

¿ESCRIBIÓ LOPE GUIONES MÉTRICOS?
MÉTRICA Y SEGMENTACIÓN DRAMÁTICA
EN *VIUDA, CASADA Y DONCELLA*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ*
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

La segmentación de las obras dramáticas del Siglo de Oro ha venido cobrando en los últimos años una atención cada vez mayor por parte de la crítica, sobre todo a raíz de los trabajos de Marc Vitse y Fausta Antonucci, entre otros.¹ El punto de partida de las páginas que siguen es justamente uno de los grandes hitos en este campo de estudio. Me refiero al libro de Daniele Crivellari (2013), titulado *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. El minucioso examen de las distintas rayas y símbolos empleados por Lope en cuarenta y un autógrafos conservados ha permitido a Crivellari (2013: 61) demostrar que el Fénix era muy consciente de la segmentación de sus propias obras, constatación que aviva la urgencia de emprender su estudio.

A partir del análisis de las rayas autógrafas, el investigador italiano revela que “Lope no dejó nunca de señalar un cambio de cuadro, ya sea con una raya rubricada, ya sea con una línea doble o sencilla” (Crivellari, 2013: 47), al contrario de lo que ocurre con los

* Este artículo se ha beneficiado de una beca FPU del Ministerio de Educación y de mi participación en el proyecto de investigación “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega” (FFI2012-35950), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Para un reciente estado de la cuestión, remito a Crivellari (2013: 1-18), así como al número 4 de la revista *Teatro de palabras*, dedicado a la segmentación de la Comedia Nueva (Serrano, Hermenegildo y Rubiera, 2010).

cambios métricos. Este descubrimiento lleva a Crivellari a adoptar el cuadro (“bloque escénico formado por una unidad espacio-temporal y delimitado por un momento de tablado vacío”)² como unidad principal de segmentación, a la vez que le permite ‘destronar’ el criterio métrico. Pese a que en gran parte de los estudios sobre segmentación dramática se otorga primacía a la métrica sobre los demás criterios, la versificación constituye más bien “una de entre las herramientas a disposición del comediógrafo, pero es en el equilibrio que se establece con los demás elementos donde se aprecian los distintos valores que la métrica (así como el espacio, el tiempo, etc.) puede adquirir” (Crivellari, 2013: 80). De este modo, si bien “el criterio métrico resulta en muchos casos insuficiente para deslindar las secuencias que constituyen el armazón estructural de la comedia” (Crivellari, 2013: 80), desempeña en cambio notables funciones estructurales, semánticas y temáticas,³ además de ser una herramienta efficacísima a la hora de dividir un cuadro en distintas microsecuencias.⁴

En el presente artículo pretendo ofrecer una propuesta de segmentación de *Viuda, casada y doncella*, cuyas tablas completas pueden consultarse al final del mismo. Además de basarme en los criterios habituales en un estudio de esta naturaleza (tablados vacíos, métrica, espacio, tiempo), intentaré prestar atención también a otros no menos relevantes para una labor de segmentación dramática. Me refiero a los mecanismos de la puesta en escena y de la recepción por parte del público del Siglo de Oro, ámbitos a mi juicio igualmente significativos —para su representación, y no para su lectura en los aposentos, remató Lope esta comedia el 22 de octubre de 1597—,⁵ pero que a menudo se relegan a un segundo plano en los estudios filológicos (Thacker, 2009). Por fin, trataré de mostrar una peculiaridad métrica de *Viuda, casada y doncella* que, si ando en lo

² La definición procede de Antonucci (2009: 3), que se basa en la ya clásica de Ruano de la Haza (1994: 291): “Un «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción [...]”.

³ Según habían puesto de relieve diversos estudiosos, como Antonucci (2009).

⁴ Con todo, soy consciente de que la división en cuadros no es un método infalible, pues presenta diversos problemas, aducidos, entre otros, por Antonucci (2007: 10) y Oleza (2010).

