su amor» (Ojeda Calvo, 2009, pág. 476), con el amor de los amantes puesto en un marco mítico.

⁴⁵⁸ Así pues, la citada Tragedia al comienzo de la *Alejandra* se complace en la actitud mansa del auditorio y le anticipa que no van a estar metidos en la corte del «segundo rey invitado» llamado Felipe sino en Egipto, donde, en este caso sí, «todo ha de ser llanto, muerte, guerras,/ envidias, clemencias y rigores». La Tragedia volvería al

anticipaciones sobre la fábula dramática, la Fama adelantaba sus funciones ante el público espectador, al que se apresuraba a dar alabanzas. Otro dato curioso, que mostraba la vinculación de estas piezas con los nuevos corrales de comedias, eran sus mismas palabras pronunciadas:

FAMA Seguiendo mi costumbre, pues, agora,
bien que contra la ley de las tragedias,
en los teatros públicos parezco
(vv. 40-42)

Es decir, era una novedad que un personaje como ella hiciera su aparición en los teatros fijos recién construidos. La mirada a la tradición previa con la inserción de elementos metateatrales chocaba con la exigencia de ser puesta en un teatro moderno, pero la Fama iba contracorriente y se mostraba igualmente en el tablado. En cualquier caso, hemos visto que era un elemento extradiegético y, por eso, no tendrían que extrañar sus declaraciones ni su actuación.

Como se puede apreciar también en una comedia de tema patriótico como *Los hechos de Garcilaso* de **Lope**, la Fama aparecía en «dos intervenciones que aúnan las funciones dramáticas de vaticinio y ticoscopia, a las que se suma la perspectiva de su iconología»⁴⁵⁹. La entidad alegórica lopesca presentaba así sus caracteres peculiares iconográficos y tópicos y aparecía como quien empujaba a lidiar. Su función, en la tercera jornada, casi más de ser humano que de entidad extra-ordinaria, es la de despertar al soldado Garcilaso que está durmiendo, mientras que en la cuarta jornada la de volver a salir por encima del muro, siempre con la trompeta, para anticipar la victoria de éste sobre los moros.

En una tragedia como *Los amantes* de **Artieda** también entra en escena la Imaginación a finales de la tercera *scena* del cuarto acto, pronunciando un solo verso, y revelándose al marido Sigura como una sombra iluminada.

En lo relativo a la atribución que se hizo **Cervantes** de la introducción de alegorías en las piezas dramáticas, que ya comentaba, se puede añadir que el alcaláino supo perfeccionar estas figuras, a la vez que operaba una separación evidente entre las dos dimensiones mundo humano/mundo alegórico, haciendo alegorías mucho más complejas y cargadas simbólicamente que las de todo el teatro finisecular, tanto en su tragedia como en sus comedias.

final de la pieza, con el mismo atuendo que al comienzo, para volver a citar las desgracias acaecidas a lo largo de la dramatización y circunscribir así la pieza. El principio de su parlamento dirigido a los espectadores, «Mortales, revolved en la memoria/ cuán ciertas han salido mis palabras», anticipaba que habría ido corroborando sus palabras del comienzo, dando su propio juicio acerca de cómo habían ido a parar los personajes, con opiniones que pueden ser compartidas por el auditorio, como el hecho de que los dos personajes Rémulo y Ostilo han sido movidos por la envidia contra Lupercio.

⁴⁵⁹ Villegas Gerena, 2012, pág. 317.

El tema de las alegorías en su teatro es muy largo y ahora me propongo simplemente trazar algunas coordenadas generales. Sin embargo, es peculiar la visión que ofrece Ruiz Ramón, quien abordaba las alegorías de la *Numancia* a través de un concepto, para él básico, de «mediación épica»⁴⁶⁰. La segunda escena de la primera jornada está protagonizada por varios personajes alegóricos: España, que, disfrazada de doncella, llama en su ayuda al río Duero, el cual, a su vez, sale con tres riachuelos. La aparición alegórica tiene un rol de anticipación de la acción dramática, con la descripción de la pena por la suerte del pueblo y una verdadera apología del reino español que alude, en el v. 516, a la unión de los reinos de Aragón, Castilla y Portugal en 1580⁴⁶¹, y es pronunciada por la personificación del río Duero, que se presentaba casi como una figura paterna con respecto a los tres riachuelos. Las figuras alegóricas parecen casi una agrupación social, una familia, con España como mujer y madre, el Duero como figura paterna y los tres ríos como los tres hijos de la *mater* España⁴⁶². La función de las alegorías es una función esencialmente de vaticinio, puesto que se anticipa que va a llegar el término final de vida de la comunidad, y de exaltación de la casa monárquica ibérica, en una línea que se aleja de las formulaciones finiseculares pero que, al mismo tiempo, se acerca al *Saco de Roma*, donde sin embargo la exaltación de la nación se formulaba a través de personajes de carne y hueso. Retomando otra vez las interesantes ideas de Ruiz Ramón, la profecía del río era importante no solamente para el carácter trascendente, sino para marcar el carácter de «acontecer histórico».

La segunda escena de la cuarta jornada es conducida enteramente por los personajes alegóricos Guerra, Hambre y Enfermedad, quienes representan la desgracia del encierro numantino debido al hambre acosadora y cuyo nombre se refería explícitamente al concepto al cual hacían referencia, mostrando un acercamiento incluso a las alegorías del *Orlando ariostesco*⁴⁶³. Cervantes pintaba un tiempo extradiegético, con las alegorías puestas en un plano más alto de Numancia, de la cual narran los últimos instantes, y con el Hambre que convida a los espectadores para que miren lo que se oculta en escena⁴⁶⁴. El símbolo principal de esta conversión sería el papel de desvelar a las dos acólitas Guerra y Enfermedad y al público espectador «la terrible matanza, que transforma el territorio numantino en un *locus*

⁴⁶⁰ El estudioso entendía con “mediación épica” «aquella que se produce en el texto teatral entre el circuito de comunicación interna (entre los personajes) y el circuito de comunicación externa (entre personajes/espectador o autor/espectador) por medio de una forma narrativa» (1998, pág. 54).

⁴⁶¹ Barás Escolá (ed.), 2009, pág. 88.

⁴⁶² El mismo Duero la llama «madre» (v. 441).

⁴⁶³ Baras Escolá (ed.), 2009, pág. 160.

⁴⁶⁴ Baras Escolá (ed.), 2009, pág. 162.

horribilis sembrado de muerte y destrucción»⁴⁶⁵. Como advierte Cantalapiedra, por medio de la descripción de esta figura alegórica el dramaturgo:

se aparta voluntariamente de los códigos alegóricos en boga. Pero al hacerlo así nos está mostrando que estamos ante una verdadera gramática de la composición alegórica. Miguel de Cervantes nos está presentando en realidad una figura doble, compuesta: la Muerte por Hambre⁴⁶⁶.

Todo ello quería decir que el alcaalí iba un paso más allá y trababa una figura alegórica compleja y articulada, puesto que el Hambre se ponía a relatar la extinción del pueblo arévaco debido a sus insoportables embestidas. El mismo atuendo con el que aparecía en escena la acercaba al terreno de la muerte, puesto que se presentaba al público, en el v. 1975+, «con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocacé amarillo, y una máscara amarilla o descolorida»⁴⁶⁷, unos objetos característicos de la figuración de la muerte.

Más trabado todavía era el empleo de las alegorías en una comedia como *La conquista de Jerusalén*, donde también se nota claramente la filiación de las figuras a los conceptos que representan. Una Jerusalén en figura de dueña anciana y encadenada abre la pieza quejándose con Trabajo porque la lleva sobre los hombros. La presentación alegórica de la ciudad tiene un valor simbólico⁴⁶⁸, es la prefiguración de la *urbs* pecadora que sería conquistada por los cristianos guiados por Godofre de Bullón y librada del yugo por haber dado muerte a Cristo, como estaba descrito en el Nuevo Testamento. Luego sale la Esperanza, quien cerciora la ciudad acerca de la llegada de los cristianos y le aconseja convertirse a su religión. El estatismo de la acción se nota en la decisión de prolongar la escena alegórica para introducir el destino de la ciudad hasta el v. 220⁴⁶⁹. Volverán a salir al final de la tercera y última jornada para contar otros sucesos que se ocultan a la vista del espectador, como el asalto de los cristianos a la ciudad, y luego cantar la victoria de Godofre. En este caso tampoco las dos dimensiones se mezclan, aunque el hecho de que la Esperanza anime a un soldado muestra un ligero acercamiento de las dos dimensiones opuestas⁴⁷⁰. Las alegorías vuelven a la altura del v. 2398+, en el clímax de la acción dramática, cuando las tropas cristianas se prestan a tomar

⁴⁶⁵ Colombo, 2015b, pág. 158.

⁴⁶⁶ 1995, pág. 247. En 2015b trato las mismas cuestiones.

⁴⁶⁷ El mismo color amarillo era una de las tonalidades que conformaba el territorio numantino, junto con el rojo de la sangre, en el sacrificio y en la muerte final, y el negro de la muerte. Se expresa una idea parecida en Hermenegildo (2001, pág. 336).

⁴⁶⁸ Brioso Santos (ed.), 2009, pág. 133.

⁴⁶⁹ Es curioso notar que el empleo masivo de las alegorías en Cervantes se percibe también cuantitativamente: en la *Numancia* ocupa 442 versos (18.05%) y en *La conquista* 380 versos (14.1%), mientras que se presenta un porcentaje mucho más bajo en *El trato de Argel*, 110 versos (4.31%).

⁴⁷⁰ Brioso Santos (ed.), 2009, pág. 88.

posesión de la ciudad. Estas entidades se presentan cargadas de humanidad y prefiguran así la victoria de los cruzados. Las alegorías, que en esta segunda intervención son cinco y no tres, puesto que entran el Contenido y la Libertad, han llevado Brioso Santos a hablar de un «delicado *crescendo*»⁴⁷¹. A medida que la batalla llega a su término, las alegorías se alejan progresivamente del tablado, con la Libertad que, a la altura del v. 2577, sale para marcar la victoria de las tropas cristianas, que van a dar libertad a la ciudad y cierran la pieza. Se puede notar claramente que en las piezas relativas a asedios o a empresas militares, las entidades alegóricas se utilizan con una función de descripción de la guerra o de un acontecimiento militar que se aparta de la vista del público, un indicio que muestra la distanciamiento de los dramaturgos en cuatro jornadas de un tremendismo más feroz y, por otro lado, revela el carácter épico de estas piezas, con la exaltación de las hazañas militares de los españoles. En la tercera jornada de una comedia como *El trato de Argel*, el empleo de las dos figuras alegóricas Ocasión y Necesidad derriba la presunción de Aurelio y también representa el conflicto mental de Aurelio⁴⁷², con la Ocasión que lo insta a amar a su ama Zahara, empujando sucesivamente la reflexión del mismo Aurelio, quien antepondrá sus valores cristianos.

A través de estas páginas, se ha visto que la difuminación entre los dos géneros tragedia y comedia se efectuó borrando los dúos opuestos relativos a personajes empleados, lugares de acción y temas y también en la introducción de algunos elementos o recursos relativos a lo sobrenatural y a lo alegórico que pasaron a imbuir las comedias de la forma más disparada.

5.2 La revolución en el uso de las formas métricas

En este segundo apartado trataré otra de las innovaciones que se debieron a la “generación perdida” entre los años 70 y 80 del siglo XVI. Me refiero a la polimetría, es decir el empleo, posiblemente alternado, de más cauces estróficos distintos dentro de una misma pieza dramática. El porcentaje elevado de estrofas de la tradición italiana, acompañado, en paralelo, por una presencia no muy elevada de metros españoles, es uno de los primeros indicios para reconducir una pieza al período anterior a la *comedia nueva*, y precisamente a las dos décadas

⁴⁷¹ (ed.) 2009, pág. 84. Para otras consideraciones sobre las alegorías en *El trato* y también en la *Numancia*, véase Armas (2012).

⁴⁷² Fothergill-Payne, 1980, pág. 262.

anteriores a los años 90, aunque algunas piezas de la década final de siglo seguían manteniendo unas cantidades bastante altas de metros foráneos. El abandono de los metros italianos en los textos posteriores fue, en realidad, un proceso bastante gradual; más precisamente, como matizaron Morley y Bruerton, se dio con saltos y no fue tan abrupto como podría parecer⁴⁷³; dicho en otros términos, y matizando lo que yo también había afirmado antes, pasados mediados de la década de los 80 el teatro no se desentendió tan fácilmente del empleo de algunas formas métricas de los años precedentes.

La complejidad y la ambigüedad de la fórmula en cuatro jornadas tienen aquí otro punto de apoyo, por dos cuestiones principales: el alto número de versos italianos con respecto al teatro posterior podría parecer, a primera vista, un rasgo “anticuado” y “primitivo” con respecto a las piezas del siglo posterior, pero, por otro lado, se presentaba como novedoso, porque era capaz de revelar los resultados de los varios ensayos de distintas posibilidades dramáticas ofrecidas por varios cauces métricos, incluso de otras tradiciones, que se mezclaban junto con los españoles dentro de una misma pieza. Sin embargo, en la estela de la revalorización del teatro de finales del XVI y sin cometer el error de mirar más adelante hacia el siglo XVII, algo muy complicado puesto que el afán de los investigadores se alimenta con estas comparaciones entre distintas épocas literarias, los dramaturgos finiseculares fueron quienes primero se dieron cuenta de la peculiaridad del texto teatral como un texto polifónico, una característica que iría marcando las andanzas del teatro español. La mayoría de ellos eran poetas y tenían conciencia del poder del uso de diferentes metros para marcar las distintas secuencias del texto dramático. Sus conocimientos de la poesía lírica y épica y de la italianizante, hizo que aportaran en sus piezas esta novedad absoluta. Piénsese también en que muchos de ellos escribieron compendios poéticos, como Cueva y Argensola, y que, por ello, fuera habitual para estos literatos manipular y trabajar con varias formas métricas en sus textos.

Morley, cuyas investigaciones de 1925 vienen otra vez a colación en este momento, sostenía que la supuesta ruptura que se dio a la altura de 1575 señaló una nueva etapa de la dramaturgia peninsular y se dio precisamente gracias a la introducción de formas métricas de la tradición italiana al lado de las españolas, empezando por las formulaciones de Bermúdez en sus dos *Nises*. Como observaba el estadounidense, cada dramaturgo del tiempo proporcionó soluciones distintas a la hora de emplear las dos tradiciones, nacional y extranjera, en sus piezas. El análisis de la tabla puesta como Apéndice 1 permite observar, en el detalle, las varias tipologías de metros empleados en cada una de las comedias en cuatro jornadas del

⁴⁷³ Citados en Badía Herrera, 2009b, págs. 95-96.

corpus. Esta larga cantidad de datos encuentra su funcionalidad en el hecho de que permite analizar esta importante novedad desde distintas perspectivas:

- a. hasta qué punto se usó el multiestrofismo
- b. hasta qué punto se emplearon los metros italianos
- c. qué dramaturgo cultivó formas métricas que otros no emplearon

Estos tres puntos permiten observar, en concreto, las funciones del empleo de distintos metros dentro de un texto teatral y cómo se combinaban en estas piezas finiseculares. En primer lugar, el instrumento métrico señala los diversos momentos del desarrollo dramático y es el principio estructurante, porque subraya la semanticidad del texto. Así lo expresa Antonucci cuando sostiene que el empleo de precisas formas métricas y de su variedad se revelan «factores importantísimos en la construcción del significado»⁴⁷⁴ del texto teatral mismo o bien, como dice Giuliani, «funcional al tono y al contenido de cada secuencia dramática»⁴⁷⁵. Pensemos en la importancia que tendría adecuar los metros a los distintos episodios de una pieza dramática. Por otro lado, a veces se usaban precisas estrategias dramáticas como el mantenimiento de un mismo verso, una solución que permitía dar una continuidad a la acción dramática. En estos textos de finales del XVI, peculiarmente en dramaturgos como Cervantes, empezaba a afinarse paulatinamente una conciencia del poder de la métrica como englobadora de sentido en el texto. En la tragedia de Artieda también, como fue señalado por Sirera⁴⁷⁶, el valenciano usaba la polimetría en función de la acción, una solución que lo aproximaba a las formulaciones posteriores. Sin embargo, se verá que, en realidad, casi en todos los dramaturgos de finales de la centuria se estaba afinando esta conciencia de marcar semánticamente el texto dramático a través de la variación de las formas métricas.

Lope de Vega, en el citado *Arte nuevo*, nos dejó unos conocidos versos en los que nos daba unas pautas acerca de la función de cada tipo de estrofa y de cómo se tenía que asociar a los temas tratados⁴⁷⁷:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para las quejas;
el soneto está bien en los que aguardan.

⁴⁷⁴ Citada en Ojeda Calvo, 2009, pág. 479.

⁴⁷⁵ (ed. de *Tragedias* de Argensola), 2009, pág. XIV.

⁴⁷⁶ 1986, pág. 98; retomado en Ojeda Calvo, 2009, pág. 480.

⁴⁷⁷ Véase Crivellari (2015).

Las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves;
y para las de amor, las redondillas
(vv. 305-312)

La gente que llenaba los corrales de comedias habría tenido una marcada sensibilidad para distinguir los distintos tipos de versos. A los versos italianos, como las octavas y los tercetos, el Fénix atribuyó una función de gravedad, puesto que iban destinados a la dramatización de asuntos “solemnes”, con las octavas reales para las relaciones, mientras que atribuía a las redondillas, estrofa métrica castellana más rápida, como primera función la de marcar los segmentos de acción en los que aparezca el amor, y el romance para una “narración” de los hechos. En líneas generales fue así, pero tampoco los dramaturgos del XVII se adecuaban a estas distinciones. Lope estaba diciendo lo que era aconsejable hacer para lograr la musicalidad del texto dramático, pero no quería decir que se siguieran estos consejos a la letra⁴⁷⁸.

Repasando el empleo de metros en los dramaturgos finiseculares se puede observar una amplia mezcla de distintos cauces estróficos. Desgraciadamente, el hecho de que algunos de ellos no tuvieran más que una comedia escrita en cuatro jornadas en todo su repertorio hace llegar a conclusiones parciales, que se basan sola y simplemente en el testimonio que se ha conservado. Las observaciones que ofrezco a continuación tienen la única pretensión de aportar algunas pinceladas sobre el multiestrofismo de la época.

En **Cueva**⁴⁷⁹, uno de los primeros que se sirvió del empleo de la polimetría⁴⁸⁰, los tipos de metros empleados fueron, por el lado de la métrica de derivación italiana, las octavas reales, los tercetos encadenados y las estancias, y en algunos casos esporádicos los endecasílabos sueltos y, por el lado de la tradición castellana, la redondilla y el caso excepcional de la canción. Ausentes por completo fueron cauces estróficos como quintillas, liras de 5 ó 6 versos, coplas reales, sextinas, sonetos y cuartetos⁴⁸¹. Las octavas reales y las redondillas fueron las dos únicas estrofas empleadas en el 100% de los casos.

La redondilla superaba en gran medida, en valores porcentuales, también el resto de metros italianos, oscilando de un porcentaje de 27.31% de la *Libertad de Roma por Mucio*

⁴⁷⁸ En la aportación teórica, por ejemplo, había quienes rehuían el empleo de metros como tercetos y estancias, con el citado Boyl quien, siempre en su *A un licenciado*, asumía una postura casi intransigente —y que afortunadamente quedó relegada a sus bizarras ideas sin tener impacto—, apostando por el empleo exclusivo de las redondillas (véase el texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, págs. 181-185).

⁴⁷⁹ Como para el caso anterior, pongo los nombres de los dramaturgos en negrita para facilitar la visualización.

⁴⁸⁰ Burguillo López, 2010, pág. 274.

⁴⁸¹ Lo había subrayado Morby (1925, pág. 520).

Cévola a un porcentaje casi absoluto, 91.7%, en el *Tutor*, escrito casi completamente en metros españoles, y con otros ejemplos en los que se empleó abundantemente, con porcentajes que superaban el 50%, como *La constancia de Arcelina* (57%), *La muerte del rey don Sancho* (57.32%), *Los siete Infantes de Lara* (63.8%), *El saco de Roma* (63.86%), *La muerte de Áyax Telamón* (64.5%) y *El degollado* (79.31%). En la parte de la tragedia de *El Príncipe tirano* Cueva equiparó la cantidad de metros italianos (50.83%) y españoles, mientras que en la parte de la comedia homónima optó por un uso más amplio de estrofas italianas, empleando menos redondillas y más octavas reales (64.68%). En algunos casos esporádicos solamente, entre otros la *Libertad de Roma, por Mucio Cévola* y en la *Comedia del Príncipe tirano*, el porcentaje de octavas reales, su segunda estrofa más empleada, superaba el de las redondillas. En la primera de las dos comedias la diferencia es muy marcada, con un 68.49% de octavas reales frente a un porcentaje de 27.31% relativo al metro castellano, mientras que en la segunda 64.68% frente a un 33.15%⁴⁸². Otro dato que observo es que se empleaban porcentajes de redondillas más altos en las piezas más tempranas.

Solamente en dos casos se emplearon los endecasílabos sueltos, es decir en *El viejo enamorado* y el *Infamador*, con porcentajes muy bajos y apenas inferiores al 5%. Excepción única en todo su repertorio, puesta en un momento peculiar de desarrollo de la acción dramática, era la brevísima canción de 20 versos cantada por Celia al príncipe en *El degollado*. La forma de la canción no apareció en las comedias de las dos primeras épocas de Lope, como ha señalado Marín⁴⁸³, con lo cual Cueva parece anticipar al mismo Fénix, pero sí se vio en la *Comedia Salvaje* de Romero de Cepeda, cuando Lucrecia, en los vv. 1153-1168, quiere acabar sus días en el monte tras su delusión amorosa por haber creído en Gabrina, la alcahueta estafadora⁴⁸⁴.

También las estancias se encontraban, si bien presentes en todo su repertorio, en cantidad reducida, con la porción más elevada presente en *Los siete Infantes de Lara* (10.4%), donde eran puestas al comienzo de las I y III jornadas, el primer grupo (vv. 1-70) con rima ABCBACcDeeDeFF y el segundo (vv. 723-813) con rima AbCabCcDeeDff⁴⁸⁵, respectivamente cuando el rey Almanzor pedía a sus capitanes el cuento de la batalla con los

⁴⁸² En otro caso como *La muerte de Virginia* se asistía a un 57.4% de octavas frente a un 37.5% de redondillas. En otros los dos porcentajes se acercaban, como en el *Infamador* (39.5% de octavas frente a un 42% de redondillas), en el *Viejo enamorado* (40 frente a 46%), *La libertad de España por Bernardo del Carpio* (48% frente a 43.21%) o la parte de la *Tragedia del Príncipe tirano* (42.35% frente a las redondillas, presentes con un 49.62%).

⁴⁸³ 1962, pág. 72. En el caso de Cueva, se trataba de una canción que mantenía los rasgos de la típica poesía cancioneril española (Matas Caballero [ed.], 1997, pág. 271).

⁴⁸⁴ El romance puede estar intercalado en estribillos o canciones (Domínguez Caparrós, 1999, pág. 361). En el Apéndice 1 he puesto separados canción y romance.

⁴⁸⁵ Presotto (ed.), 2013, pág. 80.

Infantes y cuando Zayda se quejaba de la despedida de su amado. Puede decirse lo mismo en el caso de los tercetos encadenados, con un porcentaje muy reducido, que iba del 1.3% de la *Constancia de Arcelina* al 7% en el *Infamador*. Por otro lado, los tercetos encadenados fueron la tercera estrofa presente siempre en su teatro, con la excepción del *Saco de Roma*.

Sin embargo, pese a un uso marcado de los metros italianos, el hecho de que la redondilla superara los demás metros significa que el sevillano se interesaba mucho incluso por la tradición castellana, anticipando el uso abundante de este tipo de estrofa en las décadas posteriores.

Otro punto llamativo es que el metro de la redondilla, a pesar de ser empleado abundantemente, no iniciaba nunca una de sus piezas: se comenzaba siempre con endecasílabos sueltos u octavas reales, que eran las formas más empleadas, o bien con estancias o tercetos, pero se evitaba emplear la forma española. Eso se debía a la manera típica de construir la acción dramática, puesto que, generalmente, al comienzo de una pieza se insertaba siempre el monólogo o el diálogo del protagonista o de uno de los protagonistas a solas, o con un ayudante, que reflexionaba acerca del conflicto dramático vertebrador de la pieza, dando un cierto tono de gravedad al momento, así como sucedía en el tercer acto. Por eso, el estudio de la métrica puede ayudar en los primeros pasos de la reflexión acerca de la repartición de la materia dramática⁴⁸⁶. Solo en dos casos, según la señalación de Morby— a saber, la cuarta jornada de *El saco de Roma* y la segunda jornada de la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*—, se empleó un típico metro castellano como la redondilla⁴⁸⁷. Pero como se puede ver, en ninguno de los casos se trataba de la primera jornada de la pieza, sino de una de las jornadas sucesivas. En la cuarta jornada de *El saco*, se dramatizaba el diálogo de Fernando y Sarmiento sobre las correrías en la ciudad en el enfrentamiento entre el ejército español y el ejército luterano y la inminente coronación del rey Carlos V, mientras que en la segunda jornada del *Áyax Telamón* el momento en que Atambor echa un bando muy breve

⁴⁸⁶ Solo por citar algunos ejemplos de los numerosísimos que se pueden localizar, pensemos en el monólogo de Apio Claudio, en estancias (vv. 1-52), en la *Tragedia de la muerte de Virginia*, cuando éste se resolvía a declarar su amor a la protagonista, o bien en las octavas reales (vv. 1-144) que abrían la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, cuando la familia de Eneas se prestaba a dejar una Troya en llamas. Otras situaciones parecidas se ocasionaban en *La muerte del rey don Sancho*, donde la acción se introdujo en estancias (vv. 1-26), con el monólogo del soberano sobre su plan para vengarse de su hermana, uno de los obstáculos que le impedían gobernar pacíficamente la ciudad de Zamora.

⁴⁸⁷ Morby, 1940, pág. 214. En este conocido trabajo, el ilustre hispanista había trazado algunas de las constantes en el teatro del sevillano en lo relativo al empleo de los versos.

(vv. 314-320) en el que se anuncia la decisión de Agamenón de que la flota griega se marche de Troya, una comunicación que retoma la misma decisión de finales de la primera jornada⁴⁸⁸.

En lo relativo expresamente a la adecuación de las estrofas al argumento o episodio, Matas Caballero ha especificado que en el escritor «no hay comportamiento fijo ni predeterminado [...] pues su empleo no está en función del tipo de personaje, ni con la gravedad del asunto o la situación»⁴⁸⁹, unas palabras que mostrarían la incapacidad bastante evidente del dramaturgo para adecuar el metro al contenido, si no consideramos las excepciones mencionadas. Un caso de esta supuesta insensibilidad, que casi se convierte en un cambio mecánico de las formas estróficas dentro de una pieza, se observa en la *Comedia del Príncipe tirano*, donde las octavas reales se emplean, en la segunda jornada (vv. 633-936), tanto con el personaje del paje como con el rey, así como se hace uso de las redondillas en un momento cargado de tensión cuando el príncipe, encarcelado, reflexiona acerca de su desdicha y pide a Gracildo, encarcelado injustamente, que lo libere. Asimismo, se emplean redondillas en la mayoría de los episodios de *El degollado*, prescindiendo de quiénes eran los personajes en escena y de los episodios tratados, que daban un tono rápido a lo dramatizado. Estos juicios sobre la insensibilidad del sevillano tendrían que ser puestos al tamiz, como había hecho el mismo Froldi a la hora de estudiar *Los siete Infantes de Lara*⁴⁹⁰, puesto que también es verdad que muchos personajes de sus piezas nos eran presentados en distintas modalidades con respecto a las situaciones. Por ejemplo, Apio Claudio en *La muerte de Virginia* se expresa en tercetos cuando expone sus dudas y se resuelve a revelar su amor (vv. 1-52), en octavas cuando pide colaboración a su criado (vv. 53-132) o bien en redondillas cuando desvela su faceta de hombre enamorado a Virginia u ordena a su criado que se lleve a la mujer al tribunal de la audiencia para otorgarse el derecho de ser su amo (vv. 252-387). También en *La muerte del rey don Sancho* el rey se expresa en estancias cuando reflexiona acerca de sus cuitas (vv. 1-26), en octavas reales cuando se dirige al Cid para expresar problemas políticos, o en redondillas cuando declara su sed de venganza porque se le comunica la embajada desde Zamora (vv. 333-408).

Por otro lado, también hace falta decir que los personajes femeninos de su teatro se expresan frecuentemente en redondillas, así como otros personajes de rango más bajo, o cuya participación es más breve dentro de las piezas, como soldados, guardas, atambores y velas.

⁴⁸⁸ En ambos casos, es patente que se trata de jornadas peculiares. La jornada cuarta de *El saco* es casi un apéndice a la acción, como volveré a estudiar en el cap. 6, mientras que el bando de Atambor en el *Áyax Telamón* tan solo ocupa seis versos.

⁴⁸⁹ (ed. de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*), 1997, pág. 61.

⁴⁹⁰ 2010, pág. 331.

Muy significativo resulta, por tanto, que las damas romanas de *El Saco de Roma* intervengan en redondillas cuando interaccionan con los hombres pero, en su momento de aparición, solas en el escenario, se presenten con una serie de estancias líricas. Su «condición noble se muestra tanto en su conducta como en sus parlamentos»⁴⁹¹. Por todo ello, es de sobra declarar que Cueva privilegió los metros de arte mayor para la mayoría de los personajes masculinos. Pero dentro de su *corpus* se presentaban muchas “excepciones”, que mostraban la voluntad de adecuar la estrofa al momento elegido: piénsese en las estancias de Zayda en *Los siete Infantes de Lara* (vv. 723-813), o en el monólogo de la misma Helena en el *Áyax Telamón* expresando sus lamentos por sus desventuras (vv. 321-348). En este caso también, la mujer aparece sola en escena y cuando intenta parar el intento de Pirro de matar a Andrómea, pasa a expresarse en redondillas (vv. 350-428). Olimpia de *El viejo enamorado* se expresa en octavas reales cuando se opone a la solución del padre de casarla con Liboso (vv. 702-781), pero en redondillas en las demás intervenciones.

En el caso de las apariciones alegóricas, si las consideramos como figuras femeninas, se expresan con metros distintos a las redondillas, que también marcan la voluntad de hacer hincapié en el elemento maravilloso y en su gravedad usando un metro de tipo mayor. Así, por ejemplo, usan sueltos Invidia, Discordia y Lisa en *El viejo enamorado*⁴⁹², octavas reales las Furias de la *Libertad de Roma* cuando se llevan el cuerpo de Bruto y así Némesis en el *Infamador*.

En resumidas cuentas, el dramaturgo sevillano privilegiaba las formas estróficas más en boga del momento, situándose, opino, en una posición por así decir intermedia, por adherirse al uso de los metros italianos pero sin emplear muchos cauces métricos, con respecto a otros dramaturgos de su tiempo. En otros términos, no usaba una variedad métrica tan amplia, cuatro estrofas principales, y todo ello a pesar de que su repertorio en cuatro jornadas fuera muy numeroso y presentara casos y temas diversificados. En casi cada una de sus piezas, Cueva privilegiaba un altísimo número de redondillas y de octavas reales al que unía una cantidad variable de tercetos o estancias, y manteniendo una misma línea en todo su caudal dramático⁴⁹³. De acuerdo con Morley, el escritor sobresalía respecto a sus predecesores por el diálogo en el «public drama» y el empleo extensivo de la redondilla, aunque, por otro lado, consideraba como un factor negativo el hecho de que no se hubiera deleitado con el empleo

⁴⁹¹ Burguillo López, 2010, pág. 626.

⁴⁹² Lisa se expresa en octavas en la cuarta jornada, en un monólogo donde declara la nostalgia por su antigua forma como Furia y el desprecio por su nueva forma como pastor y guarda de Arcelo.

⁴⁹³ Si tuviéramos que observar el empleo del metro con respecto al género, o con respecto a la supuesta cronología de las piezas, las conclusiones serían superfluas.

de las quintillas⁴⁹⁴, que sin embargo se usaron muy poco en la época. Prescindiendo de su desinterés hacia algunas formas métricas, no se puede negar que el sevillano dio un impulso enorme para el empleo del multiestrofismo asociado a una repartición de la materia dramática en cuatro jornadas.

Muy distinto es el caso de otro de los protagonistas del teatro de finales de siglo. En efecto, en las dos tragedias de **Argensola** se nota la presencia de liras y sonetos con estrambote (sonetos caudatos), casos muy pocos frecuentes en el teatro de finales del XVI. Los metros empleados en su repertorio dramático eran numerosos, pues se utilizaban octavas reales, redondillas, tercetos encadenados, endecasílabos sueltos y quintillas, mientras que estancias, liras y el soneto con estrambote solo se daban en el caso de la *Isabela*, en la que no cupieron —caso único en mi *corpus* junto con *Los amantes*— las redondillas. A partir de esa lista se percibe que el empleo era más vario que en Cueva, llegando a siete tipos de estrofas en la *Isabela*. La *Alejandra* mostraba una repartición bastante equilibrada de octavas (21.93%), redondillas (29.94%) y tercetos (29.98%), a los que se unían cantidades menores de quintillas, liras y de soneto, ausentes, como se acaba de ver, en el repertorio del sevillano. En consecuencia, el porcentaje de las redondillas era más bajo que casi en todo el resto del repertorio de Cueva (excepto en *La libertad de Roma*), mientras que, siempre con respecto a éste, era increíblemente alto el número de tercetos (el arriba mencionado 29.98% en la *Alejandra* y 44.13% en la *Isabela*). Otra estrofa como los endecasílabos sueltos presentaba porcentajes más elevados (14.24% en la *Alejandra* y 6.39% en la *Isabela*), que se oponían a los citados porcentajes inferiores al 5% (4% y 4.5%) en Cueva. De manera análoga, la cantidad de endecasílabos superaba la que se presentaba en el teatro del sevillano, mientras que Argensola hacía un uso más extendido de un metro como las estancias.

En ambos casos, las piezas argensolianas iniciaban con dos prólogos en endecasílabos sueltos, protagonizados por alegorías. El aragonés privilegiaba tajantemente las formas de derivación italiana, mientras que las estrofas españolas parecían interesarle más escasamente. Una similitud con el teatro del sevillano residía en que las jornadas empiezan con metros italianos. En la *Alejandra*, además del Prólogo en sueltos, la primera jornada empieza en octavas, así como la segunda y la cuarta, mientras que la tercera en sueltos. Lo mismo se ocasiona en la otra pieza, donde el «Prólogo» de la Fama se da en sueltos, y las dos primeras jornadas se dan en octavas, mientras que las dos últimas en tercetos encadenados. En lo relativo al empleo de los versos con respecto al contenido, las redondillas se empleaban en la *Alejandra* en un momento de alta tensión como la prohibición a Lupercio de entrar al palacio

⁴⁹⁴ 1925, pág. 521.

y cuando Rémulo habla a solas con el rey (vv. 947-1056), así como se empleaban en la tercera jornada para dramatizar las injurias del rey a la mujer (vv. 1379-1437) y la muerte de ésta por envenenamiento (vv. 1611-1658). El caso excepcional del soneto con estrambote (sonetos caudatos) se da a la altura de los vv. 2550-2568, los conclusivos de la pieza, cuando el espectro de Isabela anuncia que va a renacer como Fénix. Para los personajes femeninos, se empleaban distintos metros: en la *Alejandra*, la reina se expresa en quintillas cuando intenta seducir a Lupercio (vv. 288-372), en tercetos en un momento desgarrador como el descubrimiento del cuerpo despedazado de su enamorado (vv. 1320-1378) y en redondillas cuando invoca a los cielos o bien cuando se da muerte porque el rey quiere que se suicide⁴⁹⁵.

En el caso del jovencísimo **Lope**, *Los hechos de Garcilaso* presentaban tanto una tendencia al verso español, al utilizar por más de la mitad de los versos la redondilla (53.1%), como a la inserción de estrofas italianas, con una cantidad alta, 21.9%, de tercetos y un 17.5% de octavas reales. Cabe señalar los versos de soneto (0.8%), empleados en un momento intenso como el rezo de Garcilaso antes de ganar a los moros (vv. 1696-1709), una porción mínima de quintillas, 0.5%, y un 4% de endecasílabos sueltos. Junto con la *Isabela* se trata de la pieza finisecular en cuatro jornadas que presenta la cantidad más elevada de estrofas empleadas, es decir siete. Como había marcado en el apartado 2.1, en el teatro posterior se notará un evidente decremento de los metros de derivación extranjera, así como en las obras de sus contemporáneos. Gracias a esta comedia de tema histórico, el Fénix estaba imbuido de las convenciones y las costumbres del tiempo, al presentar un porcentaje muy elevado de formas métricas italianas, otra marca formal para ubicar esta comedia en las formulaciones de la década de los 80. Contrariamente a lo que era habitual en el teatro de Cueva, la segunda jornada de la pieza empezaba con la forma métrica de la redondilla, y presentaba la conversación en la celda entre Juan Renegado y Tarfe. Echando un vistazo a las formas métricas comparadas a la situación dramatizada y a los personajes, Lope parece preferir un empleo de metros mayores de la tradición italiana como octavas y tercetos para el rey moro y el personaje de la Fama, aunque esta solución no se da siempre. Por ejemplo, en el caso de la diatriba entre el rey y Tarfe acerca de la decisión de hacer la boda en la Alhambra, se usan las redondillas, así como se emplean en la cuarta jornada, cuando el rey cristiano se niega a aceptar que Garcilaso se arme para combatir (vv. 1616-1645).

⁴⁹⁵ El otro personaje femenino, Sila, se expresa en octavas cuando, a comienzos de la segunda jornada, revela a Lupercio que teme que su padre descubra sus amores (vv. 638-709), y en redondillas cuando reprocha a Orodante su venganza y quiere que la mate (vv. 2068-2103).

En *Los amantes* de **Artieda** se observa, amén del empleo de metros como las octavas reales (32.2%), en línea con los usos del tiempo, un vasto empleo de quintillas, del soneto pero también de la lira garcilasiana. El porcentaje de quintillas (54.3%), así como el de liras (10%) y del soneto (3.3%) eran los más altos de todo el teatro en cuatro jornadas, unos datos que muestran a primera vista el interés del valenciano por el empleo de los metros de la tradición autóctona, más que a los italianos, y su distanciamiento de una versificación como la de Cueva. La lira se utiliza, a la altura de la segunda jornada, cuando se ocasiona la discusión entre Marcilla y Sigura o bien a comienzos de la última cuando se saca de casa el cadáver de Marcilla. Por el contrario, el soneto entra cuando los atambores publican el bando del torneo y en dos momentos muy líricos como la canción cantada por Marcilla y cuando Perafán se pone a cantar «la historia de Sofonisba»⁴⁹⁶. Dentro de los actos hay *escenas* que empiezan con metros españoles como en la segunda de la primera jornada. Al igual que en el caso de Lope, también se iniciaba una jornada con un metro español como la redondilla: esto se ocasiona en el segundo acto, en el diálogo entre Eufrasia, doña Inés, doña Elvira, Marcilla, el marido de Sigura y un paje, o bien en la cuarta jornada en el diálogo entre el marido y Sigura. Los metros cortos se utilizaban tanto para los personajes femeninos como para los masculinos.

En el caso de **Cervantes**, tenemos hoy día un importante instrumento, como la monografía de Domínguez Caparrós (2002), que viene a colmar un vacío crítico en este aspecto fundamental de la obra del escritor⁴⁹⁷. La observación de las piezas del manco de Lepanto permite ver que se empleaban algunas formas estróficas que solamente aparecieron en sus obras y en las de Argensola o bien en Artieda, y no se aplicaban en los demás dramaturgos de las cuatro jornadas, como el caso de las liras, cuyos porcentajes (1.66% en *El trato de Argel* y 3.2% en su pieza atribuida) se situaban a medio camino entre las cantidades de la pieza artiedana y la *Isabela* argensoliana. Dentro de su mismo *corpus* poco numeroso se pueden observar diferencias sustanciales: por ejemplo, el porcentaje de octavas reales en la *Numancia* (57.18%) supera en gran medida el de *La conquista* (24.7%) y aún más el de *El trato* (10.72%), pieza en la que se presenta un porcentaje muy alto de endecasílabos sueltos (21.17%). Por lo que atañe al número de estrofas por cada pieza, en la *Numancia* el alcalaíno se sirvió de cinco tipos de estrofas, en *El trato de Argel* seis e igual en la pieza de atribución. Puestas estas obras en relación con las modas de la escritura en cuatro jornadas, se puede observar que hay marcadas disimilitudes entre la cantidad de estrofas en las dos obras autógrafas, perceptibles mayormente en la utilización de las octavas reales. Pese a todo ello,

⁴⁹⁶ Ojeda Calvo, 2009, pág. 485.

⁴⁹⁷ El estudioso no insertaba la versificación de *La conquista de Jerusalén*.

en las tres piezas tres formas métricas típicas de casi todo el teatro de las décadas—redondillas, octavas reales y tercetos encadenados— se utilizan siempre.

El alcañino tenía una conciencia bastante evidente de la adecuación de los metros al asunto tratado. Un ejemplo concreto de todo ello se ocasiona en la *Numancia*, donde las redondillas se empleaban en los momentos relativos a la esfera privada, y casi siempre para los personajes Lira, Marandro y Leoncio (excepto en el diálogo entre estos dos amigos a la altura de los vv. 1574-1631), o bien en algunos episodios como las quejas de las mujeres numantinas a la altura de los vv. 1306-1401 y para el bando echado en los vv. 49-56 dentro del campamento español. Por el contrario, las octavas reales, los tercetos y los endecasílabos eran destinados a las alegorías, a Cipión y a los demás del bando romano. Por ejemplo, en la *escena última*, cuando los romanos descubren la matanza que ha tenido lugar dentro de los muros de la ciudad, solo se emplean metros mayores para marcar la intensidad del momento. El escritor diferenciaba entre personajes comunes y el bando militar que, como se ha visto, se daba en redondillas incluso en las piezas de Cueva. Por el contrario, la lira era una forma métrica exclusiva de sus piezas, de las argensolianas y de Artieda⁴⁹⁸. Cervantes hizo uso de la lira-sextina con rima *aBabcC*, también llamada sexteto-lira o sexteto alirado⁴⁹⁹, a la altura de los vv. 1950-1991 de *El trato*, que abren la cuarta jornada, cuando se desarrolla el monólogo del cautivo, quien expresa su desesperación por sus estrecheces y miserias. También hacía su aparición en la *Jerusalén conquistada*, siempre con rima *aBabcC*, a la altura de los vv. 312-395⁵⁰⁰. En este momento de la primera jornada, quien habla empleando este metro es Teodoro, el cual trata de huir la furia del pueblo moro que está arremetiendo contra el pueblo cristiano.

Tal como acabo de decir, en el repertorio dramático del escritor aparecieron cauces métricos inusuales. En la *Numancia* aparecían dos agrupaciones de cuartetos (0.32% del total de versos), una forma prácticamente inutilizada en los repertorios de los dramaturgos finiseculares. Esta estrofa de cuatro versos de arte mayor se inserta en los últimos versos de la cuarta jornada, cuando la alegoría de la Guerra convida a sus dos compañeras Hambre y Enfermedad a ejecutar sus fuerzas sobre el pueblo numantino, y en los versos conclusivos antes del cierre de la última escena de la pieza, cuando el jefe Teógenes se presta a suicidarse

⁴⁹⁸ Esta estrofa, típica de la tradición española e introducida por Garcilaso de la Vega en la tradición castellana con la “Oda a la flor de Gnido”, canción V “Si de mi baja lira” (c. 1532-1536), se caracterizaba por una composición 7a 11B 7a 7b 11B (la conocida “lira garcilasiana”, que tomaba el nombre del verso inicial de la composición) y sería empleada sucesivamente, como es bien sabido, por otros maestros de la poesía española áurea como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz (Jauralde Pou [ed. *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*], 2005, pág. 85). En la tradición poética italiana la había empleado anteriormente Bernardo Tasso (Domínguez Caparrós, 1999, pág. 222).

⁴⁹⁹ Domínguez Caparrós, 1999, págs. 386-387.

⁵⁰⁰ Arata, 1992, pág. 16.

tras matar a toda su familia. Se trata de dos momentos de gran impacto emotivo, empleados en ambos casos cuando quienes los pronuncian abandonan la escena para dejar el campo libre a otros interlocutores, que materializan lo que se ha expresado en aquellos versos. También se usaba el romance, como en el caso de un episodio muy importante de *La conquista de Jerusalén* a la altura de los vv. 2054-2175 en la tercera jornada, cuando Argente revela a Clorinda que es hija de los reyes de Etiopía y él su salvador. La cantidad del 4.6% es la más alta del teatro en cuatro jornadas. Otro tipo de metro como la copla real hacía su aparición en *El trato* con rimas *abbabccddc*⁵⁰¹, en una cantidad de 7.09% igual a 180 versos. El dramaturgo insertaba esta estrofa a comienzos de la segunda jornada, en los vv. 719-818, cuando se lleva a cabo el diálogo entre Yzuf, quien promete dar libertad a Aurelio si logra resolver su negocio con una doncella. También las empleaba en la cuarta jornada, en los vv. 1992-2071, cuando un cristiano, cerca de unas matas, ve unas pisadas de león y cree que son de otro cristiano.

En una comparación entre las dos obras autógrafas y la atribuida *La conquista*, se notan grandes desequilibrios, puesto que el dramaturgo privilegió el uso de metros italianos, con las octavas reales en la *Numancia*, mientras que en la pieza atribuida se nota un empleo casi equiparado de tres formas métricas como redondillas, octavas reales y tercetos encadenados, no tan disímil de la combinación métrica en la *Alejandra* argensoliana.

En el caso del dramaturgo **López de Castro**, Rennert elogiaba la pieza como una de las más altas expresiones de las anteriores a Lope e indicaba que tenía más variedad que Cueva⁵⁰², una opinión derrumbada por Morley⁵⁰³. En efecto, el dramaturgo no empleaba muchos más tipos de estrofas métricas que el sevillano, si exceptuamos el soneto, cuando el criado Heros expresa su contento por el hecho de que Marco Antonio se vaya a llevar a Flaminio, quien procura urdir un engaño. El salmantino se esmeró en el empleo de cinco cauces métricos, con la predilección de las redondillas (62.82%). También es relevante mencionar su número de tercetos encadenados (11.99%), elevado con respecto a Cueva pero mucho menor parangonado a otros dramaturgos como Argensola, Lope y Cervantes y también, como se verá a continuación, Loyola y Morales y la pieza de atribución cervantina. Considerable es también la inserción de 80 versos de sueltos, que llegaban al 5.27% del total. Es importante notar que las dos últimas jornadas empiezan en redondillas. Los metros se adecúan parcialmente a los personajes y a las situaciones, siendo que, por ejemplo, se utilizan redondillas a la altura de los vv. 206-231, para expresar la furia de Marco Antonio, así como tercetos reales en apertura

⁵⁰¹ Domínguez Caparrós, 2002, pág. 42.

⁵⁰² (ed.) 1962, pág. 185.

⁵⁰³ 1925, pág. 521.

del segundo acto, vv. 362-375, cuando Flaminio, en un breve monólogo, se queja del amor porque lo ha hecho enamorar de tres mujeres. En el caso de los personajes femeninos, se explotan las octavas reales, vv. 637-670, para dramatizar las locuras de Marcela.

Curiosa es la excepcionalidad de la *Salvaje* de **Romero de Cepeda**, casi completamente en redondillas (99.44%), claramente el resultado más elevado del *corpus*, excepto el breve fragmento en romance de dieciséis versos (0.56%), pronunciado en la primera escena de la jornada conclusiva. Estas cantidades hacen que la comedia del escritor extremeño sea, de entre todas, la que emplee menos tipos de estrofas. García-Plata sostiene que «constituye una de las últimas manifestaciones de la tradición dramática celestinesca del siglo XVI que parte del material ofrecido por *La Celestina* de Rojas y sigue los planteamientos formales del teatro naharresco» y en ella se lleva a cabo «la tendencia al monoestrofismo característico del teatro renacentista, frente a lo que ocurrirá posteriormente en el teatro barroco», en el que, como acabo de apuntar, «los cambios de estrofa se producen en función del contenido»⁵⁰⁴ y se empezaba a afinar esta conciencia. En este horizonte, la pieza de Cepeda estaría en retraso con las innovaciones de la “generación perdida” y el hecho de no adecuar, o por lo menos intentar adecuar, el metro a las varias situaciones de la acción dramatizada demuestra una cierta insensibilidad por parte del dramaturgo, quien “allanaba” toda la acción dramática al ritmo rápido de las redondillas, sin escandir el ritmo apremiante de ésta, y una mirada al teatro anterior. Sin embargo, el hecho de emplear el romance, ausente en el repertorio cuevino, hizo plantearse a Caso González la hipótesis de que Cepeda pudiera haber sido maestro del sevillano. Sería mejor pensar en la peculiaridad del dramaturgo, puesto que se trataba de un temprano ejemplo, por su época de escritura, de una pieza escrita (casi) exclusivamente empleando metros autóctonos, pero con otros fines que no tenían nada que ver con el teatro posterior, visto que se imitaban a la letra las tradiciones de la literatura española renacentista.

También el *Narciso* de **Cueva y Silva** mostraba una preferencia por las estrofas españolas, con un 64% de redondillas que lo aproximaba a algunas piezas de Cueva, un porcentaje sobresaliente con respecto a otros dramaturgos de la época. Comparado al resto del *corpus* (salvo el *Tutor*), sorprende la excepcional presencia muy baja de un metro como la octava real (6%) y un soneto⁵⁰⁵. Catalán recordaba que el dramaturgo empleó una forma métrica española como el romance en su *Farsa*, que no hizo su aparición en Lope hasta 1588, lo cual contribuiría, según el estudioso, a hacer del dramaturgo jurisconsulto un verdadero renovador de la métrica española antes de la entrada en la época de la *Comedia nueva* y a

⁵⁰⁴ Todas las citas se encuentran en su edición de 1999, pág. 35 y pág. 76.

⁵⁰⁵ Canavaggio, en la ed. de 1969, seguía el cómputo de Morley (1925, pág. 521).

pesar de que algunas obras del Fénix fueran anteriores al año 1587⁵⁰⁶. También esta pieza, siguiendo las pautas de la mayoría de los dramaturgos, empezaba la acción con un metro de arte mayor, en este caso los tercetos encadenados, e igual en las demás jornadas de la pieza. El terceto estaba más presente que en Cueva pero menos que en algunos dramaturgos como Lope y Argensola. La influencia del sevillano se puede notar en esta pieza gracias al estudio de la versificación: todas las jornadas empiezan con metros mayores y los personajes mitológicos femeninos como las ninfas emplean distintos tipos de metros si se hallan solas o dialogan con personajes masculinos. Así por ejemplo, emplean metros de arte menor como las redondillas cuando aparecen solas y metros de arte mayor cuando se relacionan con personajes masculinos, para los cuales también se empleaban, en algunas ocasiones, metros menores⁵⁰⁷.

La *Comedia de Miseno* de **Loyola** privilegiaba un metro español como la redondilla, con una cantidad elevada (64.04%), que la acercaba a la pieza de Cueva y Silva, pero exploraba también, si bien con porcentajes más reducidos, otros cauces como tercetos, octavas y una pequeña porción de quintillas, siendo los primeros presentes con un 25.3%, una cantidad que aproximaba la pieza a dramaturgos como Argensola y Cervantes. A la otra orilla, cabe recordar la bajísima cantidad porcentual de las octavas reales, que apenas tocaban el 1%, el mínimo de todo el *corpus* exceptuando la ausencia en la *Salvaje*. Es interesante notar, amén de una presencia nada desdeñable de quintillas (9.66%), la tercera en orden del entero repertorio cuatripartito después de la *Isabela* y *Los amantes*, que cada jornada iniciaba con una estrofa como las redondillas, que Loyola empleaba siempre para el protagonista de la pieza, excepto en el caso de la resolución del cautiverio del suegro, al que el moro con el que se encuentra en sus andanzas por Eslavonía, en la tierra de Negroponte, guarda como cautivo. También es curioso notar que la brevísima segunda jornada, de 232 versos, fue redactada completamente en redondillas, el único caso, si no contamos la *Salvaje*, en el que una pieza cuatripartita presentaba una jornada en la que no se cambiara, una vez por lo menos, la forma métrica.

En lo que atañe a *El conde loco*, Canavaggio observaba que ni **Morales** ni Cueva empleaban metros como las quintillas o el romance y comparaba la métrica de la pieza con

⁵⁰⁶ 1949, pág. 138. Esta teoría ha sido desmontada por García-Plata, quien recordaba que también apareció un romance en la *Salvaje* pero que, al mismo tiempo, hace falta adentrarse con cautela en la cuestión, puesto que la introducción de esta forma métrica se podía finalizar con la incorporación en la acción, es decir llegaba a emplearse en los parlamentos de los personajes, o bien no se involucraba en la acción y se empleaba como entreacto cantado ([ed.] 1999, pág. 78).

⁵⁰⁷ A comienzos de la tercera jornada, sale Niseida con una daga, aparición que se da con las octavas reales. Amén de ser el inicio de una jornada, el empleo de esta estrofa marca la dramaticidad del momento.

las de obras cuevinas que llevaban sueltos, como *El viejo enamorado* y *El infamador*, y llegaba finalmente a notar muchas semejanzas. Los parecidos se afinaban aún más al cotejar la pieza con la *Tragedia de Narciso*⁵⁰⁸. Asimismo, el esquema de la estancia que se seguía en los vv. 921-973 se daba en rimas ABC ABC cdd ee ff, que se apartaba del esquema normal ABC ABC cd eeD ff⁵⁰⁹. Este empleo también era sintomático de la posición en que aparece, puesto que se trata del momento en que el conde se vuelve loco a causa de las revelaciones de don Joan acerca de la boda de don Felis con su enamorada doña Alda. La pieza fue escrita más de la mitad en redondillas (54.46%) y presentaba una cantidad bastante alta de tercetos (16.24%), a las que se acompañaba una presencia muy baja de octavas reales (8.84%), una de las menos elevadas de todo el *corpus*. Por el contrario, la cantidad de estancias (8.58%) es una de las más altas. En lo que respecta a la adecuación del metro al contenido, se nota una tendencia a las redondillas para personajes como doña Alda, don Felis y don Joan.