⁵ La fecha procede de la copia Gálvez de *Viuda, casada y doncella*, en la que se basa la excelente edición a cargo de Ronna S. Feit y Donald McGrady (2006), por la que citaré siempre en este artículo.

cierto, no tiene parangón en los casos examinados hasta la fecha por la crítica.

1. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE *VIUDA, CASADA Y DONCELLA*

1. 1. Acto 1

Clavela está enamorada de Feliciano, relación que no aprueba Albano, el padre de la joven, en cuya casa tiene lugar el primer cuadro. Liberio, más rico pero de menor linaje, es el preferido por Albano, el cual prohíbe a su hija contraer matrimonio en su casa con Feliciano. Clavela se marcha con su amado y el hermano de este, Laurencio, con la intención de desposarse.

El segundo cuadro se desarrolla en la calle, frente a la casa de Octavia, hermana de Feliciano. El tablado vacío y el cambio espacial coinciden con el paso de las redondillas a una canción sin rima, estrofa en la que Liberio lamenta amargamente su suerte, mientras Tancredo, su criado, trata de consolarlo. La canción sin rima, combinación libre de heptasílabos y endecasílabos, es una estrofa sumamente extraña en Lope —y, en general, en el Siglo de Oro— (Morley y Bruerton, 1968: 177-178), por lo que debió de llamar la atención de buena parte del público. Puede que Lope acudiera a este metro tan poco común para resaltar el patetismo del desdichado galán.

La división en dos microsecuencias del cuadro I - 2 tiene su razón de ser en el cambio métrico, que coincide con la aparición, asomándose a una ventana, de Octavia. En este caso, la métrica, la puesta en escena (uso del corredor) y la entrada de un nuevo personaje intervienen conjuntamente en la partición del cuadro en dos microsecuencias.⁶ Tancredo aconseja a Liberio que ame a Octavia. El galán la seduce con embustes y buenas palabras, pero cuando la dama se retira, asegura que tiene la intención de presentarse armado esa misma noche en casa de los novios. Entretanto, se advierte al público que ya ha anochecido.

⁶ “En el análisis de la interacción entre métrica y demás criterios, hay que prestar atención también a la configuración de los personajes en el tablado en cada microsecuencia, ya que estas pueden contribuir a la caracterización de los cuadros” (Crivellari, 2015: 22).

En el verso 571 se produce el primer desfase entre tablado vacío y cambio espacial, por un lado, y continuidad métrica, por otro.⁷ ¿Qué sentido hay que otorgar a esta circunstancia? Me parece que la conservación de las redondillas es muy natural, habida cuenta de que en la primera parte del tercer cuadro el espectador presencia lo anunciado en el anterior: Liberio y varios hombres armados interrumpen los desposorios de Clavela y Feliciano. Este termina matando a un hermano de Liberio y, para desesperación de su amada, no le queda más remedio que huir. Continuidad métrica y argumental, pues, van de la mano.

Tras un tablado vacío (v. 670), reaparecen Feliciano y su criado Celio, que habían abandonado el escenario poco antes (v. 635). La acción se sitúa ahora en la calle: la pareja de fugitivos llama a la puerta de un amigo para hacerse con unos caballos y embarcarse hacia Italia, como era costumbre entre los delincuentes. Pese al cambio espacial y al tablado vacío, en mi opinión esta fugaz escena, de apenas dieciséis versos, no constituye un cuadro independiente, sino más bien la segunda parte de I – 3a, una suerte de ‘anejo’.⁸ La estrecha unidad entre ambos bloques queda patente mediante el tiempo continuo — Feliciano aún no ha tenido ocasión de envainar la espada—,⁹ la unidad de acción —los versos 671-686 no hacen sino representar ante el espectador la huida de Feliciano, ya anunciada en I - 3a (v. 665)—, el uso de la misma forma métrica y la extrema brevedad de I – 3b.

El tablado vacío tras el verso 686, en cambio, marca a mi juicio el paso a un nuevo cuadro, que tiene lugar en la calle frente a la casa de Laurencio y Feliciano. Ha pasado el tiempo suficiente como para que la noticia del homicidio se extienda por la ciudad y llegue a oídos de Albano, que convence a Clavela de volver al hogar paterno. En este cuadro aparecen también Octavia, que ha acudido embozada en prendas varoniles, y Liberio, que le cuenta lo sucedido y decide acompañarla a casa.

Así las cosas, en los últimos tres cuadros Lope ha empleado las habituales redondillas. La unidad métrica se corresponde con la continuidad temporal (oscurece en I – 2b y en I – 4 todavía es de noche) y la cohesión argumental: en todos estos cuadros y microsecuencias, estrechamente unidos por las marcas temporales y

⁷ Fausta Antonucci ha dedicado especial atención a los deslindes métricos y espacio-temporales. Véase, a modo de ejemplo, Antonucci (2009b).

⁸ En la monografía de Crivellari (2013) pueden encontrarse casos semejantes.

⁹ “Envaina, señor, la espada” (v. 671).

métricas, Lope ha desarrollado las nefastas consecuencias de la obcecación amorosa de Liberio, que en I – 2b (cuando empieza a anochecer y se emplean por primera vez las redondillas) decide presentarse armado ante la puerta de los novios.

Hasta este momento, *Viuda, casada y doncella* se ha ceñido a los presupuestos genéricos de la comedia urbana, cuyos protagonistas suelen ser damas y galanes, padres y criados, y cuyos espacios predilectos son la casa y la calle.¹⁰ Pero todo cambia radicalmente con el advenimiento del cuadro 5, óptimo ejemplo de cómo los diversos elementos dramáticos pueden imbricarse para dotar a un determinado cuadro de un carácter sumamente particular, y aun dar paso a una nueva modalidad dramática, en este caso una típica trama de comedia bizantina.¹¹

La acción tiene lugar ahora en el puerto de Valencia, en la cubierta de una galera militar que se dispone a partir hacia Italia, y está protagonizada por “Caja, Bandera y Soldados, Lupercio, capitán”, según reza la acotación al v. 798. Todo ello supone un gran impacto visual para el espectador, que de pronto ve desfilar ante sí una serie de personajes de los que nada sabe, ataviados a buen seguro con vistosas y coloridas ropas, como era habitual en los soldados, y que observa cómo tras las cortinas del tablado se muestran unos bastidores pintados que representan la cubierta de un barco.¹² Los diálogos contribuyen asimismo a generar ese efecto de extrañeza, pues nada tienen que ver con las andanzas de Clavela, Feliciano y Liberio: el capitán acusa a sus hombres de ser los primeros en querer gozar del privilegio de hospedaje y de mostrarse luego cobardes y timoratos a la hora de embarcarse hacia su destino:¹³ “Para la embarcación, todos

¹⁰ Ni siquiera la muerte del hermano de Liberio es extraña en este subgénero, habida cuenta de la tendencia de Lope —advertida por Delia Gavela (2005)— a prodigar lances violentos en sus comedias urbanas tempranas. Sobre las comedias urbanas del primer Lope, véase asimismo Arellano (1996). Acerca de los géneros de la Comedia Nueva, remito a Oleza y Antonucci (2013).

¹¹ Acerca de este subgénero, remito a González Barrera (2006) y Fernández Rodríguez (2015).

¹² “Las galeras y barcos que aparecían en el teatro eran representados probablemente por medio de bastidores pintados, lo suficientemente verosímiles, aunque no necesariamente realistas, como para sugerir una embarcación” (Ruano de la Haza, 2000: 210).