Nos puede ayudar más a sistematizar todo lo expuesto anteriormente y a tener una visión menos confusa del multiestrofismo a finales de siglo, observando la trayectoria de uso de cada forma métrica, la operación de recoger los datos disponibles y dividirlos precisamente según el tipo de forma métrica. Los interesantes resultados obtenidos se podrían ejemplificar de esta manera:

Redondillas: en el repertorio escrito en cuatro jornadas, las redondillas fueron una de las formas estróficas más empleadas hablando en términos de presencia efectiva dentro de las obras, puesto que se encontraban en casi todos los testimonios estudiados, con las dos excepciones representadas por la *Isabela* de Argensola y *Los amantes* de Rey de Artieda, es decir en 24 de los 26 testimonios, por un total del 92.31% de casos, repartidos en 21 casos en las piezas autógrafas (91.30%)⁵¹⁰ y en todos los tres casos de las atribuidas, por un total del 100% en este grupo. Desde el punto de vista del porcentaje numérico, se trataría de la estrofa de procedencia española más presente de entre las utilizadas por los escritores de la “generación perdida” que ensayaron las cuatro jornadas. Su cantidad presentaba unas variantes muy marcadas, y oscilaba de un porcentaje mínimo del 24.18% en la *Numancia* de Cervantes a uno casi total, 99.44%, en la *Salvaje* de Romero de Cepeda, seguida por la presencia elevadísima, 91.7%, en el *Tutor* de Cueva. En otros ejemplos se encontraba en

⁵⁰⁸ Canavaggio (ed.), 1969, pág. 38.

⁵⁰⁹ Canavaggio (ed.), 1969, pág. 126.

⁵¹⁰ Calculado sobre la base de los 23 testimonios autógrafos.

porcentajes bajos que no superaban el 30%, como en la *Comedia de la libertad de Roma* de Cueva (27.31%), *La conquista de Jerusalén* de atribución cervantina (28.1%) y en la *Alejandra* de Argensola (29.94%). Excepción hecha por la *Salvaje* y el *Tutor*, no se rastrean en el *corpus* ejemplos de piezas que tuvieran un porcentaje superior o muy próximo al 70-80%, si se exceptúa *El degollado* cuevino (79.31%). En los demás casos, el porcentaje oscilaba de entre un 33.15% de la *Comedia del Príncipe tirano* al 64.5% de la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, ambas de Cueva. Las tres obras atribuidas del *corpus* presentan porcentajes muy disímiles, que iban precisamente del 28.1% de *La conquista de Jerusalén* al 64.04% del *Miseno* de Loyola, pasando por el 54.46% de *El Conde loco* de Morales. En líneas generales, se puede observar un empleo más difundido del presente cauce métrico en dramaturgos como Cueva, Lope, Romero de Cepeda, Loyola y López de Castro, mientras que en menor medida en escritores como Argensola y también en porcentajes muy bajos en Cervantes, excepción hecha por el porcentaje del 42.73% en *El trato de Argel*.

Sumando todos los porcentajes de las 26 piezas del *corpus*, se obtiene un promedio de empleo del 53.30% de redondillas sobre el 100% de las estrofas⁵¹¹, una cantidad parecida al 52.8% indicado por Morley y Bruerton como el promedio para las piezas lopescas que precedían 1604 o bien el 59.10% definido por Badía Herrera en su estudio acerca de la versificación de la colección Gondomar⁵¹², que también englobaba, recuerdo, muchas obras en tres jornadas del primer Lope. Merece destacarse que si se afina el cómputo a las tres obras atribuidas en cuatro jornadas del *corpus*, se obtiene un porcentaje un poco más bajo, 48.87%. Sin embargo, por el solo hecho de incluir a dramaturgos y a tipologías de obras tan dispares entre sí y solo en cuatro jornadas, la cantidad media de redondillas en el período anterior al florecimiento de la *Comedia nueva* es una buena muestra de la explotación de este tipo de forma métrica de la tradición española en dirección propiamente a la plena consagración de este metro en el teatro barroco peninsular. En Cueva el promedio de las redondillas en sus 14 piezas depasaba el del *corpus* total en cuatro jornadas, con un porcentaje del 54.02%. Esta cifra se mantiene en línea con la tendencia del teatro finisecular si se considera el gran repertorio en cuatro jornadas escrito por el dramaturgo, superado solamente por dramaturgos

⁵¹¹ El cálculo ha sido finalizado a través de la suma de todos los porcentajes relativos a una forma métrica específica, dividida por el número de casos del *corpus* en que se presenta esta misma forma.

⁵¹² 2009b, pág. 57. Quizás sea de algún interés detenerse un momento en la versificación incluso de las piezas anónimas en cuatro jornadas de la colección del noble. El porcentaje de redondillas era mucho más alto que el de las piezas de la “generación perdida”, lo cual prueba que en estos intentos se seguían mucho menos los metros italianos. Solo a título de ejemplo, tomemos *La descendencia de los marqueses de Mariñán* con un 77.81% de redondillas y *Las grandezas del Gran Capitán* con un 78.66% (Badía Herrera, 2009b, págs. 58). Se presentaban otros casos concretos de piezas escritas por esos años con un porcentaje muy alto de redondillas, aunque no tuvieran una conformación estructural en cuatro jornadas: piénsese en *Los famosos hechos de Mudarra*, que tenían un altísimo porcentaje de redondillas (Morley, 1925, pág. 521; citado en Badía Herrera, 2009b, pág. 62).

que escribieron una sola pieza en cuatro jornadas, como, lo repito, Lope, López de Castro, Romero de Cepeda, Loyola y Morales⁵¹³. El que menos hizo uso de este cauce estrófico fue, al fin y al cabo, Argensola (29.94%), seguido por Cervantes, con un promedio muy bajo, 31.67%, en sus tres piezas teniendo en cuenta la atribuida *La conquista*. En uno de sus estudios sobre los papeles de actor, Vaccari había apuntado que las redondillas, en Lope, eran una forma estrófica muy empleada hasta 1604, con un uso superior al de las quintillas en los dos períodos anteriores a 1598 y posteriores a 1603⁵¹⁴. En el teatro del Fénix se daba con marcadas variaciones que iban de *Los blasones de Chaves* de 1599 (19%) al *Arenal de Sevilla* (94.7%)⁵¹⁵. De todo ello deriva que las redondillas se configuraron como una de las formas versificatorias más en boga en la dramaturgia entre el XVI y el XVII.

Octavas reales: Las octavas reales fueron el segundo tipo de estrofa más empleado en las formulaciones en cuatro jornadas y el primero, cuantitativamente, de entre los de origen italiano. Se hallaba en más casos con respecto a todas las demás formas métricas, a saber en 25 de los 26 testimonios en cuatro jornadas, quedando excluido solamente en la *Salvaje* de Romero de Cepeda, por un total del 96.15% de los casos del *corpus*, repartido en el 100% de los casos en las atribuidas, con 3 casos sobre 3, y en el 95.65% en las autógrafas, con 22 casos sobre 23. Restringiendo el foco de análisis a las obras atribuidas del *corpus*, el valor porcentual medio era del 11.51%, frente a casi el triple, 33.39%, de las piezas autógrafas. En líneas generales, las octavas reales se emplearon en un porcentaje del 30.77% con respecto al resto de metros, es decir que, en promedio, un tercio de los versos de las piezas finiseculares estaba en octavas reales.

Comparado a las cantidades de redondillas, su abanico de variabilidades era mucho más amplio, pues iba del 1% del *Miseno* de Loyola al 68.49% de *La libertad de Roma, por Mucio Cévola* de Cueva, aunque con ejemplos menos elevados como en los citados ejemplos paradigmáticos de la *Salvaje*, el *Tutor* y *El degollado*, pues se mantenía debajo del 70% y no se presentaban, por eso, casos que presentaban casi completamente este tipo de cauce métrico. Una tendencia parecida se observa en la *Gondomar*, donde el número de octavas reales era

⁵¹³ Por el hecho mismo de no haberse escrito o conservado otros testimonios en cuatro jornadas de estos dramaturgos, bien se puede argüir que Cueva fue quien más trató de explotar las posibilidades ofrecidas por este cauce métrico. Los porcentajes son análogos en las cuatro tragedias, con un promedio de 53.85% y en las comedias de 54.09%.

⁵¹⁴ 2009, pág. 33.

⁵¹⁵ En los demás dramaturgos también se usaba este tipo de estrofa, con marcadas diferencias, con la *Fundación de la Orden* de Tárrega anterior a 1602 (4%) al polo opuesto de *La famosa toledana* de Quirós (95.8%). Los datos han sido observados en Bruerton (1956).

muy variable, y se columpiaba entre un 3.19% de *Las traiciones de Pirro* y un 56.57% de *Las locuras de Orlando* en las comedias anónimas cuatripartitas⁵¹⁶. En el conjunto de obras autógrafas y anónimas también se presentaban otros casos en los que se superaba el 50-60% del total, como en la *Numancia* de Cervantes (57.18%) y *La muerte de Virginia y Apio Claudio* de Cueva (57.4%) y, por el lado opuesto, algunos ejemplos en los que su porcentaje era muy bajo, como en el *Narciso* de López de Castro (6%), *El conde loco* de Morales (8.84%) y *El trato de Argel* (10.72%). Por obvias razones, el *Tutor* presentaba un porcentaje mínimo (4.3%), el cual, sin embargo, superaba las cantidades de otros dos metros presentes en ella como los tercetos y las estancias.

En Cueva se hallaba un promedio del 38.45%, y en Cervantes, incluyendo la pieza atribuida, 30.87%, apenas inferior al 32.2% de *Los amantes* de Rey de Artieda. Curiosamente, en Argensola el porcentaje disminuía sensiblemente al 26.86%, puesto que el dramaturgo prefería un tipo de cauce como los tercetos encadenados. En López de Castro se trataba de la segunda estrofa más empleada después de las redondillas, con un 19%. Muchas veces, a un alto empleo de redondillas correspondía un descuido o un empleo mucho más bajo de octavas reales o viceversa, puesto que estas dos estrofas se contendían las dos primeras posiciones como metros más aprovechados en el *corpus* en cuatro jornadas, lo cual probaría y atestiguaría el continuo ejercicio de los dramaturgos de la “generación de los 80” para involucrar estas dos formas métricas de distinta procedencia a sus piezas⁵¹⁷.

Un vistazo muy rápido a la tabla de Bruerton, que indico por afán crítico y comparatístico, revela que habría descendido notablemente su uso en todos los dramaturgos de finales del XVI e inicios del siglo XVII (Lope, Quirós, Tárrega, Castro, Beneyto, etc.) y que hasta desapareció en algunas obras⁵¹⁸, con lo cual las octavas reales se configurarían como un metro característico del teatro finisecular y de la mirada hacia la tradición italiana, que no

⁵¹⁶ Badía Herrera, 2009b, pág. 58. La estudiosa recuerda que las obras de la Gondomar que presentaban los porcentajes más altos de octavas reales eran precisamente las que estaban divididas en cuatro jornadas (pág. 82).

⁵¹⁷ Este caso se daba en ejemplos como *El degollado*, *Los siete Infantes de Lara* o bien *La libertad de Roma*. Solo en la *Isabela*, *Los amantes* y la *Salvaje* apareció solamente una de las dos estrofas. Otra mirada al esquema de Bruerton (1956, págs. 339-348) revelaría que esta “lucha” entre redondillas y octavas reales no se daría en las piezas posteriores a 1587.

⁵¹⁸ 1956, págs. 339-348. Solo en el intento de brindar algunos datos más sobre el teatro posterior, indico que en *Las ferias de Madrid* de Lope se encontraba en un 1.2%, y en su *Francesilla* en un 1.7%, aunque no faltaban porcentajes más altos como el 10.4% en su *Marqués de Mantua* (págs. 339-340). En algunos casos como el *Hijo venturoso* y en la *Viuda, casada y doncella* de Lope, la *Sangre leal* de Tárrega y el *Hijo obediente* de Beneyto, todos anteriores a 1600, se observa la ausencia completa de esta estrofa (págs. 340-342). En los años que iban de 1600 a 1610 se agudizaría esta tendencia, con muchas obras que no presentaban octavas. Sin embargo, con respecto a muchos dramaturgos de esos años, como Aguilar y Guillén de Castro, el Fénix siguió empleándola, aunque siempre con porcentajes muy bajos, y la ausencia completa en algunas de sus obras denotaba que se debían retrotraer a un período anterior a 1609 (Vaccari, 2009, págs. 33-34).

se tenía que considerar como algo primitivo puesto que se trataba de una costumbre del tiempo la de seguir y ser inspirados por esta tradición.

Tercetos encadenados: de entre las formas métricas del teatro en cuatro jornadas, ocupan la tercera posición los tercetos encadenados como tipo de metro más empleado, y la segunda posición en lo relativo a una clasificación de las estrofas de tipo italiano. Los tercetos se insertaron en 23 de las 26 obras del *corpus*, por un total del 88.46% de los casos. En el caso de las piezas atribuidas el porcentaje era del 100% en cuanto a empleo en la trama textual (3 casos sobre 3), mientras que en las autógrafas, donde se empleó en 20 casos sobre 23, el porcentaje bajaba considerablemente al 86.96%. La cantidad de empleo con respecto a los demás metros, en las atribuidas, era del 22.08%, mientras que en las autógrafas solamente del 9.65%, una de las diferencias más acusadas entre obras autógrafas y obras atribuidas en lo relativo al uso de las estrofas métricas. Sin embargo, estos resultados porcentuales eran muy significativos para trazar y subrayar otra constante del teatro de estas décadas.

Las tres obras que no se sirvieron de los tercetos fueron *El Saco de Roma* de Cueva, *Los amantes* de Rey de Artieda y la *Salvaje* de Romero de Cepeda. Parangonados a los valores porcentuales de redondillas y de octavas reales, los tercetos abarcaban cifras más bajas, que se extendían desde el altísimo 44.13% de la *Isabela* al 1.3% de *La constancia de Arcelina* de Cueva, cuyo promedio, en su repertorio, alcanzaba el 3.16%, mucho menos elevado con respecto al general del 12.96%, impulsado gracias a la presencia masiva en dramaturgos como Morales (16.24%), Cervantes (18.86%), Lope (21.9%), Loyola (25.3%) y Argensola (37.06%).

Estancias: las estancias representaban la cuarta estrofa más empleada en las formulaciones cuatripartitas y la tercera, cuantitativamente, de las formas métricas italianas, después de octavas y tercetos encadenados. Se aprovechó en 16 de las 26 piezas del *corpus*, lo que representa el 61.54% de los casos, porcentaje repartido en el 33.33% de las autógrafas (1 caso sobre 3) y el 65.22% en las atribuidas (15 casos sobre 23), con una presencia promedia general del 4.13% sobre el resto de las demás estrofas. Sin embargo, su aparición quedaba reducida al repertorio cuevino, con una presencia del 100%, es decir en todas sus obras, como he explicado anteriormente, en la *Isabela* de Argensola (3.51%) y en el *Conde loco* de Morales (8.58%). Los porcentajes iban de un 0.52% en la *Comedia del Príncipe tirano* al 10.4% de *Los siete Infantes de Lara* de Cueva. En el repertorio del sevillano, su presencia se mantiene con un promedio del 3.86%. Resulta curioso que este tipo de estrofa no se encontrara en las anónimas en cuatro jornadas de la Gondomar, que también empleaban menos un cauce

métrico, que aparecía en algunos textos de los de la “generación perdida”, como la lira, que observeremos a continuación, la cual, junto con el romance y la décima, estaba ausente en los papeles⁵¹⁹.

Endecasílabos sueltos: esta estrofa de origen italiano es la quinta más empleada en las formulaciones finiseculares y la cuarta más utilizada de entre las italianas, después de octavas reales, tercetos encadenados y estancias. Aparece en 11 casos de mi *corpus*, lo cual equivaldría al 42.31% de los casos, con un promedio de uso del 9.55%. En las comedias autógrafas, se vio en 9 casos, es decir en el 39.13% de los casos, con respecto al 66.67% en las atribuidas, con 2 casos sobre 3, y un porcentaje general de empleo del 13.24%. Anteriormente había señalado que Cueva se sirvió de ella solo en dos casos, dos de sus piezas más tardías como *El viejo enamorado* y el *Infamador*, con un promedio del 4.25%, muy análogo al 4% de *Los hechos de Garcilaso lopescos* y al 3.02% de la *Numancia* cervantina. En Argensola el porcentaje medio es bastante alto, 10.31%. El dramaturgo en quien se nota un promedio superior es López de Castro (16%), le siguen Cervantes (12.93%) y Morales (11.88%). Merece resaltarse el caso de *El trato de Argel*, en cuanto es la pieza que presenta la cantidad superior de sueltos de todo el teatro finisecular en cuatro jornadas, con un elevado 21.17%. En líneas generales, se puede constatar que los cultivadores de sueltos de entre los escritores de comedias en cuatro jornadas fueron Argensola, Cervantes, López de Castro y Morales, seguidos por Lope.

Quintillas: Bruerton, en su reflexión sobre las formas métricas de las décadas de nacimiento de la *Comedia nueva*, observó que se recuperaría esta estrofa española en las décadas de pasaje entre el XVI y el XVII⁵²⁰. A no ser por la cultivación que hizo Argensola en sus piezas trágicas, así como Rey de Artieda, este tipo de metro casi no se vio en el teatro en cuatro jornadas. Se trata en todo caso de la segunda forma estrófica española más utilizada del teatro cuatripartito, después de las redondillas, aunque medía una gran distancia entre el porcentaje de empleo de las redondillas y el de esta estrofa. De hecho, la quintilla se encuentra en solos cinco textos del *corpus*, una presencia que se equipara al 19.23% sobre el total, con un promedio de empleo del 17.39% en las piezas autógrafas y del 9.66% en las atribuidas. Su uso oscila entre el 54.3% de *Los amantes* de Rey de Artieda y el 0.5% de *Los hechos* de Lope, y con un 10.51% en la

⁵¹⁹ Vaccari, 2009, pág. 36.

⁵²⁰ De esta recuperación son buenos ejemplos *El leal criado*, *San Segundo de Ávila* y *Los torneos de Aragón* de Lope (30.4%, 31.9% y 51.6% respectivamente), y una excepción como la citada *Sangre leal* de Tárrega, escrita antes de agosto de 1600 (97.8%).

Isabela de Argensola, seguido precisamente por el 9.66% del *Miseno* de Loyola, la única pieza atribuida que empleó esta estrofa. En los demás dramaturgos la forma estrófica en cuestión está completamente ausente.

Liras: la lira fue una forma métrica que se empleó solo en cuatro casos del *corpus* (3 sobre 4 en las autógrafas), es decir en el 13.04% de los casos en las autógrafas y en el 33.33% de los casos en las atribuidas con un solo caso⁵²¹. La frecuencia de aparición es del 15.38% sobre el total de los casos y con un promedio porcentual de uso del 4.45% frente a los demás cauces estróficos en las piezas en donde se emplea, repartido en un 4.86% en las piezas autógrafas y un 3.2% en las atribuidas, con el caso de *La conquista*. También en este caso su mayor cultivador fue Rey de Artieda, el único que la incluyó en su pieza (10%), junto con, precisamente, *La conquista de Jerusalén* de atribución cervantina (3.2%) y la *Isabela* de Argensola (2.93%), así como *El trato* (1.66%). Sorprende la ausencia total en el repertorio de Cueva.

Soneto: esta forma estrófica se rastrea solo en las piezas autógrafas, donde el promedio de empleo con respecto al resto de metros es del 1.44%, mientras que su aparición con respecto al total del *corpus* (5 casos sobre 26) es del 19.23%, es decir que el 100% de los casos era relativo a piezas autógrafas, mientras que estaba ausente en el grupo de las atribuidas. Resumiendo los datos esbozados previamente, los únicos dramaturgos que la emplearon fueron Argensola, Lope, Rey de Artieda, López de Castro y Cueva y Silva y el empleo más alto (3.3%) se observa en la tragedia artediana.

Cuartetos: el único caso se encuentra en la *Numancia* de Cervantes. Con 1 caso sobre 26 piezas, los cuartetos solo llegan al 3.85% de presencia en el entero *corpus* finisecular y se configuran como una de las estrofas menos empleadas de las piezas en cuatro jornadas.

Canción y romance: la canción aparece en un caso solamente (*El degollado*, 1.01%), es decir en una proporción porcentual del 3.85% de presencia en el *corpus* (1 caso sobre 26).

El romance, por el contrario, se presentaba en dos casos, uno en las autógrafas y uno en las atribuidas, con un porcentaje de presencia del 7.69% en el *corpus* general, y un porcentaje promedio del 2.58% con respecto a los demás metros dentro de las piezas donde se emplea, que se reparte en un 0.56% en las autógrafas y un 4.6% en las atribuidas. Versos en romance

⁵²¹ Por obvias razones, el porcentaje resulta más alto en las atribuidas puesto que el cálculo se hace sobre la base de solamente tres piezas.

se encontraban solo en la *Salvaje* de Romero de Cepeda y en *La conquista de Jerusalén* cervantina. Es decir, que el porcentaje de presencia es, repito, del 3.85% en las autógrafas y del 33.33% en las atribuidas.

Copla real: el único caso en que se presenta es en *El trato de Argel*, con un porcentaje de presencia del 3.85% sobre el total de los 26 casos, con un 0% en las atribuidas. Calculando sobre la base de los 23 casos de piezas autógrafas, el porcentaje sube al 4.35%. Con respecto a su porcentual de empleo, en *Los tratos* se encuentra un 7.09%.

Metros italianos vs. metros españoles: intentando hacer un parangón entre metros españoles y metros italianos empleados en el *corpus* en cuatro jornadas, tal vez la cuestión más atractiva de todo el tema de las formas métricas, se obtendrían estos resultados:

Título de la comedia	Metros españoles	Metros italianos
Juan de la Cueva:		
1) <i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	736 versos (57.32%)	548 versos (42.68%)
2) <i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	896 versos (63.86%)	507 versos (36.14%)
3) <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	988 versos (63.8%)	561 versos (36.2%)
4) <i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	806 versos (43.21%)	1059 versos (56.79%)
5) <i>Comedia del degollado</i>	1588 versos (80.32%)	389 versos (19.68%)
6) <i>Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles</i>	988 versos (64.5%)	560 versos (35.5%)
7) <i>Comedia del Tutor</i>	2200 versos (91.7%)	199 versos (8.3%)
8) <i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	1327 versos (57%)	1000 versos (43%)
9) <i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	592 versos (37.5%)	984 versos (62.5%)
10) <i>Comedia del príncipe Tirano</i>	816 versos (33.15%)	1645 versos (66.85%)
11) <i>Tragedia del príncipe Tirano</i>	928 versos (49.62%)	942 versos (50.38%)
12) <i>Comedia del viejo enamorado</i>	1265 versos (46%)	1485 versos (54%)

13) <i>Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola</i>	488 versos (27.31%)	1299 versos (72.69%)
14) <i>Comedia del Infamador</i>	913 versos (42%)	1261 versos (58%)

L. L. de Argensola:

15) <i>La tragedia de Alejandra</i>	778 versos (33.86%)	1520 versos (66.14%)
16) <i>La tragedia de Isabela</i>	365 versos (10.51%)	2203 versos (89.49%)

Lope de Vega:

17) <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	981 versos (53.6%)	849 versos (46.4%)
--	--------------------	--------------------

Andrés Rey de Artieda:

18) <i>Los amantes</i>	910 versos (64.3%)	775 versos (35.7%)
------------------------	--------------------	--------------------

Miguel de Cervantes:

19) <i>El trato (Los tratos) de Argel</i>	1354 versos (48.3%)	1183 versos (51.7%) ⁵²²
20) <i>Tragedia de Numancia</i>	592 versos (24.18%)	1856 versos (75.82%) ⁵²³

Diego López de Castro:

21) <i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	953 versos (62.82%)	564 versos (37.18%)
--------------------------------------	---------------------	---------------------

Joaquín Romero de Cepeda:

22) <i>Comedia Salvaje</i>	1428 versos (100%)	
----------------------------	--------------------	--

Francisco de la Cueva y Silva:

23) <i>Tragedia de Narciso</i>	928 versos (64%)	523 versos (36%) ⁵²⁴
--------------------------------	------------------	---------------------------------

⁵²² Porcentajes indicados en Arata, 1992, pág. 15. En realidad, serían 48.52% y 51.48%.

⁵²³ Arata calculaba 75.7% (1992, pág. 15).

⁵²⁴ Porcentaje también indicado en Catalán (1949, pág. 137).

Piezas atribuidas:

24) <i>Comedia de Miseno</i>	816 versos (73.7%)	291 versos (26.3%)
25) <i>La conquista de Jerusalén</i> <i>por Godofre de Bullón</i>	862 versos (35.9%)	1773 versos (64.1%)
26) <i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	825 versos (54.46%)	690 versos (45.54%)

A través de la lista muy esquemática propuesta aquí arriba, donde he venido exponiendo los porcentajes de metros italianos y españoles de cada comedia del *corpus*, se puede notar que el empleo de metros italianos y españoles se divide en 14 casos (53.85%) en los que es mayor el empleo de metros españoles y 12 casos (46.15%) en los que es mayor el empleo de metros extranjeros, es decir un resultado ligeramente en favor de la explotación de las estrofas de la tradición que, sin embargo, mostraba y corroboraba las teorías de Morby sobre el empleo difundido de estrofas extranjeras. Los porcentajes se reparten en 12 casos sobre 23 en las autógrafas (52.17%) y 2 casos sobre 3 en las atribuidas (66.67%).

Sin embargo, el caso de cada uno de los dramaturgos merece unas observaciones particulares: en Cueva 7 piezas sobre 14 (50%), a saber cinco comedias y dos tragedias, presentaban una mayoría de metros de la tradición española, con lo cual la otra mitad contenía más metros italianos que españoles. El porcentaje de metros italianos era más alto en las piezas más cortas⁵²⁵. Por el contrario, un caso evidente que contribuye a afirmar la proliferación de metros externos a la tradición castellana es el de Argensola, en donde ambas tragedias registran una preferencia marcada por el empleo de estrofas italianas, con el caso señero de la *Isabela*, donde se puede individuar el porcentaje más alto (89.49%) de metros de la tradición del *Bel paese* de todo el teatro cuatripartito. Un tercer caso como el de Cervantes reafirma lo que se viene sosteniendo a este propósito, pues en sus dos piezas autógrafas, y también en la atribuida, se observan porcentajes mayoremente elevados de metros italianos, con el caso de *La conquista de Jerusalén* que presenta un alto 64.1% de estrofas foráneas, y con el 75.82% de su tragedia. En los demás casos, todos los dramaturgos privilegiaron los metros tradicionales, a saber Rey de Artieda, Lope de Vega, López de Castro, Cepeda, Cueva y Silva,

⁵²⁵ Más precisamente, solo en tres casos de piezas que superaban los 2000 versos. Morley recordaba que los metros italianos iban del porcentaje del 8% (en realidad, 8.3%) del *Tutor* al 73% de *La libertad de Roma* (72.69%) (1925, pág. 521).

Loyola y Morales, con porcentajes que iban del 53.60% en la pieza del Fénix a un resultado absoluto en la de Cepeda.

En resumidas cuentas e intentando trazar un balance general, los metros más empleados fueron, de la parte de derivación italiana, octavas reales, tercetos encadenados y estancias, con predominio de las octavas, y de la española la redondilla y en algunos casos la quintilla, muy escasa con respecto a las décadas posteriores. Por otro lado, bastante frecuentemente abundaban estrofas como los endecasílabos sueltos. En general, seis eran las formas métricas más empleadas en las obras autógrafas y de atribución plausible en cuatro jornadas (octavas, redondillas, tercetos, estancias, endecasílabos sueltos y quintillas), mientras que se empleaban muy escasamente los sonetos, los romances, las canciones y las liras. La adecuación del metro al tema dramatizado se daba de forma bastante avanzada: se reconocían los distintos momentos de la acción y, a veces, se marcaba su “intensidad” con un metro adecuado así como se empleaban distintos cauces métricos para un mismo personaje o para las distintas situaciones dramáticas. En cualquier caso, la operación que llevaron a cabo los dramaturgos finiseculares fue muy importante para que sus sucesores interiorizaran el legado de la validez del empleo de distintas estrofas en las piezas teatrales para hacer del texto teatral un texto cargado semánticamente, al ser la palabra de los actores el vehículo de la creación del espacio y del tiempo.

5.3 La distribución de los versos en la acción dramática

Continúo mi recorrido por los senderos de algunas de las características de las comedias en cuatro jornadas abordando un análisis sobre la cantidad de versos repartidos por cada una de ellas. La lectura del esquema relativo (Apéndice 2) revela datos muy interesantes sobre la estructura externa de estas obras teatrales y hace ver cuántas ramificaciones existían dentro de la misma “generación perdida”, a la que se suman los casos excepcionales del grupo como el del mismo Lope. A primera vista, el bajo número de versos era otro rasgo que denotaba que una pieza teatral había sido escrita en una época anterior al éxito de la *Comedia nueva*. La cantidad de versos, en las formulaciones de las décadas, era muy inferior a lo que se daría en el siglo XVII, con obras cuyo promedio habría tenido que mantenerse siempre alrededor de

los 2700 versos, según las teorías de Pellicer de Tovar, tal como expuso en el precepto XIV de la *Idea de la comedia de Castilla* (1635):

Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen *salidas*; a cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire⁵²⁶.

Por otro lado, el promedio de versos para las comedias en cuatro jornadas autógrafas y atribuidas plausiblemente, sumando todos los versos totales de cada comedia y dividiendo por el total de las piezas, superaba apenas los 1900 versos (c. 1929)⁵²⁷, una cifra muy alejada de los más o menos 3000 versos de las comedias en tres jornadas. Solo por dar algunos ejemplos de piezas del XVII y compararlas con las finiseculares, algunas comedias de Lope presentaban la siguiente cantidad de versos: 2790 la *Bella malmaridada*, hasta llegar, por citar obras maestras pertenecientes a su segunda y tercera etapas dramáticas, a los 2732 del *Caballero de Olmedo*, los 3021 del *Castigo sin venganza* y los 3383 del *Perro del hortelano*. Pero Lope, en su inmenso repertorio, también tenía piezas que se alejaban muy poco de la extensión de algunas comedias finiseculares. Pensemos en *Fuente Ovejuna* con sus 2453 versos, más corta que la *Comedia del príncipe tirano* y *El viejo enamorado* de Cueva, o bien *El trato de Argel* y la *Numancia* de Cervantes o la *Isabela* de Argensola. Este dato no es insignificante y muestra una conciencia por parte de algunos dramaturgos finiseculares de adecuar el texto a las exigencias de la puesta en escena.

El bajo número de versos de algunas comedias en cuatro jornadas autógrafas o atribuidas —algunas de las cuales, como la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* o *El saco de Roma* de Cueva y otras bastante cortas de las cuales han quedado algunos papeles que atestiguan su circulación por los escenarios, como el citado papel de actor del *Marco Antonio* y *Cleopatra*—, suponía que las representaciones teatrales relativas a estas piezas fueran muy breves, y probablemente esta escasa longitud tenía que ser llenada y ocupada con entremeses más o menos largos entre un acto y otro, como recordaba Rojas en la citada *Loa*. Según Brioso Santos, la sensación que producen estas obras es que parecían «de un tipo casi *amateur*, sin una longitud ni una distribución estables»⁵²⁸. No quiero oponerme a las críticas del estudioso,

⁵²⁶ Texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 225.

⁵²⁷ Badía Herrera llegaba a la conclusión de que el promedio de versos para las piezas cuatripartitas de la Gondomar era de 1985.7 (2007, pág. 493), un resultado un poco más alto con respecto al de mi *corpus*.

⁵²⁸ (ed. de *La conquista de Jerusalén* de Cervantes), 2009, pág. 52.

pero la variedad de casos me invita a adentrarme un poco más detenidamente en la cuestión y a tratar de considerar todos los casos que se presentaban. Por todo ello, a continuación voy a proponer unas reflexiones sobre mi *corpus*, basándome en el número de versos y en la proporción del número de éstos por cada jornada. Además, hace falta tener en cuenta un dato esencial, que derrumbaría como en un juego de naipes todas estas consideraciones: en las décadas finales del siglo XVI todavía no existía un número por así decir adecuado y estándar de versos para escribir el texto teatral, puesto que no se había formado un modelo⁵²⁹, una condición que justificaría la brevedad de algunas de ellas con respecto a los cánones del XVII y la diversidad en la cantidad de versos entre una y otra o bien entre un dramaturgo y otro. Claramente se habla de brevedad porque estamos acostumbrados a relacionar estas piezas con el teatro del XVII, que presentaba, como se acaba de ver, unas cantidades que rozaban los casi 3000 versos. Para mostrar esta diversidad en el número de versos y la excepcionalidad de la variedad de este tipo de escritura en cuatro jornadas, creo que es oportuno analizar, como he hecho en los demás casos, las situaciones de cada uno de estos dramaturgos finiseculares.

En el repertorio de **Cueva**⁵³⁰ se nota la desproporción en el número de versos empleados entre sus varias piezas, un indicio de su constante búsqueda de distintos resultados. Resultan ser más cortas las tragedias que la mayoría de las comedias. Tres de las cuatro tragedias escritas (*Los siete Infantes*, *La muerte de Áyax Telamón* y *La muerte de Virginia*) tienen casi el mismo número de versos. Se encuentran varias oscilaciones en sus obras: la más corta es *La muerte del rey don Sancho*, con 1248 versos, la comedia cuatripartita más breve a no ser por los 1107 mutilados del *Miseno*⁵³¹, mientras que la más larga es *El viejo enamorado*, que tiene más del doble de versos que su primera comedia. Esta diferencia en la extensión de sus obras y la casi alternancia entre obras más cortas y más largas tenía que buscarse en el paso del tiempo, con Cueva que redactaría piezas cada vez más largas, como creía Morley⁵³². También tendría que encontrarse, a mi modo de ver, en la tipología de piezas representadas y en la finalidad que se proponía el dramaturgo. Las obras que han sido indicadas como del grupo de tema histórico-nacional⁵³³ (*La muerte del rey don Sancho*, *Los siete Infantes*, *La*

⁵²⁹ También en las piezas anónimas se puede observar una marcada diferencia entre la repartición en el número de versos. Solo por citar algunos casos, el *Tirano Rey Corbanto* se compone de 2618 versos, mientras que *Las traiciones de Pirro* de 1508 versos, así como el texto mutilado de *Progne y Filomena* de 1019 versos.

⁵³⁰ También en este caso pongo los nombres en negrita.

⁵³¹ Según el cálculo observado en Fernández Rodríguez (en prensa). También *La conquista* presentaba algunos versos deturpados (v. 855, v. 1024 y v. 1071).

⁵³² 1925, pág. 120. Es verdad que tres de entre las piezas más cortas habían sido escritas en el primer año de su publicación.

⁵³³ Según la clasificación del teatro de Cueva propuesta por Matas Caballero ([ed. de *La muerte de don Sancho y reto de Zamora. El degollado*], 1997, págs. 14-16). El estudioso retomaba las distinciones por género abordadas en estudiosos como Guerrieri Crocetti, Caso González y Pérez Priego para definir una posible ordenación de las

libertad de España y *El saco de Roma*) presentaban un número de versos muy bajo, excepto *La libertad de España* que se hallaba en una posición por así decir intermedia con respecto al promedio de las obras en cuatro jornadas. Igual sucedía en el caso de las tres obras puestas en la segunda sección, de inspiración de temas antiguos de la historia griega y romana (*Áyax*, *Telamón sobre las armas de Aquiles*, *La muerte de Virginia* y *La libertad de Roma*).

Por otra parte, totalmente distinto es el caso para el resto de su producción, en el grupo que se ha indicado como de asunto novelesco⁵³⁴: las obras “costumbristas” como *El degollado*, *El tutor*, *El viejo enamorado* y *El infamador* eran piezas bastante largas, con *El viejo enamorado* que, repito, era la obra más larga de la entera producción dramática del sevillano. En la segunda ramificación, donde caben las piezas restantes, a saber las dos partes del *Príncipe tirano* y *La constancia de Arcelina*, de asunto inventado, se insertaban estas piezas bastante largas. Eso quiere decir que el dramaturgo daba rienda suelta a su imaginación cuando tenía que escribir fábulas que inventaba. En líneas generales, por un lado, Cueva parecía condensar los asuntos trágicos y, por otro lado, detenerse más en las piezas donde el asunto lo proporcionaba él mismo, y que podía venir de las *novelle* italianas o del romancero, por ejemplo, pero que él llenaba con episodios inventados y con la implicación de episodios o secuencias protagonizadas por los entes sobrenaturales. Sus dos primeras comedias, relativas a temas históricos y cuyos asuntos le eran proporcionados por las crónicas o la historia reciente, eran muy cortas, las menos largas de toda su producción.

Sin embargo, la vivaz indagación y la incorporación de los temas más disparados, tanto históricos como inventados, que diversifican y se estratifican en torno a las formulaciones sobre dos puntos cardinales como la historia y el amor, tratados en un interesante ensayo por Matas Caballero (1994), hacen que el sevillano presentara un caso distinto para cada una de sus piezas.

En segundo lugar, uno de los puntos más llamativos resultaba ser la gran desproporción en la repartición de la cantidad de versos por jornada, que no habría sido a veces sino una estratagema con vistas a alcanzar unos precisos y predeterminados fines dramáticos. Esta situación se daba de manera muy evidente en sus dos primeras comedias, en el *Tutor* y sobre todo en *El viejo enamorado*. En el caso de *El saco de Roma*, la dramatización de la coronación del emperador Carlos V en la cuarta demuestra que su brevedad, que ha sido vista como un apéndice a la obra, sea trabada por el dramaturgo a posta para dar el verdadero sentido de la

piezas del sevillano de acuerdo con este «controvertido e inexacto criterio genérico» (pág. 15) siguiendo el parámetro del tema tratado.

⁵³⁴ Siempre en Matas Caballero ([ed. de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*] 1997, en el detalle pág. 15).

obra, es decir llevar a cabo una apología del Imperio español, encarnado en la figura de Carlos V⁵³⁵.

De la misma manera, la cuarta jornada, en algunas obras, era mucho más larga que las tres primeras: este caso se produce de manera evidente en *El tutor*, que dramatiza la vuelta de Astropo a Salamanca, el descubrimiento de sus tretas y además la burla de Licio, quien anima a Otavio a disfrazarse de Celia. A la extensión de la cuarta jornada se oponía la brevedad de la tercera, basada en las tretas de Licio. Para aducir otros ejemplos, se podría hablar de *Los siete Infantes de Lara*, donde la jornada conclusiva, con respecto a la tercera, estaba formada casi por el doble de versos, pues en ella se dramatizaban varios episodios protagonizados por el vengador de los infantes asesinados, como se verá en 6.1. En un caso como el *Viejo enamorado*, la tercera jornada tenía más del doble de versos que la última jornada, 31.93% frente al 13.89%, donde en la penúltima jornada se dramatiza el duelo entre Arcelo y Rogerio y el rapto sobrenatural de Arcelo por la furia infernal Lisa, mientras que la cuarta está basada en los episodios en el monte donde está encarcelado Arcelo. Otro caso era el de *La libertad de España*, donde a las dos primeras jornadas bastante cortas suceden dos más largas, que dramatizan los episodios que se dan a partir de la llegada de Sulpicio a los muros de Roma.

En las dos tragedias de **Argensola**, bastante largas parangonadas al resto del *corpus* en cuatro jornadas, se mostraba una proporción muy equilibrada en la división de los versos por jornada, que señala la perfección casi matemática para repartir el asunto en las cuatro jornadas. Argensola se hallaba en una posición más cercana a las comedias posteriores que al modelo en cuatro jornadas, siendo la *Alejandra* de 2298 versos y la *Isabela* de 2568, una extensión que las acercaba a las piezas cervantinas. La única jornada un poco más corta con respecto a las demás era la tercera jornada de la *Isabela*, con un 15.26% de versos, frente a las demás que iban de un porcentaje del 21.28% al 28.82%. En aquella jornada se dramatizaba la llegada de los cristianos a casa de Isabela y el encuentro amoroso de la mujer con Adulce, rey moro exiliado de Valencia.

En su primera comedia conservada, **Lope** empleó un número de versos de sobra reducido respecto al de sus comedias más alabadas, pero en línea con el promedio de versos de finales del XVI. La estructura de la pieza, que había sido indicada como «binaria» por la doble acción desarrollada paralelamente⁵³⁶, en cuanto en las dos primeras jornadas se trataba de cuestiones de amores mientras que en las dos últimas de cuestiones bélicas, mostraba singulares

⁵³⁵ Otro caso particular se daba en *La muerte del rey don Sancho*, donde la última jornada solo mide 208 versos.

⁵³⁶ Sobre esta cuestión volveré durante el análisis de la pieza, en 6.3.

evidencias, con el Fénix que privilegió ambos asuntos. Sin embargo, habría que matizar esta afirmación, puesto que las dos primeras jornadas se componían del 59.56% de versos.

La pieza de **Artieda** es bastante breve (1685 versos) si se compara a piezas de otros dramaturgos como Argensola o Cervantes, y la repartición de los versos se daba de manera bastante desequilibrada, con la tercera jornada que se presentaba mucho más corta con respecto a la última jornada y en donde Marcilla se prestaba a ir a casa de los esposos para ver qué pasaba.

Las dos obras de **Cervantes** y la atribuida *La conquista* son muy largas. Pese a las diferencias que se encontraban, por ejemplo, con el teatro de Cueva, sobre todo en lo relativo a la inserción de largas acotaciones, que hacen aflorar la vena novelística del dramaturgo, estas piezas se acercarían más al teatro posterior frente al que se usaba durante su primera etapa.

La repartición de los versos de *El trato*, mucho más larga en las dos primeras jornadas, no parece que se tenía que atribuir a la diferencia de episodios tratados. A lo largo de toda la pieza la condición de estrechez de la vida como cautivo dictaba las reglas y hacía pasar en segundo plano otros temas abordados. En *La Numancia*, donde el hambre se configuraba como tema pivote a partir del segundo acto, la repartición de versos era bastante equilibrada⁵³⁷. Lo mismo puede decirse para la refundida *La conquista*. Según Arata, el corte entre los cosidos últimos dos actos habría podido producirse a la altura del v. 2013, es decir en el verso 686 de la tercera jornada, lo cual probaría una repartición casi idéntica de versos por jornada, reunidos luego en un único acto en el proceso de refundición⁵³⁸. Si tuviéramos que mirar una primitiva disposición de la pieza en cuatro jornadas, los 686 versos de una supuesta tercera jornada corresponderían al 26.03% del total de los versos, así como los 622 de una supuesta cuarta jornada al 23.6%.

El *Marco Antonio* de **López de Castro** mostraba una evidente proporción en la repartición de los versos, que revelaba la binariedad de la fábula, al tratar en las dos primeras jornadas los episodios romanos mientras que en los últimos dos los episodios en Egipto con el encuentro de Marco Antonio con Cleopatra, como indica el título. La cuarta jornada se dedica enteramente a la batalla que se libra en Egipto, con la traición de Flaminio, quien se pasa al bando enemigo.

⁵³⁷ Prevalecía la dramatización focalizada en el pueblo numantino, con 1249 versos a él dedicados (30.57%).

⁵³⁸ Arata creía que la cuarta jornada empezaba cuando se daba el episodio citado de la revelación de la identidad de Clorinda (1992, pág. 30).

En la *Salvaje* de **Romero de Cepeda**, la primera jornada acerca de la declaración del amor de Anacreo y la petición de ayuda a su criado Rosio era más corta con respecto a las tres jornadas posteriores, donde se dramatizan las funestas consecuencias de acudir a la alcahueta Gabrina para lograr rendir a Lucrecia y las peregrinaciones de ésta por la selva. La pieza era una de las más cortas de todo el teatro cuatripartito, con 1428 versos.

La *Tragedia de Narciso* de **Cueva y Silva** presentaba solamente 1456 versos⁵³⁹, con una repartición muy equilibrada de los mismos por jornada. El equilibrio de la tragedia del jurisconsulto se observa, como se ha visto, incluso en otras piezas como las piezas trágicas de Argensola y la *Comedia del Príncipe tirano* de Cueva.

El *Miseno* de **Loyola** mostraba una relativa proporción entre los versos, con la tercera jornada más larga. En ella, como acabo de citar, se dramatiza la parte probablemente más interesante de la pieza, con las andanzas de Miseno por Eslavonía, donde prende cautivo a un moro y se entera de la presencia de su mismo suegro cautivo allí. Sin embargo, la falta de una cantidad nada risible de versos mutilados solo nos puede conducir a resultados parciales, pese a que seguramente es la pieza menos extensa de todo el *corpus* en cuatro jornadas.

En el breve *Conde loco*, también el supuesto representante **Morales** distribuía muy equilibradamente los versos en las cuatro jornadas, puesto que cada una tenía entre un 21.59% y un 29.9% de versos, mostrando de esa forma una capacidad de equilibrar de modo proporcionado la fábula.

En definitiva, y resumiendo los datos que se han expuesto en estas páginas, en las comedias finiseculares se daban muchos casos distintos en lo relativo a la repartición de los versos por jornada, que tienen que ser analizados separadamente. En líneas generales, se observa una tendencia, en algunos dramaturgos, sobre todo los menores o los supuestos representantes, a la escritura de piezas bastante cortas con respecto al promedio del teatro finisecular. No se puede decir lo mismo para los dramaturgos “mayores”, quienes escribían piezas más largas. En realidad, habría que matizar esta afirmación, puesto que el promedio de versos de las obras de Cueva era casi idéntico al del entero *corpus* (1926.43 versos).

En lo relativo a una proporcionalidad de los actos, en algunos dramaturgos como Cervantes, Argensola y en los que tenían una obra sola en el *corpus*, como Cueva y Silva, Loyola y Morales, se nota un afán por construir unas jornadas que tengan más o menos una cantidad de versos parecida.

⁵³⁹ Este es el cálculo que he hecho consultando el manuscrito colgado en el *Cervantesvirtual*.

6. Una propuesta de investigación:

el entreacto como “elemento modulador” de las cuatro jornadas

El teatro entendido como género literario, materializado en el texto dramático, nos hace recordar que el fin principal de su escritura es su materialización en palabras y gestos a través de la representación en escena. Toda representación teatral necesita un texto, todo espectáculo nace de un texto teatral que se hace corporeidad, materializándose escénicamente. En su trabajo pionero *Lire le théâtre*, la crítica Anne Ubersfeld recordaba la dificultad de lectura del teatro, visto como «un art paradoxal»⁵⁴⁰, puesto que su producto de base —el texto dramático— nos pone inmediatamente ante la disyuntiva de leerlo como texto literario, es decir como texto que queda impreso, o como texto para la puesta en escena, una serie de versos nacidos de la mente del dramaturgo que tienen una unidad argumental y “toman vida” a través de la actuación escénica de unos actores que los recitan. El dramaturgo escribe pensando que su texto se convertirá materialmente en el vehículo principal de una función que será oída y vista por alguien, es decir por los espectadores.

Pero dejemos esto a un lado y retrocedamos al trabajo que hace el dramaturgo delante de la hoja blanca antes de escribir una obra teatral. Pongámonos, pues, en el inicio del ejercicio teatral. ¿Cuál es el proceso con el cual el escritor construye su pieza? En primer lugar elige un tema que será tratado, del cual hará una distinción por los episodios que más le interesen y quiere que se inserten dentro de su creación. El sujeto puede venir de cualquier fuente o puede ser inventado, o bien puede ser ambas cosas. Luego, lo repartirá según la división compartimental en actos que, prescindiendo de su cantidad, sirve en primer lugar para ordenar la materia dramática y, con ella, marcar el paso del tiempo dentro de la misma. La repartición en unidades, en escala desde la mayor hasta la menor (actos o jornadas, escenas, etc.), típica de la cultura occidental que ha legado esta jerarquización, responde a la necesidad primaria del dramaturgo de sistematizar la materia que tiene a su disposición, seleccionarla y seccionarla, casi como si fuera un demiurgo, de acuerdo con unas exigencias de tipo organizativo. El acto o jornada, elemento estructural mayor del texto teatral es, pues, el primer gran elemento con el cual se encuentra el dramaturgo, y le permite colocar en sucesión los episodios dramatizados. El dramaturgo, pues, elige “momentos” de la acción para representarlos.

⁵⁴⁰ 1996, pág. 11.

Se ha visto en el apartado 2.2 que el número de actos en las piezas teatrales se ha modificado de acuerdo con el paso del tiempo y dependiendo tanto de las tradiciones literario-ideológicas que se habían impuesto o bien, como en el caso de la escritura en cuatro jornadas, del propósito de distanciarse de unos modelos previos impuestos por estas mismas tradiciones, creando una fórmula típica de la España de finales del XVI. Con el transcurrir del tiempo, durante este siglo y el posterior, la disposición del texto dramático se hizo más económica y escueta en su división externa, con la reducción del número de actos y el abandono de algunos elementos de la tradición clásica —como el prólogo y los coros de la tragedia—, dependiendo de exigencias incluso de tipo comercial. Pensemos un momento en estos dramaturgos poetas de las postrimerías de la centuria, quienes remodelizaron la materia dramática a su disposición y la propusieron en cuatro actos en lugar de los cinco clásicos. ¿Cuáles operaciones hicieron para repartir todo de acuerdo con una estructura cuatripartita? La disposición del texto en cuatro jornadas influye sobre la organización del sentido de la pieza teatral, puesto que, si bien la fábula queda la misma, el dramaturgo articula su discurso en cuatro sectores o partes y ya no en una estructura pentapartita.

Un hecho indiscutible es que la misma repartición en actos está íntimamente relacionada con el criterio de la construcción de la acción en sus coordenadas temporales. De acuerdo con Ubersfeld, una cuestión fundamental que plantea el texto teatral es precisamente la de su «inscription dans le temps»⁵⁴¹, visto que el teatro mismo se desdobra básicamente en dos temporalidades distintas: la temporalidad de la representación, en otras palabras el tiempo de la función representativa, calculable con el reloj, y el tiempo de la acción representada, unos conceptos indicados por Patrice Pavis como de un tiempo del *hic et nunc* de la representación teatral enconado al tiempo de la ilusión del juego dramático⁵⁴². Pavis llegaba de esta forma a particularizar la subdivisión por medio de la introducción de la esfera del tiempo diegético. Kurt Spang definió la obra teatral como «un arte temporal», donde «la forma inevitable de la presentación de los acontecimientos es la sucesión de las partes»⁵⁴³. La función primaria y constitutiva de los actos o jornadas es que, ordenada temporalmente, la serie de episodios presentados en escena sea comprensible y la concatenación cronológica ofrezca una síntesis fácilmente captable por el receptor del mensaje.

⁵⁴¹ 1996, pág. 151.

⁵⁴² Véase 1998. Para ser más precisos, García Barrientos identificaba tres conocidas modalidades temporales de tiempo dramático, que eran el tiempo diegético (el de la fábula), tiempo escénico o de la representación, y tiempo dramático (véase 1991).

⁵⁴³ 1991, pág. 233.

En el nivel textual, el tiempo dramático de la acción dramatizada responde a unos criterios que se adecúan en cualquier caso a la condensación de la acción dramática dentro de los actos, que son contenedores de tiempo variable y flexible que no responden al tiempo real y humano, siendo que un acto o en el pasaje de un acto a otro o bien dentro de las distintas unidades menores del acto el dramaturgo tiene la posibilidad de condensar la unidad temporal que más le sea necesaria para sus fines dramáticos. En el tiempo reducido de la representación teatral el dramaturgo tiene que condensar los hechos, así como los tiene que condensar a lo largo de los aproximadamente entre 1000 y 2500 o más versos que tiene a disposición, de acuerdo con el uso difundido de finales del siglo que, como se apuntaba en 5.3, tenía mucha libertad⁵⁴⁴.

En el caso específico del teatro español finisecular, se puede argumentar que fue muy discordante con el principio aristotélico de la condensación de la entera materia dramática en un día natural —24 horas— según la *Poética*⁵⁴⁵ y retomado por Castelvetro, y de la idea de d'Aubignac de condensar toda la materia dramática en un tiempo aún más reducido, unas improbables 12 horas⁵⁴⁶. El francés recogía las pautas del férreo teatro francés clasicista del XVII pero también las enseñanzas de Robortello. La acción dramática no se presenta continua, sino que hay elipsis temporales, de mayor o menor entidad, que se situán entre un acto y otro. En el uso del teatro español, se observa que el entreacto llegaba a ser una pausa de tiempo marcada por la variedad y la elasticidad puesto que la acción dramática podía abarcar una duración imaginaria de hasta muchos años. El vacío escénico podía variar de algunos minutos u horas a algunos días, meses o hasta años, dependiendo de las exigencias del dramaturgo con respecto a la repartición de la materia dramática que se prestaba a modelar. Jugaba un rol esencial incluso el tipo de comedias, siendo los temas históricos los que tenían una duración efectiva más larga y las piezas de ambientación urbana o de asuntos inventados las que se podían acercar mayormente al tiempo ilusorio del espectador, aunque no era siempre así y el dramaturgo podía construir unas grandes cesuras temporales incluso en el segundo caso.

De acuerdo con Vescovo⁵⁴⁷, el pivote en torno al cual gira la construcción del texto teatral viene a ser precisamente la teoría del entreacto (*entracte*) o vacío escénico, es decir, en términos generales, la ausencia de acción dramática entre los actos de una obra teatral,

⁵⁴⁴ Es decir, la relación entre la articulación en cuatro jornadas y el tiempo dramático (diferencia entre *plot-division*, categoría que atañe al texto dramático en cuanto narración y *stage-division*, diferencia entre la duración de la pieza teatral y su división en actos). Para estos conceptos véase Vescovo, 2007, pág. 134.

⁵⁴⁵ «[...] la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución solar o excederla poco; mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos» (texto en García Yebra [ed.], 1992, págs. 143-144).

⁵⁴⁶ Vescovo, 2007, pág. 129.

⁵⁴⁷ Es imprescindible su volumen de 2007, citado en algunas notas precedentes.

independientemente del número de actos (o jornadas) que compongan la misma o bien dentro del acto mismo. En efecto, el entreacto se configura como la base de la cual arrancar para las formulaciones acerca de la forma del drama moderno y podría dar algunas pautas para entender las razones de una preferencia disposicional de la materia dramática en cuatro jornadas frente a otras posibilidades escénicas. El texto doctrinal fundamental para las reflexiones acerca de las teorías del entreacto viene a ser, otra vez, el incompleto *Comentario* a Terencio por Donato, en el cual el exégeta dividía las piezas plautinas y terencianas y describía sus modalidades sirviéndose de la «continuità temporale e dell'ellissi che la scena vuota esprime»⁵⁴⁸. Recordaba Vescovo que la elaboración de la teoría del entreacto se debió a dos tratados teóricos franceses de los siglos XVII-XVIII. La Francia de aquel tiempo, en la que maduró un teatro de tipo clásico en la estela de la tríada Corneille-Molière-Racine, fue el crisol de la disertación sobre las teorías del vacío escénico, representadas por la monumental *Pratique du théâtre* (1657) del abad de Aubignan Hedelin y los más tardíos *Éléments de littérature* de Marmontel (1778)⁵⁴⁹. En España, a partir del documento de Pedro Abril se infiere incluso la aplicación a Plauto de la división en actos, pues el comentarista definía el vacío como un principio de orden representativo y no retórico, amén de elemento determinante del acto en sí y, por último, orientaba la reflexión sobre el hecho de que la delimitación del acto responde a claras exigencias de tipo organizativo de la materia dramática. En el tercer punto de la segunda parte de su prefación a la comedia *Andria*, el exégeta escribía que:

En las comedias latinas es dificultosa cosa discernir los actos, por la razón que arriba dijimos. Pero no será inútil cosa decir de dónde y cómo se podrán, aunque con dificultad, entender y discernir. Primeramente es de entender que ningún personado que cinco veces haya salido a representar puede salir más. Aunque en esto nos engañamos muchas veces, que cuando el personado no habló pretendemos, aunque falsamente, haber salido: el cual en la entrada está callando y aguardando su tiempo de hablar. Es pues de advertir con atención, en dónde y cuándo la escena está tan vacía de representantes que se pueda allí oír o el coro o el músico de flauta; y cuando esto viéremos, entenderemos que allí ha hecho fin el acto⁵⁵⁰.