¹³ A propósito de una escena muy similar de *La doncella Teodor*, González Barrera (2008: 246, n. 873) ha descrito cómo “la vida cotidiana en las aldeas era a veces sobresaltada por la presencia de compañías de soldados, de camino hacia los puertos para embarcar hacia Italia, Flandes o cualquier otra parte del mundo.

cobardes, / y para alojamientos, animosos; / esa es cara y vergüenza de españoles” (vv. 799-801). Lope retrata la jerga popular de los soldados (*voto a Cribas, seor, ducientos*) y su carácter fanfarrón, según el tópico del *miles gloriosus*: “Aquí van, ¡voto a Cribas!, seis manchegos / que bebieran el mar si fuera vino, / y se comieran entre seis diez bueyes” (vv. 817-819).¹⁴ Estos ejemplos bastan para dar cuenta de que, desde el punto de vista argumental, la acción dramática queda súbita y drásticamente interrumpida. Pero la métrica no le va a la zaga: la singularidad de este cuadro está ‘marcada’ también métricamente, mediante el paso de las simples y ligeras redondillas a los sonoros endecasílabos sueltos. Esta estrofa irrumpe por primera vez en la comedia, contrastando enérgicamente con las redondillas —que Lope ha empleado en los tres cuadros anteriores—, en consonancia con la ruptura que suponen los demás factores que intervienen en la recepción de este cuadro por parte del espectador (argumentales, espaciales, escénicos y temporales).¹⁵

Pero Lope depara otra sorpresa a su audiencia: al poco, Feliciano y Celio “salen de peregrinos” (v. 831*Acot*). Con el fin de que el capitán lo acepte en su tripulación, el recién llegado cuenta todas sus peripecias en una típica relación en forma de romance, tras la cual el capitán expresa su consentimiento, de nuevo mediante unos endecasílabos sueltos. La historia de Feliciano supone un breve paréntesis en la acción dramática, y otro tanto puede decirse de la estrofa en que se expresa, pues el romance se encuentra incrustado en medio de dos fragmentos en endecasílabos sueltos. Siguiendo la útil terminología acuñada por Marc Vitse, este romance vendría a ser una forma ‘englobada’, pues además de situarse entre dos pasajes con la misma forma métrica (y, por tanto, ‘englobadoras’), cumple el “criterio interlocutivo” definido por el propio Vitse (2007: 172), ya que los interlocutores antes y después del romance son los mismos (el capitán, Celio y Feliciano).

Cuando esto acontecía, la ley obligaba a darles alojamiento y sustento tantos días como fueran necesarios [...]”. Estas y otras similitudes entre *La doncella Teodor* y *Viuda, casada y doncella* han sido estudiadas recientemente por el propio González-Barrera (2015).

¹⁴ Según Feit y McGrady, todos los testimonios leen *comerán* (y no *comieran*), lectura que a mi juicio conviene enmendar, manteniendo la correspondencia con la forma *bebieran* del verso anterior y evitando así el improbable y molesto acento en quinta sílaba en un endecasílabo.

¹⁵ El público desconoce aún cuándo sucede la acción, que es de suponer que transcurra al amanecer.

Así pues, todas las herramientas (textuales, visuales y auditivas) a disposición del dramaturgo se confabulan para hacer que la partida de Feliciano y Celio hacia Italia, un momento crucial en la trama y que implicará cambios esenciales en el argumento, el espacio, el tiempo, la puesta en escena, el vestuario y aun el género dramático de la obra, constituya asimismo el cuadro más distintivo de este primer acto.

En el cuadro final reaparecen Liberio y Tancredo, para los que Lope retoma el verso octosílabo, esta vez en forma de quintillas. La acción tiene lugar al día siguiente del homicidio. A Liberio no parece importarle demasiado la pérdida de su hermano, y se muestra además convencido de que Clavela lo aceptará como marido.

1. 2. Acto 2

El segundo acto se inicia con “una de las tormentas más espectaculares del teatro lopesco”,¹⁶ y con su consiguiente naufragio. El escenario está vacío, y el público solo percibe el “ruido de una nave que se pierde” (v. 1009*Acot*). De pronto, irrumpen a lo lejos (“digan dentro”, v. 1009*Acot*) unos gritos desesperados y las atropelladas órdenes de unos marineros. Lope demuestra su gran pericia como dramaturgo al suplir la ausencia de actores en escena con unos versos tan rimbombantes como exóticos: “¡Amura, amura! ¡Zaborda! / ¡Amaina, amaina! [...] / ¿Dónde pondremos la mano, / que no hay braza, troza, o triza?” (vv. 1010-1018). De fondo se alcanzan a oír también las voces de Celio y Feliciano, que al poco se muestran ante los ojos del espectador, empapados y agarrados a un leño: “Sale Feliciano mojado y asido a una tabla, Celio de la misma suerte” (v. 1036*Acot*). Uno y otro debían entrar por puertas distintas al escenario, puesto que en un primer momento no dialogan entre sí, y solo más tarde se reconocen (v. 1081). Para el público, la sorprendente aparición de la pareja de actores supone la culminación visual del espectáculo auditivo de los versos anteriores.