Por otro lado Thomasseau, de entre los signos que indicaba como paratextos teatrales, consideraba el entreacto como elemento esencial «para precisar el ritmo y las estructuras

⁵⁴⁸ Vescovo, 2011, pág. 322.

⁵⁴⁹ 2007, pág. 18 y pág. 22.

⁵⁵⁰ Texto en Rubiera Fernández, 2009, págs. 93-94.

temporales de la pieza»⁵⁵¹, una declaración muy importante que demuestra que la temporalidad de una pieza teatral se puede inferir a partir de este elemento. El vacío escénico marca una elipsis temporal, define una ruptura que permite que la historia se dinamice a través de unos saltos temporales de distinta extensión con respecto a las necesidades del dramaturgo.

Sin embargo, también cabe distinguir las dos acepciones de entreacto, así como aparecen en el volumen del mismo Vescovo:

a. el entreacto como vacío escénico desde el punto de vista de la acción dramática, como elipsis temporal entre los distintos actos de una obra o también dentro de las mismas unidades menores del acto, en los casos en que figuren varios vacíos escénicos dentro de un acto. En este caso preciso, el entreacto se refiere, por un lado, al vacío en la escena y, por otro lado, a una noción temporal de entreacto que ocasiona una elipsis, es decir una ruptura, un salto temporal, que puede ser mínimo o casi nulo, cuando el dramaturgo recupera el hilo de la acción donde lo había dejado, o bien durar un intervalo mucho más prolongado, como semanas, algunos años o hasta muchos años, mientras que era casi imposible que se pasara de un siglo a otro;

b. el entreacto como intermedio colocado entre los actos de una pieza durante una representación teatral.

Creo que es muy útil observar también las indicaciones en los diccionarios. El diccionario de la RAE recoge las varias acepciones del vacío escénico: en «una representación dramática, intermedio (espacio de tiempo durante el cual se interrumpe la representación)». Desplazándonos a la voz «intermedio» se puede observar de qué manera, en varios tipos de representaciones y sin ceñirnos al campo de lo meramente teatral, éste hace referencia al:

espacio de tiempo durante el cual queda interrumpida la representación o ejecución de poemas dramáticos o de óperas, o de cualquier otro espectáculo semejante, desde que termina cada uno de los actos o partes de la función hasta que empieza el acto o la parte siguiente.

Por el contrario, en el campo específico de la representación escénica teatral definía un «baile, música, sainete, etc., que se ejecuta entre los actos de una comedia o de otra pieza de teatro»⁵⁵².

⁵⁵¹ Citado en Hermenegildo, 2001, pág. 26.

⁵⁵² Observando el antiguo *Dictionnaire universel des littératures* de Gustave Vapereau (1876) se encuentran breves pinceladas históricas de gran interés sobre el entreacto y su empleo (págs. 708-709, enlace: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2207247>). De las dos páginas he recogido muchas de las informaciones que completan esta sección de trabajo, por lo menos las relativas a la Antigüedad y los siglos a partir del XVI. El

Estas dos acepciones abarcan, en el primero de los dos casos, el vacío escénico en su significado primigenio, de dimensión constitutiva de una pieza teatral en su nivel de texto literario, como elemento que contiene varias escenas que se hipotizan pero no se representan⁵⁵³, y desde el punto de vista del teatro como función escénica, una representación lúdica que llenaba el terreno por así decir ambiguo semánticamente del abandono de los personajes, en un espacio cerrado y circunscrito como el tablado, de la cesura temporal entre un acto y otro, un *entre-los-actos*. En el caso de que se tuviera que hablar de los vacíos escénicos entre una jornada, que son generalmente más breves temporalmente aunque se presentan casos distintos, se podría usar un neologismo como *entre-secuencias*.

erudito recordaba la ausencia del intervalo en la Grecia antigua, cuyas obras teatrales no presentaban verdaderas interrupciones visto que los intervalos se llenaban gracias a la inserción de declamaciones, coros y cantos. La introducción de las pausas propiamente dichas en el espectáculo se debió a los antiguos romanos, quienes fueron los pioneros en la división del espectáculo teatral en partes. Desgraciadamente, no he podido encontrar datos significativos sobre la utilización de los entreactos a lo largo de la Edad Media. Por el contrario, los datos sobre el entreacto en los siglos barrocos abundan, puesto que fueron la temporada de la verdadera recuperación de estos breves momentos cómicos entre los actos. El término hizo su entrada en la lengua francesa alrededor de los años 20 del siglo XVII, en coincidencia con la inauguración de los salones teatrales permanentes. Cada acto de la pieza no tenía que superar la medida de 400 versos y en el entreacto, mientras se cambiaban el decorado y la iluminación algo rudimentarios, se calmaba la intemperancia de los presentes con la inserción de fragmentos cómicos y bufos a imitación de los intervalos de los Romanos. Vapereau citaba a tres *maitres* de las letras francesas de esos siglos —Molière, Diderot y Beaumarchais— para indicar que el entreacto, en su nación, se hacía también con movimientos o escenas mudas, con el objetivo de marcar la continuación de la acción. No obstante, estas introducciones en los intervalos no formaban parte de la fábula. En la acepción italiana *intermezzo* se engloban pasatiempos que se interponían en las tragedias y que serían empleados también en los melodramas de los siguientes siglos como derivación del *entr'acte* (entreacte) francés. Los intermedios bufos recuerdan la conocida “*quérelle des buffons*” y el nacimiento tanto de la ópera bufa italiana como de la *opéra comique* francesa. En este largo proceso que llevó a concebir el teatro como una práctica social de masa con la inauguración de espacios fijos en donde actuar, los mayores países europeos empezaron a diversificar los huecos entre los espectáculos. Sin bajar el telón, el espectáculo teatral llegaba a ser sin cortes y a crear una ilusión de continuidad. ¿Qué pasaba en un país como España? En el caso de las comedias áureas españolas también, la fractura temporal entre los actos de una pieza teatral se colmaba a través de la inserción de breves intermedios cómicos recitados, a finales de cada acto, y un baile al final de la última jornada como clausura, es decir elementos parateatrales extradiegéticos que si suponían la reaparición de los actores en escena, era para representar escenas divertidas y bufas que no se configuraban como parte integrante de la comedia. Como sostenía Lope de Vega en su *Arte nuevo*, estas «distancias» entre los actos se llenaban a través de tres entremeses y un baile hasta finales del siglo XVI, para convertirse luego en solo un entremés durante la época de sus éxitos. Lo precedió Rojas, en la *Loa* que se ha estudiado, al hablar de la terminología del entremés. Para el escritor los entremeses eran entreactos de las comedias en cuatro jornadas: «que porque iban entremedias/ de las farsas los llamaron/ entremeses de comedias». Vuelvo a recordar también otros de sus versos, citados en el punto 3.1: «Hacían cuatro jornadas,/ tres entremeses en ellas,/ y al fin con un bailecito/ iba la gente contenta». Curioso es el caso de este país, donde el entremés llegaría a tener vida propia y a configurarse como un subgénero teatral autónomo. También Giraldo se interesaba por el entreacto, en su doble función de elemento que creaba suspense y como una pausa eficaz desde el punto de vista dramático para aliviar «de la tensión o el tedio, por medio de la música» o aumentar «el suspenso» (Cabranes-Grant, 1998, pág. 61). Como recordaba Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615), en plena época de *arte nuevo* y de disquisición de sus postulados «ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés, y las tres jornadas» (texto en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, pág. 175). Como recordaba Vapereau al final de su explicación del entreacto, hasta su tiempo este elemento ocultaba a la visión de los espectadores hechos inútiles o que tenían que ser omitidos. Hoy en día, el entreacto no ha perdido sus funciones de separador entre una parte y otra de un espectáculo teatral.

⁵⁵³ Vescovo, 2007, pág. 20.

El pivote de todo esto reside en que los vacíos escénicos son fundamentales para crear el tiempo dramático, pues se interrumpe la acción dramática representada. Por otro lado, es distinto el caso cuando se llenan temporalmente con bailes, cantos o cualquier otro tipo de entretenimiento puestos entre los actos de una función representativa. En cualquier caso, la función de ambos viene a ser la misma, cambia solamente la entidad de la interrupción, puesto que la interrupción en vivo, en el teatro, es por obvias razones más larga que la primera.

¿Cómo se presenta el entreacto en el texto teatral? Algunas marcas formales específicas como los deícticos de los personajes o la presencia de acotaciones explícitas o implícitas permiten deslindar, casi en todos los casos, el texto dramático en sus porciones mayores y menores e individuar los momentos en los que se produce el vacío incluso dentro del acto mismo. En algunos casos precisos, cuando se presenten estas indicaciones didascálicas explícitas o bien las implícitas en los parlamentos de los personajes, incluso en el acto siguiente al vacío considerado se puede calcular aproximadamente la duración de la cesura temporal, y en este arco de tiempo hay que imaginar que han pasado todas las cosas que el texto teatral ha omitido. Algunas veces el tiempo de lo no representado tiene una duración más larga que los hechos representados en escena. Los vacíos escénicos ocultan, la mayoría de las veces, acciones que no se pueden representar y cuyo largo desarrollo sería imposible condensar.

Comúnmente, en algunos textos aparecían marcas como “fin del primer acto”, “vase” o “vanse”, unos elementos estándares, puestos muchas veces por los copistas o los impresores más modernos, que definen la clausura de un acto, y en el caso de “vase” o “vanse” incluso de las partes menores de la jornada. La acción sigue casi sin pausas en la hoja escrita o en el espacio de una página blanca, aunque la ilusión de un *continuum* no tiene que engañar, puesto que en el intervalo de pocos versos, los que pasan de un acto a otro, el dramaturgo condensa una cantidad de tiempo mucho mayor y omite varias acciones. El problema de los textos finiseculares deriva también del hecho de que los dramaturgos no dejaban marcas de división de los textos y que el trabajo de dividir las distintas partes es algo que le compete, hoy día, al estudioso que tiene delante de sus ojos un texto dramático de la época. Hubo, eso sí, algunos intentos de definir los elementos segmentales de los textos, como en Artieda, quien repartía las jornadas (*autos*) en *scenas*, así como en Argensola y en Cervantes. Los poetas tenían en mente que el acto, unidad mayor del texto teatral, se dividía en porciones menores⁵⁵⁴. Desgraciadamente, en otros aparecían indicaciones de entrada o salida de personajes pero no de división en escenas. El caso de un dramaturgo como Cueva es sintomático, pues no dividió

⁵⁵⁴ Rubiera Fernández, 2005, pág. 40.

nunca los textos de su repertorio con marcas de segmentación, con lo cual tenemos catorce textos escritos en cuatro jornadas cuya segmentación no puede ser sino una propuesta de segmentación a partir de un “texto vacío” sin unas marcas de segmentación visibles que sí es un “texto lleno” en el momento en que se intente deslindar sus partes a partir de un elemento fundacional como la palabra del personaje. En todos los casos de repertorios teatrales en los que no había acotaciones explícitas, precisamente la palabra de los personajes es el único soporte que pueda ayudar a definir unidades menores dentro del texto dramático, así como definir los vacíos escénicos internos a los actos. Desempeñaba, pues, un papel fundamental la palabra como creadora del espacio dramático y, a su vez, del tiempo dramático. Los parlamentos de los personajes eran creadores de espacio y tiempo o, mejor dicho, creadores de acción que, a su vez, producen tanto el espacio como el tiempo y posibilitan la reconstrucción de unos cuadros de acción para dividir la fábula. La palabra se hace corporeidad, es capaz de “llenar” un lugar vacío y transformarlo en un espacio de sentido.

Desde un punto de vista puramente técnico, el tiempo de desarrollo de la elipsis temporal empieza cuando salen el último o los últimos personajes que actúan y se concluye cuando vuelve o vuelven a aparecer otros personajes en escena, un retorno que implica volver al tiempo por así decir “lleno” de la acción dramática, siendo las apariciones de actores en los intermedios unos *extras* que no participan expresamente del juego dramático⁵⁵⁵.

En el teatro entendido como un espacio vacío que se carga de sentido⁵⁵⁶, el entreacto está cargado simbólicamente puesto que permite no desperdiciar, sino agudizar, la tensión dramática, y provoca la suspensión de la actuación pero no de la acción. Todas estas consideraciones me llevan a concebir el entreacto como un elemento de tiempo no representado que modula el tiempo de la acción dramática, pese a su duración que es, en cualquier caso, imposible de calcular a la perfección y también se opone al tiempo efectivo y real de la representación en cuanto espectáculo⁵⁵⁷. El vacío escénico, cuya casuística es muy varia, es algo oculto en el texto, no está escrito y definido efectivamente, se deduce de las

⁵⁵⁵ En el espectáculo teatral, estas interrupciones entre los actos solían durar unos 15-20 minutos. Si contamos que la duración media de un espectáculo áureo iba de las tres a las cuatro horas, los entreactos, que eran cuatro en tiempos de la *Comedia nueva* y cinco en el teatro finisecular, ocupaban por lo menos un cuarto del tiempo total de la representación.

⁵⁵⁶ Véase Brook (1968).

⁵⁵⁷ El entreacto podía responder también a una «necesidad práctica», como el cambio del decorado, y ser el elemento que provocaba el surgimiento de «dos rupturas importantes», a saber «una ruptura de tipo psicológico», que se manifestaba entre los actores y los espectadores, catapultados de nuevo al tiempo normal de la cotidianidad durante toda la pausa marcada por la interrupción del tiempo ficticio de la representación, y una «ruptura en el tiempo diegético», ya que a lo largo del vacío escénico «el tiempo diegético no coincide con el de la representación». Todas las citas se encuentran en Souriau, 2010, págs. 506-507.

palabras pero conforma su estructura interna. Es una porción de acción imaginada irrepresentada, que no puede ser mostrada en su desenvolvimiento por:

1. su complejidad. Algunos entreactos esconden acciones demasiado complicadas o largas para ser representadas en el escenario áureo. El paso de la noche a la mañana del día siguiente y los desplazamientos, por breves o largos que sean, de un lugar a otro, etc., son muy frecuentemente las peripecias que ocupan y llenan el espacio temporal del vacío escénico;

2. su importancia en el desarrollo de la acción dramática. La acción omitida vuelve a ser condensada muchas veces en los parlamentos de los personajes que aparecen en la jornada siguiente. Esta estrategia, que podríamos llamar de dramatización indirecta a través de las digresiones, sirve para ocupar el tiempo de la fábula o para provocar estupor y admiración. Un buen ejemplo de ello, como se verá, se da al comienzo de la cuarta jornada de la *Numancia*, cuando los romanos cuentan la hazaña de Marandro, quien se ha atrevido a saltar el foso para hurtarles un trozo de pan;

3. su escasa rentabilidad en el desarrollo de la acción dramática;

4. el mantenimiento de cierta tensión dramática.

En el caso del entreacto, hablar de simple interrupción es reductivo, porque si la acción se para materialmente, en el texto como en el escenario, el entreacto se configura como un espacio de la imaginación simbólico que traspasa los límites del escenario o de la hoja de papel para sumergir al lector o al espectador en otra dimensión, donde cada uno de los lectores o de los espectadores puede dar rienda suelta a su imaginación y pensar la acción imaginada, y ocultada, por el dramaturgo.

Un primer paso para observar concretamente todas estas teorías y ponerlas en práctica es segmentar por partes las comedias del *corpus*, con tal de apreciar e identificar los mecanismos de repartición, por cada acto, de la materia dramática. Gracias a la segmentación del texto teatral, se pueden abordar dos consideraciones fundamentales:

a. cómo funciona el problema del tiempo en la construcción dramática

b. qué tipo de elipsis temporal hay en estas comedias

Antes de entrar en el análisis de los textos elegidos, es necesario demorarse en la explicación de un término esencial en los estudios teatrales como el de segmentación⁵⁵⁸. Con esta palabra

⁵⁵⁸ En esta ocasión, abordo la segmentación como método sin tener en cuenta sus problemáticas reales, es decir el hecho de que carezca de unas reglas comunes. Sin embargo, creo que es necesario añadir algunas consideraciones. La proliferación de distintas aportaciones sobre varias piezas específicas del teatro decimoséptimo, que han intentado fijar unas líneas sobre este tipo de acercamiento científico a los textos, tanto

se entiende, a grandes rasgos, precisamente la operación que se lleva a cabo a través de la división, en partes mayores y menores, del texto dramático. En una operación de este tipo se localizan y analizan algunos de los elementos preponderantes de la conformación del texto teatral —como los cambios métricos, las entradas y las salidas de los personajes, los espacios de desarrollo de la acción dramática, el tiempo de desarrollo de la acción dramática, y

en el nivel textual (texto escrito) como en el de la puesta en escena teatral (texto de la representación), (véase Hermenegildo, 2010, pág. 9.), no ha dado por zanjada una cuestión que tiene visos de ser interminable, despertando muy poca atención en los ámbitos de estudio sobre segmentación y sobre el mismo Siglo de Oro, en los cuales el teatro áureo sigue pasando casi desapercibido. Gracias a los esfuerzos críticos más recientes, todos los mayores dramaturgos del siglo XVII tienen por lo menos una obra que ha sido segmentada o estudiada, desde el punto de la estructuración, en uno de sus aspectos, Lope a la cabeza. Baste recordar, entre otros, los conocidos trabajos de Vitse sobre el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1998) y el *Peribáñez* de Lope (2007). Se puede notar que las investigaciones se están moviendo hacia un estudio más sistemático de las piezas áureas aunque, desgraciadamente, las pautas no han sido fijadas todavía. El cuarto volumen de *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, monográfico de reciente publicación (2010), que reunía las distintas contribuciones de estudiosos del teatro barroco, ha podido confirmar que este método de estudio, en el campo del Siglo de Oro, carece todavía de una aplicación unitaria, pues sigue sin existir un método común de repartición. Aún más desolador es el panorama si nos dirigimos al teatro finisecular en cuatro jornadas. En lo relativo a las obras de mi *corpus*, excepto algunos trabajos publicados sobre Cueva, Artieda y la segmentación de los textos cervantinos de la primera etapa de la mano de la profra. Antonucci (los citados 2014 y 2015), o bien el análisis de aspectos parciales como el espacio en las obras de Cervantes o el mismo Cueva, éstas no han merecido todavía una atención concreta en el ámbito de la segmentación y casi la totalidad de las obras sigue sin tener trabajos específicos. Sin embargo, los esfuerzos para rescatar las piezas de los dramaturgos que acabo de citar son suficientes para afirmar que las direcciones de investigación se están encaminando hacia la revalorización de la variedad estructural y temática de estas piezas. El trabajo de Ojeda Calvo sobre *Los amantes* de Artieda (2009) ha mostrado, por ejemplo, el interés que podía suscitar una pieza como la del valenciano, para la cual el criterio de segmentación prioritario, partiendo de la división en escena del texto, parece adecuarse a la necesidad de entender por qué el dramaturgo conserva la misma forma métrica aunque el espacio de desarrollo de la acción cambia. Lo que sí hace falta subrayar es que sigue existiendo una diatriba entre el criterio prioritario y el elemento estructurante para deslindar las partes, que difiere según las distintas visiones de cada crítico acerca del texto teatral, todo lo cual prueba lo difícil que es definir el teatro en sus estructuras por así decir internas. De entre las pistas críticas recientes, Vitse es quien ha intentado ofrecer sus conocimientos al enriquecimiento de esta esfera de estudios adentrándose con frecuencia en el campo peligroso de la segmentación. El hispanista francés, en sus varias contribuciones acerca de la segmentación teatral, a partir fundamentalmente de su trabajo crítico acerca del *Burlador*, ha llegado a las conclusiones, esbozadas en líneas generales en un trabajo previo (1985), de que el criterio prioritario y principal para deslindar las partes de las piezas teatrales puede ser el métrico. Comparando el teatro peninsular con el francés, en el que la acción se encierra dentro de precisas coordenadas espacio-temporales, la acción en el teatro peninsular crea las coordenadas espaciales y temporales, con la métrica que viene a ser el instrumento que marca este condicionamiento y supeditación a la prioridad que tiene la palabra con respecto a los demás elementos de la construcción del texto teatral. El mismo hispanista, retomando sus primeros trabajos sobre la segmentación, añadía que el criterio métrico podía ser «prioritariamente» o «preferentemente» el criterio fundacional para dividir el texto teatral y volvía a subrayar la ineficacia de algunas divisiones, como la espacial cumplida por Hartzbusch. Según Vitse, el factor tiempo es el «principio de ordenación de la Comedia», con el concepto de *omnia regit tempus* como uno de los principios moduladores dominantes del siglo de Oro (2010, pág. 22). Aunque son interesantes, las formulaciones del francés, que han tenido y siguen teniendo un gran impacto en los estudios teóricos sobre segmentación, son puestas en tela de juicio —Vitse también reconoce sus límites—, dado que se presenta la continuidad de la forma métrica pese al cambio de macrosecuencia o acto. Por ejemplo, estudiosos como Ruano de la Haza y Rubiera otorgan un rol de primacía no al cambio métrico, sino al cambio de espacio dramático de desarrollo de la acción. En la misma dirección apunta Antonucci en sus contribuciones, aunque intenta aunar, como ha dicho ella misma, el criterio basado en la métrica, con el sustentado con el tiempo y espacio, para observar «los lugares del texto semánticamente más interesantes y problemáticos» (2010, pág. 84), una operación que me parece muy provechosa para abordar todos los matices de un texto teatral. La hispanista italiana se apartaba parcialmente de los postulados de Vitse aunque trataba de relacionarlos con el segundo criterio más importante a la hora de definir una posible “teoría” de las distintas partes del texto teatral.

claramente el vacío escénico—. Esta serie de datos permite seguir las evoluciones de la construcción de la acción dramática y la repartición de ésta según los actos o jornadas. Con todo, la segmentación es el único método de trabajo viable de aproximación a estos textos, como a los posteriores textos en tres jornadas, que pueda brindarnos respuestas eficaces sobre la articulación del tiempo, y a través de la cual intentaré dar algunas respuestas a estas problemáticas. El vacío escénico es uno de los elementos preponderantes en el proceso de segmentación del texto teatral, en cuanto permite separar sus varias partes, menores y mayores. Para el *corpus* finisecular, y partiendo del trabajo de Vescovo, lo tomaré como criterio principal, dado que en la base del nuevo modelo teatral está la articulación de la comedia clasicista en cinco jornadas, divididas por las elipsis temporales.

En las fichas de segmentación insertadas al final de mi trabajo como Apéndice 3, he empleado unos términos que es obligatorio aclarar. De las partes relativas a la estructura externa del texto dramático, he señalado:

a. *jornada* o *acto*: la «unidad mayor en la estructura del texto»⁵⁵⁹. Este elemento es fundamental para empezar a reflexionar acerca de un producto teatral. Es la primera división que hace el dramaturgo de la materia que quiere dramatizar;

b. *macrosecuencia*: un término acuñado por Vitse a partir de sus investigaciones de los años 80, que viene a sustituir el término ambiguo de “cuadro” definido por Ruano de la Haza como una acción escénica ininterrumpida que acaba cuando el tablado queda vacío, acarreando una ruptura espacial y/o temporal y un cambio de métrica, pero no siempre⁵⁶⁰. Este elemento intermedio entre el acto y sus unidades más pequeñas ha recibido varios nombres, como cuadro, escena a la francesa y subescena, casi inutilizados ahora, dependiendo del criterio de segmentación. Los cuadros no coinciden con las escenas clásicas, en cuanto presentan salidas y entradas de personajes, y eso se produce prácticamente en todas las piezas consideradas. Sin embargo, y como se puede observar a partir de mis mismas fichas de segmentación, entiendo macrosecuencia según un criterio de tipo temporal, que no lleva forzosamente una unidad espacial. Con lo cual, mi empleo de este elemento difiere del de Vitse.

La macrosecuencia viene así a ser la parte del texto teatral inmediatamente más pequeña del acto, aunque a veces puede coincidir con la jornada si no se rompe la unidad de acción, es

⁵⁵⁹ Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds. de *Comedia del Tutor*), 2010, pág. 234.

⁵⁶⁰ Citado en Ojeda Calvo, 2009, pág. 477.

decir si no se produce ningún vacío escénico, aunque no siempre es así⁵⁶¹. Su número se indicará en mayúsculas (A, B, C, etc.). Todos los vacíos escénicos se marcarán con un espacio en blanco que divide las distintas macrosecuencias, dentro del cual se precisará «escenario vacío»⁵⁶². En los casos en que se presenten indicaciones de la división en escenas del texto teatral considerado, será indicado expresamente en mis esquemas. Sin embargo, cabe especificar que la división en escenas o *scenas* presentes en algunos textos finiseculares o que les han sido aplicadas posteriormente, no corresponde a la individuación de las macrosecuencias entendidas en sentido moderno como división inmediatamente más pequeña del acto y que presenta una unidad de acción y lugar, puesto que de una escena a otra solo se da una salida de un personaje, con el mantenimiento del/de los otro/s personaje/s en escena⁵⁶³;

c. *secuencia*: en mis fichas, las he empleado como unidades menores con respecto a la macrosecuencia, marcadas por los cambios métricos o las entradas y salidas de personajes⁵⁶⁴.

Resulta claro que otro elemento que debe ser indicado será la versificación, la tipología de formas métricas empleadas, en cuanto marca casi siempre la entrada y la salida de los personajes. Se indicarán todos los casos en que se produzcan cambios de metro dentro de la acción dramática, especificando el tipo de metro empleado como de los versos de referencia, y si un personaje se involucra a la acción pero la forma métrica queda la misma, también se indicará el cambio volviendo a reiterar el tipo de estrofa, con indicación del número del verso a partir del cual el nuevo personaje entra en la acción dramática.

Con respecto a los demás elementos del texto teatral, que Bobes Naves indicó como las «categorías del texto dramático»⁵⁶⁵, he señalado:

a. *tiempo dramático*: el momento en que se desarrolla la acción dramática. Se indicará expresamente también cuando es “indeterminado”, es decir cuando no hay marcas o indicios textuales que permitan definirlo con precisión. En el caso de que sea determinado, se pondrá en qué momento del día, en qué mes o año se ocasiona la acción dramatizada, con indicación del verso en el cual se explicita o se ha podido reconstruir la indicación, puesta entre corchetes.

⁵⁶¹ Como recordaba Oleza los criterios mayores para enfocar el pasaje de una unidad a otra son estos cinco: el cambio de forma estrófica, el vacío escénico, el cambio de lugar de la acción dramática, la interrupción temporal y el cambio de escenografía. Estos son los criterios que coinciden con los de Ruano de la Haza para el cuadro, y también son los mismos para la macrosecuencia según Vitse. La diferencia radica en la jerarquización de los mismos (2010, pág. 99).

⁵⁶² En las fichas, he dejado la clasificación «vacío escénico» incluso para los vacíos temporales entre las macrosecuencias, es decir que no empleo el neologismo *entre-secuencias*.

⁵⁶³ Este caso se da si se tiene que segmentar, por ejemplo, el teatro de Argensola.

⁵⁶⁴ Soy consciente de la parcialidad de mi segmentación. Sin embargo, los esquemas que he hecho me han permitido llegar a algunas conclusiones acerca de los textos del *corpus* en lo relativo a la construcción desde el punto de vista de la temporalidad de estas piezas.

⁵⁶⁵ 1997, en el índice de su trabajo.

En caso de que no se explicitara la parte del día en que se desarrolla, también es posible indicar una ubicación temporal a partir de un acontecimiento, es decir escribiendo, por ejemplo, que la acción se desarrolla en el día elegido para algo.

En el caso de que la jornada, como era habitual, se desarrolle en un mismo día o una parte del día, se marcará si una macrosecuencia es posterior o paralela temporalmente a la anterior;

b. *espacio dramático*: el sitio, lugar, habitación, etc., de cualquier tipo, donde se desarrolla la acción dramática representada⁵⁶⁶. Como en el caso del tiempo dramático, será indicado en cada macrosecuencia, y se subrayará si es un espacio continuo o itinerante que no rompe la unidad espacial de la macrosecuencia. A veces, es posible comprender el país, el reino o la ciudad donde se desarrolla pero no se pueden extrapolar datos más precisos. Por ejemplo, se infiere que el espacio de desarrollo es un palacio pero no se pueden captar datos más concretos sobre la parte del edificio en la que se encuentran los personajes. Por otro lado, en los parlamentos de los personajes se especifica con frecuencia si se están moviendo de un espacio a otro, lo cual marca el movimiento de la acción dramática;

c. *personaje dramático*: se indicarán todas las *dramatis personae*⁵⁶⁷ que aparecen en escena, marcando todas sus entradas y salidas. En el caso de que un personaje esté presente en escena pero queda mudo, su nombre se indicará entre corchetes. Los nombres se enumerarán de acuerdo con el orden de aparición en escena.

En las fichas, también precisaré otros elementos como la edición de referencia del texto y su fecha de escritura, o bien datos esenciales aunque descontados como el título de la pieza. A pesar de que en algunas ediciones haya marcas de segmentación del texto, no las sigo y solo trabajo con el texto, excepción hecha en los casos en que se presente la división en escenas de la época, como en la *Numancia* de Cervantes.

⁵⁶⁶ El espacio es un lugar ficticio, de convenciones, creado por la palabra de los actores, y en la comedia áurea puede ser el más vario, con la pieza teatral que, entre un acto u otro o bien dentro de una macrosecuencia y otra, gracias a las palabras se mueve de un sitio a otro o bien a distintas partes de un mismo lugar, como los varios ambientes de una casa o de una ciudad, creando a través de las palabras un marcado movimiento de la acción dramática. Se trata de pautas establecidas y codificadas del juego teatral, con los espectadores que están conscientes de que la pieza teatral supone un ejercicio de imaginación. Así, como se dice en el «Prólogo» de la *Alejandra* de Argensola, la Tragedia se dirige a sus espectadores diciendo que la pieza los transportaba de España a un lugar lejano como la corte de Menfis, en Egipto: «mirad en poco tiempo cuántas tierras/ os hace atravesar esta tragedia» (vv. 72-73).

⁵⁶⁷ En las fichas he puesto la sección «personajes».

6.1 Ejemplos estudiados

En este apartado he decidido presentar algunos casos emblemáticos de entre los del *corpus* con vistas a reflexionar acerca de la construcción desde el punto de vista temporal de las mismas piezas finiseculares, a través del análisis de un elemento que he definido “modulador” en este caso, como el entreacto. De los 26 testimonios del *corpus*, mi voluntad ha sido la de hacer hincapié en una buena muestra, para exponer mis consideraciones precisamente en torno a este elemento. Estos ejemplos han sido reunidos en cinco secciones: en la primera de ellas abordaré la construcción temporal en una pieza de tema histórico y en una relativa a las leyendas nacionales, ambos de Cueva, con los dos ejemplos señeros de la *Comedia del saco de Roma* y la *Tragedia de los siete Infantes de Lara*; en la segunda una de sus piezas de tema definido novelesco, *El degollado*, mientras que en la tercera *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* de Lope y luego, en la cuarta, la tragedia *Numancia* como ejemplo mayor de la dramaturgia cervantina de la primera etapa. En la última sección estudiaré dos piezas menos consideradas de la producción de las postrimerías del XVI, como la *Salvaje* de Cepeda y luego el *Conde loco* del supuesto representante Morales, que nos permitirá subrayar las posibles diferencias, si las hay, en la fabricación del discurso dramático entre las piezas autógrafas de poetas y las atribuidas a supuestos representantes. Estas piezas peculiares y tan distintas entre sí del *corpus* permiten observar las distintas maneras de construcción de la temporalidad en esta propuesta dramática y aportar otros datos más sobre el experimentalismo de la época. Por obvias razones, se remitirá en nota a las demás piezas estudiadas, para tener un panorama por lo menos bastante amplio acerca del teatro finisecular en cuatro jornadas y para ver que las reflexiones a partir del vacío como elemento constitutivo de la construcción del tiempo dramático pueden ser aplicadas de manera sistemática al repertorio cuatripartito.

Ejemplo 1. La dramatización de la historia y de las leyendas nacionales en Cueva

En este apartado presento las reflexiones sobre dos de entre las primeras piezas del sevillano, una comedia de tema histórico y una basada en las leyendas nacionales. Algo que se puede ver claramente a través de los ejemplos elegidos es que Cueva parecía construir con propósitos distintos cada una de sus piezas desde el punto de vista de la temporalidad dramática, es decir que cada una de sus obras presenta un caso distinto de temporalidad en el entreacto. El primer ejemplo de comedia analizada del *corpus* va a ser una de las primeras piezas escritas, la *Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto*. En la presente obra se dramatizaban dos hechos históricos muy peculiares de principios del siglo XVI: el saco de Roma (1527), que ocupa las tres primeras jornadas, y la coronación del Emperador Carlos V en Bolonia (1530) en la cuarta y última jornada⁵⁶⁸. Vuelvo a recordar que es la única obra del repertorio del dramaturgo sevillano que ponía en escena un tema de la historia contemporánea, que los espectadores habrían podido conocer y los más ancianos de entre ellos hasta recordar entre sus vivencias pasadas, un recurso que insuflaba una cierta “cercanía” emotiva a lo representado⁵⁶⁹, tanto desde el punto de vista de la temporalidad, por situarse unas pocas décadas antes de la puesta en escena en los corrales, como por la geografía muy bien reconocible, es decir las dos ciudades italianas, una de las cuales, Roma, habría sido conocida por muchos. Otra primacía que se tiene que reconocer a la obra teatral en cuestión es la introducción del Emperador Carlos V, por primera vez, en el teatro peninsular. El dramaturgo recordaba y dramatizaba hechos acaecidos medio siglo antes de la escritura de la pieza y cuyo conocimiento podía venirle de los relatos de las personas que seguían viviendo o bien de testimonios histórico-literarios que narraban la conquista de la ciudad italiana, un hecho que tuvo enormes repercusiones en la cultura del tiempo⁵⁷⁰.

Mencionaba anteriormente que puede considerarse una pieza atípica del repertorio del escritor puesto que la cuarta jornada, donde se desarrolla la coronación del emperador, es mucho más corta con respecto a las tres primeras y parece ser casi un apéndice al resto de la

⁵⁶⁸ Sobre algunas reflexiones acerca de los cambios de espacio dramático en la pieza, remito a mi trabajo (2015a).

⁵⁶⁹ Matas Caballero (ed. de *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*), 1997, pág. 25. También hay que recordar el caso de *El cerco de Pavía* de Tárrega (Oleza, 2013b, pág. 105).

⁵⁷⁰ En efecto, a partir de 1527 el desastre de la profanación alcanzó una resonancia enorme en el mundo literario y el eje alrededor del cual se estratificó la crítica acerca del saco era si la acción militar era justa moralmente: a título de ejemplo, se podrían señalar el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de Alfonso de Valdés, secretario y latinista de Carlos V y una obra de ficción como la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado, donde se ponía en tela de juicio el nivel de degradación moral alcanzado por la ciudad y se justificaba la acción bélica. De acuerdo con Vian Herrero, la traducción española de las *Historiae* del obispo católico Paolo Giovio (Paulo Jovio), llevada a cabo por Gaspar de Baeza, podía bastar como fuente para la dramatización de los episodios básicos (2006, pág. 1076).

comedia, aunque engloba el sentido simbólico de la misma al remitir a una apología del emperador español frente a los destrozos cometidos en las tierras italianas por los enemigos luteranos, que son dramatizados en las jornadas centrales. En efecto, si bien no esté presente en las tres primeras jornadas, el nombre del Emperador es pronunciado más de una vez por los soldados, que luchan para servirlo. Las entrañas de una Roma destrozada se muestran como un gran espacio indefinido rebosante de dolor, en el que sobresalen los crímenes y las desventuras típicas de un terreno marcado por las contiendas militares, aunque el tono de la pieza parece más blando con respecto a lo que se representa (duelos, muertes, profanaciones, etc.). Por eso, a mi modo de ver, es una pieza que cabe considerar para el análisis de temas típicos de los 80 como la exaltación del patriotismo y del catolicismo, contrariamente a otras piezas donde parece sostenerse una visión más amarga del ejercicio de poder, y para la peculiar disposición de la materia dramática, que une a una marcada brevedad una inusual repartición de ésta, que llevó al implacable Ochoa a definirla erróneamente como «desatinada»⁵⁷¹.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, Cueva distribuyó la acción dramática según su acostumbrada repartición en cuatro jornadas, sin indicación de escenas ni de entrada o salida de personajes, y añadió un resumen argumentativo a comienzos de cada una de las cuatro jornadas, así como un reparto de las *dramatis personae* al comienzo de cada acto.

La primera jornada (vv. 1-304), constituida por una única gran macrosecuencia, presenta unidad de tiempo y de lugar, puesto que se desarrolla enteramente en el Real, el campamento de los españoles a las puertas de Roma⁵⁷². En esta jornada, además, se nos presentan muchos de los personajes que van a desempeñar un papel fundamental a lo largo de la acción dramática, como Borbón, D. Fernando, Avendaño y Escalona y se ocasionan salidas y entradas de personajes. Entran y salen dos soldados —Avendaño y Escalona—, y un mensajero, pero el lugar dramático queda prácticamente fijo, con la jornada que, si bien se corresponde a una macrosecuencia, presenta estas entradas y salidas de personajes que la distancian de las escenas clásicas. Los soldados, que reprochan al general su apatía y lo animan a empezar el cerco, se muestran como fuerzas antagónicas con respecto al mensajero que comunica una petición de paz, que el general francés se ve obligado a rechazar.

La jornada, que tiene unidad de acción, se desarrolla en torno a la discusión de Borbón con sus generales para decidir si asaltar Roma, y muestra cómo empezaban habitualmente las comedias de Cueva, es decir con uno de los protagonistas quien reflexiona acerca del conflicto

⁵⁷¹ 1838, pág. 104.

⁵⁷² Para Hermenegildo se trata de un «lugar indeterminado» (2001, pág. 310).

principal de la pieza. Desde la perspectiva de la cantidad temporal, el acto se desenvuelve durante un lapso de tiempo que va probablemente de la mañana o de la tarde. La indicación de la llegada de la noche a la altura del v. 300, «día que huyendo va a Occidente», hace suponer que han transcurrido algunas horas o la mitad de un día a partir del principio de la obra⁵⁷³. Todo ello hace de esa misma jornada una jornada o la mitad de una jornada desde el punto de vista de la duración temporal efectiva.

En el momento que cierra la jornada de la pieza, en octavas reales, Borbón ordena recoger al ejército y manda que se dé inicio al asalto de la *città eterna*. Ahora, a finales de la jornada, empieza la acción desde el punto de vista del dinamismo dramático, algo que Morby señalaba como habitual en el teatro del sevillano. Si tuviéramos que calcular el tiempo del entreacto y lo que pasa en él, en el final de la primera jornada vemos al general francés quien manda que el ejército se prepare a la acción militar y se inicie el saco a comienzos del día siguiente:

BORBÓN	No es aquesto dejar de obedecella, pues vamos a ofender a los romanos y a servir nuestro rey ⁵⁷⁴ , y en este hecho darle lo que demanda su derecho. Cargad piezas, tocad que se recoja la desmandada y orgullosa gente. Reparen con reposo la congoja del día que huyendo va a Occidente. Y, luego que su luz muestre la roja Aurora, descubriéndose el Oriente, haremos lo acordado. Poned velas, encended fuegos, vayan centinelas	295 300
--------	--	------------------------------------

Estos versos encierran una información muy útil sobre el momento en que se iniciará el saco y el comienzo de la misma acción dramática, es decir precisamente la acción bélica. Y al inicio del segundo acto vemos al general reflexionando acerca de lo que le sucedió durante toda la noche:

BORBÓN	Lleno de ira y sobresalto horrible ⁵⁷⁵ ,	305
--------	---	-----

⁵⁷³ La indicación temporal de la parte del día se anticipa ya en los vv. 279-280 «luego que se muestre la Febea/ luz» (Hermenegildo, 2001, pág. 313). Era muy frecuente que la primera jornada ocupara el lapso de algunas horas solamente. En *El trato de Argel*, la primera jornada abarca desde antes de la noche (vv. 75-76) hasta la noche (v. 373).

⁵⁷⁴ Como decía antes, los soldados luchan para servir al Emperador.

⁵⁷⁵ Unos versos que recuerdan, entre otros, los que se pronuncian en *El viejo enamorado*, cuando Liboso «lleno de confusión y sobresalto» (v. 1075), espera a Barandulo para el duelo, o bien los que declara Calcedio en la *Comedia del Príncipe tirano* «lleno de sobresalto y pesadumbre» (v. 634). Se trata de unos recursos dramáticos típicos desde el punto de vista lingüístico en el teatro del sevillano para expresar las cuitas de sus personajes. En

ardiendo en fiera y rigurosa saña,
todo el discurso desta noche fría,
revuelto en bascas y congoja estraña,
pasé con inquietud dura y terrible,
deseando la luz del claro día

310

Las palabras del personaje son muy interesantes para entender cómo ha pasado el espacio de toda la noche y hacer hincapié en los malos agüeros que ha tenido, algo que se esconde en escena. En la elipsis temporal que divide las dos primeras jornadas de la comedia se tiene que suponer:

1. desde un punto de vista temporal: el pasaje del comienzo de la noche al alba del día siguiente⁵⁷⁶, momento efectivo del comienzo de la acción. La duración del tiempo efectivo no se puede medir, aunque se puede calcular como un salto temporal de algunas horas;
2. desde un punto de vista de la acción dramática misma omitida y ocultada en el entreacto:
 - a) la preparación de la artillería y el aviso para que todo el campo español se recoja;
 - b) el movimiento de los soldados, con la preparación de velas y fuegos y el desplazamiento de centinelas (vv. 303-304) para que el campo no quede sin ser vigilado;
 - c) la vuelta del general y de los demás que estaban presentes en el concilio de guerra a su dormitorio;
 - d) los malos presagios que ha tenido el general a lo largo de la noche.

Con respecto a los primeros tres puntos (a, b, c), que son revelados en las últimas palabras del general francés, sus atribuciones se desconocen a finales de la jornada de inicio y serán confesadas por el mismo a comienzos de la segunda jornada, en los vv. 305-330. El dramaturgo sabe dar cierta fluidez a las dos jornadas gracias al mantenimiento de la misma forma métrica, que sigue siendo la octava real, y el personaje en escena, Borbón, puesto que la retoma al comienzo de esta nueva jornada donde la había dejado. Como se puede apreciar,

este segundo caso, Cueva presentaba la misma elipsis temporal entre las jornadas, puesto que de la primera a la segunda jornada de la *Comedia del Príncipe tirano* la cesura temporal marcaba precisamente el paso de la noche a la mañana, con las angustias mostradas por Calcedio por causa de la desaparición de la infanta matada por el cruel Licímaco.

⁵⁷⁶ Hay muchos ejemplos más donde la acción de la segunda jornada empieza al día siguiente o algunas horas después, una estratagema que daba la sensación de continuidad a la acción dramática y que supone que el vacío escénico se configure como un “invólucro” de pocas horas. Solo por citar algunos, en *La constancia de Arcelina* la elipsis temporal entre las dos primeras jornadas es de unas pocas horas y la segunda jornada empieza la noche del día de la primera jornada. El pasaje se da de manera parecida, con el mantenimiento en escena del mismo personaje, Felicino, y la misma forma métrica, las octavas reales. Un caso análogo al de *El saco* se da también en *El infamador*, entre la primera y la segunda jornada, con la acción de la primera jornada que acaba casi de noche y la segunda empieza durante la noche, con la presencia de Venus que llama al dios del sueño Morfeo. El mismo caso se presenta en *Los amantes* de Artieda, donde la segunda jornada empieza el mismo día de la primera.

en el primer entreacto se omiten muchas acciones muy poco rentables para la representación en escena. Este intervalo señala el pasaje de la presentación del conflicto principal —asaltar la ciudad, que ocupa la primera jornada— a la primera etapa de saqueo, cuyo núcleo es la muerte anunciada del imprudente general francés, quien no ha actuado según las reglas del buen gobierno. Sin embargo, el suceso resumido en sus palabras a comienzos de la segunda jornada, y acaecido a lo largo del entreacto, es de importancia capital desde el punto de vista de la definición del personaje, puesto que señala su caracterización como gobernante débil y preanuncia su triste destino, así como permite el progreso de la misma acción dramática.

La segunda jornada (vv. 305-683), constituida por tres macrosecuencias, presenta unidad de tiempo pero no de lugar, puesto que se desarrolla en tres espacios dramáticos distintos que se alternan (Real-campo de batalla-Real) y en algunos microespacios del segundo (muro, algunos caminos imprecisados, escala cerca del muro, etc.). El tiempo dramático va desde antes del aurora del día siguiente al de la primera jornada —«todo el discurso desta noche fría» (v. 307), anuncia Borbón al principio de la jornada, hasta casi la noche, «del día faltando la luz pura» (v. 677) a finales del acto—, y dramatiza el primer día de saqueo de la ciudad italiana. Frente a la primera jornada, donde se presenta el conflicto, se reflexiona ideológicamente pero no se actúa bélicamente, si exceptuamos las arengas de Borbón sobre cómo se tiene que repartir el ejército, en la segunda la acción empieza a ser dinámica y se insertan algunos «incidentes diversos» de los que hablaba Morby para las piezas del dramaturgo, que la condimentan y la complican. En cada espacio dramático se desarrolla un episodio distinto, pero hay continuidad temporal, puesto que éstos se encadenan uno tras otro marcando así la estructura de la jornada como un día temporal.

La primera macrosecuencia (vv. 305-490) alterna estancias, octavas reales y redondillas. El espacio dramático, como he dicho, es el punto donde se tiene que dar el asalto (v. 331), en el v. 431 «aquel muro» y en el v. 459, el «muro levantado» de la ciudad⁵⁷⁷, y se acaba esta segunda macrosecuencia con los dos soldados pícaros, Avendaño y Escalona, quienes se llevan el cuerpo del muerto y lo transportan a su tienda.

⁵⁷⁷ Rubiera Fernández ha hablado de «espacio itinerante» (2005, pág. 119) para referirse a un espacio dinámico que, sin dejar la escena vacía, aporta continuidad a la acción. En este caso Borbón, quien queda en escena solo, exclama «este muro levantado/ por esta escala entraré» (vv. 459-460), marcando de esta forma su movimiento anterior desde las cercanías del muro hasta el muro mismo, donde morirá. También se da un caso de espacio itinerante en la última jornada de *La conquista de Jerusalén*, cuando Argente y Clorinda llegan al campo y empiezan a quemar las máquinas (vv. 2226-2228). Otro ejemplo es visible en el tercer acto del *Áyax Telamón*, cuando Pirro, a la altura del v. 420, anima a Helena a ir al puerto corriendo y seguir una vía. Los ejemplos que se pueden rastrear en el repertorio finisecular son varísimos, siendo algo muy común en el juego teatral para dar la idea del movimiento de las *dramatis personae* de un espacio a otro.

La segunda macrosecuencia (vv. 491-667) se desarrolla en otro lugar indefinido dentro de la ciudad de Roma, y presenta un distinto momento elegido por el dramaturgo como el encuentro de las matronas con los dos soldados y el duelo de estos dos pícaros con dos alemanes luteranos. Desde el punto de vista de la temporalidad en el vacío escénico, entre la muerte de Borbón y el encuentro de las matronas romanas con los dos hombres ha pasado poco tiempo, medible probablemente en unas cuantas horas, así como el espacio ha pasado a ser del muro que separa el espacio del Real a Roma, un lugar indefinido dentro de la ciudad, marcado por la intrusión del único grupo de personajes femeninos de la pieza, y la acción que pasa a ser dramatizada en estancias.

Se ocasiona otro vacío escénico, pero casi nulo desde el punto de vista de la temporalidad por presentarse como secuencial cronológicamente, entre la huida de los dos soldados con el botín robado a los alemanes asesinados y finalmente la orden de D. Fernando de recoger al ejército y dar por concluida la primera jornada de pillaje, que se sitúa inmediatamente después, y que marca esta tercera brevísima macrosecuencia de la jornada (vv. 668-683):

D. FERNANDO	Atambor, toca a recoger la gente, que va del día faltando la luz pura. Cese ya la crueldad y saña ardiente, y de Roma la extrema desventura. A Borbón demos, general valiente, con tierno sentimiento sepultura. Yo lo voy a buscar, tú echa bando que en orden vengan al Real marchando.	680
-------------	--	-----

La consecuencialidad temporal con las macrosecuencias anteriores es dada por la declaración de la voluntad de sepultar al recién muerto general francés.

Los versos de D. Fernando cierran la última macrosecuencia de la segunda jornada, mientras que así empieza el tercer acto, que marca otro momento elegido por el dramaturgo:

FILIBERTO	Del bélico furor y ardor de Marte, los míseros romanos quebrantados, andan vagando de una a otra parte, temblando de los bárbaros soldados que arbolando de César lestandarte, a cuya sombra todos arrimados, con detestables daños han rendido el pueblo en todo el mundo más temido. Agora resta, ejército potente, de Carlos invictísimo, enviado a Hesperia a sosegar la fiera gente,	685 690
-----------	---	------------------------------------

	y a opresar al rebelde y obstinado, que viendo la ruina y mal presente, dejemos las reliquias que han quedado en Roma del incendio riguroso, y el campo recojamos vitorioso	695
D. FERNANDO	Filiberto magnánimo, elegido por el cesáreo campo en el officio del general Borbón, que muerto ha sido, sin ver de Roma el fin y cruel suplicio, suplícote me sea concedido de ti que el campo ande en su ejercicio, que es robar, pues ya sabes que el soldado ha de ser de la guerra aprovechado	700 705

En el vacío escénico entre estas dos jornadas se tiene que suponer:

- desde un punto de vista temporal, el pasaje de la tarde, o casi de noche, supuestamente a algunas semanas o hasta meses después, probablemente por la mañana;

- desde un punto de vista de la acción dramática:

- 1) Atambor haciendo el bando con el cual se recoge a la gente en el campo de batalla;
- 2) D. Fernando dirigiéndose hacia donde se encuentra el cadáver de Borbón;
- 3) la sepultura de Borbón;
- 4) la vuelta de los soldados al Real;
- 5) el nombramiento de Filiberto como general en lugar de Borbón, único acontecimiento que se desconoce a finales de la segunda jornada y que se supone se haya realizado al poco tiempo de la sepultura del francés;
- 6) la continuación de las campañas bélicas del saco.

En esta ocasión también, el dramaturgo sabe dar cierta fluidez entre las dos jornadas gracias a algunas precisas estratagemas dramatúrgicas como el mantenimiento de la misma forma métrica, que sigue siendo la octava real, y del mismo personaje en escena, Fernando, al cual se añade Filiberto, con la acción que se reabre en el Real. Filiberto discurre acerca de la posibilidad de terminar el saqueo, decisión que es persuadido a dejar por la “insistencia” de D. Fernando, quien estima que el ejército tenga que seguir aprovechándose del pillaje, y que le permite a Cueva seguir dramatizando la segunda etapa de acciones militares en la *città* a través de otros episodios intercalados.

En el entreacto entre la segunda y la tercera jornada se omiten algunas acciones que crearían una cierta laxitud en la representación en escena. Este intervalo marca el pasaje entre

la conclusión de la primera etapa de saqueo de la ciudad a una de las siguientes, que temporalmente podría haberse situado incluso algunos meses después de la primera etapa, con los versos del mismo Filiberto que son reveladores de la larga continuación del asedio que está destruyendo Roma. Al igual que en el caso del primer entreacto, uno de los acontecimientos fundamentales para el desarrollo de la acción dramática —el nombramiento de un general mucho más cauto y prudente como Filiberto, quien será decisivo para la conclusión del saco a finales de la tercera jornada, así como para el rescate de las matronas romanas—, es revelado en las palabras de D. Fernando a principios de la jornada siguiente y ha acaecido a lo largo del intervalo entre estas dos jornadas. El pasaje del tiempo también se puede percibir en el v. 685, pronunciado por el mismo Filiberto, donde se describe la condición terrible en la que se encuentra el pueblo romano por el asedio prolongado. Desde el punto de vista escenográfico, el dramaturgo ha condensado en el entreacto un suceso, como el nombramiento de Filiberto, que habría sido insignificante, pero que en esta jornada demuestra toda su relevancia por la distinta actitud del mismo comparado al incauto Borbón.

La tercera jornada (vv. 684-1195), formada por una única macrosecuencia, presenta unidad de tiempo puesto que se desarrolla probablemente desde la mañana hasta la noche, pero no de lugar, porque abarca tres distintos espacios dramáticos, como el Real, el campo de batalla y el Real. En realidad, aquí también se muestra un espacio de tipo itinerante y la unitariedad de la acción es dada por la constante presencia de Filiberto y D. Fernando, con la permanencia de Filiberto dentro del Real, con D. Fernando que se desplaza del Real al campo de batalla y viceversa para presentar a los dos enemigos al nuevo general.

En esta ocasión también se intercalan otros episodios ligados a la lucha entre los dos bandos, como el duelo entre Farias y un alemán, resuelto por Filiberto con la muerte del luterano, un episodio cruel que nos es narrado a través de las palabras de un guarda encargado de ahogar al infiel, mientras que la parte final se desarrolla en el Real, a partir del v. 937, y es la decisiva para la conclusión del conflicto, con la decisión del nuevo general de dar por concluido el cerco de la ciudad y dirigirse hasta Bolonia, y el final del caso de las matronas. En este caso preciso, el paso del tiempo dramático no es importante desde el punto de vista de la mensurabilidad del tiempo ocurrido en el vacío escénico entre la segunda y la tercera jornada, sino que Cueva muestra esta segunda etapa del saqueo como la resolutoria, es decir que del saco nos ha mostrado el comienzo, con algunos episodios típicos que tendrían que haber pasado casi todos los días en la campaña militar, y luego la segunda etapa del saco con otros episodios, la resolución definitiva del conflicto secundario presentado en la tercera jornada y el término del saco. Temporalmente, la acción bélica se inscribe en las dos jornadas

centrales de la pieza, las de la epítasis hasta la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, y muestran primero el inicio y luego el final del saqueo, configurándose como dos días temporales. El dramaturgo ha seleccionado algunos momentos del saqueo que le interesaban, como la muerte del francés, los duelos y la liberalidad de los españoles con las matronas romanas, etc. Reproduzco los últimos parlamentos de la tercera jornada, cuando Atambor proclama el bando de don Fernando, quien acaba de decírselo, para recoger a las tropas:

ATAMBOR	Manda el señor don Fernando en nombre del General, que todos los del Real le sigan luego marchando. Y que dejando sus modos y tratos, dentro de un hora, oyendo mi voz agora, venga a noticia de todos	1190 1195
---------	---	--------------------------------------

Y aquí abajo el diálogo inicial de la cuarta jornada:

D. FERNANDO	No sé cómo encareceros, señor capitán Sarmiento, el regocijo que siento de veros bueno y de veros. Y aunque en mi larga jornada he venido quebrantado, con sólo haberos hallado es süave y regalada	1200
SARMIENTO	En esa mesma ocasión es tan bueno mi derecho, que me deja satisfecho con no deciros razón. Que siendo tan conocida mi pura amistad de vos, no hay engaño entre los dos, si las dos es una vida. Y dejando esto a una parte, decidme cómo os ha ido en el saco, que he sabido que alcanzastes buena parte. Esto supe en Barcelona, de un correo que llegó de Roma, que se envió a la imperial persona	1205 1210 1215

Entre estas dos jornadas se tiene que suponer:

- desde un punto de vista temporal, el pasaje de la tarde/noche a algunos días o semanas siguientes⁵⁷⁸, el tiempo necesario para ir de Roma a Bolonia con los medios disponibles en el siglo XVI;

- desde un punto de vista de la acción dramática:

- 1) Atambor proclamando el bando con el cual se recoge a toda la gente del Real;
- 2) la gente del Real uniéndose y encaminándose con D. Fernando hacia Bolonia;
- 3) la llegada del correo de Roma a Barcelona;
- 4) el desplazamiento de la gente del Real de Roma hasta Bolonia;
- 5) los preparativos de la ceremonia real;
- 6) la llegada a Bolonia de la gente del Real;
- 7) D. Fernando buscando a Sarmiento.

El dramaturgo sabe dar cierta fluidez gracias al mantenimiento de la misma forma métrica, que sigue siendo la redondilla, y de uno de los personajes en escena, D. Fernando, al que se añade Sarmiento, mientras que el único cambio efectuado es el relativo al espacio de desarrollo de la acción dramática. Como había sucedido entre la primera y la segunda jornada, así como entre la segunda y la tercera jornada, se mantienen los mismos personajes, una solución que revela esta concatenación de una jornada con otra, que no se quiebra en ningún punto de la pieza. Del Real de Roma nos desplazamos a la ciudad italiana de Bolonia. Se trata del cambio de espacio más importante dentro de la comedia, no solamente porque señala la conclusión del saco de Roma y el día de la celebración de la coronación de Carlos V, sino porque Cueva diluye hábilmente los tres años que transcurrieron entre un acontecimiento histórico y otro en el espacio de pocos días o semanas, dando una solución de continuidad y

⁵⁷⁸ En lo relativo a la fractura temporal de algunos probables días o semanas entre dos actos, el sevillano presentaba otro caso evidente en otra comedia basada en la historia de Roma, como *La libertad de Roma, por Mucio Cévo*, donde se ocasiona una cesura de catorce días entre la segunda y la tercera jornada, con la elipsis temporal marcada explícitamente en el v. 1093 con la llegada de Sulpicio. En este caso, en la tercera jornada se vuelve a dramatizar la acción en el espacio dramático del muro romano, con la elipsis temporal que sirve para marcar la ausencia de Tarquinio del lugar. Otro caso se daba en *la muerte de Virginia*, donde el pasaje entre la primera y la segunda jornada suponía una fractura temporal de once días. La verosimilitud era dada por el hecho de que Marco Claudio, el criado de Apio Claudio, no ha podido ver a la mujer amada por su amo, Virginia, en todos esos días de búsqueda. También en *El Infamador* se da una elipsis de tres días entre la segunda y la tercera jornada (vv. 1177-1178), que se cierran con el conjuro de Teodora y Tercilo y se abren con el monólogo de Porcero respectivamente. En otra tragedia basada en un suceso histórico como el *Marco Antonio* de López de Castro el pasaje entre la tercera y la cuarta jornada también tendría que suponer un vacío de algunas semanas, puesto que se pasa de Roma a Egipto y Flamínio, todavía en Roma en la tercera jornada, llega al palacio de Cleopatra en África en la jornada conclusiva.

llevando a cabo su marcado propósito de defender la corona española y ensalzar a Carlos V, el padre de Felipe II, quien gobernaba por esos años. En el caso de este entreacto, se omiten acciones innecesarias para la representación en escena y, contrariamente a los dos casos precedentes, el fulcro de la jornada conclusiva —la rápida coronación del emperador en los vv. 1364-1403—, es anunciado al final de la tercera jornada, en cuanto es la causa por la cual se realiza el desplazamiento del ejército de una ciudad a otra. Este es el verdadero poder de la condensación del tiempo dramático, donde se diluyen tres años de historia en el pasaje de un acto a otro y se presenta como si el pasaje de un ambiente dramático a otro se realizara en muy poco tiempo, casi una causa-efecto, con el levantamiento del cerco que permite participar en la celebración en Bolonia.

La cuarta jornada (vv. 1196-1403), la más breve de todas en la pieza, está formada por dos macrosecuencias, presenta unidad de tiempo — se desarrolla probablemente en el espacio de unas cuantas horas, aunque no se entiende en qué momento del día, tal vez una mañana o una tarde (v. 1356)— pero no de lugar, porque se sitúa en un espacio dramático distinto, a saber Bolonia, y en dos puntos diferentes de la ciudad, más precisamente entre las afueras, donde se realiza el encuentro entre D. Fernando y Sarmiento, e inmediatamente después en un punto indefinido de la misma, que podía ser el centro, cuando Salviati entrega las insignias del poder al soberano, siendo la última *entre-secuencia* el momento breve de pasaje entre el final del encuentro entre los dos soldados y la llegada al punto de la celebración, con una elipsis temporal medible en unos pocos minutos o ni una hora pero que sí ocasiona un cambio de lugar dentro de la misma ciudad y de *dramatis personae*.

El cambio de un acto a otro marcado por una misma forma métrica, la redondilla, crea continuidad de la acción protagonizada por el mismo personaje, Fernando, aunque señala que han cambiado tanto el espacio como el tiempo. Esta solución es dada por Cueva para diluir el tiempo real de los acontecimientos históricos, los tres años que iban de 1527 a 1530⁵⁷⁹, en unos cuantos versos, y dar solución de continuidad entre los dos distintos macroespacios mayores de desarrollo de la acción dramática (Roma-Bolonia).

Ahora bien, el estudio de *El Saco de Roma* ha podido confirmar que las jornadas de la comedia son unidades de tiempo precisas que no superan la extensión de una día, independientemente del lapso de tiempo del vacío, es decir unas horas, días o semanas, entre una jornada y otra. Desde el punto de vista de las peripecias, la resolución final acaba en la tercera jornada y la cuarta se puede considerar, siempre desde el punto de vista de la acción dramática, como un alegato al texto, que reenvía a un significado extra-diegético, más allá del

⁵⁷⁹ Precisamente de mayo de 1527 a febrero de 1530 (Guerrieri Crocetti, 1936, pág. 58).

texto. Esta estructura puede verse muy bien reflejada por lo menos en las tres primeras jornadas, puesto que el Emperador Carlos V en la obra no podía considerarse como un *deus ex machina* y la resolución del conflicto dramático se resuelve en la tercera jornada, siendo don Filiberto quien manda que acaben los estragos de la ciudad italiana y que el ejército salga hacia Bolonia.

Los vacíos escénicos entre las jornadas no presuponen siempre un cambio de lugar dramático, puesto que entre la primera y la segunda jornada el lugar sigue siendo el campamento Real, y también se mantiene al mismo personaje, es decir el general Borbón. Las elipsis temporales entre las distintas macrosecuencias son supuestamente casi nulas. Distinto es el caso que se produce entre las jornadas, puesto que hay cambio de lugar pero se mantienen las mismas estrofas y, como acabo de apuntar, los mismos personajes para dar una solución de continuidad a lo dramatizado. Sin embargo, en esta pieza nuestro dramaturgo parece ligado más a un teatro de la palabra que a un teatro de la acción, como se puede notar a través de los cuentos digresivos. La acción que se presenta en la cuarta jornada es prácticamente estática, puesto que, por ejemplo, al larguísimo diálogo sobre las correrías del saco y las razones que han movido Carlos V a coronarse en Bolonia (vv. 1196-1362) sucede la breve coronación del Emperador. El soberano es presentado en escena para pronunciar un solo verso (v. 1379) en el que jura servir a la corona española. Esta repartición peculiar de la materia dramática está vinculada a los propósitos del dramaturgo para afirmar la supremacía del mundo cristiano gobernado por el Emperador español.

Resumiendo los datos expuestos en las páginas, la articulación temporal de la pieza se representaría como en el esquema:

I jornada (prótasis)	duración: algunas horas aproximadamente 1 momento: decisión de asaltar Roma
	entreacto: algunas horas
II jornada (epítasis)	duración: un día 3 momentos: a) muerte de Borbón b) encuentro romanos + duelo con los alemanes c) bando para volver al Real
	entreacto: probablemente algunas semanas o meses
III jornada (epítasis-catástrofe)	duración: un día 1 momento: duelo + levantamiento del cerco ⁵⁸⁰ .
	entreacto: probablemente algunos días o semanas
IV jornada (¿?)	duración: algunas horas aproximadamente 2 momentos: a) encuentro Sarmiento-D. Fernando b) coronación Carlos V

Gracias al esquema sintético, se puede ver que las jornadas son unidades de tiempo precisas y que el vacío escénico sirve para dividir las varias peripecias contadas en invólucros, puesto que la primera jornada dramatiza el conflicto dramático (prótasis), la segunda y la tercera jornada representan dos etapas distintas del saco de la *città* italiana (epítasis), con varios momentos elegidos, y con la catástrofe desde el punto de vista de la acción dramática que se coloca a finales de la tercera jornada, cuando Filiberto decide levantar el cerco, anticipado por el clímax marcado por la resolución del “secuestro” de las matronas y la segunda petición de paz, que es

⁵⁸⁰ Como decía antes, la macrosecuencia única es dada por el hecho de que los subespacios dentro de la misma no rompen la unitariedad. Sin embargo, tal vez habría que especificar dos momentos, representados por el duelo entre Farias y el alemán y el levantamiento del cerco. También Hermenegildo habla de subespacios, y de tres situaciones que se crean dentro de la misma macrosecuencia (2001, pág. 318).

aceptada. Creo que la cuarta jornada no puede considerarse como catástrofe, y si se puede considerar así lo es en la medida en que las tres jornadas se supeditan al mensaje final de la coronación del Emperador como resolución del conflicto del saco y el mensaje apologético. En este caso, la elipsis temporal se marca solo en los vacíos escénicos entre actos, puesto que los vacíos entre las escenas de cada jornada no marcan una acusada ruptura temporal sino que se inscriben, con toda la jornada, dentro de la temporalidad de un día. Así pues, las tres primeras jornadas, si no contamos los lapsos temporales de los vacíos, son tres días temporales, y así la cuarta, que ocupa unas cuantas horas. Se trata, en definitiva, de cuatro días temporales.

En el segundo ejemplo del apartado voy a centrarme en una tragedia, con vistas a observar cómo se comportaba el dramaturgo cuando escribía tragedias con asunto tomado de algún acontecimiento histórico o legendario, en este caso de las leyendas de la Antigüedad española. Acabamos de ver una comedia seria basada en un hecho histórico contemporáneo, ahora nos situamos ante una tragedia basada en un tema de la Edad media, contenido en las *Crónicas* y fuente de inspiración para muchos romances españoles⁵⁸¹, como la tremenda y desgarradora historia de los siete Infantes de Lara⁵⁸², otro suceso conocido por los espectadores. Cueva tomó inspiración de estos testimonios literarios previos y replanteó el suceso con su «refinada sensibilidad humanista» puesto que al final la muerte de los traidores es un «acto de justicia»⁵⁸³ y no se configura simplemente como una venganza brutal por parte de los ofendidos. El título de la pieza se refiere a unos personajes que no aparecen en escena —en este caso los siete hijos de Bustos— pero representan el motivo por el cual se desencadena la acción dramática.

La materia dramática se repartió en la habitual conformación en cuatro jornadas, con un resumen argumentativo antes de cada una de las jornadas. De acuerdo con Presotto, es «particularmente interesante la estructura de la composición [...] es fundamental la técnica del enfoque sucesivo de varios episodios de diversa tonalidad que contienen una sugestiva posibilidad de escenificación y una fuerza emotiva singular»⁵⁸⁴. En efecto, se pueden confirmar las palabras del hispanista italiano visto que en cada jornada Cueva trataba los episodios del mismo conflicto vertebrador de la pieza —la ofensa procurada por la muerte de los siete Infantes de Lara, que representa una marcada digresión con respecto a la diégesis—,

⁵⁸¹ Presotto (ed.), 2013, pág. 33.

⁵⁸² La leyenda de los infantes inspiraría otras piezas teatrales, como los citados *Los famosos hechos de Mudarra* (c. 1583-1585), la más tardía *El bastardo Mudarra* (1612) de Lope y *La gran tragedia de los siete infantes de Lara* (1612-1622) de Alonso Hurtado Velarde.

⁵⁸³ Ambas citas se encuentran en Frolidi, 2010, pág. 327.

⁵⁸⁴ (ed.) 2013, págs. 33-34.

partiendo de la primera jornada que plantea el conflicto del asesinato, una segunda jornada que gira alrededor de la presentación de las cabezas de los matados mostradas en un festín macabro al padre de las víctimas como mónico de desafío, mientras que a partir de la tercera jornada, en una atmósfera un poco más relejada, el nacimiento del futuro vengador y luego en la cuarta jornada cuatro distintos momentos de distinta emocionalidad en torno al vengador, que iban de la despedida con la madre al enfrentamiento con doña Lambra en la tremenda secuencia de la casa prendida en llamas. Este enfoque sucesivo no se da con ninguna intriga secundaria, sino con la focalización, en cada una de las jornadas, de un episodio distinto del mismo conflicto dramático que llega por distintos niveles a su ápex.

Es singular el hecho de que entre una jornada y otra haya saltos temporales de distinto volumen: entre la primera y la segunda la acción es casi simultánea, entre la segunda y la tercera jornada también, mientras que de la tercera a la cuarta pasan diecisiete años⁵⁸⁵, durante los cuales el hijo vengador de los infantes crece y puede solucionar la afrenta, que se finaliza en la última macrosecuencia, con otro marcado salto espacial y temporal, bajo la vivienda de la traidora Lambra. Spang ha definido la compresión de los hechos con más celeridad que la

⁵⁸⁵ He podido comprobar que se trata de la elipsis temporal entre los actos de una pieza más extensa en todo el teatro de Cueva, así como en todo el teatro finisecular de mi *corpus*. En el repertorio teatral de la época se escribieron otras piezas que cubrían un larguísimo lapso de tiempo. Piénsese por ejemplo en la citada *Gran Semíramis* de Virués, que cubría unos 22 años. Saltos temporales marcados, entre actos o bien dentro de las mismas macrosecuencias constitutivas de una misma jornada, se exteriorizaban no solamente en las tragedias que trataban sobre acontecimientos históricos o leyendas nacionales, sino también en las comedias. Un caso particular de mi *corpus* se daba en una comedia urbana cómica, según los parámetros de Vitse, como el *Tutor*, que presentaba un salto temporal bastante largo, pero sin la entidad que se observa en *Los Infantes*: cinco meses entre la primera y la segunda jornada, con ésta que empezaba con el monólogo de Otavio en Salamanca, donde lo había enviado su tutor en la primera jornada. Esta cesura temporal servía para dar verosimilitud al hecho de que el joven había pasado bastante tiempo en la ciudad y se quejaba por la insoportable ausencia prolongada de su amada Aurelia. También es importante notar que esta vez las jornadas tampoco corresponden a un día temporal, puesto que la segunda jornada abarca la extensión de seis días, así como de la primera a la segunda macrosecuencia de la tercera jornada pasan diez días y la acción se sitúa de noche, como se indica en los vv. 1564 y 1573. Lo mismo se producía en la cuarta jornada, donde la acción empieza seis días después con respecto a la tercera jornada y entre las dos primeras macrosecuencias se ocasiona un lapso de tiempo de cinco días (v. 1896). Esta estructura de la pieza se ha consultado a través de la ficha de segmentación propuesta en el trabajo de edición de Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (2010). Como se decía antes, es curioso ver que incluso dentro de piezas con intrigas desarrolladas en el presente del dramaturgo se daban marcados saltos temporales y que incluso dentro de las distintas macrosecuencias se ocasionan estos cortes temporales relevantes. De todas las obras de Cueva, esta es la única donde se presentaban todas estas marcadas cesuras incluso en los *entre-secuencias*, llegando a configurarse casi como una excepción de su repertorio y del mismo repertorio cuatripartito. La pieza demuestra asimismo el continuo ejercicio del dramaturgo bético para la sistematización de la materia dramática según un diseño en cuatro jornadas. Creo que también puede ser útil observar que se trataba de una de sus últimas piezas. Sin embargo, se pueden notar algunas coordenadas unitarias, donde el lapso de tiempo acusado lo engloba el entreacto, que permite deslindar la acción dramática. En otro ejemplo de comedia como el del *Miseno* se da otra importante cesura temporal entre los actos: el protagonista se encuentra en su casa en Valencia en la segunda jornada, donde ha confesado que tiene que marcharse, y camina por Eslavonía en la tercera jornada, según se indica en el v. 487. El personaje cuenta sus peregrinaciones y su tristeza por no saber qué hacer. A partir de este monólogo se infiere que han pasado por lo menos semanas o hasta meses, que el dramaturgo ha condensado en el entreacto entre las dos jornadas focalizando la atención en algunos momentos precisos, con las jornadas que no pasan el tiempo efectivo de un día, una solución que lo acerca al esquema de *El Saco* en lo relativo a la concepción de las jornadas como unos precisos días temporales.

necesaria con el concepto de «acelerado»⁵⁸⁶, recordando que esta solución presenta unos peligros que se traducen en la acusada inverosimilitud y artificialidad de lo presentado. Sin embargo, recordaba asimismo que si el dramaturgo lo proponía como «acelerado extraescénico», es decir con las fracturas temporales condensadas entre un acto y otro o dentro una escena y otra, el resultado era menos chocante. Esto es lo que hace Cueva entre la tercera y la cuarta jornada, excepto dentro de la última jornada donde se suceden elipsis temporales importantes de distinta extensión, la última incalculable a la perfección, que le sirven para mostrar los distintos episodios relativos a la mayor edad de Mudarra. El dramaturgo condensa los saltos temporales en los entreactos y en las tres primeras jornadas de la pieza nos presenta unos tiempos de desarrollo muy breves: el lapso de tiempo de una mañana en las dos primeras jornadas, y algunas horas en la tercera jornada, repartiendo el mismo día temporal en las tres primeras jornadas. La intención de dividir así la pieza no enjuicia su unitariedad⁵⁸⁷, puesto que la linealidad cronológica de los episodios permite que se aprecie esta focalización progresiva, que de un tiempo que se escandea y se dramatiza como breve desde el punto de vista de su cantidad, casi al hilo con el tiempo humano, pasa a ser rapidísimo y con marcadas cesuras temporales, con un crecimiento progresivo del tiempo condensado en el entreacto que señala el pasaje del tiempo dramático con vistas a puntuar las fases concitadas de la solución del caso.

La primera jornada de la pieza, formada por una única macrosecuencia (vv. 1-422), se desarrolla enteramente en el palacio del rey moro Almanzor, en la ciudad (califato) de Córdoba, como se infiere en el v. 32, y ocupa el espacio temporal de algunas horas, abarcando desde la mañana (v. 311), cuando se habla de comida, hasta las doce de la mañana (vv. 415-416), y mostrando de esa forma una continuidad temporal (unas horas de la mañana) y una unidad de acción, pero no la conservación del mismo personaje, puesto que hay alternancia entre el rey Almanzor y Gonzalo Bustos, dos personajes que coinciden en escena a la altura de la tercera secuencia (vv. 175-322). Esta primera parte de la pieza gira en torno al cuento digresivo de la batalla (vv. 1-166), el encuentro del rey con Bustos, sacado de la cárcel adrede (vv. 175-322), y luego la parte reservada al rescatado con otro encuentro, al final de la jornada, con la amada Zaida (vv. 343-422)⁵⁸⁸. En esta jornada se introduce el conflicto dramático, que gira en torno a la ofensa procurada por la muerte de los siete Infantes.

⁵⁸⁶ 1991, pág. 235.

⁵⁸⁷ Véase el trabajo de Sieber (1973).

⁵⁸⁸ El espacio que se muestra en la prima jornada es itinerante, puesto que al quedar en escena y al dejar el salón en el que se ha tenido el encuentro con el soberano, Bustos, que ha terminado su encarcelamiento, sale y encuentra a Zaida.

segunda de ellas (vv. 942-1029). Para esta jornada, el dramaturgo elige poner en escena dos momentos: por un lado, la despedida entre los dos enamorados Zayda y Gonzalo Bustos y, por otro lado, el momento del parto de la mujer, quien da a luz al futuro reparador de la honra de los infantes. De la segunda a esta tercera jornada han pasado por lo menos algunas horas, aunque no se puede calcular cuántas, puesto que a finales de la segunda se hace referencia a las citadas cartas que quiere entregarle el rey a Bustos para irse a su tierra. Las dos mujeres se han desplazado del lugar en el que estaban antes a otro, y en ese mismo lugar donde Zaida ha parido se encuentra Almanzor, como se indica en el vv. 982-983. El hecho de que el rey moro mande hacer fiestas para el acontecimiento feliz llamando a sus vasallos (v. 1028), supone que la acción se haya desplazado a las cercanías del palacio real o inmediatamente fuera de éste, con las dos mujeres que han deambulado de un espacio a otro, probablemente de una calle de la ciudad a las cercanías de la residencia del soberano. Otra vez, y de modo análogo a las dos primeras jornadas, el tiempo en que se diluyen los hechos dramatizados en las macrosecuencias de esta tercera jornada es de unas cuantas horas desde el punto de vista de la temporalidad dramática, con el entreacto que señala pausas breves, más cortas que el tiempo de la acción dramática en las jornadas.

Distinto es el caso de la jornada de conclusión, que se compone de cuatro macrosecuencias y se desarrolla, durante la primera de ellas, en Córdoba (vv. 1030-1101) y en las demás en Salas (vv. 1102-1549), y en particular en distintos espacios de esta segunda ciudad. Como se infiere por la metáfora a comienzos del acto —«ha diez y siete veces el granero» (v. 1035)—, con Zayda que se refiere a su hijo Mudarra (v. 1031), se entiende que ha llegado la mayor edad de éste y que entre las dos jornadas ha pasado un lapso de tiempo larguísimo, durante el cual tenemos que suponer:

1. la celebración de las fiestas que Almanzor ha preparado para la hermana;
2. el crecimiento del niño hasta sus 17 años;
3. en paralelo al crecimiento de Mudarra, la espera del padre a que éste llegue al cumplimiento de la edad para acometer la hazaña.

El dramaturgo omite los episodios de los primeros años de vida del hijo por ser muy poco rentables, dado que el vacío escénico cubre un largo espacio temporal que habría sido inútil representar en escena, siendo lo más importante la reparación de la afrenta subida. De una jornada a otra Cueva presenta a un Mudarra hombre, el salvador de la honra de sus hermanastros los Infantes, que se presta a ver a su padre y a desempeñar lo que el destino le ha asignado. Si las dos primeras jornadas se focalizaban en la presentación de la afrenta, y

Gonzalo Bustos era el protagonista absoluto, en estas dos últimas la acción gira en torno a los hechos que atañen al personaje Mudarra. En la perspectiva de la construcción temporal, contrariamente a las tres primeras jornadas, la cuarta jornada es mostrada como muy dinámica desde el punto de vista de la acción dramática, y con acusadas cesuras temporales, que llegan a cubrir algunos días, entre las distintas macrosecuencias. Sin embargo, ante esta decisión de Cueva de repartir el tiempo dramático de un modo tan insólito, algunas preguntas se imponen, entre las cuales sobresale esta: ¿por qué se engarzan y comprimen todos los episodios de Mudarra en esta última jornada, cuando se podía dramatizar el episodio del banquete más sucintamente y hacerlo recaer dentro de la primera jornada, haciendo que la venganza se condensase en la última parte? Si miramos con más detenimiento la pieza, la jornada conclusiva se articula alrededor de cuatro momentos álgidos (despedida con la madre-encuentro con el padre y desafío a Velázquez, quien está presente- duelo y consecuente muerte de Velázquez- venganza definitiva). La solución de enfatizar el momento del banquete reside en la voluntad de Cueva de marcar la tremenda muerte de los Infantes y centrar la atención en el detalle de las cabezas, que suscita algo de compasión por la desesperación del padre, así como dar carta de identidad a lo que sucede al final.

La segunda macrosecuencia de la tercera jornada (vv. 1102-1149) se desarrolla en Salas, puesto que sale Bustos y dice que hace once días que el hijo ha salido de Córdoba (v. 1102). El cambio de macrosecuencia se da con un cambio de tiempo y de acción. A la escena se incorporan Mudarra y Viara, que han llegado a la ciudad del padre como se entiende en el v. 1152, y más precisamente cerca del muro de la ciudad según el v. 1158. En los vv. 1166-1167 Mudarra afirma que algunas personas se está acercando. El sevillano construye la acción dramática como si los dos grupos, el de Mudarra y el del padre, se estuvieran acercando uno a otro y como si ésta se construyera a cámara lenta para hacer coincidir los dos núcleos en el mismo punto y marcar emotivamente el encuentro entre el joven y el padre desconocido. El largo diálogo con Bustos, que dura hasta el v. 1333, concluye con la aceptación por parte del hijo de la religión cristiana y la salida hacia el lugar del bautismo, largamente dramatizada por el dramaturgo porque al final Mudarra, para llevar a cabo su venganza, pide ayuda a Dios (v. 1463). El lapso de tiempo de once días entre una macrosecuencia y otra se hace necesario para que se dé verosimilitud al viaje cumplido por Mudarra con sus soldados desde su casa materna hasta el pueblo del padre, es decir desde Córdoba en Andalucía hasta Salas en Castilla y León⁵⁹⁰, un desplazamiento que cubre casi toda España, e intensificar asimismo la angustiada

⁵⁹⁰ Se encuentra «al suroeste de Burgos», es decir precisamente en Castilla y León (Presotto [ed. de *Tragedias*], 2013, pág. 125.

espera de éste. Pero el encuentro con el padre también le sirve a Mudarra para desafiar a unos de sus mayores oponentes, Ruy Velázquez, y fijar las cláusulas de la lid, que se hará tres días después, con Ruy que queda solo en escena (vv. 1430-1461) cuando padre e hijo se encaminan hacia el lugar del bautismo de Mudarra.

En la tercera macrosecuencia de la jornada los dos enemigos, Mudarra y Velázquez, se dirigen por la noche (v. 1466) hacia el lugar establecido para el duelo (v. 1468) en una escena que ha sido definida, muy acertadamente, como «nocturna múltiple»⁵⁹¹. La finalización del duelo significa que de la segunda a la tercera macrosecuencia han pasado tres días⁵⁹², desde el momento de la declaración del desafío al del duelo que ahora se lleva a cabo. El tiempo se condensa en el entreacto y la macrosecuencia dura unas cuantas horas del tercer día a partir del encuentro entre padre e hijo. El pasaje a esta nueva macrosecuencia se ha dado con el cambio de estrofa, que de la redondilla pasa a ser la octava real, pero conservando a Velázquez en escena, y presentando a los dos personajes involucrados preparándose, cada uno a su lado, a desafiarse:

MUDARRA	Excelso hacedor de Cielo y tierra, divino Dios, tu ayuda pido agora, para vengarme en el traidor que atierra mi contento, con diestra vengadora. 1465 La noche con obscuro manto cierra el mundo; ésta es segura y buena hora [...]
RUY VELÁZQUEZ	Seguro tiempo y diestro agüero llevo; 1470 de mi maldad redimo el cruel castigo que me estimula por quien no me atrevo sustentar la batalla al enemigo ⁵⁹³ .

⁵⁹¹ Presotto (ed. de *Tragedias*), 2013, pág. 144, citando a Cebrián García.

⁵⁹² Se presentan otros casos parecidos en el teatro de Cueva. Piénsese en *La muerte del rey don Sancho*, donde entre el reto de don Diego a los zamoranos a finales de la segunda jornada, con el establecimiento de las cláusulas de la lid por el mismo don Diego, y el comienzo del mismo en la jornada posterior pasan nueve días, los que ha pedido el mismo. Sin embargo, la dramatización, en esta obra, es totalmente distinta, porque, si desde el punto de vista temporal el vacío cubre los días entre los actos, dando la sensación de verosimilitud al dejar pasar los nueve días requeridos, la acción se focaliza en el terrible duelo en el palenque casi a lo largo de toda la tercera jornada. Esto le sirve al dramaturgo para mostrar la fuerza de Diego con respecto a los zamoranos y, en paralelo, subrayar a comienzos de la cuarta jornada la atribulada cuestión de la victoria del joven, puesto que el caballo lo ha sacado fuera de la raya durante la lid.

⁵⁹³ El dramaturgo centra su atención más en cómo se preparan los contrincantes a la batalla que en ésta. Frente a Mudarra quien, recién bautizado al cristianismo, se dirige a Dios, su nuevo Dios, para finalizar la hazaña, es peculiar la representación de Ruy Velázquez como personaje débil que teme la superioridad física del oponente y, sin invocar a ninguna divinidad, solo recela de dirigirse al lugar señalado porque barrunta malos presagios.

Terminado el enfrentamiento, es muy singular la dramatización de la cuarta y última macrosecuencia de la pieza (vv. 1495-1549), cuando Mudarra se encuentra bajo la ventana de doña Lambra (vv. 1496-1497), y puede tomar venganza del agravio a expensas de los siete Infantes, que se había iniciado con la muerte de Ruy Velázquez (vv. 1485-1494). El evidente desplazamiento temporal y espacial⁵⁹⁴ de una macrosecuencia a otra se da manteniendo el mismo personaje y la misma forma métrica, lo cual, pese al evidente abismo incalculable perfectamente parece dar, en cualquier caso, una tibia solución de continuidad de la acción representada, puesto que se representan las dos fases dominantes de la venganza del joven Mudarra.

Como en muchos otros casos de piezas cuevinas, cada jornada presenta una precisa temporalidad continuativa. Sin embargo, en esta ocasión lo que atrae mayormente la atención es la particular construcción de la cuarta jornada:

⁵⁹⁴ Presotto (ed.), 2013, pág. 145.

I jornada (prótasis)	duración: unas pocas horas 1 momento: afrenta a Bustos
	entreacto: probablemente ni una hora
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 1 momento: banquete (presentación cabezas)
	entreacto: una o algunas horas
III jornada (epítasis)	duración: un día aproximadamente 2 momentos: a) despedida Zayda-Bustos b) parto de Zayda
	entreacto: diecisiete años
IV jornada (épitasis-catástrofe en las dos últimas macrosecuencias)	duración: aproximadamente, más de quince días 4 momentos: a) despedida Zayda-Mudarra b) encuentro Mudarra-Bustos c) duelo Mudarra-Ruy Velázquez d) venganza final

El tiempo total de lo dramatizado supera los diecisiete años y quince días, mientras que si consideramos solamente la duración temporal efectiva de las jornadas, las tres primeras se inscriben en algunas horas de un mismo día, mientras que la última en más de quince días, pero es imposible medirla concretamente por los problemas que presenta el marcado salto temporal de la macrosecuencia conclusiva. En realidad, el tiempo general efectivo de la pieza es incalculable, puesto que es imposible delimitar a la perfección la elipsis temporal entre el momento del duelo y el del asesinato de doña Lambra. Sin embargo, cada una de las macrosecuencias de la cuarta jornada no dura más de algunas horas. Se observa una tendencia general, es decir condensar el tiempo entre el entreacto, con la acción dramatizada que no dura más de algunas horas o un día en las jornadas o en las varias macrosecuencias de las jornadas. A cada macrosecuencia corresponde un distinto lugar de dramatización, algo que se ve muy claramente a través de la segmentación de la pieza.

Las elipsis temporales entre jornadas se dan, ellas también, de manera progresiva, puesto que de una hora o hasta menos en los vacíos de las tres primeras jornadas, se pasa directamente a diecisiete años entre las dos últimas. Desde el punto de vista de la adecuación de las partes cuantitativas a las jornadas la prótasis representa la “exposición” del conflicto dramático en la primera jornada, la épitasis ocupa la segunda y la tercera jornada hasta parte de la cuarta, puesto que la catástrofe se da en las dos últimas macrosecuencias de la jornada conclusiva con las dos etapas de la venganza del agravio.

Se pueden notar las acusadas diferencias desde el punto de vista de la extensión de la elipsis temporal con *El Saco* en lo relativo a la construcción de las fracturas temporales dentro de una jornada. Las tres jornadas de *Los siete Infantes* se presentan como precisos días temporales, mientras que la jornada conclusiva se presenta con una duración superior a quince días. En realidad, todo ello no quiere decir que se construya el tiempo de manera distinta, puesto que se nota en ambas la decisión de esconder los saltos temporales en los vacíos entre jornadas, y en el caso de la tragedia incluso entre las macrosecuencias.

En ambas obras el sevillano ha escogido unos momentos peculiares de los temas que se ha puesto a dramatizar, y también la extensión de los varios episodios permite abordar conjeturas sobre la decisión de centrar la atención en algo preciso con respecto a otros momentos. Un ejemplo patente podría ser el citado banquete de *Los siete Infantes*.

Ejemplo 2. La dramatización de lo novelesco en Cueva

El segundo apartado del presente capítulo toma como tercera pieza analizada otra interesante creación del repertorio del dramaturgo sevillano, la *Comedia del degollado*. Esta obra será útil para observar las supuestas diferencias posibles, desde la perspectiva de la inscripción temporal, entre la dramatización de un hecho histórico y la puesta en escena de la materia novelesca.

La acción dramática se hilvana en torno a la relación amorosa entre Arnaldo y Celia, obstaculizada por el moro Chichivalí, que el dramaturgo condimenta con intrigas secundarias como, entre otras, el rescate del moro, y se amplifica con el amor del príncipe por la misma Celia a partir de finales de la primera macrosecuencia de la segunda jornada. En la comedia se presenta una ambientación morisca que conlleva asimismo, además de la dramatización de temas como el honor y la justicia, toda una serie de argumentos corolarios al igual que la

magnanimidad del cristiano, la maurofilia, el tratamiento del rescate del cautiverio de moros, el enfrentamiento ideológico entre los dos bandos con la traición del moro a expensas del cristiano, que muestran todo el interés volcado en la época por estas temáticas. Precisamente ha señalado Matas Caballero que el tema de la obra de Cueva se inserta en la larga «tradición de cautiverios costeros entre moros y cristianos», y más específicamente en un cuento de los *Factorum dictorumque memorabilium libri IX* del italiano Giambattista Fulgoso, o bien de Pero Mexía en su obra *Silva de varia lección*⁵⁹⁵. También se encuentra una fuente en la *Epitia* del mismo Giraldi⁵⁹⁶. Crawford, quien consideraba *El degollado* con más cualidades con respecto a otra obra del grupo de tema costumbrista como el *El viejo enamorado*, sostenía que tenía algunos parecidos con la *Historye of Promos and Cassandra* de Whetstone y *Measure for Measure* del mismo Shakespeare⁵⁹⁷; sin embargo, Cueva habría añadido algunas circunstancias interesantes como el rapto de Arnaldo y Celia⁵⁹⁸. El título mismo de la pieza anticipa que se va a introducir un detalle cruento como la degollación de un personaje que, sin embargo, no es el protagonista de la misma sino el personaje oculto y misterioso, que no se ve en escena, gracias al cual el protagonista será salvado del triste destino, lo mismo que en *Los siete Infantes*.

El dramaturgo, como en el resto de su producción, subdividió la materia dramática en cuatro jornadas, sin indicaciones de salida o entrada de personajes pero añadiendo el acostumbrado resumen argumentativo que precede cada una de ellas.

La primera de las cuatro jornadas (vv. 1-576) se compone de tres macrosecuencias, que se desarrollan en distintos ambientes de la ciudad de Vélez de la Gomera, llegando a configurarse como un día temporal. En la primera de ellas (vv. 1-144) Arnaldo discute con el criado sobre el asunto del rescate al moro Chichivalí y el banquete que va a dar.

La segunda macrosecuencia (vv. 145-328), con toda probabilidad inmediatamente sucesiva a la primera macrosecuencia, dramatiza la llegada de Chichivalí, cautivo de Arnaldo, y el acompañante Palique, a la isla de Vélez, con el moro quien relata su pasión por la misma mujer de su antiguo jefe, uno de los ejes vertebradores de la tensión que se irá acumulando en las jornadas posteriores. El moro ha traído el rescate para robar la mujer a Arnaldo, zanjando la cuestión presentada anteriormente. Manda asimismo que su criado se disfrace de cristiano para poderla robar, condimentando de esa forma la fábula con el conocido tópico del cambio

⁵⁹⁵ (ed.) 1997, pág. 99.

⁵⁹⁶ Crawford, 1937, pág. 169. Cueva se sirvió de Cinthio también en su *Constancia de Arcelina*, puesto que la fábula derivaba de la primera *novella* de la introducción de los *Hecatommithi* (Canavaggio [ed. de *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*], 1969, pág. 34).

⁵⁹⁷ Crawford, 1937, pág. 169.

⁵⁹⁸ Crawford, 1937, pág. 169.

de disfraz para obtener los objetivos propuestos. En este punto es muy interesante cómo desarrolla la acción el dramaturgo desde el punto de vista de la temporalidad, puesto que, cada uno por su lado, Chichivalí con su ayudante acerca de la isla (vv. 145-256) y Celia con su criada en su casa (vv. 257-328), salen estos personajes en escena mientras se desarrolla el banquete de Arnaldo, creando así el efecto del paralelismo de las secuencias y el desarrollo temporal del banquete, que no se presenta en escena pero cuyo transcurso se colige de los parlamentos de los personajes. Reproduzco aquí abajo los versos de Chichivalí hablando con Palique acerca del intento de robar Celia a Arnaldo:

Y es que yo la he de robar
y ha de ser en esta hora,
porque él con otra señora
está fuera del lugar
(vv. 221-224)

Por otro lado, la misma información temporal de que la acción se sitúa mientras se hace el banquete nos llega de Celia, y la podemos colegir en sus versos 305-306: «Arnaldo se está holgando/ con las damas en la güerta»⁵⁹⁹, cuando la mujer quiere esconderse y dirigirse al banquete disfrazada de paje (v. 309). En esta macrosecuencia el escenario queda vacío, puesto que hay cambios totales de personajes, pero se manifiesta la unitariedad temporal.

La acción vuelve a desarrollarse en casa de Arnaldo en la macrosecuencia sucesiva (vv. 329-576) acabado el banquete, de acuerdo con la indicación ofrecida en el v. 330: «que bien nos dio de comer». De la segunda a esta tercera macrosecuencia tendrían que haber pasado por lo menos algunas, pocas, horas, desde el momento en que se estaba desarrollando el banquete hasta después de acabarse éste. Cueva nos presenta una alternancia de secuencias en la que se muestran las distintas visiones de cada grupo de personajes, complicando la acción con la involucración de éstos a la acción dramática. Básicamente, Arnaldo, protagonista absoluto de la jornada, presencia algunas peripecias que van a mudar su perfil como personaje: el moro le paga el rescate (385-420) y viene a conocimiento del rapto de su amada Celia (vv. 425-480), accidente que lo anima a tomar algunas medidas para no quedar alejado de su amada. La acción se vuelve a desarrollar en su casa, para acabar al final de la macrosecuencia en una

⁵⁹⁹ El paralelismo cronológico de dos episodios —las escenas paralelas— que se desarrollan al mismo tiempo en la ficción dramática pero que el dramaturgo es obligado a presentar, por claras razones organizativas, en sucesión en el texto dramático, es permitido por el teatro ilusionísticamente, con el decorado que divide en dos el tablado, donde en cada una de las dos partes cada personaje pronuncia su parlamento. De esta forma, es peculiar subrayar que en la misma macrosecuencia los espacios de desarrollo de la acción dramática son, en realidad, dos lugares distintos, con las acciones paralelas temporalmente.

marina (como se indica en el v. 545), donde queda a la espera para ser llevado en el bote en que se encuentra la mujer, como se infiere también en el v. 569, y en la secuencia conclusiva del acto (vv. 553-576) su deseo se realiza, puesto que será atado él también por los moros, que lo llevan a la embarcación⁶⁰⁰. Esta primera jornada es esencial para plantear el conflicto dramático, con el rapto de Celia, que anima a uno de los protagonistas a reaccionar. Se ve claramente que la “exposición” es muy breve y la acción empieza *in media res*. Sin embargo, las varias macrosecuencias suponen que no se mantenga la unidad de acción, al ser desarrolladas las intrigas en momentos distintos pero que también suponen el proceder del tiempo dramático de manera progresiva y su inscripción probablemente en un día, de la mañana a la tarde o noche.

La segunda jornada se abre en un espacio dramático distinto, que también supone un cambio métrico, de redondillas a octavas reales, y un cambio de personajes. La acción dramática, polarizada hasta el momento por el amor de Arnaldo a Celia y la cuestión del rescate que se ha solucionado, se complica con la inserción de otras *dramatis personae* como el rey y el príncipe de Berbería, en el norte de África. Entre una jornada y otra tendrían que haber pasado algunos días o semanas, por el pasaje de la isla de Vélez, afuera de las costas marroquíes, al palacio africano del rey, con un cambio de tres elementos fundamentales como espacio, metro y *dramatis personae*. En este lapso de tiempo se tienen que calcular:

1. el trayecto de Arnaldo hacia al bote;
2. el trayecto del bote desde Vélez hasta las costas africanas;
3. el desembarque de los cautivos;
4. la llegada al palacio de los cautivos.

El vacío omite cosas innecesarias y también difíciles de representar. Posiblemente la jornada se desarrolla en un día temporal, al ser de los vv. 946-947, casi al final de la misma, la indicación de que el día se está acabando. En este caso también, el dramaturgo omite episodios que habrían sido muy poco interesantes. La primera macrosecuencia (vv. 577-840), que empieza con la abdicación del rey de Berbería en su hijo, gira en torno a la presentación de los cautivos al rey (vv. 609-632) y al reconocimiento de Chichivalí, de entre el grupo de los presos, del cautivo Arnaldo, al cual el mismo Chichivalí intenta que le sea otorgada la libertad

⁶⁰⁰ El espacio que se presenta en esta macrosecuencia es también un espacio de tipo itinerante, porque se pasa de la casa de Arnaldo a la marina con el movimiento continuo del personaje de un lugar a otro. El movimiento del personaje se indica en el v. 539, cuando el criado dice a Arnaldo «camina».

para que así pueda amar a Celia sin estorbos. La unidad de acción también se realiza a través del mantenimiento del personaje —el príncipe— en escena. Importante es en la quinta secuencia (vv. 737-816) el descubrimiento al heredero, por parte de Chichivalí, de la verdadera identidad de Arnaldo y de la traición a sus expensas, una cuestión que hace enfurecer al soberano bérbero. De ahí que el príncipe, por la descripción que le ha hecho el moro de Celia, se enamore de ella, complicando de esa forma la intriga en torno al amor hacia la mujer con un tercer pretendiente que está dispuesto a conquistarla. La segunda macrosecuencia de la jornada, formada por tres secuencias todas en redondillas (vv. 841-960), se abre en el palacio del rey por la tarde, por la indicación de los vv. 946-947. Al mismo espacio mayor de desarrollo de la acción, aunque probablemente en otro lugar más específico de éste, y de forma métrica, no corresponde la conservación de los mismos personajes, ya que hay dos salidas (Celia y Arnaldo) y una entrada (príncipe). Sin embargo, la unidad de acción de esta macrosecuencia es dada por la conservación del personaje de Arnaldo en escena, que de “abandonado” por Celia (v. 920) va a ser elegido privado del príncipe (v. 955). El hombre de poder, que está a conocimiento de la verdadera identidad de Celia, a la que Arnaldo llama fingidamente “hermano” y dice que es un buen músico (v. 936), establece un nivel de confianza más estrecho con Arnaldo y lo anima a que se prepare una música por la misma noche, un espectáculo en el cual tendrá que estar su hermano para tocar un instrumento.

El principio de la tercera jornada, que se desarrolla a lo largo de los vv. 961-1455, presupone que se cambie de lugar dramático, puesto que se pasa del palacio a la calle (v. 1073), pero que se mantenga la unidad temporal al desarrollarse ese mismo día, con Celia quien va a ofrecer, a la altura del v. 1015+, la canción requerida por el príncipe en el v. 947, y luego entabla un diálogo con el noble casi al comienzo de la noche (v. 1086)⁶⁰¹. Esto supone que entre las dos jornadas el descarte temporal sea mínimo, de unas cuantas horas, y esconda algunas acciones bajamente rentables como los preparativos de la música de Celia con la ayuda de Arnaldo. La conservación del mismo personaje (príncipe), pese al cambio de estrofas y de lugar, otorga continuidad a la acción y la reanuda con el monólogo del príncipe acerca del amor que le tiene a la mujer (vv. 817-840) al final de la primera macrosecuencia de la segunda jornada, puesto que ahora la jornada se reabre con el noble quien no sabe si declarar

⁶⁰¹ Dentro del *corpus*, hay varios ejemplos de piezas que suponen que el mismo día sea dramatizado en más jornadas: piénsese en el momento entre la tercera y la cuarta jornada de la *Alejandra* de Argensola, que marca el pasaje entre la profecía del fantasma al rey sobre la pérdida del reino esa noche y el enfrentamiento entre los bandos de Rémulo y Ostilo y el mismo rey a comienzos de la cuarta jornada, o bien en la última jornada de la *Comedia del Príncipe tirano*, que marca el pasaje a la primera noche del príncipe como encarcelado, con la acción de la jornada anterior que ha acabado por la tarde con la entrega de las llaves de la cárcel a Gracildo. En ambos casos, las jornadas medían temporalmente un día temporal.

o esconder su amor a la doncella (vv. 961-999). En este caso, con el cambio de espacio dramático de la casa de Arnaldo en la primera jornada al palacio del rey a partir de la segunda, el dramaturgo se focalizaba ampliamente en el debate interior del noble. Cueva condensaba los varios acontecimientos en el palacio del rey bérbero con la continuidad temporal entre las jornadas.

La tercera jornada se constituye de dos macrosecuencias. La primera, hasta el v. 1219, presenta alternancia de estrofas (estancias-redondillas-canción), salida y entrada de personajes y se desarrolla de manera lenta, en la filigrana del diálogo, ocurrido tras la canción (vv. 1016-1035), entre el noble y Celia al final (vv. 1080-1219), rebotante de imágenes metafóricas y juegos conceptistas que muestran la decisión de Cueva de hacer hincapié en los acosos del noble para rendir a la mujer.

La segunda macrosecuencia de la jornada (vv. 1220-1455) empieza con otro de los protagonistas que reflexiona acerca de sus cuitas, en esta ocasión Chichivalí. Las dos macrosecuencias de la jornada empiezan, pues, de manera parecida, con los dos enamorados debatiéndose acerca del amor para la mujer, cada uno por su lado. Entre las dos hay continuidad temporal, puesto que el joven encuentra a una Celia preocupada que acaba de dejar a su “acosador” el príncipe, el indicio primario para que se trabaje la consecuenencialidad temporal entre las dos macrosecuencias y se entienda que la mujer está volviendo a su dormitorio tras el encuentro con el heredero. La acción de esta macrosecuencia se desenvuelve de manera muy rápida y ve la involucración posterior de otros personajes en escena, como Arnaldo a la altura del v. 1319+, quien duela y mata inesperadamente a Chichivalí por sus acosos violentos a la mujer, luego de la justicia al v. 1355+, con Celia que intenta culparse del delito, y del príncipe mismo en el v. 1391+. En la última secuencia (vv. 1432-1455), protagonizada por la mujer y el príncipe, éste muestra su preocupación a Celia por haberse metido en apuros. La acción concluye a las doce de la noche según se indica en el v. 1439, con lo cual han transcurrido probablemente dos horas desde el final de la canción de Celia hasta el final de la jornada, es decir que desde el final de la segunda jornada hasta el final de ésta el tiempo es muy reducido y el dramaturgo ha condensado varios episodios secundarios que mueven y dinamizan la acción en un lapso de tiempo muy restringido⁶⁰². El dramaturgo reúne temporalmente, en el mismo día, dos jornadas de la pieza, con los entreactos y los *entre-secuencias* que esconden lapsos de tiempo muy reducidos.

⁶⁰² Otra indicación temporal se puede observar en los vv. 1421-1422, cuando Celia declara que acaba de salir del aposento del rey, al que ha dejado dormido. Con lo cual, se tiene que suponer que la acción al final del diálogo entre los dos se ha finalizado cerca de este aposento.

La cuarta jornada (vv. 1456-1977), formada por dos macrosecuencias, se vuelve a abrir con el príncipe, quien pronuncia otro monólogo sobre el amor que lo castiga excluyéndole el amor de Celia (vv. 1456-1489). El dramaturgo hacía hincapié en las cuitas del noble, puesto que la acción vuelve a abrirse con este poderoso, quien entabla un monólogo acerca de su situación. Entre la penúltima y la última jornada tendrían que haber pasado la noche o algunos días, con la cuarta jornada que empieza por la mañana, puesto que la indicación temporal a la altura del v. 1641 «luego que nos falte el día», especifica que la acción se desarrolla durante el día por la mañana o la tarde. Más específicamente, el tiempo dramático es el día previsto para la condena a muerte de Arnaldo proclamada por el rey padre, como se desprende de las palabras de Palique (v. 1496). Entre las dos jornadas se tienen que suponer:

1. la vuelta a palacio de todos los personajes;
2. el encarcelamiento de Arnaldo;
3. la decisión del rey de matar a Arnaldo.

La acción se desarrolla, en la primera macrosecuencia, en el palacio real hasta el v. 1681, mientras que a partir del v. 1682, es decir al comienzo de la segunda macrosecuencia, en las afueras del palacio o, en cualquier caso, en un lugar distinto, puesto que el príncipe, salido después de la ejecución del degollado, dice «y a palacio al momento sea llevado» (v. 1697) apenas antes de que se descubra al degollado. En este caso, la inscripción temporal de la jornada en un día se da por la voluntad de marcar la acción de la salvación de Arnaldo como la etapa final de la acción dramática que lleva hacia la catástrofe final representada por la agnición y la liberación de los dos cautivos enamorados.

En la primera macrosecuencia (vv. 1456-1681) la unidad de acción es dada por la presencia del príncipe en escena, quien trata de consolar a una desesperada Celia a causa de la resolución del monarca. La acción gira en torno a un nuevo acoso a la mujer y a la voluntad del príncipe mismo para que el alcaide pueda evitar que el degollado sea Arnaldo. Cueva condensa el tiempo, puesto que se habla del recado (v. 1542) al Alcaide, y el mismo sale (v. 1562) diciendo del mensaje.

En la segunda macrosecuencia (vv. 1682-1977), inmediatamente sucesiva a la primera, el foco de atención se desplaza hacia la supuesta degollación de Arnaldo. El alcaide, quien ha prometido al príncipe hacer un trueque de identidad, tiene que aplacar la ira del noble, el cual cree que no ha mantenido sus promesas. La acción dramática se concluye con la resolución

del caso gracias al mismo príncipe, quien lleva Arnaldo, vivo, a Celia, y les da libertad a ambos enamorados enviándolos a su tierra de origen⁶⁰³.

De esa forma, el conflicto dramático, que se había desplazado en la última jornada al caso de la condena a muerte de Arnaldo, se resuelve gracias a una estratagema peculiar del heredero.

En esta comedia, a un distinto espacio corresponde una acción distinta. El cambio de jornada ocasiona un cambio de cauce métrico pero no siempre de personaje, puesto que de la segunda a la cuarta jornada quien está presente siempre, al comienzo y al final de éstas, es el príncipe. Curioso es también el hecho de que Cueva dramatice una sola jornada en Vélez y tres jornadas en África en la corte, pasando de una isla a un palacio, aunque esta voluntad radica en que a finales de la primera jornada se exponga el caso del cautiverio de los dos moros que iría marcando las tres jornadas posteriores. Desde el punto de vista de la temporalidad de la pieza, la estructura podría ser resumida de esta forma:

⁶⁰³ Es muy interesante la caracterización de este personaje, que al final muestra toda su compasión por el caso y, movido por la piedad que le suscita Celia, lo resuelve de la manera más adecuada sin que se produzca la muerte de una de las principales *dramatis personae*. El noble renuncia a su amor para que el moro pueda gozar del amor de la bella mujer.

I jornada (prótesis)	duración: la mitad de un día aproximadamente 3 momentos: a) diálogo entre Arnaldo y el criado b) llegada de Chichivalí/ plan de Celia para ir al banquete c) pago del rescate + rapto de Celia y Arnaldo
	entreacto: algunos días (¿o semanas?)
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 2 momentos: a) presentación de los cautivos b) Arnaldo elegido privado
	entreacto: unas pocas horas
III jornada (epítasis)	duración: dos horas aproximadamente 2 momentos: a) canción + acoso del príncipe b) muerte de Chichivalí en duelo
	entreacto: ¿un día o unos días?
IV jornada (építasis-catástrofe en la segunda macrosecuencia)	duración: un día aproximadamente 2 momentos: a) condena a muerte de Arnaldo + segundo acoso del príncipe b) Arnaldo llevado vivo. Libertad para los dos enamorados

En este caso también, la elipsis temporal entre actos, independientemente de su duración efectiva, que puede ir de algunas horas a un día o algunos días o semanas, en este último caso entre la primera y la segunda jornada, es la pauta para marcar la división de la fábula. Desde el punto de vista de la duración temporal, la pieza entera podría haber durado unos días,

aunque la falta de indicaciones más detalladas condiciona su precisión. Sin embargo, lo importante es ver que las jornadas son unidades de tiempo precisas que ocupan un lapso de tiempo que va de algunas horas a un día aproximadamente, con las jornadas segunda y tercera, las de la epítasis, que se extienden en un solo día temporal. En el caso del entreacto entre la segunda y la tercera jornada, éste supone una duración temporal menor con respecto a la duración temporal de la jornada. Los entreactos esconden acciones completamente innecesarias para el desenvolvimiento de la acción dramática y, como en los dos casos precedentes, engloban las extensiones temporales más largas.