Tras el naufragio, Celio y Feliciano llegan a una isla desierta. Al rato aparecen unos moros comandados por Haquelme. Con tal de salvar el pellejo, Feliciano finge ser médico, le toma el pulso al corsario y le diagnostica mal de amores. Haquelme le pide que cure la

¹⁶ Son palabras de Santiago Fernández Mosquera (2006: 99), conocedor como pocos del tema, pues ha dedicado un libro fundamental a las tormentas en la literatura del Siglo de Oro.

tristeza de Fátima, una esclava suya de la que anda enamorado. La división en dos microsecuencias de este primer cuadro se explica por el cambio métrico al romance, que coincide con el relato del amor que el moro siente por Fátima. Hasta este momento, durante más de trescientos versos, la unidad métrica, espacial y temporal han ido a la par.

El cuadro siguiente, en redondillas, se desarrolla en casa de Albano, en Valencia. Clavela se niega a casarse con Liberio, pese a los consejos de su criada Leonora. Llegan noticias del infausto naufragio de Feliciano, al que se da por muerto.

En el cuadro II – 3 la acción se sitúa en Tremecén, en el jardín de Haquelme, donde el corsario discute con Feliciano acerca de la curación de Fátima. La mora le declara su amor al cautivo, que decide aprovecharse de ella para regresar a su tierra. Fátima acepta irse con Feliciano a España, y el criado Tarife observa cómo ambos se abrazan. En este cuadro se emplean de nuevo las redondillas: la conservación del mismo metro contrasta con el drástico cambio de lugar respecto al cuadro anterior.

¿Qué interpretación cabe otorgar a este desfase entre continuidad métrica y discontinuidad espacial? A mi juicio, siempre que este tipo de divergencias afecte a estrofas ‘poco marcadas’ métricamente, como las redondillas en el caso de Lope —“el grado cero de la escritura dramática lopesca”, en feliz expresión de Mónica Güell (2007: 118), por ser la más recurrente en el dramaturgo madrileño—,¹⁷ conviene ser prudentes y no extremar las interpretaciones. Creo, por ejemplo, que sería demasiado aventurado afirmar que la métrica ‘mantiene unidos’ a los amantes, o que las redondillas suponen un puente entre Valencia y la lejana Argel. Son interpretaciones efectistas, pero creo que desviadas. Opino, más bien, que la conservación de las redondillas no implica aquí una ulterior carga semántica, puesto que se trata de la herramienta de trabajo más habitual en Lope, el metro menos significativo para los adiestrados oídos que asistían a las puestas en escena de su admirado dramaturgo.

Tras un tablado vacío, un cambio en el espacio dramático y la correspondiente variación métrica (el jardín cede paso a los aposentos de Haquelme, las redondillas se convierten en endecasílabos), da

¹⁷ Este metro es el más estable a lo largo de su carrera dramática (Morley y Bruerton, 1968: 102).

comienzo el cuadro que cierra el segundo acto.¹⁸ Tarife le asegura a su amo que ha visto abrazarse a Feliciano y Fátima, y Haquelme decide esconderse tras una cortina para comprobar la traición del cautivo. El momento (vv. 1799-1800) en el que Haquelme y Tarife se ocultan tras el paño coincide con la aparición de Fátima y su criado Ardín. En el preciso instante en que unos y otros entran y se esconden, los endecasílabos sueltos dejan paso a unas quintillas: métrica y cambio de *escena* (a la francesa) se aúnan y confluyen para dividir el cuadro en dos microsecuencias, al igual que ocurría en el segundo cuadro del primer acto.