Ejemplo 3. El Lope más joven: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*

En el tercer ejemplo comentaré una comedia de tema épico, ambientada entre Granada y la vega de Santa Fe, lo único que se conserva del Fénix con una conformación en cuatro jornadas como se mencionaba y que, precisamente por eso, muestra algunas características interesantes tanto desde la perspectiva de la dramatización del tiempo, como desde el punto de vista de la construcción de la materia dramática, haciendo posible la confrontación con sus obras posteriores y con los demás dramaturgos finiseculares. En *Los hechos de Garcilaso* el dramaturgo propone dos intrigas, una basada en el amor entre los moros Tarfe, hermano del rey de Granada, y Fátima, obstaculizados en su intento por el primo de la mujer, el moro Gazul de la dinastía de los Abencerraje, y otra basada en las hazañas militares de los cristianos en Santa Fe, quienes acaban ganando la ciudad de Granada gracias a las proezas de Garcilaso de la Vega, marcando así el culmen de la reconquista de Granada de finales del XV (1482-1492). Hemos visto que la crítica ha venido indicando la repartición binaria o bipartita⁶⁰⁴ de estructuración de la materia dramática —una técnica más primitiva y arcaica con respecto a las piezas de Cueva, a sus más alabadas piezas de la madurez y también a la de otros escritores de esas décadas,— puesto que se consagran las dos primeras jornadas a los atribulados amores entre los dos moros, a los cuales se interpone también la intriga secundaria de la mora Alhama, que acabará en la boda con Tarfe, y las dos últimas al desarrollo de la campaña militar cristiana, que no se conoce hasta comienzos de la tercera jornada. Oleza opinaba que la pieza «todavía

⁶⁰⁴ Kirschner, 1997, pág. 208.

debe mucho al drama cortesano»⁶⁰⁵. Sin embargo, no se pueden desmentir los elogios que le tributó su férvido sostenedor Menéndez Pelayo:

Por el estilo y la traza, se parece esta comedia a las de Juan de la Cueva. Por la valentía y brillo de la versificación, por el instinto de las situaciones dramáticas, por la soltura del diálogo, y sobre todo por el hábil empleo de la poesía popular, las deja a larga distancia, y no puede ser más que de Lope⁶⁰⁶.

El estudioso reconocía que, más allá de la estructuración típica de las formulaciones de los 80, que se reconocía en la arquitectura de la acción y en los largos monólogos o réplicas por personaje, no se podía negarle la habilidad en el uso de las estrofas y la intensa dramatización de las varias peripecias, que mostraban una marcada conciencia de superar el mismo teatro de los 80. El ilustre hispanista también recordaba que el asunto, al haber existido sí un Garcilaso entre los conquistadores de Granada pero sobre el cual escaseaban informaciones documentales, salió de la mente del joven dramaturgo. De esta suerte, la temprana pieza es una muestra interesante de dramatización de dos temas que serán empleados en las posteriores formulaciones del *arte nuevo*, el amor y la cuestión de la supremacía del mundo y de los ideales cristianos a través del conflicto fronterizo con los moros. El tono general de la pieza es grave y nos pone de lleno en los enfrentamientos ideológicos entre moros y cristianos, unos choques que no limitan o excluyen que se dramatice, a la manera de Lope, también un conflicto amoroso que llegará a tener tintes emotivos muy marcados. Esta dualidad de la pieza también se refleja en el título, que recoge a ambos protagonistas de la misma —el moro Tarfe por un lado y Garcilaso de la Vega por otro lado—, aunque a Lope lo que le interesaba más era la hazaña del cristiano, para mostrar la superioridad física y moral del mundo cristiano frente a los rebeldes moros. Así como se proponen dos intrigas, se proponen también dos visiones asociadas a mundos sociales y religiosos distintos, como el mundo morisco y el cristiano, correspondiendo al mundo moro la dramatización de las cuestiones amorosas y al mundo cristiano la del poder con la campaña militar.

De acuerdo con Kirschner, una de las estudiosas que más se han ocupado de analizar los aspectos espectaculares de varias piezas áureas, el interés de la creación lopesca reside en que fue la primera del Fénix que tomara como asunto un tema histórico-legendario y que mostrara

⁶⁰⁵ 2010, pág. 131.

⁶⁰⁶ 1949, págs. 227-228.

un «texto embriónico de la típica comedia del teatro de corral»⁶⁰⁷, es decir que se mostraba la típica organización textual que se estaba difundiendo por esos años —aunque no tenemos datos concretos sobre una posible escenificación durante la vida del Fénix—, a partir de los mismos efectos escénicos que habrían sido necesarios para dramatizar las apariciones alegóricas o bien el descubrimiento del lienzo.

El dramaturgo dividió la fábula en cuatro jornadas pero sin indicación de escenas. Sin embargo, ofreció varias acotaciones que explicitaban tanto la entrada y salida de personajes como el vestuario o los elementos que tenían que llevar el/los personaje/s que hacían su entrada en el tablado, o hasta algunas acciones que hacían éstos en escena. Estos datos ayudan parcialmente a la reconstrucción de las varias macrosecuencias de la misma.

La primera jornada, de 500 versos de largo, está formada por dos macrosecuencias, la primera (vv. 1-188) se desarrolla en Granada, en la Alhambra, mientras que la segunda (vv. 189-500) en el monte de caza en las afueras de la ciudad. El dramaturgo nos presenta dos ambientes de la zona de la ciudad, el fasto del palacio real y los espacios salvajes en sus afueras, que no son sino referentes lejanos con respecto a lo dramatizado. También tenemos una indicación temporal a la altura del v. 115 («saliendo de la Alhambra a mediodía»), que supone que la acción arranque pasadas las doce de la mañana, cuando Leocán anuncia que ha sabido de la transferta de la reina para salir de caza, aparición que se hará en los vv. 136-152, cuando la mujer salga con sus acompañantes en la Alhambra, antes de marcharse hacia los montes. Se inicia la jornada de manera similar a las piezas cuevinas, con la acción dramática que es introducida por medio de un diálogo entre el protagonista y su favorito o ayudante, en este caso Tarfe y Leocán, el primero de los cuales expresa la rivalidad con Gazul y el amor que le tiene a la dama mora, el meollo en torno al cual se estratifica la primera parte de la pieza o, mejor dicho, la primera de las dos intrigas.

Esta visión del corteo marcará el comienzo de la caza amorosa, el verdadero desencadenamiento de la acción dramática, con la decisión del moro para obtener a su enamorada. En la tercera secuencia que cierra la primera *scena* (vv. 153-188), Tarfe se pone a seguir el corteo de la reina, una indicación que da la idea de que nos encontramos ante un espacio itinerante, pues se indica a la altura del v. 178 que el corteo va a «un largo cuarto de legua», decisión que anima al joven a hacerse ensillar una yegua y a seguir a la amada.

En la segunda macrosecuencia (vv. 189-500) nos vemos metidos en otro espacio dramático, puesto que la acción se traslada directamente a los montes de caza, donde una Fátima armada de arco está pisando las huellas de un ciervo. Las dos macrosecuencias pueden

⁶⁰⁷ 1997, pág. 208.

ser consecuenciales temporalmente, es decir que no hay corte temporal entre las dos, y una sigue a la otra. Probablemente, podría haber pasado ni una hora desde el corteo hasta la dramatización de la escena de la mora cazando, en la cual hace falta suponer que Tarfe ha recorrido el trayecto para alcanzar a su amada y ésta ha empezado a mostrar sus cualidades de cazadora. El dramaturgo también intentaba mostrar dos diferentes aspectos de las protagonistas femeninas de la jornada: la reina mora, que encarna el aspecto político-solemne, y el de una de sus damas, Fátima, el masculino, pero débil interiormente, de mujer cazadora que no quiere dejarse cazar. Se vuelve a las redondillas (vv. 213-348) en el largo diálogo entre Fátima y Gazul, donde se finaliza el primer intento de cortejar a la mujer, que materializa esta metáfora de amante reacia a los acosos de sus pretendientes. Mientras tanto, llega al lugar Tarfe (v. 349) y, si bien su monólogo y el acoso a Fátima se realice en tercetos (vv. 349-372), reanuda la acción con los versos finales de la primera macrosecuencia, cuando se prestaba a abandonar el terreno de la Alhambra y a seguir los pasos del corteo real. También se condimenta la acción dramática con la recriminación de Fátima a Tarfe sobre el hecho de que se quiere desterrar (vv. 373-428). Gazul, quien se encuentra escondido, presencia toda la escena y desafía al contrincante a duelo⁶⁰⁸. La llegada de la reina con el alcaide Gualcano y algunos moros (vv. 441-500) logra que el alterco no desemboque en una muerte. La jornada acaba con la orden de la reina de volver al Alhambra y de encarcelar a los dos hombres, decisión que vuelve la acción circular, con el retorno hacia el lugar de inicio de la acción dramática, es decir la Alhambra. La jornada inicial se inscribe en un tiempo que se puede medir en un día, o algunas horas a partir de después del mediodía hasta poco antes de la noche, y en la que todo gira alrededor del amor de Tarfe y su decisión de seguir la caza⁶⁰⁹.

Entre la primera y la segunda jornada pasa un tiempo no bien calculable aunque supuestamente bastante largo, en el cual hay que suponer:

1. la vuelta a palacio de todos los personajes;
2. el encarcelamiento de Tarfe;
3. probablemente un tiempo más extendido durante el cual se tiene que imaginar su estancia allí.

⁶⁰⁸ El duelo habría captado la atención de los espectadores. Aparecerá en innumerables piezas lopescas posteriores, con el amor o la rivalidad amorosa como uno de los móviles para que los dos rivales acaben lidiando, siendo uno de los recursos fundamentales precisamente de la rivalidad entre hombres.

⁶⁰⁹ En la base de datos *Artelope* se indica que la primera jornada medía dos días aproximadamente. Una afirmación que no comparto, puesto que se ve claramente que su duración es de algunas horas, máxime un día, tal como he intentado explicar arriba.

Estudiemos más en el detalle el pasaje entre las dos jornadas. La primera termina así:

REINA	¡Hola! Alcaide, ten el paso, ⁶¹⁰ y en esta extraña ocasión llevadlos a la prisión	495
	hasta que el Rey sepa el caso. Y porque estos caballeros han turbado mi deseo, vamos al Alhambra luego: dejad la caza, monteros	500

Y la segunda empieza así, con Tarfe:

*Entra Tarfe sin espada, y trae un anillo en el
dedo, y sale con él Juan Renegado*

TARFE	Pues has querido, cristiano, saber la extraña ocasión por que me tiene en prisión mi enemigo, el Rey mi hermano, está atento a mi dolor	505
-------	---	-----

El espacio dramático se traslada ahora a la cárcel de Granada, donde vemos a Tarfe en conversación con Juan, renegado, pero sin espada, símbolo de su desclasamiento de hombre noble a hombre encarcelado, y con un anillo en la mano, desahogando en un diálogo de confianzas con su compañero de celda el motivo por el cual el soberano lo tiene encarcelado. En cualquier caso, desde el punto de vista de la acción, esta jornada es importante porque marcará la liberación del mismo. Otra indicación temporal imprecisa llega del cuento que le hace Gualcano al rey durante la real audiencia, en el cual se habla de que «un día» (v. 836) la reina y él zanjaron la cuestión entre Tarfe y Gazul. Esta información revela que ha transcurrido un lapso de tiempo bastante extendido entre las dos jornadas.

En la primera macrosecuencia de esta segunda jornada (vv. 501-939) el protagonista absoluto es Tarfe, quien presencia varios accidentes, entre otros la tensión entre Juan Renegado y un cautivo que prepara el estrado para el rey que va a dar la audiencia en la misma torre, primero en octavas reales (vv. 769-827) y luego en redondillas (vv. 828-907), en la que el rey proclama la boda entre Fátima y Gazul, por la ofensa que ha hecho Tarfe cuando había tildado al mismo Gazul de «traidor Abencerraje» (v. 849), la voluntad de Tarfe de pedir

⁶¹⁰ Para las citas empleo la edición de Ferrer Valls (1993).

venganza, y luego la decisión del rey (vv. 924-939), de ser el padrino en la boda y poner guardas al palacio. Aquí se acaba la primera macrosecuencia, y la segunda (vv. 940-1090) se abre con Alhama, en hábito de moro, y Leocán, que vuelve a aparecer en escena. Entre una macrosecuencia y otra se ha ocasionado también un cambio de forma métrica y de espacio dramático, que probablemente son las afueras de la Alhambra, puesto que Leocán quiere ir a ver cómo procede el caso de Gazul, pero no de tiempo, puesto que las dos macrosecuencias se pueden considerar consecuenciales. Al monólogo (vv. 951-987), donde la mujer quiere fingir ser la persona que tiene que vengar Gazul para satisfacer al moro, y quiere morir por mano de su amado, sigue la entrada de Leocán precisamente con su amado. Hay otro duelo entre Tarfe y Alhama embozada, cuya identidad es descubierta tras su muerte en la lid, primer caso de anagnórisis que da por resuelto el caso de amor. Después de la huida de Leocán se ocasiona un desgarrador diálogo entre una Alhama muriente y un Tarfe desesperado, que desemboca en una promesa de matrimonio (vv. 1033-1090).

En estas dos primeras jornadas Lope ha presentado las aventuras de Tarfe y el momento de su liberación, siendo cada una de las dos jornadas una unidad de tiempo precisa que no supera con toda probabilidad la extensión de un día. Y entre la segunda y la tercera jornada han pasado probablemente algunas horas, puesto que a principios de la tercera nos vemos metidos otra vez en la Alhambra, con un rey que muestra su contento por la boda entre Tarfe y Alhama:

Sale el Rey moro y Tarfe y el alcaide Gualcano

REY Ha sido para mí tanto contento,
 Tarfe, que tienes ya nombre de hermano
 con este venturoso casamiento
 (vv. 1091-1093)

Una indicación temporal ha llegado también en el v. 1087, a finales de la segunda jornada, cuando Tarfe anima a la mujer a ir «donde seamos desposados». De prisionero, Tarfe ha pasado a ser el marido feliz de la bella mora, que le permite una rehabilitación desde el punto de vista social y la reapacificación con el hermano hostil. La conservación del cauce métrico y de uno de los personajes en escena (Tarfe) confiere la sensación de continuidad a la acción dramática y, metafóricamente, al hecho de que las dos intrigas, si bien en apariencia tan distintas y sin conexión, están relacionadas en la medida en que el nexo es precisamente este moro, que participa de ambas. A una conquista amorosa sucederá un fracaso militar, que acaba

con su muerte, y mostrará su particular periplo vital. El dramaturgo presenta un suceso feliz como una boda, que contrasta con la urgencia de la batalla militar.

Desde el v. 1112, que coincide con la entrada de Juan Renegado en escena, se presenta por primera vez la segunda intriga principal (vv. 1112-1184), es decir la amenaza cristiana guiada por don Fernando que se ciñe sobre la ciudad, todo lo cual incita al rey a dar un pregón para que Granada se prepare a arrestar la rebeldía cristiana. A partir de aquí, se descubre un lienzo y se introducirá otro espacio dramático, con la mudanza al campo ocupado por los cristianos, Santa Fe, en la vega de Granada. La primera y la segunda macrosecuencia presentan continuidad temporal, puesto que al anuncio de la amenaza cristiana sucede la dramatización y la preparación a la batalla por el bando cristiano, que se tiene que creer como simultáneo.

Ahora bien, si hasta este momento un joven Lope ha mostrado una discreta capacidad para conducir la acción, el empleo de las alegorías y unos cuadros estáticos en la gestión de esta segunda intriga, hacen que más que avanzar se proceda a pasos muy lentos y la acción dramática se vuelva más floja. La tercera jornada se compone de tres macrosecuencias, la primera (vv. 1091-1184) muestra la llegada de la noticia de la rebeldía cristiana, la segunda (vv. 1185-1330) la preparación del mundo cristiano, marcada por la intervención de la Fama que llama a Garcilaso a acometer la empresa (vv. 1283-1322), con la decisión del joven soldado de combatir (vv. 1323-1330).

Dramatizada la llamada a las armas del cristiano, se vuelve al bando moro con la preparación a la batalla en la vega de la ciudad. El pasaje de la segunda a la tercera macrosecuencia (vv. 1331-1402), supone un cambio de cauce estrófico, un cambio de lugar y un cambio de personajes. También se muestra la dualidad en esta intriga, puesto que se dramatiza la preparación de Tarfe para ganar la batalla en contra del grupo cristiano, y la incitación por parte de Juan. Posiblemente estas dos macrosecuencias se desarrollen en un tiempo dramático paralelo, con lo cual no se fractura la acción en su temporalidad. El hecho de mostrar consecucionalmente los dos bandos revela la voluntad de enseñar la discrepancia en la actitud de la preparación a la batalla final. Nos situamos todavía dentro de los muros de Granada («sal del muro granadino,/ al Real de Santa Fe», vv. 1379-1380), es decir que volvemos a la ciudad que habíamos dejado en el v. 1184. Pero Lope no podía dejar inacabado el asunto amoroso, y a partir del v. 1415 se muestran las quejas, siempre en redondillas, de Alhama, que otorgan a la acción rapidez, y en donde a la tensión por la inminente batalla se asocia la desesperación de esta mujer, recién casada y recobrada de sus heridas, que va a ser

abandonada por el amado y va a quedar, recién esposada, tristemente viuda⁶¹¹. La continuidad temporal se infiere en el v. 1416, «desposado de ayer», cuando Alhama le reprocha a su amado su soledad.

La cuarta y última jornada (vv. 1511-1830)⁶¹² se reabre con el mundo cristiano y se articula en dos macrosecuencias. El pasaje de un acto a otro ha implicado un cambio de lugar, que vuelve a ser la vega de Granada, de personajes, que vuelven a ser el bando cristiano, y de cauce métrico, con el retorno a las octavas reales (vv. 1511-1533), con los cristianos que están listos para la batalla. Entre estas dos últimas jornadas podrían haber pasado unas horas o unos días, aunque no hay indicaciones temporales más precisas que lo especifiquen. Sale Tarfe (vv. 1560-1615), cuya presencia reanuda la acción con la última macrosecuencia de la tercera jornada, y amenaza a sus rivales tener el pergamino con el Avemaría. En esta ocasión, Lope construye la acción dramática alternando el espacio cristiano con el espacio moro, para volver al espacio cristiano con el rey que aconseja a Garcilaso no guerrear por su joven edad (vv. 1615-1645). El joven soldado huye para acometer la empresa (vv. 1646-1655), volver a entrada en escena (vv. 1656-1695), ser armado gracias a los criados, y rezar el Avemaría muy despreciado por los moros antes de combatir (vv. 1696-1717).

En la última parte de la comedia, marcada por la segunda macrosecuencia (vv. 1718-1830), se da un cambio de lugar, con la Fama que, puesta en el muro de Santa Fe, relata con la trompeta la batalla furiosa que se da entre los dos bandos contrapuestos. El Fénix se centra en la preparación, mental y física, que anticipa el momento de la batalla más que en la batalla en sí. Todo ello se nota a partir de la desproporción en la cantidad de versos entre la tercera y la cuarta jornada, que es mucho más corta con respecto a la que la precede, así como es mucho más breve la segunda macrosecuencia de la cuarta jornada. Esto se debe a la decisión de marcar el enfrentamiento ideológico entre los dos bandos, más que el conflicto, y en la importancia que supone la victoria del mundo cristiano⁶¹³. En segundo lugar, otorgar al acontecimiento la solemnidad a través del relato, grave y serio, del personaje alegórico, que sustituye el tremendismo del enfrentamiento y solo muestra a Garcilaso al final de la batalla llevando como trofeo la cabeza del moro Tarfe (vv. 1746-1759) y moviéndose hacia donde el

⁶¹¹ Tarfe antepone el honor al amor, anticipando uno de los dogmas que serían básicos en la ideología áurea, que veía en el binomio honra/honor uno de los móviles de la conducta del ser humano, que siempre tenía que actuar movido por mantenerlo intacto.

⁶¹² El número total de versos de la pieza, 1830, que no se indica, como he matizado en la «Introducción», en la edición moderna, se encuentra en Morley y Bruerton (1968, pág. 42, citados en *Artelope*).

⁶¹³ Obsérvese la diferencia con el duelo amoroso de la primera jornada, que es mostrado en toda su crueldad.

rey lo recibe, en la vega de Granada (vv. 1787-1830)⁶¹⁴. Desde el punto de vista de la temporalidad dramática, esta cuarta jornada se desenvuelve en el lapso de tiempo de un día. En líneas generales, la pieza se desarrolla en un «número indeterminado de días»⁶¹⁵, aunque a través de mi segmentación podría argüir que las cuatro jornadas representan cuatro días temporales, independientemente del volumen temporal del entreacto.

A la vista de lo que acabo de decir, el análisis de la segmentación del texto ha confirmado, en primer lugar, la dualidad de la intriga dramática que casi rompe en dos partes la pieza. Sin embargo, el Lope pueril adelanta algunas de las coordenadas que van a marcar su teatro posterior, puesto que los personajes muestran una parcial profundización psicológica, en particular Alhama y Tarfe. Un personaje mal arquitectado es, por el contrario, precisamente Garcilaso, quien parece desposeído de toda caracterización y solamente sirve como títer para llevar a cabo la victoria cristiana sobre el mundo de los moros. Lope podría haber condensado en una jornada sola la acción de los últimos dos actos, que carece de acción dramática en el sentido propio de la palabra, y que procede de manera lenta, a no ser por las violentas incursiones de Tarfe armado en el campo de los cristianos. La voluntad se adecuaba al empleo moral y educativo de estas piezas finiseculares, al presentar el fracaso de las ambiciones de los moros, encarnados en una personalidad como Tarfe, y una apología de la religión cristiana, pero cerciorando al pueblo español “castizo” acerca de los peligros que, en la época en la que escribía, podían perturbar el reino. La acción dramática conlleva unidad espacial y temporal, a pesar de que haya frecuentes cambios de cauces métricos dentro de las escenas. También hace falta marcar que un cambio de personajes en escena, con entradas o salidas, no implica de forma exclusiva que se cambien las estrofas. Por ejemplo, en la segunda jornada las octavas reales (vv. 669-735) se mantienen en la secuencia sucesiva (vv. 736-747), cuando Tarfe queda solo en escena por la salida de Alhama, así como en la tercera jornada, cuando sale Juan Renegado a la altura del v. 1111+ o bien en la primera macrosecuencia de la primera jornada, cuando quedan Tarfe y Leocán (v. 153). Se ocasionan cambios de metros sin que haya cambios de personajes, como en la cuarta y quinta secuencias de la segunda jornada.

El Fénix se adecuaba a las innovaciones de la década de los 80 por el uso de la polimetría, la invención de intrigas a partir de temas extraídos del acervo histórico de la península ibérica, la conformación del texto en cuatro jornadas y una intención bastante marcada de adecuar los

⁶¹⁴ El rey cristiano acoge a su joven combatiente, quien se podrá preciar de allí en adelante del título de Garcilaso de la Vega. La exposición del detalle macabro, la cabeza cortada, es el resultado conclusivo de la batalla entre moros y cristianos.

⁶¹⁵ Otra indicación que se puede encontrar en *Artelope*.

metros dramáticos a los personajes. Desde el punto de vista de la construcción temporal, la pieza seguía esta estructura, que vuelvo a resumir en el esquema:

I jornada (prótesis)	duración: algunas horas o un día 2 momentos: a) Tarfe enamorado de Fátima b) caza. Lid Tarfe-Gazul
	entreacto: indeterminado
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas o un día aproximadamente 2 momentos: a) petición de ayuda de Alhama + real audiencia b) promesa de matrimonio entre Tarfe y Alhama
	entreacto: indeterminado, ¿algunas horas después?
III jornada (epítasis)	duración: un día aproximadamente 3 momentos: a) noticia de la amenaza cristiana b) preparación de Garcilaso c) despedida Alhama-Tarfe
	entreacto: ¿algunas horas después?
IV jornada (építasis-catástrofe en la última macrosecuencia)	duración: un día aproximadamente 2 momentos: a) amenaza de Tarfe + rezo de Garcilaso b) victoria cristiana

Como se puede observar, las jornadas se inscriben en una temporalidad que no supera un día, mientras que la condensación les espera a los entreactos entre las mismas jornadas, por lo menos entre la primera y la segunda jornadas. También en este caso se puede hablar de

momentos precisos elegidos por el dramaturgo, con los entreactos o *entre-secuencias* que esconden acciones poco rentables. Resulta peculiar observar que la estructuración de la pieza se da en cuadros, en unidades espacio-temporales precisas, típicas del Lope de la primera etapa. Todo ello se ve claramente a partir de la ficha de segmentación, puesto que a cada macrosecuencia corresponde un espacio definido y un momento distinto marcado por la continuidad temporal, un tipo de arquitectura dramática que abandonará gradualmente en su teatro más maduro. En efecto, recordaba Poteet-Bussard que en su primera etapa dramática la estructura de sus comedias «es más episódica y espontánea que en las comedias posteriores»⁶¹⁶, es decir más fragmentaria. Precisaba Oleza todas estas cuestiones matizando que en el primer Fénix «el predominio de la estructura en cuadros autónomos apenas necesita comentarios» e indicaba el 83% de cuadros en la presente pieza. De entre éstos, con carácter cortesano, se ha visto que en *Los hechos* se encuentran algunos característicos relativos a los desfiles, a la presencia de las entidades alegóricas, la recreación del ambiente de corte, etc⁶¹⁷.

Ejemplo 4. Un intento de “théâtre à naïtre”: la *Numancia* de Cervantes

Cuando se aborda la dramaturgia cervantina, es imposible no quedar sorprendidos ante la capacidad del dramaturgo de ahondar en los sentimientos y las pasiones que apuntalan la existencia del ser, así como es imposible no abordar el estudio por lo menos de una de sus piezas para definir las características de la conformación del teatro en cuatro jornadas. También es peculiar observar con qué estrategias se construye la temporalidad a lo largo de las cuatro jornadas de sus piezas. Y en el caso de su repertorio, donde nos muestra «les visages changeants du rapport toujours emblématique de l'être et du monde»⁶¹⁸, signo indeleble y duradero de la modernidad que encierra, una referencia imprescindible es precisamente la *Numancia*, por ser «una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente», en palabras de Maestro⁶¹⁹.

⁶¹⁶ 1981, pág. 349. Para más detalles aconsejo el trabajo de Oleza de 1986. El hispanista también indicaba otros rasgos que hacían de esta pieza una muestra excepcional del primerísimo Lope, como, además de la división en cuatro jornadas, «el exceso de materia dramática y su deficiente articulación», «el estatismo y la verbalidad hipertrofiada» (1986, pág. 300; citado también en Vaccari, 2009, pág. 31).

⁶¹⁷ La frase citada y los conceptos se exponen en 1986, pág. 296.

⁶¹⁸ Canavaggio, 1977 (cubierta del libro).

⁶¹⁹ 2004, pág. 38. De la pieza ha sido pasado por el tamiz casi cada uno de los aspectos, entre los cuales resaltan su exaltación del valor, del orgullo y de la resistencia física española, que han abierto camino a distintas lecturas

En la obra el dramaturgo recreó, por primera vez en la historia moderna, el cerco de la ciudad arévaca finalizado por las tropas de Escipión en los lejanos años 134-133 a.C.⁶²⁰, un hecho histórico que el alcalaíno podía haber colegido de varias fuentes como la *Crónica general* de Ambrosio de Morales, la *Crónica general de España* por Florián de Ocampo, la *Coronica* de Diego de Valera y las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, amén del mismo romancero. Del cerco de la ciudad existían dos antiguas versiones, como la de Apianno (*Historia romana*, VI, 13-15) y la de Anneo Floro (*Compendio de las hazañas romanas*, II), de las que el dramaturgo también tomó inspiración⁶²¹. Cervantes construyó su pieza alrededor de una intriga principal —la terrible condición de encerrados y muertos de hambre del pueblo—, basada alrededor de las consecuencias de la táctica bélica del jefe de los romanos de dejar que la comunidad española no pudiera salir de su territorio, construyendo un foso y dejando a toda esta comunidad sin víveres. Una “no batalla”, puesto que el general quería evitar lidiar con ellos tras 16 años de contienda (v. 117), que sabía ser muy diestros en el ejercicio de las armas, y librarse de este yugo que le pidió el «Senado romano» (v. 2) solo a través de sus planes militares, sin perder a ningún hombre en una batalla que nunca se llevó a cabo.

Como apuntaba anteriormente, la segmentación de los textos cervantinos ha sido abordada por Antonucci (2014 y 2015). La hispanista italiana ha mostrado que, desde el punto de vista de los espacios de desarrollo dramático, las diferencias que median entre las dos piezas basadas en un cerco a una ciudad —la *Numancia* y *La conquista de Jerusalén*—, y una pieza como *El trato de Argel* se materializan en «un dualismo de espacios dramáticos»⁶²² derivado del enfrentamiento de dos bandos opuestos, los sitiadores y los sitiados. Tanto en una como en otras piezas relativas a cercos, se acumulan los personajes en el desarrollo dramático, que complican la intriga y, a la vez, añaden un toque de espectacularidad.

La intriga misma presenta una acción que se bifurca en dos direcciones, por un lado una de tipo amoroso entre dos miembros de la colectividad y, por otro lado, una basada en los enfrentamientos colectivos y en la relación entre sitiadores y sitiados⁶²³. La dramaturgia cervantina ha sido tachada de fragmentariedad por la inserción de varios episodios que quebrarían su fluir. Sobre esta supuesta deficiencia, Zimic se expresó aduciendo que las

dentro de discursos políticos en épocas posteriores, como en las luchas de 1808, cuando parece que la representó el general Palafox en Zaragoza, o en la época franquista, cuando se vio en escena en Madrid en 1937, con la capital española bombardeada elevada a lugar metafórico para remitir a la antigua Numancia extenuada por el cerco.

⁶²⁰ Baras Escolá (ed.), 2009, pág. 59.

⁶²¹ Para las fuentes, véase Baras Escolá (ed.), 2009, págs. 16-22.

⁶²² Antonucci, 2015, pág. 137.

⁶²³ Antonucci, 2015, pág. 138.

«zonas estáticas» de su teatro se producen por la inserción de «trozos narrativos»⁶²⁴. Por otra parte Canavaggio, sosteniendo su idea del teatro cervantino como una dramaturgia *in fieri*, se refirió a la pieza como una obra «conçue comme une pluralité de situations expérimentales»⁶²⁵, puesto que las situaciones dramáticas propuestas no serían peripecias en el sentido técnico de la palabra, sino que marcan el paulatino desarrollo de las consecuencias que se derivan de la infausta decisión del general de servirse del foso como estrategia militar para vencer a la comunidad arévaca. Creo que las opiniones del hispanista francés son muy útiles para que se entienda el continuo ejercicio de Cervantes en la construcción de distintas propuestas dramáticas que marcan, en definitiva, su voluntad de trabar un lenguaje teatral personal.

En lo relativo específicamente a la construcción dramática de su tragedia, Cervantes repartió la fábula en cuatro jornadas y, contrariamente a Cueva, también añadió más detalles para la división de la pieza: la indicación de las varias escenas, llamadas *scenas* o *cenas* dentro del acto mismo, y de acotaciones no solamente de entrada y salida de personajes sino de otros elementos peculiares pensados para la puesta en escena de la misma —ruidos, atuendos, movimientos, objetos que llevaban los personajes, etc.—, los cuales hacen de sus textos unos documentos que podríamos definir “complejos” desde el punto de vista de la aparatosidad. La *scena* no se tiene que entender en el sentido clásico, puesto que dentro de ella se ocasiona la entrada y la salida de personajes. En este caso, no se plantean problemas desde el punto de vista de la repartición en distintas macrosecuencias gracias a estas indicaciones, siendo que las escenas se corresponden perfectamente a las macrosecuencias.

La primera jornada (vv. 1-536) se ubica en un único gran espacio frenético, el campamento de los romanos a las puertas de Numancia hasta el v. 352, cuando acaba la primera macrosecuencia, y luego, en una segunda macrosecuencia marcada por la introducción de los personajes alegóricos que reflexionan acerca del destino de Numancia, en un lugar imprecisado que podría ser la misma ciudad celtibérica.

En la primera macrosecuencia se alternan octavas y redondillas. Las octavas se utilizan al principio, cuando la jornada comienza de manera parecida al influente teatro de Cueva, con uno de los protagonistas que reflexiona acerca de sus cuitas (vv. 1-48). El escenario se llena continuamente de personajes, que van a involucrarse en la acción de manera casi caótica, creando la sensación de movimiento y confusión dentro de este espacio enemigo, y dentro del cual los sucesos de más relieve son la llegada de los dos numantinos que piden la tregua (vv.

⁶²⁴ Ambas citas en 1981, pág. 65.

⁶²⁵ 1977, pág. 254.

209-304)⁶²⁶ y la exposición del plan del foso por el mismo Cipión (vv. 305-352). Esta primera parte de la pieza el dramaturgo nos presenta todos los personajes principales del mundo enemigo y supone la exposición del conflicto de base: la anulación de la comunidad arévaca a través de un extraño método bélico, la muerte por hambre. La primera jornada, en sí, no se “mueve” mucho desde el punto de vista de la acción dramática; sin embargo, la intención de Cervantes parece ser la de mostrar los vicios y la baja nobleza de ánimo de los romanos frente a la moralidad de ánimo de los numantinos. Desde el punto de vista de la acción dramática, la jornada es en sí muy floja puesto que Cervantes se sirvió de una jornada entera para explicar la decisión de Cipión acerca de la batalla, es decir el conflicto dramático e introducir una escena alegórica, que muestra la adecuación a los preceptos del teatro finisecular, y cuya atmósfera inmóvil choca con el frenetismo del espacio romano.

En la segunda jornada (vv. 537-1112), Cervantes nos proyecta dentro de una comunidad numantina ya acosada por los efectos de la estrategia de Cipión. De la primera a la segunda jornada tendría que haber pasado algo de tiempo, a lo largo del cual se ha puesto en práctica el plan militar, cuyas primeras consecuencias han sido anunciadas por la alegoría de España en la jornada anterior, y que están convirtiendo en cuerpos fatigados y macilentos a los numantinos. El paso del tiempo dramático en la pieza es dado, más que por el proceder de la acción con el cambio de jornada, por la acción acosadora del hambre en los cuerpos de los miembros de esta desdichada comunidad. Por eso, desde el punto de vista de la temporalidad es emblemático el tratamiento que le reserva el alcaína, puesto que la elipsis temporal marca el terrible cambio psicofísico de las *dramatis personae* del bando español. Todo ello se desprende muy claramente gracias al discurso emitido por un preocupado Teógenes, el jefe de Numancia, ante sus ciudadanos:

TEÓGENES Paréceme, varones esforzados,
que en nuestros daños con rigor influyen
los tristes signos y contrarios hados,
pues nuestra fuerza y maña desminuyen.
Tiénnos los romanos encerrados
y con cobardes mañas nos destruyen;
ni con matar muriendo no hay vengarnos
ni podemos sin alas escaparnos
(vv. 537-544)

⁶²⁶ En las piezas sobre sitios, como en el caso de *El saco de Roma*, la impenetrabilidad de estos espacios conflictivos se quiebra con la infiltración de personajes como espías o embajadores que provienen del bando opuesto.

macrosecuencias ha pasado un espacio de tiempo reducido, con los dos amigos que esperan al tropel de gente, sacerdotes y pajes, que se preparan a ofrecer la víctima a los dioses. La acción se enfoca a cámara lenta, con el grupo que se acerca con los instrumentos para hacer el sacrificio hacia el punto donde están los dos jóvenes. El paso del tiempo se señala incluso en las palabras del enamorado Marandro, quien confiesa que ha tenido que delatar su boda por el hambre.

En esta segunda jornada, Cervantes ha alternado los varios planos de dramatización, enfocando antes la colectividad con la reunión de personas alrededor de Teógenes, luego el nivel de lo privado con el diálogo entre los dos amigos, otra vez el nivel colectivo con el sacrificio para acabar, finalmente, con el privado, donde vuelven a hablar Marandro y Leoncio, que a partir del v. 938 se han convertido en meros espectadores de los hechos sobrenaturales de una cultura precristiana. Esta alternancia de distintos enfoques no arresta la fluidez de la pieza, si bien Cervantes nos proporciona distintos fragmentos, a la manera de cuadritos, haciendo hincapié en la dramaticidad de la tentativa del pueblo de recibir señales de las entidades sobrenaturales para averiguar el destino futuro de Numancia. Como en *El saco*, la segunda jornada muestra una etapa del asedio a la ciudad, aunque en la comedia del sevillano se representaba el primer día, mientras que aquí un día mucho más posterior, con la intención del alcaíno de marcar los terribles efectos de la “no guerra” poco antes de que todos se finen de hambre. Desde el punto de vista de la rentabilidad, no habría tenido ningún sentido dramatizar el comienzo del cerco, sino que lo que sí habría llamado la atención habrían sido los terribles momentos de fatiga de los numantinos.

La tercera jornada (vv. 1113-1739) se desenvuelve en dos macrosecuencias, en distintos microespacios dentro de Numancia. Aquí también se alternan tres cauces estróficos, como octavas, tercetos y redondillas. Entre la segunda y la tercera jornada no tendría que haber pasado mucho tiempo, puesto que Teógenes rememora el sacrificio y a Marquino dentro de la sepultura. Solamente a partir de esta jornada, Cervantes muestra en una misma macrosecuencia a los dos pueblos enfrentados, situando la acción en un espacio dramático como el muro de la ciudad, una especie de parteaguas, en el cual nos desplazamos de un lado a otro. El dramaturgo casi corta en dos partes la macrosecuencia, con el primer fragmento protagonizado por Cipión y su rechazo de la segunda petición de paz llevada por Caravino (vv. 1113-1232) y una segunda parte protagonizada por los numantinos que se prestan a saltar la barrera, pero cuyo intento es impedido por los personajes femeninos que, desesperados, incitan a quedar encerrados (vv. 1272-1457) y luego la parte reservada a la dramatización de la intriga amorosa de Lira y Marandro (vv. 1458-1631). En esta ocasión se

llegada de Marandro ante Lira con el mendrugo, es decir la materialización de la hazaña cometida por los numantinos de los que hablaba Quinto Fabio y que Marandro, en la jornada anterior, había anticipado. El atrevimiento y el valor de los arévacos que han logrado introducirse en el terreno enemigo se pagará con la muerte, puesto que el joven Marandro fallece en brazos de su amada. En esta segunda parte de la primera escena Cervantes dramatiza la completa anulación de la familia de la mujer, un ejemplo concreto del hambre que está eliminando, poco a poco, la comunidad entera y que representa otra señal tanto del paso del tiempo dramático hacia la destrucción final como del hecho que el número de habitantes vaya cada vez más disminuyendo.

Con la segunda escena (vv. 1976-2067), que tiene continuidad temporal con la escena anterior, se cambia la acción puesto que las protagonistas son ahora las alegorías, que comentan lo que está pasando en la atormentada Numancia, con sus habitantes que se matan, sin piedad, uno a otros. El tiempo vuelve a ser indeterminado puesto que los seres sobrenaturales comentan, desde su posición superior y como describí en otro lugar del presente trabajo, acciones que están ocultas a la vista de los espectadores, con Hambre convidando a sus acólitas para que miren lo que pasa en la ciudad en sus atormentadas últimas horas.

Ahora sí, con el pasaje del tiempo extradiagético de los entes sobrenaturales al tiempo humano de los numantinos, Cervantes cambia otra vez de escena, en la que se alternan octavas reales, redondillas y un cuarteto final, durante el cual Teógenes apresura al numantino para que vayan a buscar la muerte (vv. 2068-2183). En esta ocasión también, la escena presenta unidad de acción aunque no se mantienen los mismos personajes en escena, puesto que Teógenes sale al v. 2115+ y vuelve a la altura del v. 2139+. Esta escena tiene unidad de acción y de tiempo en el sentido de que se dramatizan los últimos instantes de la familia del mismo Teógenes y del numantino Servio con otro habitante. También tiene una marcada consecencialidad temporal con lo dramatizado anteriormente, aunque el vacío, en este caso, es dado por la inclusión de las alegorías, que se engarzan en una temporalidad extra que no se puede computar.

Del escenario están desapareciendo gradualmente todos los numantinos, hasta llegar a la dramática *scena última* (vv. 2184-2448), cuando los romanos descubren la terrible matanza dentro del perímetro ciudadano. En esta escena hay alternancia de estrofas, con endecasílabos, tercetos y octavas reales, y se presenta unidad de lugar, puesto que se desarrolla enteramente bajo los muros de la ciudad, como se señala en el v. 2191, con personajes que entran y salen del mismo para introducirse en la ciudad y observar por qué haya un silencio tan irreal,

descubriendo el cúmulo de cadáveres. El último numantino que ha quedado con vida, Variato, se presta a lanzarse desde una torre, decretando de esa forma el terrible fracaso de las aspiraciones del soberbio Cipión. Lo único que le queda al militar es admitir su terrible derrota. La pieza se cierra con la Fama que, a la altura de los vv. 2417-2448, pregona la eterna fama de la hazaña numantina. La última jornada se inscribe con toda probabilidad dentro de un día temporal, con una compresión evidente de los sucesos dramatizados.

Como se ha notado en estas páginas, cada escena encierra en sí unidad de acción y unidad temporal, a pesar de las entradas y salidas de personajes y de los cambios de versos. La obra, analizada desde este punto de vista, no presenta la fragmentariedad que le ha sido atribuida pese a la incrustación de episodios secundarios autónomos (como el instante en que la madre sale con dos hijos) y, por el contrario, está caracterizada, como muy bien decía Ruiz Ramón, por una «emoción humana que la llena»⁶²⁹ y que hace que se disuelva.

La construcción temporal se da a través de jornadas que son unidades de tiempo precisas que no superan un día, pese a tener varias escenas dentro de un mismo acto. Las elipsis temporales más grandes se dramatizan en los vacíos escénicos entre las jornadas, con la primera y la segunda que se distancian probablemente de algunos meses, y que ocultan acciones innecesarias para el desarrollo de la acción dramática, así como la segunda y la tercera se distancian de algunos días. En la primera jornada se presenta el conflicto, las dos jornadas centrales de epítasis presentan dos etapas distintas del cerco, por un lado la tentativa de rebelarse y por otro lado algunos emotivos momentos del encierro absoluto, así como la última jornada la etapa final del cerco con la anulación final de la sociedad arévaca. Otro dato significativo es notar que esta jornada tiene el doble del número de escenas con respecto a las demás jornadas, lo cual podría hacer suponer una primitiva estructuración en cinco jornadas de la tragedia. De hecho, Cervantes distribuyó dos escenas para cada una de las tres primeras jornadas, mientras que cuatro en la jornada conclusiva. En cualquier caso, el número de versos de esta jornada conclusiva, en línea con las cantidades presentes en las demás jornadas, hace que la decisión del escritor haya sido probablemente la de concentrar cuatro de entre los momentos más críticos de la pieza en la jornada final. Cada una de las jornadas presenta una fase distinta del cerco numantino y se inscribe en el tiempo de un día, excluyendo las apariciones alegóricas, cuyo tiempo, repito, es incalculable:

⁶²⁹ 1983, pág. 116.

I jornada (prótesis)	duración: algunas horas 2 momentos: a) decisión de Cipión: foso b) escena alegórica
	entreacto: algunos meses después
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 2 momentos: a) consejo de los numantinos b) sacrificio
	entreacto: indeterminado, ¿algunas días después?
III jornada (epítasis)	duración: un día aproximadamente 2 momentos: a) decisión de quedar encerrados b) hijos pidiendo pan a su madre
	entreacto: algunas horas
IV jornada (építasis-catástrofe en la última escena)	duración: un día aproximadamente 4 momentos: a) muerte de la familia de Lira b) escena alegórica c) muerte de Teógenes d) exterminio de la comunidad + declaración de la Fama

A través del esquema⁶³⁰, se ve muy claramente que, más allá de las pausas temporales precisas o imprecisas de los entreactos, que se marcan a través de los efectos del hambre, la voluntad de Cervantes reside en mostrar algunos momentos precisos del asedio de Numancia: la decisión de crear el foso (primera jornada), la decisión de recurrir a medios sobrenaturales e introducir la intriga amorosa (segunda jornada), la decisión definitiva de quedar encerrados (tercera jornada) y la estoica resolución de la comunidad de matarse, anticipada por la

⁶³⁰ Véase también Hermenegildo, 2001, págs. 325-327.

eliminación de la familia de Lira y la de Teógenes que representan el tremendo clímax antes de la matanza (cuarta jornada). Todo ello se da a través de la elección, para cada jornada, de un tiempo dramático que no supera un día, con la indeterminación temporal de los entreactos que sirve para marcar el debilitamiento de los cuerpos mismos y el transcurrir de los meses del asedio, que se infieren de las palabras de los personajes. Las dos jornadas centrales de la epítasis muestran dos vertientes de la lucha al cerco: el atrevimiento de la segunda jornada que se opone a la aceptación del triste destino, si exceptuamos el caso de Marandro, quien se rebela a esta decisión para salvar a su amada y acaba muriendo, revelándose como el único que ha intentado desafiar el destino.

Ejemplo 5. Las comedias de Romero de Cepeda y de Morales

En este último ejemplo del capítulo, he decidido abordar la investigación de dos piezas en cuatro jornadas menos conocidas con respecto al resto del *corpus*. En el primero de los dos casos, el estudio de una pieza como la *Salvaje*, baluarte de la tradición celestinesca que seguía teniendo sus aficionados en las postrimerías del siglo XVI —casi una versión teatral de la obra maestra de Rojas—, nos revela otros datos peculiares sobre la articulación del tiempo dramático. Tal vez no sea tan apropiado englobar en el mismo capítulo una pieza cuyo intento era tan distinto del de algunos dramaturgos de la “generación” como Cueva, Cervantes y del mismo Lope; sin embargo, es curioso estudiarla porque vamos a tener otros datos acerca del experimentalismo de la época y de las variantes de la escritura en cuatro jornadas.

El dramaturgo, para sus fines dramáticos, recogió las partes de la obra de su antecedente que le interesaban y las redujo y reformuló en la óptica de las cuatro jornadas para una probable puesta en escena⁶³¹. A partir del título Romero de Cepeda indicaba su filiación a la *Celestina*: “*Comedia Salvaje, en la qual, por muy delicado estilo y artificio, se descubre lo que de las alcahuetas a las honestas doncellas se le sigue, en el proceso de lo que se hallarán muchos avisos y sentencias*”⁶³². En esta ocasión, la fábula gira en torno a un único, sencillo, conflicto dramático — la pasión de Anacreo por Lucrecia y todas las consecuencias que se

⁶³¹ García-Plata (ed.), 1999, pág. 36 y pág. 72.

⁶³² Para las citas utilizo la edición de García-Plata (1999). Ésta se encuentra en la pág. 35. Hemos visto que este tipo de piezas estaba escrito para corregir los vicios; de ahí que el tema central fuera un amor ilícito y los daños que de éste se derivaban. El dramaturgo también mostraba la utilidad moral de la pieza al cerciorar acerca de los daños que se derivan del trato con mujeres como las alcahuetas.

sobreponen por la intromisión de la vieja alcahueta—, dramatizado de manera gradual y progresiva⁶³³, sin intrigas secundarias. Cepeda ponía en escena situaciones y personajes tipificados de la tradición literaria comunes a los clientes de los corrales de comedia o de los lectores de su edición publicada, como las alcahuetas medio estafadoras y medio parteras, que se deleitaban en el empleo de la magia negra y practicaban la *philocapthio*, el célebre conjuro que aparece en el auto III de la obra de Rojas para que Melibea rinda su alma a Calisto —«Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad»—, pero llenando la acción con episodios inventados de su propia cosecha. Se ha podido comentar en 5.1 que el teatro español tampoco era ajeno a ejemplos de lo sobrenatural ligado a la práctica de la magia o a la nigromancia, que había visto nacer en el teatro de mediados de siglo muchos ejemplos de piezas basadas en el elemento mágico, en la estela de la influencia de la comedia humanística e italiana⁶³⁴. La alcahueta de la comedia es, tal como la describe detalladamente Rosio en la segunda microsecuencia de la primera jornada, una bruja que anda «de noche ascuras» (v. 183), «cinco veces açotada» (v. 194), que reúne en sí los oficios de «costurera/ ensalmadora, partera/ gran sabia de mal de madre [...]» (vv. 210-211).

En lo relativo a la estructura dramática de la pieza, Cepeda reparte la materia dramática en jornadas pero no la divide en escenas⁶³⁵, mientras que proporciona un brevísimo argumento al comienzo de la obra que resume toda la fábula, mostrando una actitud lejanamente parecida a la de Cueva. También incluye algunas indicaciones, pero solo esporádicamente, sobre detalles de vestuario y acciones de los personajes, o acotaciones implícitas en los parlamentos de los personajes⁶³⁶ y el remate “fin...” al acabarse cada jornada (excepto en el caso de la tercera jornada). Apuntaba anteriormente que el único cauce estrófico utilizado por Cepeda son las redondillas, excepto el breve romance que ocupa los vv. 1153-1168, con lo cual el autor se desentiende de la costumbre áurea de adecuar el contenido a los distintos tipos de estrofas⁶³⁷, y desarrolla la pieza con una acción rapidísima que no habría cansado ni defraudado a los espectadores de los corrales en lo relativo a la historia dramatizada —en caso de que se hubiera presentado—, pero sí en su sinfín de carencias estructurales, a partir precisamente de la falta de la adecuación de los momentos a varias estrofas métricas.

⁶³³ García-Plata (ed.), 1999, págs. 36.

⁶³⁴ Piénsese, por ejemplo, en casos citados como la *Comedia llamada Armelina* de Lope de Rueda (ed. 1567) y la *Comedia llamada Tholomea* de Alonso de la Vega (ed. 1566), aunque no seguían paso a paso la obra de Rojas pero estaban influenciadas por ella en el empleo del elemento mágico. Sin embargo, en la citada *Armelina*, a la altura de la cuarta escena, el mago Mulién Búcar pronuncia un conjuro que se aproxima al de la invocación celestinesca: «Aya, vox, Platón, gran xñor d'aquel excorro y gran temerexo reino, conjórrovox también».

⁶³⁵ No sigo la segmentación indicada en García Plata (ed.), 1999, pág. 39. El editor de la pieza indicaba tres, seis, siete y siete escenas para las cuatro jornadas, respectivamente.

⁶³⁶ García-Plata (ed.), 1999, págs. 38-39.

⁶³⁷ García-Plata (ed.), 1999, pág. 76.

La primera jornada (vv. 1-264), dividida en una única macrosecuencia, se desarrolla enteramente dentro de la casa de Anacreo, enamorado de Lucrecia, y el tiempo de la acción dramatizada se aproxima al tiempo humano, al ser formada por dos monólogos, que abren y cierran la pieza, y un largo diálogo entre dos personajes, únicos protagonistas de la misma, sin que se produzca un corte temporal entre las distintas secuencias de la misma. La jornada se corresponde a la *scena*, pero no en el sentido clásico puesto que en ella hay entradas y salidas de personajes, como Rosio en el v. 73+, que viene a terminar la soledad de Anacreo, y éste a la altura del v. 244+, que deja solo a Rosio. La pieza inicia similarmente a las obras de otros dramaturgos de los 80, con la “exposición” por parte del protagonista del conflicto dramático, —en este caso el conflicto amoroso, que abarca los vv. 1-73—, y la petición de ayuda a un criado para que colabore con vistas a resolver sus cuitas, una acción que empieza realmente solo en los últimos versos de la jornada, cuando el criado se pone en camino para ir a hablar con la estafadora.

La segunda jornada se abre la tarde del mismo día (se hace referencia a la noche en los vv. 535-536), con el mismo personaje (Rosio) —una solución de continuidad a lo dramatizado— que se encuentra en el umbral de la casa de Gabrina. Entre la primera y la segunda jornada se tiene que suponer el camino del criado desde su casa hacia la casa de la alcahueta, ya anticipado por el verbo «apresura» en el penúltimo verso de la primera jornada. Rosio pone en práctica de inmediato el plan de recurrir a la hechicera para rendir la voluntad de la doncella, anulando cualquier salto temporal entre las dos jornadas. Por lo tanto, la elipsis temporal es prácticamente nula, como se puede apreciar en los versos del personaje, quien no tarda en justificar su conducta por el respeto a las órdenes de su jefe:

ROSIO Mas al fin yo soy mandado,
también yo lo prometí,
como siervo obedecí,
que a servir soy obligado.
La ganacia cierta es,
perdella será locura,
pues, alto, Rosio, apresura,
aunque lo pagues después
(vv. 257-264)

Y se encuentra bajo las ventanas de la casa de la alcahueta a principios de la segunda jornada, con la criada de la alcahueta, Tisbe, que entiende que ha llegado alguien:

ROSIO ¿Quién está acá?
TISBE ¿Quién anda ahí?
(v. 265)⁶³⁸.

La segunda jornada está formada por dos macrosecuencias, la primera (vv. 265-600) se desplaza al final hacia la entrada de la misma casa de la alcahueta, «Entre, ¿por qué está a la puerta?» (v. 329) y luego en la casa de Anacreo (vv. 449-600) con la llegada de Rosio y la alcahueta, como se infiere en el v. 558, y la segunda (vv. 601-696) en el camino hacia la casa de Lucrecia que cumple la vieja para visitar a su víctima y la llegada a la vivienda. Son dos macrosecuencias consecuenciales temporalmente que suponen que el tiempo sea condensado en unas cuantas horas. Una indicación del movimiento que cumplen Rosio y Gabrina hacia la casa del amo es dada por los vv. 339-340.

Entre las dos macrosecuencias de la jornada tiene que haber pasado un lapso muy reducido de tiempo, probablemente ni una hora, puesto que la hechicera se dirige hacia su objetivo sin perder tiempo inútilmente. En esta jornada nos hemos desplazado de una vivienda a otra: la casa de la alcahueta, la de Anacreo y luego la de Lucrecia. La jornada gira en torno a la promesa de la alcahueta de ayudarlos y en el encuentro con su víctima Lucrecia.

La tercera jornada, formada por tres macrosecuencias, vuelve a ubicar la acción dramática a las puertas de la casa de Anacreo (vv. 696-792), quien se queja para con sus criados porque no le abren la puerta. Rosio, quien refunfuña, a su vez, por la actitud severa del amo⁶³⁹, finge haber estado en un negocio al mercado. A la vivienda llegan las dos mujeres, en la segunda parte de la primera macrosecuencia (vv. 793-840) y su presencia reanuda la acción con los últimos instantes de la segunda jornada, cuando la alcahueta entraba en casa de la mujer. En este lapso de tiempo se tiene que suponer el diálogo entre las dos mujeres, episodio que el dramaturgo no dramatiza por su inutilidad en la economía de la acción dramática, puesto que lo importante es que la alcahueta logre que la joven haga lo que la obliga a hacer. Por lo tanto, se infiere que se han desarrollado en paralelo el diálogo inicial, no dramatizado, entre la alcahueta y la doncella en casa de ésta, y una probable salida de casa de Anacreo que encuentra la puerta cerrada porque sus criados no le abren. La segunda macrosecuencia abarca los vv. 841-984 e incluye varios accidentes que se suceden consecucionalmente desde el punto de vista temporal con una rapidez increíble, como el descubrimiento, por parte de los padres, del “robo” de la joven doncella (vv. 841-872), la llamada a la justicia (vv. 873-912) y la confesión de la misma alcahueta (vv. 913-968) y los

⁶³⁸ Se trata de un único verso.

⁶³⁹ Se añade aquí otro tópico: el de las quejas de los criados por la actitud de sus amos (García-Plata [ed.], 1999, pág. 177).

lamentos de la madre de la doncella (vv. 969-984). De manera gradual, todas las *dramatis personae* se van incorporando a la acción dramática para la resolución del caso. Esta vez también, la unitariedad de la macrosecuencia pese a los evidentes desplazamientos de los personajes es dada por el mantenimiento de algunos precisos personajes como los padres de la mujer.

En la tercera macrosecuencia (vv. 985-1080), de la casa de Anacreo se pasa rápidamente a la plaza pública (vv. 1031-1080), precisamente en el escalón de la horca (v. 1034), donde el verdugo da muerte a Rosio (vv. 1031-1037) y destierra a la vieja arrepentida⁶⁴⁰ (vv. 1038-1080), cerrándose de esta forma la jornada a las diez de la noche (v. 1073), probablemente con un desarrollo de algunas horas de un día. El pasaje de un espacio dramático a otro se muestra con una velocidad increíble, pero no hace sino fragmentar la acción dramática. Todo ello quiere decir que la acción de las tres primeras jornadas ha sido condensada, a lo largo de las tres primeras jornadas, en la mitad de un día o en un día.

Por el contrario, la jornada conclusiva (vv. 1081-1428) se abre en otro ambiente dramático, los montes, donde Lucrecia se ha refugiado, vestida como una diosa Diana, «con arco y saetas», como se pone en la acotación inicial, en un «espeso soto umbroso» (v. 1150), habitado por todo tipo de gente salvaje. Entre la tercera y la cuarta jornada tendría que haber pasado un poco de tiempo, incalculable a la perfección, tal vez unos días o semanas, en el cual se presupone:

1. la huida de la mujer de la corte a los bosques;
2. la nueva vida de la mujer en los bosques;
3. las *dramatis personae* preparándose a ir en busca de la mujer.

La indicación de que tendría que haber pasado ya algo de tiempo desde sus desventuras con la alcahueta se encuentra posteriormente, en los vv. 1357-1358, cuando afirma que los parajes salvajes son ya su hábitat. Se halla una información temporal a la altura de los vv. 1251-1252 sobre el hecho de que la temporada es el verano. La jornada se fracciona en tres macrosecuencias, la primera (vv. 1081-1168) protagonizada por Lucrecia, la segunda (vv. 1169-1216) por un desesperado Anacreo y la tercera (vv. 1217-1428) en la selva, a partir de los padres de la doncella «en hábito de peregrinos» (v. 1216+). En una secuencia (vv. 1261-

⁶⁴⁰ El final de la jornada también muestra el *exemplum* de la pieza, al arrepentirse la alcahueta por los daños cometidos: «Que, al fin, el que mal haze/ a la fin mal a de aver» (vv. 1065-1066), mientras los detentores de la justicia vuelven a su posada (v. 1079).

1288) aparecen dos ladrones salteadores, Tarisio y Troco, que matan a Arnaldo, el anciano padre de la mujer. Aquí, como un *deus ex machina*, sale Anacreo y asesina al ladrón (vv. 1289-1296). En la secuencia sucesiva (vv. 1297-1320) se ocasiona el caso de anagnórisis, con Anacreo quien reconoce a la madre de Lucrecia. Pero la precipitación de la acción dramática se hace insertando otros personajes, dos salvajes —otro tópico frecuente en el teatro barroco—, que, además de mostrar la peligrosidad del lugar, quieren estorbar y dar palizas a Anacreo, y acaban asesinados por una saeta empozoñada preparada por la “mujer errante”. La comedia tiene un final feliz gracias a este caso de anagnórisis —el de madre e hija que se reconocen y el de los amados—, que desemboca en la boda de Anacreo y Lucrecia a pesar del dolor por la muerte del padre Arnaldo. La pieza se cierra así con la reconciliación de la familia y la resolución del conflicto amoroso inicial, que se da por concluido solamente en los versos finales. La presencia de los salvajes es funcional para que Lucrecia intervenga en la acción en el momento de clímax.

La construcción de la pieza, lo indicaba antes, ha seguido una dramatización progresiva con la inserción gradual de las varias *dramatis personae*, algunas de las cuales, como la justicia y los porquerones, aparecen solamente en la tercera jornada. La falta de un elemento como el cambio de la métrica supone que sean otros los criterios que finalicen la división interna de las jornadas. Las divisiones se dan esencialmente por la entrada y salida de personajes, marcados a veces por las acotaciones del mismo Cepeda, y frecuentemente por un cambio de espacio dramático, que también supone el cambio de personajes en escena. Pero esta situación no se da, por ejemplo, en la tercera jornada, donde el justicia y sus funcionarios quedan en el escenario a pesar de que la acción dramática se haya desplazado de la casa de Lucrecia a la casa de Albina. En la óptica de la disposición del elemento temporal, se ha venido indicando que los vacíos escénicos entre las tres primera jornadas son prácticamente nulos, así como los *entre-secuencias* entre las distintas macrosecuencias, mientras que entre la tercera y la cuarta jornada se produce una elipsis más extensa con respecto al resto de la obra, que podría abarcar algunos días o semanas:

I jornada (prótesis)	duración: algunas horas 1 momento: amor de Anacreo
	entreacto: prácticamente nulo
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 3 momentos: a) encuentro Rosio-Gabrina b) encuentro Anacreo-Gabrina c) Gabrina conoce a Lucrecia
	entreacto: prácticamente nulo
III jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 3 momentos: a) encuentro Anacreo-mujeres b) descubrimiento de la huida + confesión de Gabrina c) castigo a Gabrina y al criado
	entreacto: indeterminado (¿algunos días o semanas?)
IV jornada (épitasis-catástrofe en la última secuencia)	duración: aproximadamente un día 3 momentos: a) andanzas por el bosque de Lucrecia b) desesperación de Anacreo c) muerte de Arnaldo + promesa de matrimonio

En las tres primeras jornadas, Romero de Cepeda parece seguir el principio aristotélico de la condensación de la materia dramática en un día natural, que se da por la unitariedad de macroespacio dramático (la ciudad) con una larga serie de distintos microespacios, mientras que la elipsis de la última jornada supone un cambio de lugar y un salto temporal probablemente más extendido. Sin contar los entreactos, las cuatro jornadas podrían cubrir el espacio de dos días. Cada jornada presenta un nivel distinto de progresión del conflicto

principal, con las dos jornadas centrales de epítasis, la segunda y la tercera, que encierran la esfera de acción de la malvada alcahueta. En este caso, la completa falta de una intriga secundaria paralela al conflicto principal, hace que los accidentes insertados sean todos relativos al caso único, protagonizado por los distintos personajes que pueblan la escena. Al igual que en las demás piezas estudiadas, a los entreactos les espera la función de interrupción de la acción dramática con la condensación del tiempo dramático, aunque, curiosamente, el lapso en las tres primeras jornadas es menos largo con respecto a la extensión temporal de la acción dentro de las jornadas. En definitiva, Romero de Cepeda se distingue por la evidente condensación espacio/tiempo de la acción dramática representada.

El último ejemplo tratado de comedias del *corpus* aborda el estudio de una pieza que ha sido atribuida a un probable representante y no a un dramaturgo poeta, supuestamente Alonso de Morales. El hecho de dirigirse ahora a una pieza de una figura que no fue un poeta sino probablemente una persona de clase social más baja, que estaba implicada directamente en el control de las compañías teatrales, puede ser de algún interés para observar las diferencias en la construcción de la acción dramática.

En la siguiente pieza se dramatizan las desventuras de un conde que acaba volviéndose completamente loco, a la manera de un anticipador de las alucinaciones quijotescas. Canavaggio la definió una «cotte mal taillée, un compromis incertain entre la tragicomédie romanesque et le spectacle burlesque»⁶⁴¹, con un estilo lingüístico que se columpiaba entre el lenguaje propio de la tragedia y el de las abstracciones tipificadas, característico del teatro cuevino del cual había bebido mucho. Sin embargo, le reconocía algunos méritos como el hecho de haber concentrado y desarrollado toda la acción en torno a la enfermedad mental del noble, sin desperdiciar la acción en inútiles o pesadas acciones secundarias que complicarían la fábula, y la capacidad de tener al espectador en suspenso con varios *coups de théâtre*. Amén de eso, también el hecho citado de que el conde haya perdido todo el dinero por culpa de dos tapadas, una marcada anticipación de lo que será el personaje del galán en el teatro lopesco⁶⁴², así como presentar un recurso intrigante como la locura de un personaje la cual, con otros rasgos, entrará en muchas obras posteriores, como *Los locos de Valencia* (c. 1589) del mismo Fénix. En suma, se trataba de deficiencias y extravagancias en el nivel lingüístico acompañadas, al mismo tiempo, por unas técnicas de construcción e inserción de peripecias que habrían interesado al público de los corrales, con una acción en un número breve de versos

⁶⁴¹ (ed.) 1969, pág. 56.

⁶⁴² (ed.) 1969, págs. 61-62.

(1515) aunque llena de suculentas intrigas palaciegas con huidas, enamoramientos, suspense por la suerte del conde. En este caso también se podría hablar de una bipartición de la materia dramática, al ser las dos últimas jornadas consagradas enteramente a la dramatización de las alucinaciones del conde. El título mismo de la pieza, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, anuncia que a unos turbados amores sucederán muchas locuras.

El dramaturgo dispone la fábula sin divisiones internas del acto en escenas pero sí inserta algunas acotaciones que pueden ayudar en el trabajo de segmentación. La pieza comienza con la “exposición” del conflicto dramático por parte del príncipe, quien expresa a su favorito don Felis que comparte con el conde el amor por doña Alda, el núcleo del conflicto dramático. Al igual que en las piezas de Cueva, éste es presentado a principios de la pieza, y va a revelar ya en torno a qué será el desarrollo de la pieza, con uno de los protagonistas que reflexiona con un favorito, confidente o siervo sobre lo que lo preocupa⁶⁴³.

La primera jornada (vv. 1-398), constituida por una única macrosecuencia, presenta unidad de tiempo y de lugar, por desarrollarse en el palacio del príncipe, en un lugar indefinido dentro de éste, probablemente en los corredores, y en un lapso de tiempo de algunas horas o medio día, siendo que a la altura del v. 62 se hace referencia a «esta noche» y en el v. 204, antes de que el conde lleve a cabo su secuestro de doña Alda gracias a la ausencia del príncipe, que se ha marchado con don Felis para ir a cazar, se discurre sobre el hecho de que la noche está cerrando. La jornada concluye con los fugitivos parados por las guardas del príncipe, que incluso manda que se encarcele a su rival, probablemente bien entrada la noche.

Entre las dos primeras jornadas tendrían que haber pasado algunas horas, puesto que a principios de la segunda jornada doña Alda lamenta no tener noticias acerca de la suerte de su enamorado y a la altura del v. 451 se dice «saliendo esta mañana» cuando don Felis topa con la mujer y le cuenta la muerte del conde, lo cual supone que la acción empiece en los primeros momentos del día. Cuando don Felis le cuenta que ha salido por la mañana y ha visto que en el palacio había mucha gente, evoca las palabras del príncipe en los vv. 279-288, cuando quería que fuera matado al día siguiente. En este lapso de tiempo entre las dos primeras jornadas se tiene que pensar:

1. el transcurrir de la primera noche de cárcel del conde en la torre;
2. la supuesta ejecución a muerte del mismo;
3. la primera noche de encierro de doña Alda en un aposento.

⁶⁴³ (ed.) 1969, pág. 36.

La segunda jornada (vv. 399-851) se constituye de tres macrosecuencias. La primera (vv. 399-566) se desarrolla probablemente cerca del aposento en el cual doña Alda tiene que quedar encerrada, en casa del padre de don Felis; la segunda (vv. 567-744) tiene como lugar la cárcel, mientras que en la tercera la acción se traslada fuera de la casa de don Felis y se emplean solo dos tipos de estrofas, como las redondillas en la primera secuencia (vv. 745-780) y luego los endecasílabos sueltos hasta el final de la jornada (v. 851).

Esta segunda jornada se abre con el monólogo de la mujer, probablemente cerca del aposento, quien reflexiona acerca de la suerte de su amado, confiada en que el príncipe ha mantenido la promesa. A la llegada de don Felis (v. 423), la amada se entera de la ejecución del conde, relatada detalladamente⁶⁴⁴. A su desesperación y al retirarse a la habitación (vv. 503-526), sigue el monólogo de don Felis (vv. 527-566) en el que expresa la voluntad de amar él también a la mujer y conquistarla ese mismo día (v. 561). De ese modo, el *ménage-à-trois* doña Alda-príncipe-conde se complica con un tercer pretendiente⁶⁴⁵.

La acción de la segunda macrosecuencia (vv. 567-702) se abre en la cárcel, donde un conde triste y desesperado llora sus cuitas amorosas, probablemente por la tarde («que aquesta noche os partáys», v. 642). La primera y la segunda macrosecuencia de la segunda jornada podrían ser paralelas temporalmente, por un lado doña Alda quejándose de la ausencia de su enamorado y, por otro lado, el mismo conde que, encarcelado, lamenta su estado sin que se sepa que aún vive. Morales nos muestra, por tanto, la vertiente de la desesperación desde el punto de vista de ambos enamorados. Aquí llega el segundo *coup de théâtre*, puesto que nos enteramos de que el conde no ha muerto y el relato de don Felis, quien está a oscuras de la salvación, como todos los demás personajes de la pieza (excepto, claramente, el príncipe), no corresponde a la realidad de los hechos. En la segunda secuencia (vv. 615-645) el príncipe revela que, arrepentido, cambió de persona e hizo ejecutar a otro embozado, otra acción que se ha escondido. En otra secuencia (vv. 661-685) el príncipe cuenta que se enamoró de una mujer que le pidió graciario, aumentando las sospechas en el aprisionado de que esta mujer sea la misma doña Alda. La acción de la intriga amorosa se complica cuando llega don Felis, quien en un monólogo en octavas reales (vv. 715-722) expresa su dicha por haber logrado que, gracias a la intervención del padre, doña Alda pueda ser su mujer, ya que todos creen que el conde, su antiguo enamorado, ha muerto. El príncipe, que topa con él, barrunta malos agüeros,

⁶⁴⁴ El hecho de fingir que se ha matado al amado o a unos de los protagonistas que está encarcelado, nos anima a pensar en *El degollado* de Cueva, aunque la distinta posición del episodio dentro de la acción dramática hace que en la obra de Cueva sea la anagnórisis final, mientras que en Morales suponga que desencadene toda una serie de peripecias que van a modular la misma acción dramática.

⁶⁴⁵ También don Felis muestra marcados rasgos del galán o del siervo bufón y malvado que intenta robar a su amo el objetivo de sus pretensiones.

y cuando pregunta a don Felis qué tal está la mujer, solo le dice que estará el postigo abierto y podrá verla. El príncipe pide a su camarero un herreruero y un estoque porque quiere rondar un poco, sin darse cuenta de lo que está sucediendo, desde el v. 680 hasta ahora don Felis ha hablado con el padre de doña Alda, mientras se acaba el diálogo entre el conde y el príncipe en la cárcel, lo cual quiere decir que el dramaturgo ha condensado la acción.

La tercera y última macrosecuencia (vv. 745-851), inmediatamente posterior a la segunda macrosecuencia de la jornada, se abre con el criado del conde, don Joan, que ha llegado por la noche (v. 777) a la casa de don Felis (v. 769) y entiende que está pasando algo raro, como si se estuvieran preparando unas bodas. En efecto, a partir del v. 781 la acción se traslada dentro de la casa de don Felis, en el «patio ancho» (v. 782), donde una turbada doña Alda no sabe si finalizar el desposorio. Cuando el padre llama al príncipe, que se ha llegado allí por el postigo, para que sea padrino en la boda, el noble entiende la treta de don Felis y lo persigue amenazándolo con la espada. Hasta el final de esta jornada (v. 851) la acción se dramatiza en endecasílabos sueltos, que dan un tono severo y al mismo tiempo más libre a los graves episodios y marcan gradualmente la salida y la entrada de los personajes del tablado: antes el príncipe persiguiendo a don Felis (v. 822), doña Alda huyendo de la violencia del príncipe (v. 826) y éste volviendo a escena (v. 829), cuando se aíra por la huida de su amada y manda que el suegro se marche de su corte en tres días (v. 838), mostrando de esa forma una actitud soberbia y altiva y quedando él solo en escena a finales de la jornada (vv. 844-851), donde expresa su deseo de ir en búsqueda de doña Alda hasta que no la encuentre. Las salidas y los retornos marcan asimismo el ritmo frenético del descubrimiento de la treta urdida por don Felis, que Morales comprime en el lapso de tiempo de algunas horas, creando así un efecto notable de rapidez de la acción dramatizada. Desde el punto de vista de la temporalidad esta jornada, como la primera, se encierra en un día temporal.

Por el contrario, la tercera jornada (vv. 852-1178) se desarrolla en un único gran espacio dramático, a saber los valles y las selvas oscuras donde se encuentra el conde (v. 856) y está formada por una sola macrosecuencia. Una indicación de la espera del desdichado noble en la selva nos había llegado ya en los vv. 765-767, cuando don Joan se estaba yendo hacia el desposorio. De un ambiente palaciego, en el cual Morales ha dramatizado una larga serie de *affaires* alrededor del amor por doña Alda de sus pretendientes, culminado en las iras del príncipe por el engaño a sus expensas, pasamos ahora al ambiente externo de la naturaleza, donde empezarán las verdaderas locuras del conde. Esta jornada empieza la misma noche de la segunda jornada, una solución que confiere continuidad a la acción puesta en escena y muestra, otra vez, la rapidez de los acontecimientos dramatizados y el poder de la

condensación dramática, otro *coup de théâtre* anticipado antes en palabras de don Joan puesto que el conde no es desterrado, como el príncipe quería.

El conde se encuentra allí por casualidad; en efecto en la acotación se lee «sale de camino». Entre el final de la segunda jornada y el comienzo de la tercera jornada, la acción es continua y se tienen que suponer:

1. el camino del camarero don Joan de la casa de don Felis al lugar de la selva donde está el conde;
2. la espera del conde en la selva.

El entreacto entre las dos jornadas es prácticamente nulo. El criado cuenta al conde (vv. 875-920), que don Felis es el enamorado de doña Alda. A partir de aquí, el conde enloquece de un momento a otro y desahoga su rabia en la voluntad de matar a don Felis (vv. 961-974), deja sus trajes en el suelo y se marcha, con don Felis que lo sigue (v. 981+). A la misma selva llega don Felis, tras escaparse de la furia del príncipe, y al descubrir el vestido del conde (vv. 982-1013) decide ponérselo para que la reacia doña Alda se enamore de él. Por el lado contrario, una desesperada Alda quiere cambiarse y ponerse de un hábito femenino uno masculino (vv. 1014-1053). En la secuencia sucesiva, siempre en redondillas que marcan la rapidez del episodio (vv. 1054-1109), el conde encuentra los trajes de doña Alda abandonados en la selva y luego (vv. 1110-1178) sigue con su retahíla de locuras al pedir a don Joan agua del Nilo, y se pone los trajes de doña Alda. Se producen, pues, unos varios cambios de identidades, con el conde que se despoja metafóricamente del hábito nobiliario para abrazar la identidad femenina y doña Alda que cambia su sexualidad despojándose de su hábito para quedar en hábitos de hombre, así como don Félis metiéndose los trajes del conde, sin cambiar de sexo pero sí de identidad, con vistas a lograr su fin amoroso, una razón claramente ausente en el conde⁶⁴⁶. Desde el punto de vista de la temporalidad, la acción se inscribe desde la noche hasta la tarde, por lo menos hasta la entrada de don Felis en la selva, puesto que en el v. 991 se refiere que un labrador había visto a la mujer «esta mañana». La entrada de don Felis es inmediatamente posterior a la del conde, puesto que halla el traje del noble tendido. Con lo cual, aunque el tablado quede por un momento vacío, la macrosecuencia es única.

⁶⁴⁶ En el caso de doña Alda, se trata del conocido tópico de la mujer que se disfraza con hábitos masculinos para ir en busca de su enamorado sin ser reconocida, una situación que se había creado, como se acaba de ver, también en *Los hechos* de Lope y en *El degollado*. Esta tercera jornada gira, pues, alrededor de la nueva vida del conde y de sus primeras alucinaciones.

La cuarta jornada empieza con el conde que, cerca de una fuente, se mira e identifica con doña Alda. Entre la tercera y la cuarta jornada la elipsis temporal, prácticamente nula, otorga continuidad a la acción, que sigue desarrollándose en la selva con protagonistas principales el enloquecido conde y don Joan, con el mantenimiento del traje puesto que es un indicio de la continuidad temporal. Sí cambia, por el contrario, el cauce estrófico, que de tercetos encadenados han pasado a ser redondillas. Esta jornada conclusiva también muestra continuidad temporal y espacial, al desarrollarse en la misma selva de la tercera jornada, donde el dramaturgo quiere centrar su atención en las locuras de su protagonista. En ella se alternan varios metros —redondillas, tercetos, redondillas, estancias, redondillas, sueltos—, y se reúnen a los personajes principales de la pieza. En el lugar llega el mismo don Felis (vv. 1259-1276), pero no hay anagnórosis en cuanto no reconoce al conde por sus trajes femeninos y se asombra por su voz varonil (vv. 1277-1286). Aquí llega un episodio más de tragedia que de comedia, como decía antes la muerte de don Felis por parte del príncipe, que se ha llegado a la selva (vv. 1287-1318) y maldice a su víctima (vv. 1319-1321). Don Felis es matado por equivocación, puesto que el verdadero blanco de las locuras del noble es el conde. Tal vez el título de comedia justifique estos episodios luctuosos debidos a la locura del noble y los convierta precisamente en fechorías por causa de un estado psíquico débil más que por una verdadera voluntad de dar muerte a alguien.

Vuelve a hacer su entrada en escena el conde (v. 1322), quien empieza a llorar la muerte y, cuando se deshace de sus trajes (vv. 1357+), es reconocido por el príncipe. En la antepenúltima secuencia (vv. 1390-1421) el noble reconoce a doña Alda y promete dárselo vivo. Nos estamos dirigiendo hacia el clímax de la pieza, cuando el conde vuelve con un cántaro para enterrar el cuerpo (v. 1458) y recobra la salud mental por reconocer a su amada, mostrando de esta manera, como el viejo Alonso Quijano en el lecho de muerte, una recuperación de su razón gracias a la anagnórosis de la identidad de su amada. El príncipe no puede negar las bodas del conde y su amada y manda que todos vuelvan a palacio para que se celebre el desposorio (vv. 1486-1515). De esta forma, la cuarta jornada termina con dos anagnórosis que precipitan la acción hacia una conclusión feliz: el príncipe reconoce al conde y el conde reconoce a doña Alda, dos sucesos que implican la resolución del caso.

Así las cosas, la acción dramática ha seguido una estructura muy parecida, como ha señalado Canavaggio, a las obras de Cueva: exposición del conflicto dramático en la primera jornada y el comienzo de la acción con la huida del conde y relativo encarcelamiento, la segunda jornada la intromisión de accidentes relativos a la creencia de la muerte del conde por parte de algunos personajes, con la victoria momentánea de las fuerzas contrarias, así

como la declaración del príncipe al conde acerca de su decisión de salvarlo de una muerte anunciada. La jornada terminada con la boda permite dar carta de identidad, como prueba material, a las locuras del conde por haber perdido definitivamente —aunque solo en apariencia— el amor de doña Alda. En la tercera jornada, correspondiente a la segunda parte de epítasis, Morales se delata en la dramatización de la locura del conde, que roza con lo pintoresco y ridículo, y la cuarta jornada con otras alucinaciones del conde y la resolución del conflicto dramático solamente a finales de ésta, con la recuperación de la salud mental y del amor por parte del desdichado conde. Como era habitual en el teatro finisecular, la acción de la tercera jornada empezaba con el protagonista que expresaba, en forma de monólogo, sus cuitas, pensamientos o reflexiones. Sin embargo, tal vez las afirmaciones de Canavaggio tendrían que ser matizadas, puesto que, con respecto al teatro del sevillano, Morales dinamizaba la acción, en la primera jornada, en un momento anterior. Como había afirmado yo antes, el hecho de que no se pueda hablar de una efectiva exposición del conflicto visto que las acciones empezaban *in media res*, hace que todas estas reflexiones sean muy poco fructuosas. En lo relativo a otros datos sobre la construcción dramática, dentro de una misma macrosecuencia se ocasionan varios cambios de cauces estróficos y también se cambia la forma métrica sin que haya salida o entrada de personajes. También se mantiene el mismo espacio dramático entre jornadas, y esto sucede entre la tercera y la cuarta jornada, con la acción que sigue desarrollándose en el bosque. Desde el punto de vista de la temporalidad, cada una de las jornadas se inscribe en un lapso de tiempo reducido y presenta una progresión de la acción dramática muy rápida. En la pieza se nota una condensación muy visible de acción, tiempo y lugar, con los entreactos que presentan cesuras temporales muy breves:

I jornada (prótasis)	duración: algunas horas 1 momento: huida del conde
	entreacto: algunas horas
II jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 3 momentos: a) doña Alda se entera de la muerte del conde b) encuentro príncipe-conde c) boda de doña Alda con don Felis
	entreacto: algunas horas
III jornada (epítasis)	duración: algunas horas aproximadamente 1 momento: enloquecimiento del conde
	entreacto: algunas horas
IV jornada (építasis-catástrofe en la penúltima secuencia)	duración: un día aproximadamente 1 momento: otras locuras del conde + promesa de boda con doña Alda

Estas cesuras temporales, breves o relativamente breves, marcan también la repartición de la materia. Cada una de las jornadas dramatiza un aspecto distinto relativo al conde, que se puede dividir en más momentos: en la prótasis se presenta el caso de sus amores, en las jornadas centrales de epítasis su salvación, mientras que en la tercera, debido a la triste “embajada” de don Felis, las locuras, que casi parten en dos la fábula dramática. La catástrofe se logrará en la última macrosecuencia, donde se ocasionará el proceso de anagnórisis, con la boda que restablece la posición social del conde. Cada una de las jornadas dura unas horas o un día aproximadamente y las cesuras temporales, casi nulas (excepto tal vez en la cuarta jornada) marcan acciones innecesarias en la economía textual. Esta repartición también muestra el cambio de la personalidad del conde: hombre enamorado (primera jornada), hombre encarcelado (segunda jornada), hombre loco (tercera jornada), hombre loco que recupera su

salud (cuarta jornada). Si tuviéramos que contar la entidad del tiempo sin considerar los entreactos, las cuatro jornadas llegarían a ser tres, máxime cuatro, días temporales divididos por unas cesuras supuestamente muy breves, lo cual confiere una condensación de espacio, tiempo y acción a lo representado.

A la vista de lo que se ha estudiado en este capítulo, se han podido confirmar las características del entreacto como contenedor del tiempo dramático y como modulador de la misma acción dramática, que permiten marcar la temporalidad de las cuatro jornadas de la pieza. Estos saltos pueden ser de entidad varísimas, es decir casi nulos cuando la acción se retoma, en la jornada posterior, en el mismo punto en que se había dejado en la jornada anterior, o bien presuponer un salto de horas, días, semanas, meses, hasta llegar a omitir muchos años. Por el contrario, lo que pasa en los vacíos entre las macrosecuencias de una misma jornada es distinto, puesto que, habitualmente, las entidades del salto temporal son mucho menores. Sin embargo, ambos revisten unas funciones de demarcación de la acción dramática y de división del tiempo dramático. Lo que se oculta en los vacíos son varias tipologías de acciones, que pueden ir, como había explicado en las páginas iniciales del capítulo, de acciones muy poco rentables o de escaso interés en el entramado textual o bien acciones importantes que eran difíciles de poner en escena. La elección de distintos momentos para ser dramatizados, en detrimento de otros que se ocultan en los vacíos, respondía a las decisiones de los dramaturgos de mostrar ciertas partes de la materia dramática seleccionada.

Conclusiones

A la vista de lo que se ha expuesto en este trabajo, espero que se haya podido confirmar que en el teatro anterior al florecimiento de la *Comedia nueva*, en el cual se entrecruzaban varias experimentaciones, sobresalió, de entre todas, la propuesta de la escritura dramática en cuatro jornadas. Los intentos de unos dramaturgos que la crítica ha reunido bajo unos marbetes generales como, entre otros, “grupo de los 80” o bien “generación perdida”, fue una de las bases gracias a las cuales se puede hablar, hoy día, de la fórmula definitiva de la misma *Comedia*. El intento se configuró como un modelo de innovación absoluta, que marcó las postrimerías del siglo monopolizando la escena del teatro comercial casi a lo largo de una década. La numerosa presencia de comedias autógrafas y atribuidas de manera plausible hacen que las reflexiones sobre estos textos permitan marcar diferenciaciones o puntos en común entre estos mismos dramaturgos y abarcar la inmensa complejidad de esta fase literaria e histórica, puesto que cada uno de ellos mostraba un lenguaje dramático particular. De Cueva a Cervantes, pasando por Artieda o a unos nombres menos conocidos como Morales y Loyola, o bien el primerísimo aunque interesante Lope, la escritura en cuatro jornadas mostraba todas sus ramificaciones e incluso divergencias internas.

Sin embargo, llegada al punto final de mi investigación e intentando esbozar algunas líneas generales sobre la escritura en cuatro jornadas teniendo en cuenta mi *corpus* —pero sin olvidar nunca la nutrida presencia de piezas anónimas—, creo que los adjetivos que se pueden aplicar a este intento dramático son paradójico, plural, peculiar, ambiguo, así como fue peculiar toda esta etapa que precedía el teatro barroco por así decir más maduro. Por un lado, este intento fue indispensable para que el teatro español avanzara hacia su configuración final; por otro lado, es innegable que tuvo que encarar la respuesta de los espectadores de los nuevos corrales de comedias y que, pasados algunos años de circulación por los escenarios, atestiguados, entre otros testimonios, por la existencia de algunos papeles de actor, fue sumergido pronto por la nueva fórmula dramática en tres jornadas. En aquella época, la labor de estos poetas no había sido comprendida por su lenguaje altisonante y por la frecuente intención moralizadora, ligada muy a menudo a un predeterminado mensaje político que tenía como foco de interés la monarquía española contemporánea. Asimismo, la relatividad de estos testimonios, sus problemas cronológicos y la fragmentariedad del *corpus* total conservado con varias piezas anónimas o perdidas, hacen que más que aportar pruebas, algunas veces solo se

haya podido plantear alguna hipótesis sobre lo que podía haber sido la época de escritura en cuatro jornadas y no sobre la realidad de los hechos.

Todo ello desemboca en que se siga considerando con frecuencia —y añadido erróneamente— esta propuesta finisecular como una tentativa fallida y frustrada, sin comprender realmente que estos intentos fueron esenciales para que se pudiera llegar a la fórmula en tres jornadas. Gracias a una renovada atención crítica reciente, por lo menos de una parte de los estudiosos, se ha podido observar que se ha invertido esta tendencia negativa, con la comprensión de que la variedad y el intento de las piezas de varios dramaturgos, y en algunos casos residuales de supuestos representantes de comedias, fueron los más dispares, y las innovaciones que se aportaron relativizaron las carencias estructurales de las mismas. El estudio de estos textos revela que lo más importante fue el intento de crear, en su momento, un lenguaje teatral novedoso que se distanciara de la tradición previa. Por eso, el hecho mismo de colocarse en un momento de experimentalismo absoluto hace que se considere esta producción dramática de manera distinta, más benévola si se quiere.

Intentando resumir y concluir brevemente las ideas expuestas en los capítulos del presente trabajo, en el primero de ellos se ha visto que la revalorización del teatro anterior al *arte nuevo* a partir de los planteamientos metodológicos de los años 60 del siglo XX, en los cuales dejaba de considerarse como un periplo ascendente hacia el teatro del Fénix, ha permitido enfocar con una nueva mirada todo el siglo XVI y, en consecuencia, sus décadas finales, llegando a definir esta centuria como una lucha de distintas prácticas que confluyeron posteriormente, es decir hacia sus años finales, en la *Comedia*. En el momento de consolidación de la actividad teatral surgió la propuesta teatral erudita de unos dramaturgos que fueron los primeros en enfrentarse a la escena pública. Esta situación se convirtió en uno de los puntos de diferenciación con respecto a las prácticas precedentes.

En el segundo capítulo he intentado redefinir los límites cronológicos de este tipo de escritura, hipotizando que su inicio podría haber sido el año 1577 y no 1575, como se había indicado en las investigaciones de inicios del siglo pasado. En una de las cuestiones centrales que han sido enfocadas —por qué estos poetas rompieron con la tradición del formato en cinco jornadas de la corriente clásica y ensayaron una nueva disposición estructural en cuatro jornadas— tiene relevancia la posible solución de que las ansias y los afanes de marcar una etapa precisa no solamente de la literatura española, sino también de la turbulenta historia civil y social del país, abrieron paso a que se cambiara la antigüedad, es decir unas “reglas” establecidas, a partir de la Antigüedad misma y del bagaje de erudición de estos poetas. A través de las teorías tratadísticas que ligaban la escritura en cuatro jornadas a la en cinco, como

en el testimonio peculiar de Carvallo, se puede pensar que en la formulación finisecular se empleó una probable adecuación a la división en cuatro partes, definida por los comentaristas de Terencio, según la disposición retórica prólogo-protásis-epítasis-catástrofe, que se empleaba en las experimentaciones previas en cinco actos. Esta característica demuestra que era necesario partir del modelo antecedente, es decir del clasicismo, para llegar a formular algo nuevo, en una dialéctica de marcada tensión entre pasado y presente que se quería llevar a la escena.

Otro punto fundamental para la evaluación de la escritura en cuatro jornadas fue la postura de estos dramaturgos ante su misma actividad creadora y su papel dentro del mundo comercial teatral, como se ha analizado en el capítulo 3, puesto que no tardaron en justificar y exponer no solamente sus pretendidas innovaciones en su repertorio dramático, sino también la conciencia de modificar y superar a los clásicos, en la conformación del texto teatral, hasta este punto, alegando como justificación el paso del tiempo y los nuevos usos que se habían impuesto en el país. Por eso me he detenido en esta sección, intentando ir, en realidad, un poco más allá con respecto a las informaciones sobre la transición en el número de jornadas, la mayoría de ellas no adecuadas. Estos cambios marcaron tanto el mismo caudal dramático de estos poetas en la disposición formal de sus piezas, como el concepto de poetas escritores de obras que tenían que ser vistas en los nuevos corrales de comedias. Fue paradójico el caso de Cervantes, en el cual, a las declaraciones sobre una parte de repertorio que no se ha hallado nunca, se sumaban unas opiniones estéticas en las que se omitía el empleo de la escritura en cuatro jornadas, aunque parece que sus *Numancia*, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén* fueron piezas conocidas (¿y apreciadas?) por la gente que poblaba los corrales madrileños. Los testimonios de inicios del XVII volvían así a demostrar la complejidad de esa fase del teatro peninsular y la imposibilidad de definir, a través de sus declaraciones, el efectivo alcance de la escritura dramática cuatripartita en las postrimerías del XVI. El nacimiento del *arte nuevo* y la difusión de la fórmula en tres actos hizo que algunos de entre ellos tuvieran resentimiento hacia el mismo Lope. Sin embargo, el testimonio de la *Loa de Rojas* ha permitido ver que en las décadas 70 y 80 llegaron a verse algunas piezas importantes para la conformación del teatro español, que parece que fueron juzgadas positivamente. Sus palabras serían importantísimas para confirmar el rol predominante de la escritura cuatripartita, su presencia en los teatros del tiempo y desmentir las opiniones más empedernidas acerca del fracaso de esta experimentación.

En el capítulo siguiente he intentado recoger la producción dramática del período, en un deseo de dejar ver la complejidad en delimitar lo más exactamente posible el repertorio en

cuatro jornadas. Como he explicado desde el comienzo del trabajo, la voluntad de hacer hincapié incluso en piezas que no formaban parte del *corpus* radicaba en mi intención de aportar algunos datos más sobre la particularidad del emblemático teatro de la época. Los esquemas con los títulos de todas las piezas cuatripartitas, divididas por sectores, han permitido corroborar todo esto, así como la varia presencia de papeles de actor ha sido una prueba más para atestiguar que estos testimonios preciosos del teatro finisecular y conformadores de la posterior *Comedia nueva* se vieron en los teatros de la época.

Desde el punto de vista de las características formales de estas piezas en cuatro jornadas, como se ha subrayado en el capítulo 5, sobresalieron algunas innovaciones relativas al multiestrofismo y al tratamiento de los temas más dispares, tanto históricos como colegidos de fuentes varias, entre las cuales la novelística italiana y las leyendas nacionales para conflictos cómicos o trágicos, o bien la imaginación misma del dramaturgo, así como el replanteamiento de las fronteras genéricas entre tragedia y comedia con las primeras formulaciones primitivas de tragicomedias y comedias palatinas serias que irían conformando los géneros dramáticos del siglo posterior, así como el nacimiento de una figura muy peculiar como el poderoso o tirano libidinoso. El estudio de las formas métricas empleadas ha podido corroborar la teoría de Morley sobre la abundante introducción de metros italianos al lado de los autóctonos, así como las numerosas combinaciones que se daban en estas piezas finiseculares, que han merecido ser estudiadas una a una puesto que cada dramaturgo, si bien se pueden trazar unas vertientes generales, desarrollaba una manera propia de emplear los distintos cauces métricos, con una conciencia cada vez más marcada del poder de la métrica. Sin repetir los datos esbozados en el capítulo en cuestión, al que renvío, solo recuerdo el altísimo empleo de algunas formas métricas como las redondillas y las octavas reales. Se ha observado también que un rasgo como el número de versos más bajo con respecto al promedio del siglo XVII, no tendría que verse como algo anticuado, puesto que todavía no se había formado un modelo. Por esta razón, a un empleo vario de distintas formas métricas se tiene que integrar otra peculiaridad como el número variable en la cantidad de versos.

Como se puede ver, y como he dicho a lo largo de mi trabajo, algunas de mis reflexiones pueden parecer muy contradictorias, puesto que me columpio entre considerar la escritura en cuatro jornadas como un supuesto éxito y recordar que se consideró un fracaso o un intento frustrado. Mi idea definitiva es que el éxito en los corrales fue, eso sí, no excelente sino relativo, aunque todo ello no enjuicia mi opinión acerca de una escritura que tiene el mérito de haber aportado unas transformaciones únicas en el teatro del tiempo y que he decidido mostrar en este trabajo. Por eso, más que evidenciar todas las características de estas piezas,

he hecho hincapié en algunos aspectos teóricos e ideológicos del pasaje a las cuatro jornadas que me parecían fundamentales, subrayando las innovaciones que permitieron y facilitaron ampliamente el pasaje al teatro en tres jornadas.

A pesar de todo y dejando a un lado las teorías sobre un supuesto éxito o un rotundo fracaso, otro de los puntos más importantes era observar la arquitectura de estas piezas desde una perspectiva “novedosa”, es decir sin juicios previos y sin ponerla en relación con el teatro de las décadas sucesivas. La propuesta de estudio que he decidido poner como capítulo conclusivo, tomando como elemento de referencia el entreacto para estudiar la construcción de la temporalidad de las piezas y, en fin, de la misma construcción dramática en cuatro jornadas, ha mostrado que el dramaturgo concebía la disposición de la materia dramática a partir de la elipsis temporal marcada por los vacíos escénicos entre las jornadas, o bien dentro de las varias partes de las jornadas, es decir entre una macrosecuencia y otra. Cada una de estas jornadas llegaba a ser una unidad de tiempo precisa, muchas veces con duración de algunas horas, uno o dos días hasta llegar a semanas en algunos casos raros, en el cual se inscribía un cierto momento o ciertos momentos de la acción dramática. En algunos casos, por la falta de indicaciones precisas, la temporalidad de las jornadas se podía inferir pero no calcular a la perfección.

La novedad no fue que la acción dramática, desentendiéndose de las reglas aristotélicas, se inscribiera en un lapso de tiempo que superaba las veinticuatro horas, sino que se intentara aplicar el esquema de las cuatro partes cuantitativas (aunque en realidad serían tres puesto que el prólogo había quedado separado como entidad) a las piezas en cuatro jornadas, con una larga serie de casos que mostraban estos intentos diversificados de articular el discurso dramático. En los entreactos se encontraba una importante información sobre cómo se organizaba la materia dramática en estas piezas, aunque cada caso merecería un estudio a parte. Se ha visto que la jornada primera podía corresponder generalmente a la prótasis, las dos jornadas centrales a la epítasis y la última o parte de la última a la catástrofe, aunque esta adecuación no se daba siempre, como en el caso peculiar de *El saco de Roma*. He centrado la atención en los textos del *corpus* que podían reflejar mejor esta voluntad de experimentalismo en la construcción dramática del factor tiempo, partiendo del entreacto para trazar la arquitectura misma de las piezas consideradas. Este tipo de operación ha revelado que la supuesta fragmentariedad de la acción dramática de muchas de estas obras, parafraseando al citado varias veces Froldi, era en realidad aparente, otro dato importante y positivo que se va a añadir a la peculiaridad de la propuesta dramática de las décadas 70 y 80.

Para completar las reflexiones acerca de la funcionalidad del entreacto dentro de la conformación de la estructura dramática de estas piezas, es necesario volver a citar a Lope y su fundamental *Arte nuevo*. En este caso no me sirvo de este testimonio para abordar la cuestión de la transición en el número de actos, sino para ver cómo se consideraba la temporalidad en el teatro. Soy consciente de que no es tan habitual hacer citas de este tipo en las conclusiones de un trabajo, aunque creo que en este caso son necesarias para desarrollar mis últimas hipótesis de investigación sobre la temporalidad en la dramaturgia de finales del XVI. El Fénix consideraba el tiempo como un elemento fundamental y exponía esta idea en algunos conocidos versos de su tratado:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo lo reparta
procurando, si puede, en cada uno,
no interrumpir el término de un día
(vv. 211-214)

Eso quiere decir que para él cada uno de los tres actos de la pieza era una unidad de tiempo precisa, aunque ofrecía estas reflexiones más bien como algo aconsejable y no como algo doctrinal. El sujeto que se quería dramatizar tenía que ser repartido en tres actos, que eran tres actos de tiempo. En los versos precedentes, reflexionando acerca del precepto aristotélico del día natural como medida temporal para la entera acción dramática, el madrileño opinaba que era mejor si la acción duraba el menor tiempo posible, aunque se podía hacer una excepción cuando se tenía que dramatizar la historia, con el lapso temporal de los años que podía condensarse en las dos «distancias/ de los dos actos» (vv. 196-197). Ahora bien, ¿podemos decir que estos planteamientos se podían vislumbrar anteriormente en el teatro español, es decir en el teatro finisecular? Creo poder afirmar que sí, puesto que, como acabo de decir, los dramaturgos que he estudiado concebían cada una de las jornadas como una unidad de tiempo precisa, que medía temporalmente, la mayoría de las veces, unas cuantas horas o un día. Para ellos también la cuestión temporal era algo fundamental en el “ejercicio” dramático. Sin embargo, algunos críticos como Canavaggio opinaban que Lope recuperaría la importancia del tiempo en el teatro⁶⁴⁷, mientras que en el teatro en cuatro la acción se inscribía en un tiempo por así decir matemático que no servía para su desarrollo, todo lo cual me parece una visión aproximativa de la capacidad de los dramaturgos finiseculares para marcar, con el tiempo, el proceder de la acción dramática. Los ejemplos que he proporcionado en el cap. 6

⁶⁴⁷ 1977, pág. 272.

han permitido observar esta visión que tenían los protagonistas del teatro finisecular de cada jornada como una unidad de tiempo definida y del entreacto como el elemento que condensa y comprime el tiempo, la distancia temporal, entre una jornada y otra, ocultando muchas veces acciones poco rentables, que no habrían despertado interés desde el punto de vista escenográfico ni de la dramatización misma, o bien acciones difíciles de presentar como el desplazamiento de un lugar a otro. Por eso, si el entreacto escondía acciones demasiado complicadas, largas o poco interesantes para ser escenificadas, cada una de las jornadas presentaba unos precisos momentos de acción dramática, cuyo número era variable dentro de un acto, que el dramaturgo había elegido para “llenar” el tiempo de las jornadas. En líneas generales, se puede decir que los dramaturgos de los 80 habían “anticipado” este concepto de la jornada del texto dramático como una unidad bien definida que se inscribía en la temporalidad de un día, con las fracturas temporales “camufladas” entre las jornadas. En el caso de las cesuras temporales entre las macrosecuencias de una misma jornada, se ha podido observar que estos *entre-secuencias* eran casi nulas y no rompían la unitariedad temporal de la jornada, aunque a veces se producían rupturas temporales bastante evidentes, incluso de algunos días. Un caso peculiar de este tipo se presentaba en una pieza a la que he hecho referencia, el *Tutor* de Cueva, aunque eran casos no tan frecuentes en el *corpus* finisecular, porque se prefería dejar los saltos temporales entre los actos y concebir las jornadas como unidades de tiempo de algunas horas o un día temporal. Se ha podido observar que, muy a menudo, los entreactos englobaban en realidad un lapso de tiempo muy reducido si el dramaturgo retomaba la acción, en la jornada sucesiva, algunas horas después o al día siguiente. También se ha podido ver que el entreacto es un elemento fundamental para la repartición de la acción dramática, como he dicho antes, y que las jornadas formadas por una única macrosecuencia presentaban unidad de lugar, a no ser que se tratara de un espacio itinerante o se utilizaran las escenas paralelas, y continuidad temporal. Por el contrario, las jornadas formadas por más macrosecuencias podían sí presentar, como sucedía en la mayoría de los casos, unidad desde el punto de vista temporal, pero fracturas desde el punto de vista espacial.

De las comedias analizadas, un ejemplo emblemático son *Los siete Infantes de Lara*, donde el último entreacto cubre un lapso de tiempo de diecisiete años, una distancia temporal que se aleja mucho de las demás piezas estudiadas. Sin embargo, el hecho de que Cueva dramatizara un episodio extraído de las leyendas nacionales españolas y pusiera los diecisiete años en el entreacto, justificaba su decisión de extender temporalmente la pieza a lo largo de varios años. Lo mismo se puede decir en el caso de la *Numancia*, donde el extenuante cerco

era dramatizado a lo largo de un año aproximadamente. Esta vez también, el dramaturgo concebía las jornadas de la pieza como un día cada una desde el punto de vista temporal, marcándolas con unos momentos o fases precisas de la contienda, al igual que en *El Saco*. Cervantes englobaba el paso del tiempo en las distancias entre las jornadas, mientras que los vacíos internos a las varias escenas dentro de las jornadas eran casi nulos. Se ha visto que en su caso el paso del tiempo que el entreacto condensaba se podía deducir por las consecuencias del hambre en los cuerpos de los numantinos a través de sus mismos parlamentos. En el caso de la primera pieza de Lope, también se concebían las jornadas como unidades precisas de un día o de algunas horas y se condensaba el tiempo en el entreacto. En el novelesco *El degollado* las entidades de tiempo entre los actos eran de extensión distinta, aunque cada jornada no superaba el lapso temporal de un día, con la segunda y la tercera jornada que compartían el mismo día. En algunos casos como el de Morales, se notaba una marcada condensación espacio-temporal de la acción dramática, puesto que en un día o unos cuantos días podían producirse casi todos los accidentes dramatizados, así como sucedía en Cepeda, aunque la *Salvaje* tenía muchos más cambios espaciales, aunque en un tiempo continuo, que demarcaban las distintas macrosecuencias.

Por lo tanto, si el tiempo efectivo de estas piezas estudiadas podía llegar hasta diecisiete años en el caso de *Los siete Infantes*, en el momento en que tuviéramos que medir temporalmente las jornadas sin contar las rupturas de los entreactos, llegaríamos a tener piezas que miden unos cuantos días. A raíz de estos ejemplos, no se puede negar que en el teatro finisecular existían unas líneas comunes en la construcción de la temporalidad dramática que radicaba en la conciencia de concebir las jornadas como unidades temporales definidas, la mayoría de las veces de la duración de un día o la mitad de un día, aunque se presentara una multitud de casos distintos, con el lapso de tiempo variable concentrado en el vacío, que definía no solamente las rupturas desde el punto de vista temporal sino también desde el punto de vista del episodio o momento dramatizado.

Sin prolongar mis reflexiones acerca de la construcción de la temporalidad en estas piezas y tratando de concluir las siguientes páginas, clausuro el trabajo diciendo simplemente que el teatro en cuatro jornadas muestra claramente su ubicación intermedia entre antiguo y moderno y su particularidad por el abanico de casos que se presentan. Espero que los estudios futuros puedan añadir otros datos interesantes sobre la escritura en cuatro jornadas, anticipadora más relevante del *arte nuevo*, que no deja de atraer y sorprender a quienes la estudian y que sigue necesitando, como decía al comienzo, más atención, por su inmensa ambigüedad. Los ejemplos citados, algunos de ellos estudiados con más detenimiento, han

posibilitado abarcar la complejidad e indefinición de esta propuesta dramática, que sigue necesitando que otros estudiosos vuelvan su mirada hacia ella e intenten descubrir otras peculiaridades que yo, aquí, no he podido revelar.

Apéndices

Apéndice 1. La polimetría

Título de la comedia	Tipos de estrofas métricas											
	redondillas	octavas reales	tercetos encadenados	estancias	quintillas	endecas. sueltos	liras	soneto	cuartetos	canción	romance	otros
1) <i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i> ⁶⁴⁸	736 (57.32%)	488 (38.01%)	34 (2.65%)	26 (2.02%)								
2) <i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i> ⁶⁴⁹	896 (63.86%)	416 (29.65%)		91 (6.49%)								
3) <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i> ⁶⁵⁰	988 (63.8%)	336 (21.70%)	64 (4.1%)	161 (10.4%)								
4) <i>Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio</i> ⁶⁵¹	806 (43.21%)	896 (48%)	58 (3.1%)	93 (4.98%)								
5) <i>Comedia del degollado</i>	1568 (79.31%)	288 (14.57%)	34 (1.72%)	67 (3.39%)					20 (1.01%)			
6) <i>Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles</i>	988 (64.5%)	488 (31.5%)	34 (2.2%)	28 (1.8%)								
7) <i>Comedia del Tutor</i> ⁶⁵²	2200 (91.7%)	104 (4.3%)	67 (2.8%)	28 (1.2%)								
8) <i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	1326 (57%)	888 (38.2%)	35 (1.3%)	82 (3.5%)								
9) <i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	592 (37.5%)	904 (57.4%)	52 (3.3%)	28 (1.8%)								
10) <i>Comedia del Príncipe tirano</i> ⁶⁵³	816 (33.15%)	1592 (64.68%)	40 (1.62%)	13 (0.52%)								
11) <i>Tragedia del Príncipe tirano</i>	928 (49.62%)	792 (42.35%)	85 (4.55%)	65 (3.48%)								
12) <i>Comedia del viejo enamorado</i>	1265 (46%)	1100 (40%)	110 (4%)	165 (6%)		110 (4%)						
13) <i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola</i>	488 (27.31%)	1224 (68.49%)	48+1 (2.74%)	26 (1.46%)								
14) <i>Comedia del Infamador</i>	913 (42%)	859 (39.5%)	161 (7%)	153 (7%)		98 (4.5%)						
15) <i>La tragedia de Alejandra</i> ⁶⁵⁴	688 (29.94%)	504 (21.93%)	689 (29.98%)		90 (3.91%)	327 (14.24%)						
16) <i>La tragedia de Isabela</i>		816 (31.79%)	1133 (44.13%)	90 (3.51%)	270 (10.51%)	164 (6.39%)	75 (2.93%)	19 (0.74%)				
17) <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i> ⁶⁵⁵	971 (53.1%)	321 (17.5%)	401 (21.9%)		10 (0.5%)	74 (4%)		15 (0.8%)				38 (2.1%)
18) <i>Los amantes</i> ⁶⁵⁶		539 (32.2%)			910 (54.3%)		180 (10%)	56 (3.3%)				
19) <i>El trato (Los tratos) de Argel</i> ⁶⁵⁷	1174 (42.73%)	272 (10.72%)	422 (16.63%)			537 (21.17%)	42 (1.66%)					180 (7.09%)
20) <i>Tragedia de Numancia</i> ⁶⁵⁸	592 (24.18%)	1400 (57.18%)	374 (15.27%)			74 (3.02%)			8 (0.32%)			
21) <i>Marco Antonio y Cleopatra</i> ⁶⁵⁹	953 (62.82%)	288 (19%)	182 (11.99%)			80 (5.27%)		14 (0.92%)				
22) <i>Comedia Salvaje</i> ⁶⁶⁰	1412 (99.44%)										16 (0.56%)	

23) <i>Tragedia de Narciso</i> ⁶⁶¹	928 (64%)	87 (6%)	174 (12%)			232 (16%)		14 (0.96%)				
Atribuidas:												
24) <i>Comedia de Miseno</i> ⁶⁶²	709 (64.04%)	11 (1%)	280 (25.3%)			107 (9.66%)						
25) <i>La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón</i> ⁶⁶³	740 (28.1%)	652 (24.7%)	652 (24.7%)				385 (14.6%)	84 (3.2%)			122 (4.6%)	
26) <i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i> ⁶⁶⁴	825 (54.46%)	134 (8.84%)	246 (16.24%)	130 (8.58%)			180 (11.88%)					

⁶⁴⁸ Sigo a Matas Caballero (ed.), 1997, incluso para *El degollado*. Las referencias se encuentran en la pág. 97 y en la pág. 129 respectivamente.

⁶⁴⁹ Sigo a Burguillo López incluso para la *Comedia de la libertad de Roma* ([ed.] 2010, págs. 621-625).

⁶⁵⁰ Para las tragedias cuevinas, sigo la sinopsis ofrecida por Presotto (ed.), 2013, págs. 80-85.

⁶⁵¹ Sigo a Morley, 1925, pág. 530. También he empleado su trabajo para otras piezas como la *Constancia de Arcelina*.

⁶⁵² Sigo a Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds.), 2010, pág. 253.

⁶⁵³ Sigo a Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud (eds.), 2008, págs. 122-123 para la parte de la *Comedia*.

⁶⁵⁴ Los versos del «Prólogo» se suman a los de la I jornada. Sigo a Giuliani para la versificación de las dos tragedias ([ed.] 2009, págs. XCVIII-XCIX para la *Alejandra* y pág. CXLVII para la *Isabela*).

⁶⁵⁵ Sigo a Badía Herrera, 2009b, págs. 58-59.

⁶⁵⁶ Sigo a Ojeda Calvo, 2009.

⁶⁵⁷ Sigo a Domínguez Caparrós, 2002, págs. 41-43. El porcentaje 7.09% se refiere a las coplas reales.

⁶⁵⁸ Sigo a Barás Escolá (ed.), 2009, pág. 56.

⁶⁵⁹ La edición de Rennert no incluye los porcentajes de la versificación. Sigo a Morley, 1925, pág. 521.

⁶⁶⁰ Sigo a García-Plata (ed.), 1999, págs. 76-77.

⁶⁶¹ Sigo a Canavaggio (ed. de la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*), 1969, pág. 38. Su edición me ha servido también para *El viejo enamorado* y para *El infamador*.

⁶⁶² Sigo a Fernández Rodríguez (trabajo en prensa).

⁶⁶³ Sigo a Arata, 1992, pág. 14.

⁶⁶⁴ Sigo a Canavaggio (ed.), 1969, pág. 38.

Apéndice 2. El número de versos⁶⁶⁵

Título de la comedia	Número de versos por jornada				Número total de versos
	I jornada	II jornada	III jornada	IV jornada	
1) <i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	500 (38.94%)	208 (16.2%)	368 (28.66%)	208 (16.2%)	1284
2) <i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	304 (21.67%)	379 (27.01%)	512 (36.49%)	208 (14.83%)	1403
3) <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	422 (27.24%)	300 (19.37%)	307 (19.82%)	520 (33.57%)	1549
4) <i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	328 (17.59%)	368 (19.73%)	594 (31.85%)	575 (30.83%)	1865
5) <i>Comedia del degollado</i>	576 (29.14%)	384 (19.42%)	495 (25.04%)	522 (26.4%)	1977
6) <i>Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles</i>	312 (20.16%)	371 (23.97%)	488 (31.52%)	377 (24.35%)	1548
7) <i>Comedia del Tutor</i>	588 (24.51%)	682 (28.43%)	368 (15.34%)	761 (31.72%)	2399
8) <i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	666 (28.62%)	459 (19.68%)	682 (29.35%)	520 (22.35%)	2327
9) <i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	388 (24.62%)	424 (26.9%)	492 (31.22%)	272 (17.26%)	1576
10) <i>Comedia del Príncipe tirano</i>	632 (25.68%)	680 (27.63%)	593 (24.1%)	556 (22.59%)	2461
11) <i>Tragedia del Príncipe tirano</i>	377 (20.16%)	344 (18.40%)	621 (33.21%)	528 (28.23%)	1870
12) <i>Comedia del viejo enamorado</i>	701 (25.49%)	789 (28.69%)	878 (31.93%)	382 (13.89%)	2750
13) <i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola</i>	488 (27.31%)	417 (23.34%)	546 (30.55%)	336 (18.8%)	1787
14) <i>Comedia del infamador</i>	546 (25.12%)	596 (27.41%)	537 (24.7%)	495 (22.77%)	2174
15) <i>La tragedia de Alejandra</i>	637 (27.72%)	489 (21.28%)	660 (28.72%)	512 (22.28%)	2298
16) <i>La tragedia de Isabela</i>	734 (28.58%)	392 (15.26%)	702 (27.34%)	740 (28.82%)	2568
17) <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	500 (27.32%)	590 (32.24%)	420 (22.95%)	320 (17.49%)	1830
18) <i>Los amantes</i>	421 (24.98%)	479 (28.43%)	247 (14.66%)	538 (31.93%)	1685
19) <i>El trato (Los tratos) de Argel</i>	718 (28.3%)	789 (31.1%)	441 (17.38%)	589 (23.22%)	2537
20) <i>Tragedia de Numancia</i>	536 (21.9%)	576 (23.53%)	627 (25.61%)	709 (28.96%)	2448
21) <i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	361 (23.8%)	374 (24.65%)	329 (21.69%)	453 (29.86%)	1517
22) <i>Comedia Salvaje</i>	264 (18.49%)	432 (30.25%)	342 (23.95%)	390 (27.31%)	1428
23) <i>Tragedia de Narciso</i>	354 (24.31%)	344 (23.63%)	332 (22.80%)	426 (29.26%)	1456
Atribuidas:					
24) <i>Comedia de Miseno</i>	231 (20.87%)	232 (20.96%)	384 (34.69%)	260 (23.48%)	1107
25) <i>La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón</i>	651 (24.71%)	676 (25.65%)	1308 (49.64%)	-----	2635
26) <i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	398 (26.27%)	453 (29.9%)	327 (21.59%)	337 (22.24%)	1515

⁶⁶⁵ En el apéndice a su trabajo, Morley indicaba la extensión de todas las obras de Cueva, Virués, Argensola, Lobo Lasso de la Vega y Sánchez (1925, págs. 530-531). Ofrecía unos datos que no coinciden muchas veces con los que se ofrecen en las ediciones modernas de las piezas de estos dramaturgos.

Apéndice 3. Fichas de segmentación de las obras estudiadas

Ejemplo 1. La dramatización de la historia y de las leyendas nacionales en Cueva

Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto, 1579⁶⁶⁶

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Indeterminado, probablemente por la tarde	A las puertas de Roma (v. 12) Real, campamento español (v. 388)	A	Octavas reales: vv. 1-112	Decisión de asaltar Roma. El general francés da orden de empezar la batalla.	Borbón, D. Fernando, Morón [guarda]
			Redondillas: vv. 113-184	Quejas de los soldados españoles Avendaño y Escalona.	Avendaño, Borbón, Escalona [D. Fernando] [Morón] [guarda]
			Redondillas: vv. 185-224	El mensajero comunica al guarda que quiere dar un mensaje a Borbón, enviado desde Roma.	guarda, mensajero, Borbón, Avendaño [Escalona] [D. Fernando] [Morón]
			Octavas reales: vv. 225-272	Comunicación de la embajada. Rechazo de Borbón.	
			Octavas reales: vv. 273-304	Comienzo de los preparativos para el asalto.	Borbón, D. Fernando, Morón, Avendaño [Escalona] [guarda]
Por la noche («día que huyendo va a Occidente», v. 300)			Escenario vacío		

⁶⁶⁶ Utilizo la edición de Burguillo López (2010).

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a A antes del aurora del día siguiente («antes que el aurora/ rompa la oscuridad», vv. 333-334)	Real, campamento español	B	Estancias: vv. 305-330	Borbón expresa su impaciencia por el nuevo día y la angustia tenida durante toda la noche.	Borbón
			Octavas reales: vv. 331-362	D. Fernando anuncia que ha llegado la hora decidida para el asalto.	D. Fernando, Borbón [Avendaño] [soldados]
			Redondillas: vv. 363-378	D. Fernando pide a Borbón que cumpla las promesas antes de atacar.	
	Un cuarto (v. 380)		Redondillas: vv. 379-454	Descubrimiento de una espía romana. Borbón le da libertad.	guarda, Borbón, romano, Avendaño [D. Fernando] [soldados]
			Redondillas: vv. 455-457	Comienzo del asalto.	Borbón, [D. Fernando] [Avendaño] [soldados]
	Escala del muro (v. 460) Cerca de una tienda (v. 468), a pocos pasos del muro		Redondillas: vv. 458-466	El francés sube por una escala del muro, pero muere al caer por un disparo en la pierna.	Borbón
			Redondillas: vv. 467-490	Llegan los dos soldados Avendaño y Escalona. Los dos se llevan el cuerpo de Borbón a su tienda.	Avendaño, Escalona [cadáver de Borbón]
Escenario vacío					

<p>Posterior a B ¿por la tarde?</p>	<p>Roma, lugar indefinido dentro del campo de batalla</p>	<p>C</p>	<p>Estancias: vv. 491-555</p>	<p>Cornelia expresa su angustia por los destrozos en Roma. Las otras dos matronas subrayan su castidad.</p>	<p>Cornelia, Julia, Camila</p>
			<p>Redondillas: vv. 556-614</p>	<p>Promesa de Avendaño y Escalona de servir a las matronas.</p>	<p>Avendaño, Escalona, Cornelia [Julia] [Camila]</p>
			<p>Redondillas: vv. 615-643</p>	<p>Muerte de dos alemanes.</p>	<p>Avendaño, Escalona, alemán 1 [alemán 2] [Cornelia] [Julia] [Camila]</p>
			<p>Redondillas: vv. 644-667</p>	<p>Avendaño aconseja al amigo esconderse, ya que D. Fernando demandaría parte de su botín.</p>	
<p>Escenario vacío</p>					
<p>Posterior a C Hacia la noche («del día faltando la luz pura», v. 677)</p>	<p>Real (v. 683)</p>	<p>D</p>	<p>Octavas reales: vv. 668-683</p>	<p>D. Fernando manda que Atambor recoja a su gente, se dé sepultura a Borbón y se cese la ruina de la ciudad.</p>	<p>D. Fernando, Atambor</p>
<p>Escenario vacío</p>					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a D Indeterminado ¿algunas semanas o meses después?, ¿por la tarde?</p>	<p>A las puertas del Real</p> <p>Campo de batalla (lugar señalado para el duelo, v. 748)</p>	E	Octavas reales: vv. 684-731	D. Fernando pide a Filiberto, elegido nuevo general, que el ejército pueda aprovecharse del saco y deje la tristeza por los estragos de Roma.	Filiberto, D. Fernando [soldados]
			Redondillas: vv. 732-943	Duelo entre Farias y un alemán. Intervención de Fernando, enviado por Filiberto.	Farias, alemán, D. Fernando, Filiberto
			Redondillas: vv. 944-972	Filiberto ordena al guarda dar muerte al alemán.	Filiberto, guarda, D. Fernando
			Redondillas: vv. 973-987	Nueva embajada desde Roma.	mensajero, Filiberto [guarda] [D. Fernando]
			Octavas reales: vv. 988-1075	Filiberto acepta alzar el cerco.	
			Redondillas: vv. 1076-1087	El mensajero pide concluir la cuestión de las tres matronas romanas.	
			Redondillas: vv. 1088-1099	Atambor proclama el bando de Filiberto, en el que se da la pena de muerte al que no se manifieste con las tres cautivas.	Atambor ⁶⁶⁷ [mensajero] [Filiberto] [D. Fernando] [guarda]
			Redondillas: vv. 1100-1171	Resolución del rescate.	Avendaño, Filiberto, mensajero, Escalona, Cornelia [D. Fernando] [guarda] [Atambor] [Julia] [Camila]

⁶⁶⁷ Con toda probabilidad, el personaje Atambor ya está presente en escena.

			Redondillas: vv. 1172-1195	Preparativos para la marcha a Bolonia. Bando de Atambor.	Filiberto, D. Fernando, atambor [Avendaño] [Escalona]
Escenario vacío					

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a E algunos días o semanas después hora de la coronación (v. 1356)	Bolonia, afueras de la ciudad («en la ciudad nos entremos», v. 1355)	F	Redondillas: vv. 1196-1362	Encuentro entre D. Fernando y Sarmiento. Largo diálogo sobre el saco y la inminente coronación.	D. Fernando, Sarmiento
Escenario vacío					
Posterior a F momento de la coronación	Bolonia, probablemente en la plaza principal de la ciudad	G	Octavas reales: vv. 1363-1403	Coronación y juramento del Emperador Carlos V.	Salviati, Emperador [personas]
Escenario vacío					

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Día de la liberación de Bustos, por la mañana (v. 311)</p>	<p>Córdoba (v. 1082), palacio real</p> <p>ESPACIO ITINERANTE</p>	A	Estancias: vv. 1-70	El rey Almanzor ordena a los capitanes Viara y Galve que le relaten lo que pasó en la batalla con los siete Infantes.	Almanzor, Viara, Galve
			Octavas reales: vv. 71-166	Galve cuenta detalladamente la batalla feroz y declara al rey que le han enviado las cabezas. El soberano ordena que se le traiga de la cárcel a Gonzalo Bustos.	
			Octavas reales: vv. 167-174	Breve monólogo del rey en el cual alaba a los capitanes.	Almanzor
			Redondillas: vv. 175-322	Gonzalo profesa su inocencia culpando a don Rodrigo. En la carta que trae, Velázquez demanda que se descabeze a Bustos. Almanzor convida a Gonzalo a su mesa ese mismo día.	Gonzalo Bustos, Almanzor
			Redondillas: vv. 323-342	Monólogo. Gonzalo expresa su sorpresa ante la bondad de Almanzor.	Gonzalo Bustos
<p>Hora de la comida con el rey («páreceme que ya es hora/ que vayas do el Rey está», vv. 415-416)</p>			Redondillas: vv. 343-422	Zayda expresa su dicha por la liberación de Gonzalo. Requiebro de amor entre los dos.	Zayda, Gonzalo Bustos
Escenario vacío					

⁶⁶⁸ Utilizo la edición de Presotto (2013).

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a A el mismo día de la I jornada, hora de la comida («la hora está llamando/ para comer el rey», vv. 477-478)</p>	<p>Córdoba, ¿jardín fuera del palacio real? («a mi palacio ven luego», v. 715)</p>	B	<p>Octavas reales: vv. 423-486</p>	<p>Viara cuenta la mudanza repentina de su suerte y desprecia su condición actual de general. Asimismo anima a los pajes a que preparen la mesa.</p>	Viara
			<p>Redondillas: vv. 487-498</p>	<p>Breve diálogo entre los dos sobre el banquete.</p>	paje, Viara
			<p>Redondillas: vv. 499-722</p>	<p>Almanzor hace sentar a su mesa a su huésped, Gonzalo. El truhán canta una canción. Descubrimiento de las cabezas de los siete infantes. Furia de Gonzalo. Almanzor, conmovido, intenta aplacarlo y le dice que quiere darle cartas para que vuelva a su tierra.</p>	<p>Almanzor, Gonzalo Bustos, truhán, Viara [paje]</p>
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a B algunas horas después	Córdoba	C	Estancias: vv. 723-813	Zayda, embarazada, expresa su dolor insufrible por la ausencia de Gonzalo. Aja la ayuda haciendo un conjuro para impedir que su amado se vaya.	Zayda, Aja
			Redondillas: vv. 814-913	Revelación a G. Bustos del embarazo. Entrega de un anillo para el hijo.	Gonzalo Bustos, Zayda [Aja]
			Redondillas: vv. 914-941	Aja la anima a alejarse del «lugar peligroso» (v. 931). Zayda está a punto de parir.	Zayda, Aja
Escenario vacío					
Posterior a C momento del parto de Zayda (vv. 982-983)	Palacio de Almanzor	D	Octavas reales: vv. 942-965	Almanzor se cree invencible por su empresa contra los Infantes.	Almanzor
			Redondillas: vv. 966-1029	Aja comunica al rey que su hermana Zayda acaba de parir un niño de sangre cristiana. Le revela que el padre es Gonzalo. El rey, aunque se siente confundido, manda preparar las fiestas reales para el sobrino.	Aja, Almanzor [Zayda] [vasallos]
Escenario vacío					

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a D un día, 17 años después («ha diez y siete veces el granero», v. 1035)	Córdoba, casa de Zayda	E	Octavas reales:vv. 1030-1065	Despedida entre Zayda y su hijo Mudarra, ya mayor de edad. El joven le jura que no se olvidará de ella.	Zayda, Mudarra
			Octavas reales:vv. 1066-1101	Mudarra declara a los caballeros que quiere vengar a su padre matando a los traidores Ruy González y a doña Lambra.	Mudarra [caballeros moros]
Escenario vacío					
Posterior a E once días después (v. 1102), por la tarde	Salas (vv. 1033 y 1152)	F	Octavas reales:vv. 1102-1149	Gonzalo espera angustiado la llegada de su hijo. Ruy trata de consolarlo.	Gonzalo Bustos, Ruy González
	Muro que ciñe la ciudad (v. 1158)		Redondillas: vv. 1150-1429	Llegada de Mudarra a la ciudad paterna. Viara lo cerciora acerca de la presencia de Ruy Velázquez. El joven acepta abrazar la religión cristiana. Mudarra desafía públicamente a Ruy por la muerte de los hermanos y predispone las cláusulas de la lid, que se hará tres días después.	Mudarra, Viara Gonzalo Bustos, Ruy Velázquez [séquito de Mudarra]
			Redondillas: vv. 1430-1461	<i>Mea culpa</i> de Ruy Velázquez. Proyecto de huida.	Ruy Velázquez
Escenario vacío					

<p>Posterior a F tres días después, por la noche (v. 1466)</p>	<p>Punto decidido en el que ha de ser la lid entre Mudarra y Ruy Velázquez (v. 1423 y v. 1468)</p>	<p>G</p>	<p>Octavas reales:vv. 1462-1494</p> <p>ESCENA MÚLTIPLE</p>	<p>Los dos enemigos se dirigen hacia el lugar del duelo. Mudarra mata a Ruy Velázquez y se presta a hacer lo mismo con sus seguidores.</p>	<p>Mudarra, Ruy Velázquez</p>
<p>Escenario vacío</p>					
<p>Posterior a G (gran salto temporal con respecto a G)</p>	<p>Salas, debajo de la casa de doña Lambra (vv. 1496-1497)</p>	<p>H</p>	<p>Octavas reales:vv. 1495-1549</p>	<p>La casa de doña Lambra está siendo devorada por las llamas. Mudarra mata a la mujer para vengar la muerte de los siete Infantes.</p>	<p>Mudarra, doña Lambra [séquito de Mudarra]</p>
<p>Escenario vacío</p>					

Ejemplo 2. La dramatización de lo novelesco en Cueva

Comedia del degollado, 1579⁶⁶⁹

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Una mañana, antes del banquete (v. 64)	Vélez de la Gomera (vv. 146-147), casa de Arnaldo (v. 107)	A	Octavas reales: vv. 1-144	Cuestión del rescate del moro Chichivalí y decisión de Arnaldo de hacer un banquete.	Arnaldo, criado
Escenario vacío					
Posterior a A mientras se desarrolla el banquete («Arnaldo se está holgando/con las damas en su güerta», vv. 305-306)	Vélez de la Gomera,	B	Redondillas: vv. 145-256 ESCENAS PARALELAS	Llegada de Chichivalí a la isla y plan para cautivar a Celia. Quiere aprovechar la ausencia del capitán para robársela antes de que se casen y manda que Palique se vista de cristiano para que pueda espiarla y ponerla dentro del bote.	Chichivalí, Palique
Escenario vacío					
Paralelismo temporal con la secuencia anterior	Vélez de la Gomera, casa de Celia		Redondillas: vv. 257-328	Estratagema de Celia para entrar en el banquete.	Celia, criada
Escenario vacío					

⁶⁶⁹ Utilizo la edición de Matas Caballero (1997).

<p>Posterior a B por la tarde, acabado el banquete («que bien nos dio de comer», v. 330)</p>	<p>Vélez de la Gomera, casa de Arnaldo</p>	<p>C</p>	<p>Redondillas: vv. 329-352</p>	<p>Monólogo. Arnaldo barrunta malos agüeros.</p>	<p>Arnaldo</p>
			<p>Redondillas: vv. 353-384</p>	<p>El criado llega alterado porque ha visto a gente extraña. Arnaldo reconoce que es Chichivalí.</p>	<p>criado, Arnaldo</p>
			<p>Redondillas: vv. 385-420</p>	<p>Arnaldo reconoce a Chichivalí, quien le da el rescate. El moro rechaza quedar con él ese día a causa de la alteración en la comunidad cristiana.</p>	<p>Chichivalí, Arnaldo [criado] [acompañante]</p>
			<p>Redondillas: vv. 421-424</p>	<p>Arnaldo alaba la caballería del moro.</p>	<p>Arnaldo [criado]</p>
	<p>Octavas reales: vv. 425-480</p>		<p>La criada llega quejándose y revela a Arnaldo que Celia está en poder del moro.</p>	<p>criada, Arnaldo [criado]</p>	
	<p>Redondillas: vv. 481-544</p>		<p>Quejas de Arnaldo por la actitud del moro. Ordena al criado que diga que no se preocupen por él en la isla.</p>	<p>Arnaldo [criado]</p>	
	<p>Redondillas: vv. 545-552</p>		<p>Arnaldo queda en la marina a la espera de poder ser llevado adonde se encuentra su amada.</p>	<p>Arnaldo</p>	
	<p>Redondillas: vv. 553-576</p>		<p>Palique no reconoce a Arnaldo y manda a los suyos que lo aten y lo lleven al bote.</p>	<p>Palique, Arnaldo [soldados]</p>	
<p>Escenario vacío</p>					

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a C ¿algunos días después?, una mañana	Berbería, palacio del rey	D	Octavas reales: vv. 577-608	Viendo su muerte cercana, el rey abdica en su hijo, quien acepta el cargo.	rey, príncipe
			Redondillas: vv. 609-632	Chichivalí presenta al rey su cautivo (Celia disfrazada) y declara haberle pagado el rescate a Arnaldo.	Chichivalí, rey [Celia] [príncipe]
			Redondillas: vv. 633-712	Palique presenta al rey su cautivo (Arnaldo). El rey se queja del escaso botín. Chichivalí y Arnaldo se reconocen. Chichivalí descubre al rey la identidad del cautivo y pide que se le dé libertad.	Palique, rey, Chichivalí, Arnaldo [Celia] [príncipe]
			Redondillas: vv. 713-736	Arnaldo y el príncipe dialogan sobre el amor que el cautivo le tiene a su hermano. El soberano accede a que le hable.	príncipe, Arnaldo, Chichivalí [Palique] [Celia]
			Redondillas: vv. 737-816	Descubrimiento de la identidad del cautivo y de los amores al príncipe.	Chichivalí, príncipe
			Redondillas: vv. 817-840	Enamoramiento del príncipe por Celia. Tiene deseos de conquistarla.	príncipe

Escenario vacío					
<p>Posterior a D por la tarde («en faltando el día», v. 946)</p>	<p>Palacio del rey, lugar indeterminado</p>	<p>E</p>	<p>Redondillas: vv. 841-912</p>	<p>Encuentro entre Arnaldo y Celia cautivos. Requeiebros de amor. Arnaldo le da consejos sobre cómo actuar para encubrir su identidad.</p>	<p>Arnaldo, Celia</p>
			<p>Redondillas: vv. 913-920</p>	<p>Monólogo. Arnaldo está triste por la ida de Celia.</p>	<p>Arnaldo</p>
			<p>Redondillas: vv. 921-960</p>	<p>Arnaldo elegido privado del príncipe. El poderoso manda que Arnaldo ayude al que llama su hermano (Celia disfrazada) a preparar una música.</p>	<p>príncipe, Arnaldo</p>
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a E mismo día de la II jornada, por la tarde («a tal hora», v. 1072)</p> <p>noche («hora de la cama», v. 1086)</p>	<p>Berbería, palacio del rey (v. 1073)</p>	F	<p>Estancias: vv. 961-999</p>	<p>Decisión del príncipe de declarar su amor.</p>	príncipe
			<p>Redondillas: vv. 1000-1015</p>	<p>Celia se dispone a cantar para el príncipe.</p>	príncipe, Celia [músicos]
			<p>Canción: vv. 1016-1035</p>	<p>Canción cantada por Celia.</p>	
			<p>Redondillas: vv. 1036-1079</p>	<p>El soberano alaba a Celia y manda que los músicos se entren, porque quiere hablar a solas con ella.</p>	
			<p>Redondillas: vv. 1080-1219</p>	<p>El príncipe habla con alusiones para declarar su amor a Celia y le dice que sabe su identidad.</p>	Celia, príncipe
Escenario vacío					
<p>Posterior a F («esta noche», v. 1264)</p>	<p>Afuera del palacio</p>	G	<p>Estancias: vv. 1220-1247</p>	<p>Monólogo. El mozo expresa su dolor por reconocer que hay algo que le impide gozar su bien.</p>	Chichivalí
			<p>Redondillas: vv. 1248-1319</p>	<p>Celia descubre su preocupación por haber sido descubierta su identidad y por la porfía del príncipe. Rechaza el acoso de Chichivalí, quien amenaza forzarla si no ablanda su aspereza.</p>	Celia, Chichivalí

			Redondillas: vv. 1320-1355	Duelo entre los dos hombres: Arnaldo mata a Chichivalí.	Arnaldo, Chichivalí, Celia
			Redondillas: vv. 1356-1391	La justicia, quien ha oído ruidos, para a Arnaldo por llevar la espada en la mano.	justicia, Arnaldo, Celia [cadáver de Chichivalí]
			Redondillas: vv. 1392-1431	La justicia relata todo el caso al príncipe, quien manda prender a Arnaldo porque hace poco que Celia ha salido de su aposento.	príncipe, Celia, justicia [cadáver de Chichivalí]
			Redondillas: vv. 1432-1455	Segundo acoso del príncipe a Celia.	príncipe, Celia
Escenario vacío					

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a G día previsto para la ejecución de Arnaldo (v. 1496), por la mañana («luego que nos falte el día», v. 1641)</p>	<p>Palacio del rey</p>	<p>H</p>	<p>Tercetos encad.: vv. 1456-1489</p>	<p>El príncipe, muy enamorado, se dirige a Amor para que lo libre del apuro.</p>	<p>príncipe</p>
			<p>Octavas reales: vv. 1490-1529</p>	<p>Desesperación de Palique por la condena a muerte de Palique.</p>	<p>Palique, príncipe</p>
			<p>Redondillas: vv. 1530-1547</p>	<p>Celia también desvela al príncipe la severa resolución de su padre. El príncipe manda que Palique entregue al alcaide el recaudo que el rey le mandó y que éste lo visite.</p>	<p>Celia, príncipe, Palique</p>
			<p>Redondillas: vv. 1548-1561</p>	<p>Tristeza del príncipe por la desesperación de Celia.</p>	<p>príncipe, Celia</p>
			<p>Redondillas: vv. 1562-1577</p>	<p>El alcaide presenta los dos mensajes que ha recibido. El príncipe manda que el alcaide se consulte con el rey y luego vuelva donde esté.</p>	<p>alcaide, príncipe, Celia</p>
			<p>Redondillas: vv. 1578-1625</p>	<p>Nueva porfía del príncipe y nuevo rechazo de Celia.</p>	<p>príncipe, Celia</p>
			<p>Redondillas: vv. 1626-1633</p>	<p>Monólogo. El príncipe se asombra de la fuerza de la mujer y se marcha.</p>	<p>príncipe</p>
			<p>Redondillas: vv. 1634-1673</p>	<p>Remedio del alcaide para salvar a Arnaldo: hará un trueque con otro encarcelado.</p>	<p>alcaide, príncipe</p>

			Redondillas: vv. 1674-1681	Monólogo. El príncipe se dirige a Celia y revela que lo está haciendo todo por ella.	príncipe
Escenario vacío					
Posterior a H momento de la ejecución	Afueras del palacio, punto en el que tiene lugar la ejecución	I	Octavas reales: vv. 1682-1695	El justicia declara al rey que Arnaldo ha sido degollado. Lamentos de Celia.	rey, justicia, Celia [cadáver ⁶⁷⁰]
			Octavas reales: vv. 1696-1697	Quejas del príncipe.	príncipe, alcaide [justicia] [cadáver]
			Redondillas: vv. 1698-1750	El príncipe reprocha al alcaide su falsa promesa y amenaza degollarlo. El alcaide revela que el degollado es otro hombre.	
			Redondillas: vv. 1751-1753	El príncipe reprocha su falta de confianza en el alcaide.	príncipe [justicia] [cadáver]
			Redondillas: vv. 1754-1789	El alcaide lleva a Arnaldo ante el príncipe.	alcaide, príncipe, Arnaldo [justicia] [cadáver]
			Redondillas: vv. 1790-1806 ⁶⁷¹	El príncipe piensa cómo poder gozar a Celia. No sabe qué hacer.	príncipe
			Redondillas: vv. 1806-1851	El príncipe promete que llevará a Arnaldo vivo si Celia cumple su voluntad.	príncipe, Celia
			Redondillas: vv. 1852-1857	Celia teme que el príncipe quiera burlarse de ella.	Celia

⁶⁷⁰ Es el cadáver del otro embozado.

⁶⁷¹ Se trata de un verso partido.

			Redondillas: vv. 1858-1977	Arnaldo deja que el príncipe goce a Celia a condición de morir antes, pero éste se la deja. El príncipe les da libertad y los envía a su tierra.	príncipe, Celia, Arnaldo
Escenario vacío					

Ejemplo 3. El Lope más joven: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*⁶⁷²

(c. 1579-1583)

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Tarde (v. 117), después de mediodía (v. 115)	Granada (Alhambra, v. 115)	A	Tercetos encad.: vv. 1-136	Conversación entre los dos acerca de las tretas de Gazul a expensas de Tarfe. Leocán anuncia que la reina con sus damas, entre las cuales está Fátima, saldrá a cazar.	Tarfe, Leocán
			Redondillas: vv. 137-152	Desfile del corteo. Tarfe deslumbrado por la belleza de Fátima.	Gualcano, Tarfe, Leocán [Reina] [damas moras, entre las cuales Fátima] [moros, entre los cuales Gazul] [moros con arcos]
			Redondillas: vv. 153-188	Tarfe comienza su caza amorosa y se pone a seguir el corteo de la Reina.	Tarfe, Leocán
Escenario vacío					

⁶⁷² Utilizo la edición de Ferrer Valls (1993).

Posterior a A tarde	Granada, monte de caza ESPACIO ITINERANTE	B	Octavas reales: vv. 189-212	Monólogo de Fátima cazando un ciervo. Quiere que el cielo le muestre el que tiene remedio para su mal.	Fátima
			Redondillas: vv. 213-348	Monólogo de Gazul sobre su pasión por la mujer. El hombre le sale al encuentro y le declara su amor, que es rechazado.	Gazul, Fátima
			Octavas reales: vv. 349-372	Tarfe se acerca a la mujer, pero ésta quiere que se detenga.	Tarfe, Gazul, Fátima
			Redondillas: vv. 373-428	Fátima recrimina a Tarfe su voluntad de desterrarse.	
			Redondillas: vv. 429-440	Amenazas de Gazul a Tarfe.	
			Redondillas: vv. 441-500	La reina ordena que el alcaide encarcele a los dos hombres y los suyos se vayan con ella a la Alhambra.	Reina, alcaide, Tarfe, Gazul, Fátima [moros]
Escenario vacío					

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a B un poco de tiempo después	prisión de Granada (v. 503)	C	Redondillas: vv. 501-630	Tarfe se desahoga con Juan. El otro prisionero le cuenta sus desgracias.	Tarfe, Juan Renegado
			Redondillas: vv. 631-633	Leocán anuncia que un moro quiere hablar con Tarfe.	Leocán, Tarfe [Juan Renegado]
			Redondillas: vv. 634-640	Alhama pide a Tarfe que hablen juntos.	Alhama, Tarfe [Juan Renegado]
			Redondillas: vv. 641-668	Alhama pide venganza por un agravio.	Alhama, Tarfe
			Octavas reales: vv. 669-735	El moro quiere que su hermana recobre la honra del marido. Tarfe promete vengarla y le da el anillo.	
			Octavas reales: vv. 736-747	Recelos de Tarfe.	Tarfe
			Octavas reales: vv. 748-755	Juan anuncia a Tarfe que va a haber real audiencia.	Juan Renegado, Tarfe
	Torre de la audiencia (v. 751)		Octavas reales: vv. 756-767	Juan ordena al cautivo ordenar el estrado.	Juan Renegado, cautivo 1 [cautivos 2]

			Octavas reales: vv. 768-827	El rey quiere que Tarfe participe en la audiencia. Reprimenda del soberano a Tarfe. Éste se defiende y rechaza su parentesco con él. Rabia del Rey.	Rey, Juan Renegado, Tarfe, Gualcano [Fátima] [Gazul]
			Redondillas: vv. 828-907	El Rey permite hacer la boda en la Alhambra, en la cual su hermano no tendrá que estar.	
			Octavas reales: vv. 908-923	Tarfe promete venganza por el agravio.	
			Octavas reales: vv. 924-939	El Rey será padrino en la boda y hace poner guardias en su palacio.	Rey, Gualcano [Juan Renegado] [Fátima] [Gazul]

Escenario vacío

Posterior a C	Granada, calle	D	Redondillas: vv. 940-950	Leocán quiere agradecer la voluntad de Alhama, en hábito de moro, de morir.	Leocán, Alhama
			Redondillas: vv. 951-987	Monólogo. Alhama, enamorada de Tarfe, quiere morir por su mano.	Alhama
			Tercetos encad.: vv. 988-1032	Leocán cree que Alhama es el mozo al que Tarfe ha prometido vencer por una dama. Tarfe la hiere, ella se descubre.	Leocán, Tarfe, Alhama

			Tercetos encad.:vv. 1033-1090	Promesa de matrimonio entre Tarfe y Alhama.	Tarfe, Alhama
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a D ¿algunas horas después, por la tarde?	Alhambra (Granada)	E	Tercetos encad.:vv. 1091-1111	El Rey moro expresa su contento por el matrimonio de Tarfe.	Rey moro, Tarfe [Gualcano]
			Tercetos encad.:vv. 1112-1184	Juan Renegado comunica al Rey moro la amenaza cristiana contra Granada. Quejas del Rey, que hace publicar un pregón.	Rey moro, Tarfe, Gualcano, Juan Renegado
Escenario vacío					
Posterior a E tiempo indeterminado	Santa Fe (vega de Granada, vv. 1191-1192)	F	Redondillas: vv. 1185-1234	Los cristianos alaban su trabajo.	Portocarrero, Galindo, Garcilaso
			Octavas reales: vv. 1235-1282	Garcilaso piensa en su futura fama por la empresa que va a acometer y en los ejemplos del pasado.	Garcilaso

			Octavas reales: vv. 1283-1322	La Fama llama a Garcilaso porque ha llegado el momento de la empresa.	Fama, Garcilaso
			Octavas reales: vv. 1323-1330	Garcilaso incita a hacer la guerra contra los moros.	Garcilaso

Escenario vacío

Posterior a F	Granada, calle (v. 1380)	G	Redondillas: vv. 1331-1402	Tarfe quiere derrotar al ejército cristiano y eternizar su memoria. Juan Renegado le escribirá el Avemaría en un pergamino como afrenta al bando enemigo.	Juan Renegado, Tarfe
			Redondillas: vv. 1403-1414	Monólogo. Tarfe quiere ganar los despojos de los cristianos.	Tarfe
			Redondillas: vv. 1415-1510	Quejas de Alhama porque Tarfe sale a lidiar recién casado.	Alhama, Tarfe

Escenario vacío

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a G Indeterminado, ¿algunas horas después?	Santa Fe (Granada)	H	Tercetos encad.: vv. 1511-1533	El Rey don Fernando alaba a los suyos para que se eternice la memoria de la victoria.	Rey don Fernando, Portocarrero, Galindo [Garcilaso]
			Endec. sueltos: vv. 1534-1559	Portocarrero promete obediencia al rey. Galindo anuncia la llegada de un moro.	
			Redondillas: vv. 1560-1615	Tarfe amenaza a los cristianos y al Rey cristiano. Les dice tener el pergamino.	Tarfe [Rey don Fernando] [Portocarrero] [Galindo] [Garcilaso]
			Redondillas: vv. 1616-1645	El Rey don Fernando no quiere que Garcilaso combata.	Portocarrero, Galindo, Garcilaso, Rey don Fernando
			Redondillas: vv. 1646-1655	El Rey quiere que los suyos se recojan.	Galindo, Rey don Fernando [Portocarrero]
			Endec. sueltos: vv. 1656-1673	Garcilaso no puede sufrir la afrenta del rey.	Garcilaso
			Endec. sueltos: vv. 1674-1695	El joven soldado quiere combatir y se arma.	Garcilaso, criado 1 [criado 2]
			Soneto: vv. 1696-1709	Garcilaso reza.	Garcilaso
			Endec. sueltos: vv. 1710-1717	Garcilaso se anima a guerrear.	

Escenario vacío

Posterior a H	Muro de Santa Fe (v. 1717+), vega de Granada	I	Tercetos encad.: vv. 1718-1745	La Fama declara la victoria cristiana y quiere publicar la empresa por todo el mundo.	Fama
			Quintillas: vv. 1746-1759	Garcilaso, con la cabeza del moro, le da las gracias al cielo.	Garcilaso
			Redondillas: vv. 1760-1786	Garcilaso se presta a ir donde está el rey.	
			Redondillas: vv. 1787-1830	El rey alaba a Garcilaso y lo nombra "Garcilaso de la Vega".	Garcilaso, Rey don Fernando [todos los demás caballeros]

Escenario vacío

Ejemplo 4. Un intento de “théâtre à naître”: la *Numancia* de Cervantes⁶⁷³

(entre 1581 y 1585)

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Indeterminado	Cerca de la plaza principal de Numancia (v. 52), campamento	A	Octavas reales: vv. 1-32	Yugurta tranquiliza a Cipión acerca del buen éxito de la guerra. Cipión ordena a Mario que le lleve el ejército, porque quiere reprimirlo.	Cipión, Yugurta, Mario
			Octavas reales: vv. 33-48	Yugurta asegura a Cipión que cada soldado lo ama. Para el general es necesario que se refrene el vicio que tiene su tropa.	Yugurta, Cipión
			Redondillas: vv. 49-56	Se echa bando dentro.	
			Octavas reales: vv. 57-64	Yugurta también cree necesario refrenar el vicio del ejército.	
			Octavas reales: vv. 65-224	Larguísima arenga incitativa de Cipión a su ejército, porque Numancia no se rinde a su poder.	Cipión, Gayo Mario, soldados [Yugurta]
			Octavas reales: vv. 225-304	Cipión rechaza la petición de paz de los embajadores.	embajador 1, Cipión, embajador 2 [Yugurta] [Gayo Mario] [soldados]
			Octavas reales: vv. 305-352	Cipión quiere que el hermano calle sus amenazas, y le expone su plan bélico: cavar un foso.	Quinto Fabio, Cipión [Yugurta] [Gayo Mario] [soldados]

⁶⁷³ Utilizo la edición de Baras Escolá (2009).

Escenario vacío					
Posterior a A Indeterminado (tiempo no medible)	Indeterminado	B <i>Scena segunda de la primera jornada</i> ⁶⁷⁴	Octavas reales: vv. 353-440	Escena alegórica. España pide al cielo la libertad de su suelo y pide ayuda al río Duero, la única parte de la ciudad que puede ayudar a los numantinos.	España
			Octavas reales: vv. 441-536	El río sabe que está llegando el día fatal de Numancia y que la fuerza de los numantinos quedará como hazaña inmortal. Apología final del rey Felipe II y del temor que suscitará España en los demás países.	Duero, España [tres riachuelos]
Escenario vacío					

⁶⁷⁴ Se indican las escenas como aparecen en la ed. de Baras Escolá (2009).

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a B algunos meses después	Numancia, interior de la ciudad (¿plaza principal?)	C <i>Scena primera</i>	Octavas reales: vv. 537-680	Consejo de los numantinos. Uno de ellos aconseja hacer sacrificios. Marquino acepta.	Teógenes, Caravino, numantino 1°, numantino 2°, numantino 3°, numantino 4°, Marquino
Escenario vacío					
Posterior a C momento del sacrificio	Numancia, interior de la ciudad (¿plaza principal?)	D <i>Segunda cena de la segunda jornada</i>	Redondillas: vv. 681-788	Leoncio está seguro de que el amigo logrará casarse con Lira y Numancia ganará.	Leoncio, Marandro
			Tercetos encad.: vv. 789-884	Los sacerdotes, que han tenido malos agüeros, se prestan a realizar el sacrificio con vino e incienso.	sacerdote 1°, sacerdote 2°, un numantino [Leoncio] [Marandro] [pajes] [número indefinido de numantinos]
			Octavas reales: vv. 885-906	El demonio arrebató a la víctima sacrificial.	sacerdote 1°, sacerdote 2°, un numantino, otro numantino [Demonio] [Leoncio] [Marandro] [pajes] [número indefinido de numantinos]
			Redondillas: vv. 907-938	Leoncio cree que Marquino sabrá decirles algo sobre el destino de la villa.	Marandro, Leoncio
			Octavas reales: vv. 939-1032	El mago hace un conjuro.	Marquino, Milvio [Marandro] [Leoncio] [uno]

			Octavas reales: vv. 1033-1084	El cuerpo predice que los romanos no ganarán Numancia, porque amigos serán su muerte. Marquino se entra en la sepultura.	Marquino, el cuerpo [Marandro] [Leoncio] [Milvio] [uno]
			Octavas reales: vv. 1085-1088	Marquino se arroja en la sepultura del cuerpo.	Marquino [Marandro] [Leoncio] [Milvio] [uno]
			Redondillas: vv. 1089-1112	Milvio, Marandro y Leoncio se extrañan del caso, aunque Leoncio mantiene su actitud firme. Milvio aconseja avisar al pueblo.	Marandro, Leoncio, Milvio [uno]
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a D indeterminado, ¿algunos días después? ¿madrugada?</p> <p>Por la mañana o por la tarde («esta noche», v. 1242)</p>	<p>Numancia, cerca del muro (v. 1136+)</p>	<p>E <i>Scena primera</i></p>	Octavas reales: vv. 1113-1144	Felicidad de Cipión por el buen éxito de su plan.	Cipión, Yugurta, Mario
			Octavas reales: vv. 1145-1200	Cipión rechaza la segunda petición de paz anunciada por Caravino.	Caravino, Mario, Cipión [Yugurta]
			Octavas reales: vv. 1201-1232	Monólogo. Quejas de Caravino por la actitud romana.	Caravino
			Tercetos encad.:vv. 1233-1271	Teógenes manda que se ponga en obra el plan del pueblo: morir intentando romper el muro.	Teógenes, Caravino, Marandro [los numantinos de la II jornada excepto Marquino]
			Tercetos encad.:vv. 1272-1305	Lamentos doloridos de una mujer numantina.	Marandro, mujer 1º, otra mujer, otra mujer, Lira, Teógenes, Caravino [los numantinos de la II jornada excepto Marquino] [otras madres y otros niños]
			Redondillas: vv. 1306-1401	Dos mujeres piden que los hombres miren el llanto de sus niños y piden misericordia.	
			Octavas reales: vv. 1402-1457	Teógenes jura a las mujeres que no saldrán de la ciudad. Ordena hacer un fuego en la plaza y comer a algunos enemigos presos.	
			Redondillas: vv. 1458-1573	Marandro declara su amor a Lira y le jura traerle de comer a pesar del enemigo.	
Octavas reales: vv. 1574-1631	Leoncio alaba la resolución del amigo y se presta a ayudarlo en el intento. Ante sus ruegos, Marandro acepta y le da directivas sobre lo que tienen que hacer.	Leoncio, Marandro			

Escenario vacío

Posterior a E	Numancia, cerca de la plaza principal (v. 1728)	F <i>Segunda cena de la tercera jornada</i>	Octavas reales: vv. 1632-1687	Dos numantinos lloran su muerte cierta. El 2º habla de la hoguera en la plaza principal.	numantino 1º, numantino 2º
			Redondillas: vv. 1688-1731	El niño 1º pide pan a la madre, pero no lo hay. La mujer lamenta no poder sustentarlos.	madre, hijo 1º, numantino 2º, numantino 1º [hijo 2º]
			Octavas reales: vv. 1732-1739	Los dos numantinos comentan la escena. El numantino 1º anima a ver lo que dice el Senado.	numantino 2º, numantino 1º

Escenario vacío

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a F por la noche de la III jornada (vv. 1623-1624) momento del asalto	Numancia, campamento romano	G	Octavas reales: vv. 1740-1747	Cipión pregunta muy preocupado a sus capitanes quién los llama a las armas.	Cipión [Yugurta] [Mario]
			Octavas reales: vv. 1748-1795	Quinto Fabio anuncia al general que dos numantinos han desafiado su campo y han matado a muchos. Cipión quiere sujetar al pueblo numantino.	Quinto Fabio, Cipión [Yugurta] [Mario]
	Numancia, lugar indeterminado		Redondillas: vv. 1796-1827	Marandro expresa su angustia por la muerte de su amigo Leoncio y se presta a dar a Lira un mendrugo de pan.	Marandro
			Redondillas: vv. 1828-1887	Marandro entrega a su amada Lira el trozo de pan y se muere, a la altura del v. 1863+.	Lira, Marandro
			Redondillas: vv. 1888-1935	El hermano de Lira lamenta su estado debido al hambre y se muere delante de sus ojos.	hermano de Lira, Lira [cadáver de Marandro]
			Octavas reales: vv. 1936-1939	El soldado quiere matar a la mujer.	Mujer, soldado, Lira [cadáver de Marandro] [cadáver del hermano]
			Octavas reales: vv. 1940-1975	Lira para el intento funesto del soldado y le pide que la ayude a enterrar los dos cadáveres.	Lira, soldado [cadáver de Marandro] [cadáver del hermano]
Escenario vacío					

Posterior a G tiempo indeterminado (no medible)	Numancia	H <i>Segunda cena de la cuarta jornada</i>	Octavas reales: vv. 1976-2063	Escena alegórica. Hambre y Enfermedad comentan lo que ocurre en el pueblo desesperado.	Guerra, Enfermedad, Hambre
			Cuarteto: vv. 2064-2067	Guerra incita a ejecutar sus fuerzas.	

Escenario vacío

Posterior a H	Numancia, hacia el templo de Diana (v. 2105)	I <i>Scena tercera de la cuarta jornada</i>	Octavas reales: vv. 2068-2115	Lamentos de Teógenes porque será el verdugo de su familia y se matará.	Teógenes, mujer, hijo 1º [hijo 2º] [hija]
			Redondillas: vv. 2116-2139	El muchacho quiere esconderse en una torre de su padre. Servio no puede ir con él porque se está muriendo de hambre.	muchacho, Servio
			Octavas reales: vv. 2140-2163	Teógenes pide a los cielos una muerte honrosa.	Teógenes
	Octavas reales: vv. 2164-2179		Un numantino acepta matarse con Teógenes y le dice que vayan a la plaza principal.	numantino, Teógenes	
	Camino hacia la plaza de la hoguera (v. 2176)		Cuarteto: vv. 2180-2183	Teógenes apresura al numantino.	

Escenario vacío

Posterior a I	Campamento romano, cerca del muro de Numancia (v. 2191)	J <i>Scena última</i>	Endec. sueltos: vv. 2184-2224	Cipión está preocupado por la tranquilidad en el pueblo enemigo.	Cipión, Mario, Hermilio, Yugurta [Quinto Fabio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Endec. sueltos: vv. 2225-2236	Mario salta dentro de la ciudad. Cipión quiere que Yugurta lo siga.	Cipión, Yugurta [Hermilio] [Quinto Fabio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Endec. sueltos: vv. 2237-2257	Cipión cree que si un solo numantino queda vivo, Roma no podrá negar su victoria.	Quinto Fabio, Cipión [Hermilio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Tercetos encad.:vv. 2258-2317	Mario relata lo que ha visto en la ciudad: muerte por todos lados y una hoguera en la plaza principal, en la cual se ha echado Teógenes.	Mario, Cipión, Quinto Fabio [Hermilio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Tercetos encad.:vv. 2318-2332	Yugurta declara al general que ha quedado viva solamente una persona.	Yugurta, Cipión [Quinto Fabio] [Mario] [Hermilio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Tercetos encad.:vv. 2333-2360	El numantino se niega a aceptar la clemencia del general, quien trata de prometerle ricas joyas si se entrega a él	Variato, Cipión [Quinto Fabio] [Mario] [Hermilio] [algunos soldados entre los cuales Olimpio]
			Octavas reales: vv. 2361-2416	Para servir a su pueblo, Variato se da muerte. Cipión admite su derrota.	

			Octavas reales: vv. 2417-2448	La Fama ordena que los romanos lleven al cuerpo de Variato y se presta a eternizar la hazaña del pueblo.	Fama [todos los romanos de la secuencia anterior]
Escenario vacío					

Ejemplo 5. Las comedias de Romero de Cepeda y de Morales

Joaquín Romero de Cepeda, *Comedia salvaje*, 1582⁶⁷⁵:

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Una mañana o tarde	Casa de Anacreo	A	Redondillas: vv. 1-1428 ⁶⁷⁶	Cuitas amorosas de Anacreo. Quiere llamar a uno de sus criados y descubrirle su secreto.	Anacreo
				El criado propone al amo recurrir a la alcahueta Gabrina como solución para el caso. Anacreo quiere acudir a ella y, así, Rosio se presta a ir a su casa para llamarla.	Rosio (v. 73+), Anacreo
				El criado expresa su confianza en el buen éxito de la operación, aunque sabe que le puede costar mucho.	Rosio (v. 244+)
Escenario vacío					

⁶⁷⁵ Utilizo la edición de García-Plata (1999).

⁶⁷⁶ Es la única forma métrica empleada en la comedia, excepto el breve romance que ocupa los vv. 1153-1168. Por eso, en este caso he puesto, después del nombre del personaje, el momento en que sale a escena o queda solo o bien ha salido algún otro personaje, marcando el número de verso.

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Inmediatamente posterior a A por la tarde del mismo día de la I jornada</p> <p>«antes que en la noche oscura/ parezca el cielo estrellado» (vv. 535-536)</p>	<p>Puertas de la casa de Gabrina (v. 266)</p> <p>ESPACIO ITINERANTE</p> <p>Dentro de la casa de Gabrina</p> <p>Casa de Anacreo</p>	B		<p>Rosio llama a la puerta de Gabrina. Tisbe, desde una ventana, rechaza la corte del mozo.</p>	<p>Rosio, Tisbe, Gabrina (v. 264+)</p>
				<p>El criado describe el tormento de su amo provocado por el amor de Lucrecia. La anciana asegura que le hará hacer cosas que no ha hecho nunca si la pagan bien e incluso promete dar a Rosio Tisbe.</p>	<p>Gabrina, Rosio (los dos v. 327+)</p>
				<p>Gabrina promete dar a Anacreo lo que falta, el amor, a cambio de la cadena de oro de Anacreo, y le entrega una carta para Lucrecia.</p>	<p>Anacreo (v 448+), Gabrina, Rosio</p>
				<p>Rosio se queja de la liberalidad de su amo con la vieja. Quiere amar a Tisbe.</p>	<p>Rosio (v. 560+)</p>
Escenario vacío					
<p>Posterior a B</p>	<p>Camino hacia la casa de Lucrecia</p> <p>ESPACIO ITINERANTE</p>	C		<p>Gabrina quiere guardar la carta para que Lucrecia se enamore de Anacreo y conjura a Plutón con el fin de que se encierre en ella.</p>	<p>Gabrina (v. 600+)</p>
				<p>Los padres avisan que Lucrecia está triste y melancólica. Los dos la dejan sola con la alcahueta.</p>	<p>Arnaldo, Albina (los dos v. 664+), Gabrina</p>
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a C mismo día de la II jornada	Fuera de la casa de Anacreo	D		Quejas de Anacreo. Arnaldo reconoce a Gabrina y Lucrecia, manda a su criado que se quede en la puerta y sube a su aposento.	Anacreo, Rosio (los dos v. 696+)
				Lucrecia está a punto de desmayarse por lo que está haciendo. Se resuelve a dejarse llevar por las riendas del amor.	Lucrecia, Gabrina (las dos v. 792+) [Anacreo] [Rosio]
Escenario vacío					
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a D	Casa de Lucrecia	E		La madre descubre que Gabrina se ha llevado a Lucrecia y la ha robado, por eso llama a la justicia.	Albina, Arnaldo (los dos v. 840+)
	ESPACIO ITINERANTE			El justicia promete venganza y anima a sus alguaciles y a sus porquerones a ir a casa de Gabrina.	justicia (v. 872+), Arnaldo, Albina [alguaciles, v. 872+] [porquerones, v. 872+]
	Casa de Gabrina			Al verse apretada, la alcahueta confiesa. El alguacil manda que se encarcele.	alguacil, justicia, Albina, Gabrina (v. 913+), Arnaldo [porquerones]
	Fuera de la casa de Arnaldo (v. 988)			Lamentos de Albina por la situación. El marido le aconseja ir a casa de Anacreo.	Albina, Arnaldo (v. 968+)

Escenario vacío

<p>Posterior a E las diez de la noche (v.1073)</p>	<p>Casa de Anacreo</p>	<p>F</p>		<p>Rosio corta una mano a un porquerón. El justicia manda que sea ajusticiado.</p>	<p>justicia, Rosio, porquerón, alguacil (todos v. 985+) [porquerones, v. 985+] [Albina] [Arnaldo]</p>
	<p>ESPACIO ITINERANTE</p>			<p>El verdugo ajusticia a Rosio, después de que éste pide perdón.</p>	<p>alguacil, verdugo (v. 1031+), Rosio [justicia]</p>
	<p>En la plaza de la ejecución, horca (v. 1032), escalón (v. 1034)</p>			<p>El justicia manda enterrar el cadáver del joven y desterrar con un pregón a la alcahueta.</p>	<p>justicia, Gabrina (v. 1037+), alguacil [porquerones] [verdugo] [cadáver de Rosio]</p>

Escenario vacío

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a F ¿días o semanas después?, por la mañana, de verano (vv. 1251-1252)	Bosque («espessura/ de árboles», (vv. 1141-1142))	G		Lucrecia comenta su cambio de vida debido al amor. Quiere seguir a Diana cazando y huyendo del amor.	Lucrecia (v. 1080+)
			Romance: vv. 1153-1168	Lucrecia quiere acabar sus días en el monte sin que nadie la busque.	
Escenario vacío					
Posterior ¿o paralelo? a G	¿Hacia el bosque?	H		Anacleo llora su condición. Quiere buscar a Lucrecia, puesto que ha sido su perdición.	Anacleo (v. 1168+)
Escenario vacío					
Posterior a H	Bosque	I		Los padres lamentan no poder hallar a su hija. Arnaldo aconseja ir a buscarla.	Arnaldo, Albina (los dos v. 1216+)
				Dos ladrones sorprenden a la pareja. Matan a Arnaldo y Albina se escapa para llamar a la justicia.	Arnaldo, Albina, Troco, Tarsio (los dos v. 1260+)
				Anacleo da muerte a Tarsio. Reconoce a Lucrecia.	Anacleo (v. 1288+), Tarsio, Albina [Troco] [cadáver de Arnaldo]
				Albina y Anacleo echan a los dos salvajes.	salvaje 1 (v. 1320+), Albina, Anacleo, salvaje 2 (v. 1320+) [cadáver de Arnaldo] [cadáver de Tarsio]

				<p>Lucrecia mata a los salvajes con una saeta. Reconoce a su amado. Requeiebros amorosos entre los dos y promesa matrimonial.</p>	<p>Lucrecia (v. 1330+), Albina, Anacreo [cadáver de Arnaldo] [cadáver de Tarsio]</p>
Escenario vacío					

I JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Una mañana, el día después del descubrimiento de la ofensa del conde («de palacio esta noche a de sacalla», v. 62)</p> <p>por la noche («la noche çierra», v. 204)</p>	<p>Palacio del Príncipe (v. 168)</p>	<p>A</p>	<p>Tercetos: vv. 1-79</p>	<p>El príncipe revela a su favorito don Felis que ha descubierto, la noche anterior, el amor que le tiene el Conde a su misma amada, doña Alda. Por eso, le pide que mate a su rival. Don Felis se niega y le dice cómo actuar.</p>	<p>príncipe, don Felis</p>
			<p>Redondillas: vv. 80-123</p>	<p>El príncipe acepta la resolución del favorito y quiere nombrarlo gentilhomme de su boca.</p>	
			<p>Redondillas: vv. 124-163</p>	<p>El Conde cuenta al príncipe que viene de perder el dinero por culpa de dos tapadas. El príncipe lo avisa de que saldrá para cazar a dos o tres leguas de donde se encuentran.</p>	<p>príncipe, conde, don Felis</p>
			<p>Redondillas: vv. 164-207</p>	<p>El conde expresa su contento por la ausencia del príncipe.</p>	<p>conde</p>
			<p>Escenario vacío</p>		
			<p>Octavas reales: vv. 208-231</p>	<p>El príncipe y don Felis vuelven de la caza fingida. El príncipe desahoga su ira por el conde y promete a su favorito elevarlo a su rango si el cielo le concede esta venganza.</p>	<p>príncipe [don Felis] [criados]</p>

⁶⁷⁷ Utilizo la edición de Canavaggio (1969).

			Octavas reales: vv. 232-247	La guarda refiere al príncipe que ha visto a un embozado subiendo por las escaleras de las damas y no ha podido dar con su identidad. Se le parecía mucho al conde. El príncipe pide la ayuda de todos para matarlo.	guarda, príncipe [don Felis] [criados]
			Redondillas: vv. 248-263	El Conde y su amada se preparan a huir.	conde, doña Alda
			Endec. sueltos: vv. 264-288	El príncipe y los suyos paran a los fugitivos. El conde está obligado a entregar las armas.	príncipe, conde [doña Alda] [don Felis] [criados]
			Redondillas: vv. 289-340	El príncipe manda encarcelar al conde, bajo la guarda de don Felis, y llevarlo a la torre. Doña Alda se desmaya cuando su amado le revela su condena a muerte.	
			Redondillas: vv. 341-376	Doña Alda suplica al Príncipe que no mate a su amado y que la mate a ella también.	doña Alda, príncipe [criados]
			Endec. sueltos: vv. 377-398	Don Felis comunica que el Conde está en la cárcel. El Príncipe ordena que doña Alda esté recogida dentro de una pieza en casa del padre de su favorito y jura a la mujer que no matará al Conde.	don Felis, príncipe, doña Alda [criados]

Escenario vacío

II JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a A día de la ejecución del conde, por la tarde («saliendo esta mañana», v. 451)</p>	<p>Aposento en el que tiene que quedar encerrada doña Alda</p>	B	<p>Redondillas: vv. 399-422</p>	<p>Monólogo de doña Alda en el que lamenta la falta de noticias sobre el estado de su amado, aunque cree que el príncipe ha mantenido su promesa.</p>	doña Alda
			<p>Redondillas: vv. 423-446</p>	<p>Doña Alda oye las quejas de don Felis y le pide qué tal está su amado.</p>	don Felis, doña Alda
			<p>Octavas reales: vv. 447-502</p>	<p>La mujer se entera, gracias a don Felis, de la suerte que le ha tocado al conde, matado ese mismo día con ejecución pública, que es relatada detalladamente.</p>	
			<p>Redondillas: vv. 503-526</p>	<p>La mujer condena al príncipe y se retira a su habitación, desesperada.</p>	
			<p>Redondillas: vv. 527-566</p>	<p>Monólogo de don Felis en el que expresa su amor por doña Alda y su voluntad de conquistarla ese mismo día.</p>	don Felis
Escenario vacío					
<p>Posterior a B por la tarde («que aquesta noche», v. 642)</p>	<p>Cárcel (v. 577)</p> <p>ESPACIO ITINERANTE</p>	C	<p>Estancias: vv. 567-605</p>	<p>Monólogo del conde, que en realidad sigue viviendo y es prisionero, llorando sus desgracias y cuitas amorosas.</p>	conde

			Endec. sueltos: vv. 606-614	El príncipe quiere quedar a solas con el conde.	príncipe [dos criados] [conde]
			Endec. sueltos: vv. 615-645	El Príncipe cuenta al Conde que se arrepintió y ejecutó a otro embozado, fingiendo que era él. Quiere que se exilie.	príncipe, conde
			Redondillas: vv. 646-660	El criado se ofrece a quitarle los grillos al conde.	conde, príncipe [criado]
			Redondillas: vv. 661-685	El conde quiere saber qué movió al príncipe a tomar la resolución de salvarlo. El príncipe finge haberse enamorado de una mujer que le pidió salvar al conde. El encarcelado teme que sea doña Alda.	príncipe, conde
			Redondillas: vv. 686 ⁶⁷⁸ -702	El criado entrega un recado y el príncipe manda que el conde salga de la corte pasando por el muro.	criado, príncipe, conde
			Redondillas: vv. 703-714	Monólogo del príncipe en el que expresa su pena por el conde.	príncipe

⁶⁷⁸ Se trata de un verso partido.

			Octavas reales: vv. 715-740 ⁶⁷⁹	Monólogo de don Felis en el que expresa su dicha por su boda inminente con doña Alda. El Príncipe pide noticias de doña Alda a su favorito. Éste gana tiempo diciéndole que podrá entrar en la habitación de la mujer, pero antes irá a decírselo.	don Felis, príncipe
			Octavas reales: vv. 740-744	El príncipe demanda al criado un herreruelo y un estoque, quiere rondar un poco por la alegría que tiene.	criado, príncipe
Escenario vacío					
Posterior a C momento de la boda, noche (v. 777)	Fuera de la casa de don Felis («Esta es la casa», v. 769)	D	Redondillas: vv. 745-780	Monólogo de don Joan, camarero del conde, en el que cuenta que se ha enterado del exilio de su amo y de la voluntad de éste de saber de doña Alda. Expresa su tristeza al ver que toda la casa parece como en una boda.	don Joan
			Endec. sueltos: vv. 781-797	Doña Alda siente una turbación. El padre la tranquiliza y le anuncia que entra don Felis con el príncipe, que será padrino en la boda.	padre, doña Alda, don Joan [dos músicos]
			Endec. sueltos: vv. 798-822	El Príncipe no entiende lo que está pasando. Cuando el padre le dice que falta un sí para que sea padrino, el noble se enfurece con don Felis y lo persigue con la espada.	príncipe, don Felis, padre [doña Alda] [dos músicos]

⁶⁷⁹ Se trata de un verso partido.

			Endec. sueltos: vv. 823-826	Doña Alda quiere huir el rigor del príncipe.	doña Alda, padre [dos músicos]
			Endec. sueltos: vv. 827-829	El padre maldice de don Felis.	padre [dos músicos]
			Endec. sueltos: vv. 830-843	El padre comunica al príncipe que doña Alda se ha huido por la puerta. Éste lo destierra y ordena que abandone su corte dentro de tres días.	príncipe, padre [dos músicos]
			Endec. sueltos: vv. 844-851	El príncipe se resuelve a buscar a su amada, esté donde esté.	príncipe [dos músicos]
Escenario vacío					

III JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Posterior a D la misma noche de la II jornada	Valle y sierras oscuras (v. 856)	E	Tercetos encad.: vv. 852-875	Monólogo. El Conde espera poder amar a doña Alda.	conde
			Tercetos encad.: vv. 876-920	Don Joan revela que don Felis goza a doña Alda, noticia que supo cuando fue enviado a corte.	don Joan, conde
			Estancias: vv. 921-974	El Conde se vuelve loco a causa de lo que acaba de decirle don Joan y quiere matar a don Felis. Deja sus vestidos en el suelo.	
			Redondillas: vv. 975-981	Don Joan quiere seguir a su amigo conde.	don Joan
			Redondillas: vv. 982-1013	Felis se encuentra en la selva, donde descubre el vestido del conde. Decide presentarse ante doña Alda con esa prenda para que ella se enamore de él.	don Felis
			Redondillas: vv. 1014-1053	Quejas de la mujer por su situación y por la muerte del conde. Decide quitarse el traje de mujer y quedar vestida de hombre.	doña Alda
			Redondillas: vv. 1054-1109	El Conde, quien sigue enloquecido, encuentra el vestido de doña Alda.	conde, don Felis
			Tercetos: vv. 1110-1178	Siguen las locuras del Conde, quien se pone el traje de doña Alda.	
Escenario vacío					

IV JORNADA

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
<p>Posterior a E ¿al día siguiente o unos días después?</p>	<p>En la misma foresta, cerca de una fuente (v. 1180)</p>	<p>F</p>	<p>Redondillas: vv. 1179-1258</p>	<p>El conde no para sus locuras y quiere ahora mirarse vestido de mujer en la fuente y se identifica con doña Alda. Don Joan evita intervenir y le sigue la corriente. El conde manda a don Joan que busque al conde y se duerme.</p>	<p>conde, don Joan</p>
			<p>Tercetos: vv. 1259-1276</p>	<p>Don Felis toma al Conde por doña Alda. El Conde lo maldice y se marcha.</p>	<p>don Felis, conde</p>
			<p>Tercetos: vv. 1277-1286</p>	<p>Monólogo de don Felis en el que expresa su asombro por la voz varonil de doña Alda.</p>	<p>don Felis</p>
			<p>Redondillas: vv. 1287-1318</p>	<p>El Príncipe lleva una escopeta. Dispara al que cree ser el Conde que no ha obedecido a su destiero, cuando en realidad es don Felis.</p>	<p>príncipe [don Felis]</p>
			<p>Estancias: vv. 1319-1321</p>	<p>El príncipe maldice de su víctima.</p>	
			<p>Estancias: vv. 1322-1344</p>	<p>El Conde, quien no para su locura, ve al cadáver y empieza a llorar su muerte.</p>	<p>conde, príncipe [cadáver de don Felis]</p>
			<p>Estancias: vv. 1345-1357</p>	<p>Llega don Joan y se pregunta qué tiene el Conde: el Príncipe no entiende. El Conde quiere deshacerse de su vestido e ir de luto.</p>	<p>don Joan, príncipe, conde [cadáver de don Felis]</p>
			<p>Redondillas: vv. 1358-1385</p>	<p>El príncipe cree reconocer al conde, quien quiere enterrar el cuerpo de don Felis.</p>	

			Redondillas: vv. 1386-1387	Don Joan quiere seguir al conde.	don Joan [príncipe] [cadáver de don Felis]
			Redondillas: vv. 1388-1389	El príncipe está confundido.	príncipe [cadáver de don Felis]
			Redondillas: vv. 1390-1421	Doña Alda expresa su deseo de morir por la pena que le causa la muerte del conde. El príncipe reconoce a su amada disfrazada de hombre y le dice que quiere dejar de amarla para darle al «conde vivo» (v. 1417).	doña Alda, príncipe [cadáver de dos Felis]
			Redondillas: vv. 1422-1485	El conde sale con un cántaro de agua para enterrar el cuerpo. En cuanto reconoce a doña Alda, recobra la razón. Asimismo pide perdón al príncipe por su desobediencia ante la orden de salir desterrado y se lastima porque no le ha dado el parabién de padrino.	conde, don Joan, doña Alda, príncipe [cadáver de don Felis]
			Endec. sueltos: vv. 1486-1515	El príncipe cuenta la maldad de don Felis y su muerte por equivocación y, al mismo tiempo, quiere ser el padrino de la boda entre el conde y doña Alda. Los dos aceptan y el príncipe manda que vuelvan todos a palacio, donde se celebrará el desposorio.	
Escenario vacío					

Bibliografía

1. Ediciones citadas y consultadas del *corpus*

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Alejandra*, en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de Viñaza*, ed. Cipriano Muñoz y Manzano, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1889, 2 vols.

-----, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

CERVANTES, Miguel de, *El cerco de Numancia*, ed. Robert Marrast, Salamanca-Madrid, Anaya, 1961.

-----, *El cerco de Numancia*, ed. Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 9-36 (2ª ed.).

-----, *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.

-----, *La Numancia*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996.

-----, *Numancia*, ed. Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 1990.

-----, *Obras completas*, vol. III, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

-----, *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

-----, *Tragedia de Numancia*, ed. Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

-----, *El trato de Argel*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

-----, *Viaje al Parnaso. Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra... Publícanse ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: aquella intitulada «La Numancia»: ésta «El trato de Argel»*, ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1784.

-----, *Viaje al Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Cátedra, 1974.

-----, (atrib.) *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Brioso Santos, Madrid, Cátedra, 2009.

CUEVA, Juan de la, *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, ed. Anthony Watson, Exeter, England, University of Exeter, 1974.

----- , *Comedia de la libertad de España por Bernardo de Carpio*, en *Teatro renacentista*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, págs. 239-309.

----- , *Comedia del Tutor*, eds. Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áreo*, IV (2010), págs. 271-338.

----- , *Comedia y Tragedia de «El Príncipe tirano»*, eds. Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, 2008.

----- , *Comedias y tragedias*, ed. Francisco Asís de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols.

----- , *El infamador*, ed. José María Caso González, Salamanca, Anaya, 1965.

----- , *El infamador; Los siete infantes de Lara y El ejemplar poético*, ed. Francisco Asís de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, 1953.

----- , *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, ed. Juan Matas Caballero, León, Universidad de León - Servicio de Publicaciones, 1997.

----- , *Primera parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1583.

----- , *Primera parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*, Sevilla, Joan de León, 1588.

----- , *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, eds. Mercedes de los Reyes Peña et alii, en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

----- , *Tragedias*, ed. Marco Presotto, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.

CUEVA y SILVA, Francisco de la, *Tragedia Narciso*, en *Cervantesvirtual*, reproducción digital del manuscrito original, Biblioteca Nacional (España), sig. Ms. 14701 (enlace Web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/narciso-manuscrito-tragedia-inc-basta-que-ajuno-la-parlera-esposa-exp-caera-el-cielo-en-la-tierra-hecho-pedazos--0/html/>, fecha de consulta: 14 de mayo de 2014).

LÓPEZ de CASTRO, Diego, *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra*, ed. Hugo Albert Rennert, *Revue Hispanique*, XIX (1908), págs. 184-207 (reimpresión a cargo de Kraus Reprint Corporation, New York, 1962).

LOYOLA, ¿Juan Bautista de?, *Comedia de Miseno. Escrita por Fernán Gonçalez, compuesta por Loyola que Dios aya*, Madrid, Real Biblioteca, Ms. II-462, ff. 1r-11r.

MORALES, ¿Alonso de?, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, ed. Jean Canavaggio, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969.

REY de ARTIEDA, Andrés, *Los amantes. Tragedia*, Valencia, Viuda Pedro de Huete, 1581.

----- , *Los amantes. Tragedia compuesta por Micer Andrés Rey de Artieda*, en *Poetas dramáticos valencianos*, I, ed. Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1929.

----- , *Los amantes*, ed. Carmen Iranzo, Madrid, Taurus, 1971.

----- , *Los amantes*, en *Teatro Clásico en Valencia. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, págs. 1-66.

ROMERO de CEPEDA, Joaquín, *Comedia Selvage. Comedia llamada Metamorfosea*, ap. *Obras de Iachim Romero de Cepeda*, ed. Andrea Pescioni, Sevilla, 1582.

----- , *Comedia Salvaje*, en *Tesoro del teatro español*, ed. Eugenio de Ochoa, Paris, Baudry, 1838, págs. 292-314.

----- , *Teatro. Comedia Salvaje. Comedia Metamorfosea*, ed. Reyes Narciso García-Plata, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en *Obras completas. Lope de Vega. Comedias*, I, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, págs. 2-58.

2. Estudios críticos generales

ALLEN, John J., «Gaspar de Porres, autor de comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, eds. Teresa Ferrer y Manuel Vicente Diago Moncholí, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, págs. 337-348.

ALLEN TYRE, Carl, *Religious Plays of 1590: Comedia de la historia y adoración de los tres Reyes magos, Comedia de buena y santa doctrina, Comedia del nacimiento y vida de Judas*, Iowa City, State University of Iowa, 1938.

ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo, *Ensayo histórico-crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días. Procedido de un prólogo del Excelentísimo Señor don Francisco Flores Arenas*, Cádiz, Tipografía La Mercantil, 1876.

ANDRÉS, Christian, «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», en *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 545-557.

ANÓNIMO, *Comedia del Roncesvalles*, ed. Luigi Giuliani, trabajo inédito bajo la dirección de Alberto Blecua, Barcelona, Universitat Autònoma, 1995.

ANÓNIMO, *Comedia yntitulada del Tirano Rrey Corbanto*, ed. Ilse G. Probst Laas, Iowa, University of Iowa Studies, 1931.

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica: estado de la cuestión», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, IV (2010), págs. 77-97.

-----, «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*: un análisis comparado con *La Numancia*», en *Desde Artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las Novelas Ejemplares*, eds. Guillermo Carrascón y Daniela Capra, con la colaboración de Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, págs. 97-108.

-----, «La estructura dramática del teatro cervantino de la “primera época”: una propuesta de análisis», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), págs. 131-146.

----- y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Valencia, UNED, 1995.

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989.

----- , «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. Cao*, 4 (1991), págs. 3-15.

----- , «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), págs. 9-112 (reeditado en Stefano Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002a, págs. 31-126).

----- , «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 51-75.

----- , «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», en Stefano Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002b, págs. 141-157 (revisión del artículo aparecido en *Anuario Lope de Vega*, 2 [1996], págs. 7-23).

----- , «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 53-66 (reeditado en Stefano Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002c, págs. 127-139).

ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60 (1994a), págs. 103-128.

----- , «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, ed. Ignacio Arellano *et alii*, Kassel, Reichenberger, 1994b, págs. 9-41.

----- , «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.3 (primavera de 1995), págs. 411-443.

----- , «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-la-Mancha, 1996, págs. 37-59.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992 (2ª reimpr, 1ª ed. 1974).

ARMAS, Frederick A. de, «El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en *El trato de Argel* y *La Numancia*», en *Recreaciones cervantinas y alegorías cervantinas*, ed. Carlos Mata Induráin, Pamplona, EUNSA, 2012, págs. 145-160.

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

ARTELOPE. *Base de Datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega*, dirigido por Juan Oleza, Universitat de València
(enlace Web: artelope.uv.es, fecha de consulta: 20 de mayo de 2015).

ASENJO, Julio Alonso, *La “comedia” erudita de Sepúlveda: estudio y texto paleográfico-crítico*, London, Tamesis Books Limited, 1990a.

-----, «El nigromante en el teatro preloquista», en *Comedias y comediantes*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 1990b, págs. 91-105.

AUBRUN, Charles Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, Salamanca, Taurus, 1968 (trad. española de J. Lago Alonso).

AYALA SENDER, Inés, *Una aproximación a la obra dramática de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesina inédita bajo la dirección de Aurora Égido, Zaragoza, 1983.

BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia nueva. La colección teatral del Conde de Gondomar*, tesis doctoral bajo la dirección de Teresa Ferrer Valls, Valencia, 2007
(enlace Web: <http://www.tdx.cat/handle/10803/9826>, fecha de consulta: 26 de enero de 2014).

-----, «Los papeles sueltos de la *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada», *Lemir*, 13 (2009a), págs. 281-334.

-----, «La versificación dramática en la génesis de la “comedia nueva”: estudio de una muestra de la colección teatral del conde de Gondomar», en *Aún no dejó su pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009b, págs. 51-112.

-----, *Los primeros pasos en la “Comedia nueva”. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

BARATELLA, Claudio, *Comedia de los naufragios de Leopoldo. Estudio y edición*, tesis de posgrado bajo la dirección de María del Valle Ojeda Calvo, Venecia, 2013
(enlace Web: <http://hdl.handle.net/10579/2472>, fecha de consulta: 4 de abril de 2015).

BARRERA y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860 (ed. consultada facsímil de London, Tamesis Books Limited, 1968).

BATAILLON, Marcel, «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», *Bulletin Hispanique*, 37.3 (1935), págs. 329-336.

BATTLE, John W., *Dramatic Unity in the Plays of Juan de la Cueva*, Dirham, Duke University, 1970.

BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983 (ed. correg. y aum., versión española de Juan Conde).

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1997 (2ª ed. corregida y ampliada).

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 131-144.

BRIOSO SANTOS, Héctor, «Análisis métrico de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* de... ¿Miguel de Cervantes?», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: Actas Selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, II, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, págs. 287-294.

BROOK, Peter, *The Empty Space*, London, MacGibbon & Kee, 1968
(enlace Web de la versión en español *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*: <http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>, fecha de consulta: 20 de junio de 2015).

BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva revista de filología hispánica*, 10.3-4 (1956), págs. 337-364.

BUCHANAN, Milton Alexander, *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, Toronto, The University Library, 1922.

-----, «The Works of Cervantes and their Dates of composition», *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II*, XXXII (1938), págs. 21-39.

BURGUILLO LÓPEZ, Francisco Javier, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, tesis doctoral bajo la dirección de Manuel García-Bermejo Giner, Salamanca, 2010

(enlace Web: gredos.usal.es/jspui/.../1/DLEH_Burguillo_Lopez_F_Juandelacueva.pdf, fecha de consulta: 13 de mayo de 2014).

-----, «De la interpretación política a la lectura cultural en el estudio de los dramas españoles de la generación de 1580», *Romanistisches Jahrbuch*, 62 (2011), págs. 354-379.

-----, «Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva: problemas y casos de la *Comedia del tutor*», *Incipit*, 32-33 (2012-2013), págs. 19-44.

CABRANES-GRANT, Leo, «La resistencia a la tragicomedia: Giraldo Cintio y una polémica sobre “Celestina”», *Celestinesca*, 22.1 (primavera de 1998), págs. 57-66.

CANAVAGGIO, Jean, «A propos de deux *comedias* de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé», *BHI*, LXIII (1966), págs. 5-29.

-----, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

-----, «Introduction générale», en *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, ed. Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1983, págs. XVII-LVII.

-----, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *La literatura en la época del Emperador. Actas de la V Academia Literaria Renacentista*, V-VII, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, págs. 170-189 (vuelto a publicar en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, ed. Jean Canavaggio, Navarra, Universidad de Navarra Editorial Iberoamericana, 2000, págs. 15-32).

-----, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

-----, «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre la historia y el mito», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 245-256.

-----, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 99-108 (vuelto a publicar en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, ed. Jean Canavaggio, Navarra, Universidad de Navarra Editorial Iberoamericana, 2000, págs. 53-62).

-----, «Las reflexiones de Marcel Bataillon sobre Juan de la Cueva, sesenta años después», en *España y América en una perspectiva humanista. Homenaje a Marcel Bataillon*, ed. Joseph Pérez, Madrid, Casa de Velázquez, 1998a, págs. 35-44.

----- , «El senequismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento», en *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998b, págs. 3-11.

----- , *Cervantes, entre vida y creación*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

----- , «*Cervantès dramaturge, veinticinco años después*», *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5 (2003), págs. 453-463.

----- , *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2005 (3ª ed.).

----- , «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», *Criticón*, 108 (2010), págs. 133-142.

CANET VALLÉS, José Luis, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», en *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*, eds. Luciano García Lorenzo y John E. Varey, London, Tamesis Books Limited, 1991, págs. 273-283.

----- , «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 109-120.

CANTALAPIEDRA, Fernando, «Las figuras alegóricas en el teatro cervantino», en *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, II, coord. José Ángel Ascunce Arrieta, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 381-399.

----- , *Semiótica del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1995), págs. 75-95.

CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951.

CASCARDI, Anthony J., «Sobre la fecha de *Los hechos de Garcilaso* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV (1982), págs. 51-61.

CASO GONZÁLEZ, José María, «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum*, 21 (1969), págs. 127-147.

CASTELVETRO, Ludovico, *La Poetica d'Aristotile volgarizzata da Lodovico Castelvetro. Edizione eseguita più correttamente su quella di Basilea dell'anno 1576, e corredata di note importanti tolte in gran parte dall'estratto di Pietro Metastasio*, Milano, Giovanni Silvestri, 1836.

CASTILLEJO, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, Madrid, Teatro Español, 1984.

CATALÁN, Diego, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional», *NRFH*, 3 (1949), págs. 130-140.

CATCOM. *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dirigido por Teresa Ferrer Valls (enlace Web: <http://catcom.uv.es/>, fecha de consulta: 16 de julio de 2015).

CEBRIÁN GARCÍA, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva, «No tengo duda qu'extrañéis mi nombre»*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

CEREZO SOLER, Juan, «La Conquista de Jerusalén y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría», en «Festina lente». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, págs. 79-93.

-----, *La conquista de Jerusalén en su contexto: sobre el personaje y otra vuelta más a la atribución cervantina*, *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 32 (2014), págs. 33-49.

CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1984.

-----, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

-----, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2004 (16ª ed.).

-----, *Don Quijote de la Mancha*, I, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, DeBolsillo, 2005 (3ª ed.).

-----, *Viaje del Parnaso*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.

CHARLTON, Henry Buckley, *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy: A Re-issue Published of an Essay Published in 1921*, Manchester, Manchester University Press, 1946.

COLOMBO, Martina, *El adulterio en el teatro de Lope de Vega. «Trazas», «casos» y «motivos»*, tesis de posgrado inédita bajo la dirección de María del Valle Ojeda Calvo, Venecia, 2011.

----- , «“...os iréis / para Bolonia marchando”: cambios de espacio dramático en el *Saco de Roma* de Juan de la Cueva», 2015a
(enlace Web: <http://books.openedition.org/pup/4666?lang=it>).

----- , «“¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa / que semeje de comer”: el hambre en *La Numancia* de Cervantes», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coords. Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015b, págs. 153-162.

CONSOLI, Maria Elvira, «Il teatro di Terenzio nel commento degli autori antichi», *Koinonia*, 33 (2009), págs. 61-74.

CONSTANTINESCU, Gheorghe, «La violencia en el teatro de Juan de la Cueva», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, coords. Oana Andreia Sâmbrían, Mariela Insúa Cereceda y Antonie Mihail, Rumanía, Editura Universitaria-Universitatea din Craiova, 2012, págs. 82-89.

CORREA, Gustavo, «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, 27 (1959), págs. 280-302.

COTARELO y MORI, Emilio (ed.), *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1915.

----- , «Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1948), págs. 61-77.

COUDERC, Christophe, «*El medico de su honra* de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110 (2010), págs. 67-77.

CRAWFORD, James Pyle Wickersham, «Notes on the tragedies of Lupericio Leonardo de Argensola», *Romanic Review*, V (1914), págs. 31-44.

----- , «The 1603 edition of Juan de la Cueva's *Comedia del Saco de Roma*», *Modern Language Notes*, 44.6 (1929), pág. 389.

----- , *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1ª ed. 1922, ed. revisada por el autor, vuelta a publicar en 1967 (eds. empleadas y consultadas en este trabajo, 1922 y 1937).

CRIVELLARI, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), págs. 1-28.

DAVIS, Charles y John VAREY, *Fuentes para la historia del teatro en España, XX. Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.

DE MARZI, Francesca Anastasia, *Comedia de María la pecadora. Estudio y edición*, tesis de posgrado bajo la dirección de María del Valle Ojeda Calvo, Venecia, 2014, (enlace Web: <http://dspace.unive.it/handle/10579/4708>, fecha de consulta: 15 de junio de 2015).

DE SALVO, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis doctoral bajo la dirección de Teresa Ferrer Valls, Valencia, 2006, (enlace Web: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/25761/Tesis%20Mimma%20De%20Salvo.pdf?sequence=1>, fecha de consulta: 3 de septiembre de 2015).

DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional español», *Criticón*, 50 (1990), págs. 41-65.

DÍAZ BALSERA, Vivian, «Alegoría», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, págs. 5-6.

DÍAZ de ESCOVAR, Narciso, *Apuntes escénicos cervantinos, o sea, un estudio histórico, bibliográfico y biográfico de las comedias y entremeses escritos por Miguel de Cervantes Saavedra, con varias de sus opiniones sobre las comedias y los cómicos y noticias de los comediantes que debió conocer o mencionó en sus libros inmortales*, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1905.

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE ACTORES DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL (DICAT), edición digital, dir. por Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008 (enlace Web de la edición digital: <http://dicat.uv.es>, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2014).

DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Historia del teatro en España. Tomo I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

-----, «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, págs. 101-118.

-----, «La historia del teatro según Cervantes», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, coords. Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva Olivares, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, págs. 17-54.

----- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

DOLFI, Laura, «Comedia en Italia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, págs. 63-66.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

----- , *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

ÉGIDO, Aurora, «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario de la edición del Quijote, 1605-2005 (V Congreso Internacional de Poética del Teatro. Florencia, 17-19 de diciembre de 2003)*, eds. Jesús González Maestro y Maria Grazia Profeti, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2003, págs. 89-122.

ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Acerca de *La confusa* de Cervantes», en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 243-247.

FERNÁNDEZ de MORATÍN, Leandro, *Obras completas II*, ed. Jesús Pérez-Magallón, Madrid, Cátedra, 2008.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), págs. 1-31.

FERRER VALLS, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la Escuela Dramática Valenciana», *Edad de Oro*, XVI (1987), págs. 137-148.

----- , «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995), págs. 147-165.

----- , «La incorporación de la mujer a la empresa teatral», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, págs. 139-160.

----- , «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, I, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, págs. 239-267.

----- , «El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del Conde de Gondomar y la anónima *Comedia de la escala de Jacob*», en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, págs. 169-182.

FLECNIAKOSKA, Jean Luis, «L'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1964, págs. 61-72.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books Limited, 1977.

----- , «La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en el Siglo de Oro)», *ACAIH*, VI (1980), págs. 261-264.

----- , «Del carro al corral: La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.2 (Invierno 1983), págs. 249-261.

----- , «La cambiante faz de la *Celestina*: cinco adaptaciones de fines del XVI», *Celestinesca*, 8.1 (1984), págs. 29-42.

----- , «*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres “trasuntos” de un “asunto”», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, págs. 177-184.

FRIEDMAN, Edward H., *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, York (S. Carolina), Spanish Literature Publications, 1981.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1968, 2^a ed. (versión española revisada y ampliada del italiano *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura spagnola e ispano-americana dell'Università di Pisa, Editrice Tecnico-Scientifica, 1962, por Franco Gabriele).

----- , «L'Arte Nuevo di Lope de Vega: trattato accademico o satira dell'accademismo?», *Separata de Spicilegio moderno*, 1 (1972), págs. 169-177.

----- , «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, Berlin, Freie Universität Berlin, 1986, págs. 457-467.

----- , «I comici italiani in Spagna», en *Origini della commedia improvvisa o dell'arte: Roma 12-14 ottobre 1995 — Anagni 15 ottobre 1995*, eds. Maria Chiabò y Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, págs. 273-289.

----- , «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, págs. 15-30.

----- , «La *Alejandra* de Lupericio Leonardo de Argensola», en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 253-260.

----- , «Juan de la Cueva y su *Tragedia de los siete Infantes de Lara*», *Revista de Literatura*, 144 (2010), págs. 325-339.

----- , «Juan de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio*», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como, Ibis, 2011, págs. 27-36.

GAOS, Vicente, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo: dramaturgia I*, Madrid, CSIC, 1991.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1996.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, 1 (1993), págs. 355-370.

----- , «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 171-188.

GIRALDI CINTIO, Giovan Battista, *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Milano, G. Daelli e Comp. Editori, 1864.

GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX (1996), págs. 241-248.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», *Annali. Sezione Romanza*, 37.2 (1995), págs. 153-165.

----- , «El proyecto teatral de las comedias de Cervantes», en *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, págs. 79-85.

----- , «Texto y representación en las comedias cervantinas», *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5 (2003), págs. 397-414.

----- , «Espacio y dramaturgia cervantina», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, I, coords. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, págs. 897-904.

GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *La aventura experimental del teatro cervantino y la puesta en escena de Pedro de Urdemalas*, tesis doctoral bajo la dirección de Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, 2009. Trabajo publicado bajo el título de *Pedro de Urdemalas. La aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 7-10 de mayo de 1988)*, coord. José María Díez Borque, 1989, págs. 99-120.

----- , «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en *Teatros y vida teatral del Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. Luciano García Lorenzo y John Earl Varey, London, Tamesis Books Limited, 1991, págs. 19-41.

----- , «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, ed. Anthony Close *et alii*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 225-254.

GREEN, Otis Howard, *The Life and Works of L. L. de Argensola*, Philadelphia, 1927 (trad. española de la edición americana *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1945).

GUARINO, Augusto, «Rutas napolitanas del teatro español a finales del siglo XVI: el caso de la *Laura*», *Criticón*, 87-88-89 (2003), págs. 383-393.

GUERRIERI CROCETTI, Camillo, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Torino, Giuseppe Gambino, 1936.

GÜNTERT, Georges, «El arte dramático de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada, 2006, págs. 449-465.

HAYERBECK, Erwin, «El Arte nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral», *Documentos lingüísticos y literarios*, 14 (1998), págs. 7-17.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.

----- , *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973 (edición revisada y ampliada de *Los trágicos españoles del siglo XVI*).

----- , *Teatro español del siglo XVI. Lucas Fernández. Cervantes. Torres Naharro. Gil Vicente*, Madrid, SGEL, 1982.

----- , «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica Hispánica*, 7 (1985), págs. 43-55.

----- , «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad media castellana», *Revista canadiense de estudios*, 15.3 (1991), págs. 430-451.

----- , *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

----- , «Texto literario vs. texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español», en *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, págs. 109-118.

----- , *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

----- , *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002a.

----- , «Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002b, págs. 313-335.

----- , «La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva», en *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglo de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, págs. 475-499.

----- , «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en *Congreso internacional «Proyección y significación del Teatro Clásico español». Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coords. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, págs. 29-50.

----- , «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*, eds. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, págs. 13-34.

HESLER, Richard, «A New Look at the Theater of Lope de Rueda», *Educational Theater Journal*, 16 (1964), págs. 47-54.

JAURALDE POU, Pablo (ed.), *Antología de la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Austral, 2005 (4ª ed.).

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), págs. 339-365.

-----, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, 2 vols.

KAHN, Aaron M., *The Ambivalence of Imperial Discourse: Cervantes's «La Numancia» within the “Lost Generation” of Spanish Drama (1570-90)*, Oxford, Peter Lang, 2008.

-----, «Towards a Theory of Attribution: Is *La Conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?», *Journal of European Studies*, 40.2 (2010), págs. 99-128.

KIRSCHNER, Teresa, «Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 207-219.

LISTERMAN, Randall W., «La *commedia dell'arte*: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26 de agosto de 1977)*, coords. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, Toronto, University of Toronto, 1980, págs. 464-466.

LÓPEZ FONSECA, Antonio, «Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la “tragedia del horror”», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 34.2 (2014), págs. 283-313.

LÓPEZ de SEDANO, José, *Parnaso español*, Madrid, ed. Antonio de Sancha, 1768-1778.

LY, Nadine, «El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva», *Criticón*, 23 (1983), págs. 65-85.

LLANOS LÓPEZ, Rosana, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros, 2007.

MAESTRO, Jesús González, «Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes», *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America*, 19.2 (1999), págs. 55-86.

-----, *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Vervuert, 2000.

-----, *La secularización de la tragedia. Cervantes y “La Numancia”*, Madrid, Ediciones del Orto - Universidad de Minnesota, 2004.

-----, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.

MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.

MARRAST, Robert, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.

----- (ed.), «Chronologie», en *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 1983, págs. LIX-LXXIX.

MATAS CABALLERO, Juan, «Juan de la Cueva: una dramaturgia de historia y amor», *Estudios Humanísticos. Filología*, XVI (1994), págs. 239-260.

MAZUR, Oleh, *Breve historia del teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1990.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Tres comedias de Alonso de la Vega*, Dresden, Gesellschaft für Romanische Literatur, 1905.

----- , «Estudios sobre el teatro de Lope de Vega», en *Obras completas*, Santander, CSIC, 1949, 6 vols (enlace Web:
<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100451&posicion=1>, fecha de consulta: 18 de mayo de 2014).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1898.

----- , *Épopée castillane à travers de la littérature espagnole*, Paris, Armand Colin, 1910.

MEREGALLI, Franco, «De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*», en *Homenaje a Casaldueño. Crítica y poesía*, eds. Rizel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, págs. 395-409.

----- , «Aproximaciones al teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, LX (1980), págs. 429-442.

----- , «Para una perspectiva del teatro de Cervantes», en *Actas del Coloquio "Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)"*, ed. Francisco Ramos Ortega, Roma, Publicaciones del Instituto de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, págs. 23-35.

MÉRIMÉE, Henri, *L'Art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIème siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1913a.

----- , *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, Édouard Privat, 1913b.

MONTERO REGUERA, José, «¿Una nueva obra teatral cervantina? Notas en torno a una reciente atribución», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), págs. 355-366.

MONTOLIÚ CAMPS, Pedro, *Enciclopedia de Madrid*, Barcelona, Planeta, 2002.

- MOODY, William Stapp, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- MORBY, Edwin Seth, «Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, VIII (1940), págs. 213-218.
- MOREL-FATIO, Alfred, *La Comedia espagnole du XVIIème siècle*, Paris, F. Vieweg Éditeur, 1885.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, vol. I, Madrid, Librería Hernando, 1925, págs. 505-531.
- , *The Plays of Juan de la Cueva*, tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1936.
- y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books Limited, 1974 (versión española de Amadeo Solé-Leris).
- NOVO VILLAVERDE, Yolanda, «Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, II, coords. Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Toulouse-Pamplona, Université de Toulouse-Le Mirail, Universidad de Navarra, 1993, págs. 291-300.
- OCHOA, Eugenio de (ed.), *Orígenes del teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, I, Paris, Baudry, 1838.
- , *Tesoro del teatro español*, París, Garnier Hermanos, 1898, 5 vols.
- OHANNA, Natalio, *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63 (1995a), págs. 119-138.
- , «Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanello Botarga y otras noticias documentales», *Criticón*, 63 (1995b), págs. 119-158.
- , «Hipótesis sobre la utilización del espacio escénico del corral por la compañía de Ganassa», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro*

español del Siglo de Oro, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, págs. 381-405.

-----, «*Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89 (2003), págs. 589-601.

-----, «*Progne y Filomena*: una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada, 2006a, págs. 661-680.

-----, «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos: *El mesón de la corte*», en *Texto, código, concepto, concepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara, 25-26 novembre 2004, ed. Marcella Trambaioli, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2006b, págs. 121-138.

-----, «Creación del Teatro Nacional. Lope de Vega», en *Lengua castellana y Literatura*, vol. IV, tema 52, Sevilla, MAD, 2007, págs. 2-38.

-----, «Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 475-487.

-----, «Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI», *Edad de Oro*, 30 (2011a), págs. 209-245.

-----, «Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011b, págs. 291-303.

-----, «Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*, 159-160 (2013), págs. 645-673.

OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, coord. Manuel V. Diago, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42 (1ª ed. en *Cuadernos de filología*, III.1-2 [1981a], págs. 9-44).

-----, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Prácticas escénicas II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, págs. 251-308 (publicado anteriormente en *Cuadernos de Filología*, III.1-2 [1981b], págs. 153-223).

-----, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995a), págs. 119-135.

----- , «El nacimiento de la Comedia: estado de la cuestión», en *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995b, págs. 181-226.

----- , «En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro», en *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque. Actes du congrès international Varsovie: 23-28 septembre 1996*, ed. Kazimierz Sabik, Varsavia, Université de Varsovie, 1997a, págs. 153-177.

----- , «Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega. "Peribáñez y el Comendador de Ocaña"*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997b, págs. I-LV.

----- , «La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), págs. 13-30.

----- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), págs. 12-14.

----- , «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto*, 6 (2002), págs. 127-164

(enlace Web: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Metamorfosis.pdf>; fecha de consulta: 2 de julio de 2015).

----- , «Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de género», en *La construcción del personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005a, págs. 351-379.

----- , «Reyes visibles/reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrand, Madrid, Casa de Velázquez, 2005b, págs. 305-318.

----- , «Las posibilidades de una *traza* grave: el *Amor desatinado*, de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009a, págs. 489-504.

----- , «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009b, págs. 321-350.

----- , «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), págs. 99-137.

----- , «L'architettura dei generi nella comedia nueva. Diversità e trasformazioni», en *L'architettura dei generi nella Comedia Nueva di Lope de Vega*, Rimini, Panozzo Editore,

2012, págs. 33-78 (traducción por Carmen Nácher del ensayo inédito «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva. Diversidad y transformaciones»).

----- , «De la práctica escénica popular a la Comedia Nueva. Historia de un texto conflictivo», en *Giornate di teatro classico italiano e spagnolo. Sabbioneta, Teatro all'Antica 25/27 giugno 2009*, eds. Marco Presotto y María del Valle Ojeda Calvo, València, Universitat de València, 2013a, págs. 65-82.

----- , «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013b), págs. 105-140.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega?: Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

PAZ y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de Teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934, 2ª ed.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *Lope de Vega. Pasiones, obras y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.

----- , «El Arte nuevo de hacer comedias en las rimas», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, págs. 49-72.

PEÑAS IBÁÑEZ, María Azucena, *Félix Lope de Vega*, Madrid, Eneida, 2004.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «El Códice de autos viejos y el representante Alonso de Cisneros», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III.1, Madrid, Castalia, 1991, págs. 289-298.

----- , «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 227-243.

PERON, Moira, *Comedia de las traiciones de Pirro. Edición crítica*, tesis de posgrado bajo la dirección de María del Valle Ojeda Calvo, Venecia, 2015
(enlace Web: <http://dspace.unive.it/handle/10579/6081>, fecha de consulta: 5 de mayo de 2015).

PORQUERAS MAYO, Alberto, «En torno a los prólogos de Cervantes», en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 75-84.

POTEET-BUSSARD, Lavonne C., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 341-354.

PRADES, Juana de José, «El Arte nuevo de hacer comedias, de Lope de Vega (Un ensayo bibliográfico)», *Segismundo*, 3 (1966), págs. 45-57.

PRESOTTO, Marco, «Teatro spagnolo e comici italiani nel secolo XVI: un'indagine aperta», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII.1-2 (1994), págs. 335-366.

-----, «L'edizione delle tragedie di Juan de la Cueva», en *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, eds. Antonella Gallo y Katerina Vaiopolus, Firenze, Alinea Editrice, 2012, págs. 165-176 (título italiano de la conferencia leída en las Jornadas de Teatro clásico de Almería, dedicadas al congreso internacional *Dramaturgos y siparios teatrales de los siglos XVI y XVII*, 2009, «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva»).

PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), págs. 552-567.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971 (2ª ed.).

RABELL, Carmen, *Lope de Vega: el arte nuevo de hacer novellas*, London, Tamesis, 1992.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2014), *Entreacto*, en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.)

(enlace Web: <http://dle.rae.es/?id=FkYJvxH>, fecha de consulta: 13 de junio de 2015).

-----, *Intermedio*, en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.)

(enlace Web: <http://dle.rae.es/?id=LvMjX4C#9SAU9nK>, fecha de consulta: 13 de junio de 2015).

-----, *Sobrenatural*, en *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.)

(enlace Web: <http://dle.rae.es/?id=Y8S1zOB>, fecha de consulta: 25 de agosto de 2015).

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

REY HAZAS, Antonio, «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de teatro clásico*, 20 (2005), págs. 21-96.

----- , «Cervantes, un hombre de teatro», *Cuadernos de teatro clásico*, 28 (2012), págs. 95-97.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 540-552 (en *Historia y crítica de la literatura española*, 2.1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento, al cuidado de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1991, págs. 266-274).

----- , *El Códice de Autos viejos (un estudio de historia literaria)*, Sevilla, Alfar, 1987, 3 vols.

----- , «Edición de unos “papeles sueltos” pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en *Crítica textual y anotación filológica en las obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, págs. 431-457.

----- , «Un proyecto en marcha: BIBTEAXVI (catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI: proyecto PB92-1058 de la DGICYT)», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, II, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998, págs. 1305-1320.

----- , «Lugares de representación y escenografía en la España barroca», en *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, ed. Juan Carlos Hidalgo, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004, págs. 133-185.

----- , «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón*, 94-95 (2005a), págs. 9-32.

----- , «Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en el *Tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005b, págs. 77-107.

----- , María del Valle OJEDA CALVO y José Antonio RAYNAUD, «Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), págs. 229-338.

RIUS, Leopoldo D., *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1895.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Comedia nueva», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, págs. 75-78.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «*Los baños de Argel* y su estructura en cuatro actos», *Hispania*, 77 (1994), págs. 207-214.

----- , «*La Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 11 (2011)
(enlace Web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10>, fecha de consulta: 15 de mayo de 2015).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Joaquín Romero de Cepeda, poeta extremeño del siglo dieciséis (1577-1590). Estudio bibliográfico*, Badajoz, Centros de Estudios Extremeños, 1941.

----- , «Reaparición de un manuscrito cervantino (*El Trato de Argel* y *La Numancia*)», *Anuario de Letras*, VI (1964), págs. 269-275.

ROJAS VILLANDRANO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, 2 vols.

ROMERA, Ángel, *Manual de retórica y recursos estilísticos*, 2007
(enlace Web de la versión digital: <http://retorica.librodenotas.com/>).

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

RUANO DE LA HAZA, José María, «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, de Lope de Vega», en *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. Charles Davis y Alan Deyermond, London, Westfield College, 1991, págs. 191-200.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, «El concepto de teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Munster 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, págs. 1160-1165.

----- , *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

----- , *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

----- , «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), págs. 213-228.

RUFFINATTO, Aldo, «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario de la edición del Quijote, 1605-2005 [V Congreso Internacional de Poética del Teatro. Florencia, 17-19 de diciembre de 2003]*, eds. Jesús González Maestro y Maria Grazia Profeti, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2003, págs. 361-373.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983 (5ª ed.).

----- , «Las “figuras morales” en la *Numancia*: forma dramática/forma épica», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI jornadas de teatro clásico. Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 51-64.

SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (trad. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985).

SÁNCHEZ, Alberto, «Aproximación al teatro de Cervantes», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), págs. 11-30.

SÁNCHEZ ARJONA, José María, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, prólogo de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª ed. ampliada).

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «Los Argensola y el drama: apuntes de reflexión literaria», *Alazet*, 11 (1999), págs. 99-115.

SANZ AYÁN, Carmen, «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia moderna*, (23) 1999, págs. 47-78.

----- , y Bernardo José GARCÍA GARCÍA, «El “oficio de representar” en España y la influencia de la *comedia dell'arte* (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, XVI (1995), págs. 475-500.

SANTO-TOMÁS, Enrique García, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

SARNO, Inoria Pepe, «El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad», en *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coords. Ignacio Arellano Ayuso, María Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, I, 1996, págs. 425-434.

SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

SHACK, Adolfo Federico conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier*, Madrid, Imprenta de Fundación de M. Tello, 1885, 5 vols.

SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1962.

SHERGOLD, Normand David, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.

SIEBER, Harry, «Unity of Action in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara*», *MLN*, 88.2, Hispanic Issue (Mar., 1973), págs. 215-232.

SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatros y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books-Institució Alfons el Magnànim, 1986, págs. 69-101.

SOLÍS PERALES, María Dolores, «El concepto aristotélico de estructura en *Los amantes de Andrés Rey de Artieda*», *Calamus Renascens*, 4 (2003), págs. 197-214.

-----, «Algunas vinculaciones de *Los amantes de Rey de Artieda* con la poética clásica», en *Retórica, poética y géneros literarios*, ed. J. A. Sánchez Marín y M. N. Muñoz Martín, Granada, Universidad de Granada, 2004a, págs. 539-578.

-----, «Los medios según Aristóteles en *Los amantes de Andrés Rey de Artieda*: el octosílabo», *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 15 (2004b), págs. 329-365.

-----, «Los caracteres: Aristóteles, Horacio y *Los amantes de A. Rey de Artieda*», *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 16 (2005a), págs. 319-338.

-----, «El objeto y el modo aristotélicos: su repercusión en *Los amantes de Andrés Rey de Artieda*», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 7 (2005b), págs. 105-127.

-----, «La *elocutio* aristotélica en *Los amantes de A. Rey de Artieda*», *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 17 (2006), págs. 275-289.

SOMMAIA, Girolamo da, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de estética*, Madrid, Akal, 2010 (1ª reimp.).

SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

SPERONE, Speroni *et alii.*, *Teatro italiano antico*, Milano, Società Tipografica De' Classici italiani, 1809.

STAGG, Geoffrey, «The Date and Form of *El Trato de Argel*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX (1953), págs. 181-192.

THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», *AISO, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, coords. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt-am-Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, págs. 1717-1729.

TIMONEDA, Juan de, *Las tres comedias*, ed. Manuel V. Diago, *Lemir*, 4 (2010). Disponibles en versión electrónica de José Luis Canet Vallés (enlace Web: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>).

TORRES NAHARRO, Bartolomé, “*Propalladia*” and Other Works of Bartolomé Torres Naharro, ed. Joseph G. Gillet, Bryn Mawr, 1943.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón* (120-121), 2014, págs. 305-327.

TUBAU-BENSOUSSAN, Mathilde, «La chronologie de *Los Tratos de Argel, Los Baños de Argel, El cautivo*», *Études ibériques*, III (1968), págs. 29-32.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

VACCARI, Debora, «Edición de una pieza inédita y de su *plan* en prosa: el *Entremés del paño*», en “*Estaba el jardín en flor...*”. *Homenaje a Stefano Arata, número especial de Criticón*, 87-88-89 (2003), págs. 877-885.

----- , *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006a.

----- , «Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 14.612/9)», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria (Actas del II Congreso Internacional de Aleph, 7-11 marzo 2005)*, I, eds. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006b, págs. 466-474.

----- , «Texto literario / texto representado: el caso de los papeles de actor», *Anuario Lope de Vega*, 13 (2007), págs. 163-192.

----- , «Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega», en *Aún no dejó su pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 11-49.

----- , «Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los Papeles de actor», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV: Teatro*, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, págs. 258-266.

----- , «Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI y *El trato de Argel* de Cervantes», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), págs. 357-376.

----- , «Los “textos de servicio” en la vida teatral del Siglo de Oro», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, edición cuidada por Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pág. 33-52.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Librairie Hachette, 1876 (enlace Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2207247>, fecha de consulta: 3 de julio de 2015).

VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

----- y Charles DAVIS, «Nuevos datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26.2 (1990), págs. 141-151.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971.

----- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009 (2ª ed.).

----- , *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2002.

----- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

VEGA RAMOS, María José, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos: Revista de Filología*, 11 (1995), págs. 237-259.

-----, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1997.

VERGARA, Juan de y Lope de RUEDA, *Tres colloquios pastoriles*, ed. Pedro Cátedra, San Millán de la Cogolla, Fundamentos, 2006.

VESCOVO, Piermario, *Entreacte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

-----, «“Y en tres actos de tiempo le reparta”: “sujeto”, “asunto” e divisione temporale del dramma nel teatro commerciale tra Italia e Spagna», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, págs. 321-332.

VIAN HERRERO, Ana, «Comedia del Saco de Roma de Juan de la Cueva: la defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 1071-1089.

VILLEGAS GERENA, Miraida Grisel, «Personajes simbólicos en cuatro comedias de moros y cristianos de Lope», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 2012, págs. 315-330.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.

VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), págs. 7-32 (ahora en *Rilce*, 12.2 [1996], págs. 337-356).

-----, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

-----, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63.

-----, «Preceptiva», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, págs. 238-240.

----- , «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 en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, págs. 169-205.

----- , «*Partiendo est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, IV (2010), págs. 19-75.

VIVAR, Francisco, "*La Numancia*" de Cervantes y la memoria de un mito, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

WARDROPPER, Bruce W., «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9.2 (1955), págs. 149-156.

WATSON, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis Books Limited, 1971.

WEBER de KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la *Comedia* del Siglo de Oro (con especial atención a la "comedia urbana")», *Anuario de Letras*, XIV (1976a), págs. 101-138.

----- , «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código propio de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XIII-XXIV (1976b), págs. 111-131.

----- , «El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años setenta», *NRFH*, XXIX (1980), págs. 172-185.

----- , «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 37-60.

----- , «Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», *Edad de oro*, XVI (1997), págs. 207-220 (reeditado en Teresa J. Kirschner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998, págs. 89-204).

WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.

----- , «La desilusión de Virués y Artieda respecto al triunfo de Lope de Vega», en *Josep María Solà-Solé: homage, homenaje, homonatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, II, coord. Antonio Torres Alcalá, Barcelona, Puvill Libros, 1984, págs. 135-146.

----- , «La conciencia de la nueva orientación teatral de fines del XVI vista a través de la obra de Artieda», *Hispania*, 68.1 (1985), págs. 15-21.

WESSNER, Paul, *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, vol. I, Leipzig, Tipis B. G. Teubneri, 1907.

WILLIAMS, John D., «Juan Bautista de Loyola and the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, XXIV (1956), págs. 271-277.

WWW.JUNTADEANDALUCIA.ES/INDEX.HTML, Portal de la Junta de Andalucía (fecha de consulta: 3 de septiembre de 2015).

YNDURÁIN, Francisco, «Estudio preliminar», en *Obras de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas* [BAE 156], Madrid, Atlas, 1962, págs. VII-LXXVII (reimpreso como «Cervantes y el teatro», en *Relección de clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, págs. 87-112).

----- , «Cervantes y el teatro», *Suplementos Anthrophos*, 17 (1989), págs. 242-249.

ZIMIC, Stanislav, «Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», *Acta Neophilológica*, 14 (1981), págs. 63-83.

----- , *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

----- , «Cervantes dramaturgo», *Revista de Estudios Cervantinos*, 4 (2007-2008), págs. 43-67.

ZIOMEK, Henryk, *A History of Spanish Golden Drama*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984.

ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo. Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, págs. 159-185.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

DOTTORANDA: MARTINA COLOMBO

MATRICOLA: 825798

CICLO: XXVII

DOTTORATO: LINGUE, CULTURE E SOCIETÀ MODERNE

Titolo della tesi⁶⁸⁰:

Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI

Abstract:

La tesi dottorale si pone come obiettivo principale lo studio di tutte le commedie spagnole in quattro atti, autografe e attribuite, scritte tra la fine degli anni '70 e la metà degli anni '80 del secolo XVI. Si cercherà di valorizzare questo tipo di scrittura drammatica, considerato per molto tempo un *fracaso* (fallimento), al fine di sottolineare il ruolo chiave che svolse nel processo che portò alla nascita della *Comedia nueva* barocca. Da una prima parte descrittiva, dove si delineeranno le coordinate generali del teatro di quel secolo e si cercherà di approfondire altri aspetti come la ridefinizione dei limiti cronologici della scrittura in quattro atti, si passerà all'analisi del *corpus*, fondamentale per i fini proposti. Si osserveranno alcune sue caratteristiche stilistiche e formali, tra le quali l'uso della polimetria, per passare infine, nell'ultimo capitolo, a una proposta di studio del tempo drammatico in relazione all'articolazione o divisione in atti.

The main aim of my thesis is to provide an analysis of the Spanish dramatic texts in four acts (*jornadas*), the authentic ones as well as the attributed ones, written between the late 70s and the mid 80s of the 16th century. I will try to analyse this kind of dramatic writing, considered for a long time as a failure (*fracaso*), in order to emphasize the key role it played in the process leading to the birth of the baroque *Comedia nueva*. Starting with a descriptive part, where I will outline the coordinates of the century and will emphasize on some aspects such as the redefinition of the chronological limits

⁶⁸⁰ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.

of this proposition, I will study in depth the *corpus*, crucial to obtain my purposes. I will focus on some of its formal and stylistic characteristics, as the use of a large variety of strophes, while in the last chapter I will explain a purpose of research based on the study of dramatic time in relation with the articulation or division into acts.

El principal objetivo de este trabajo es estudiar todas las comedias españolas en cuatro actos (*jornadas*), tanto las autógrafas como las atribuidas, escritas entre finales de los 70 y comienzos de los 80 del siglo XVI. Se intentará valorizar esta escritura dramática, considerada como un fracaso hasta tiempos recientes, para subrayar el rol clave que desempeñó en el largo camino hacia el nacimiento de la *Comedia nueva* barroca. Partiendo de una primera parte descriptiva, donde se trazarán las coordenadas generales del teatro de la centuria y se profundizará en algunos aspectos como la redefinición de los límites cronológicos de la escritura en cuatro jornadas, se pasará al análisis del *corpus* elegido, fundamental para los fines propuestos. Se observarán algunas de sus características estilísticas y formales, entre las cuales el uso de la polimetría. En el último capítulo se ofrecerá una propuesta de estudio del tiempo dramático en relación con la articulación o división en actos.

Firma dello studente