Fátima descubre los pies de Haquelme bajo la cortina (vv. 1815-1819), por lo que ella y Feliciano fingen lealtad al moro, que se descubre ante todos, exultante. Siguiendo órdenes secretas de Fátima, Ardín le cuenta a Haquelme que se acerca un barco cargado de seda. El corsario parte a capturarlo, por lo que Fátima y Feliciano pueden trazar abiertamente sus planes de fuga. Advertido de nuevo por Tarife, Haquelme regresa y los sorprende en actitud amorosa. Feliciano se excusa asegurando que dijo amores a Fátima para darle un susto que la curara de la tristeza producida por su partida, y el moro le cree a pie juntillas. Por el momento, Feliciano se ve obligado a aplazar su regreso.

1. 3. Acto 3

Antes de ocuparnos de la segmentación del tercer acto, es necesario considerar varios aspectos escénicos, textuales y argumentales de *Viuda, casada y doncella*, fundamentales para la interpretación global de la obra y, por ende, también para su segmentación.

“Salen Feliciano, Celio y Fátima en hábito de esclavo con sus hierros fingidos” (v. 2054*Acot*). La acotación con que se inicia el tercer acto nos desvela ya la que sería la primera sorpresa, de carácter visual, para el espectador. Pero no habría mucho tiempo para preguntarse el porqué de semejante atuendo: “Este es, Fátima, Alicante, / y allí queda Cartagena. / Mira la costa adelante: / Almería, un tiempo llena / del africano arrogante...” (vv. 2055-2059). Con estos sorprendentes versos da comienzo el tercer acto de *Viuda*,

¹⁸ El tiempo, en cambio, es continuo, pues Tarife viene de espiar a Fátima y Feliciano.

casada y doncella. El actor que encarnara a Feliciano debía de hacer gestos con la mano para dar a entender al público que desde su posición divisaban ya las costas españolas. Si el comienzo del segundo acto deslumbraba por su espectacularidad, este otro, en cambio, puede resultar un tanto desconcertante en una primera lectura, según han reconocido sus editores:

Mientras que el espectador o lector espera al inicio del acto III una continuación del dilema de los personajes que anhelan evadirse de África, se encuentra con una descripción geográfica de treinta versos del sur de España y su costa oriental, del norte de África, y de las islas Baleares. [...] En otras palabras, Lope se ha olvidado del atolladero en que dejara a sus personajes a finales del acto anterior, y ahora los muestra acercarse a las costas españolas por vía no especificada (Feit y McGrady, 2006: 32).

Más adelante discutiremos el supuesto descuido de Lope. Por lo pronto, limitémonos a recordar que la descripción geográfica a cargo del protagonista cuenta con diversos antecedentes literarios, convenientemente ilustrados por Feit y McGrady (2006: 34). En consonancia con lo que ocurre en alguno de estos modelos, los editores suponen que Feliciano y sus acompañantes regresan a Valencia en un vuelo mágico. Se trataría, desde luego, de un pobre recurso por parte del dramaturgo, y de una irrupción del ámbito fantástico de todo punto improcedente.

A decir verdad, en su texto Lope esparce diversas pistas que indican que la fuga se ha producido en barco, y no por arte de birlibirloque. La primera nos la brinda apenas transcurridos cuarenta versos del tercer acto, para acallar así el posible runrún —cuando no la libre disposición de frutas, verduras y demás armas arrojadizas—¹⁹ entre las filas de los impacientes, pendencieros y bravucones mosqueteros: “FÁTIMA [...] Y no poca muestra he dado / con los hierros de mi cara / y el hábito disfrazado [...]. / FELICIANO [...] Valime de aqueste engaño / para sacarte hasta el mar / desde Tremecén” (vv. 2090-2092 y 2100-2102). Los tres, por lo tanto, engañaron a Haquelme para huir en dirección al mar; de hecho, se

¹⁹ Recuérdese el testimonio de Cervantes: “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”. Cito por la reciente edición del teatro cervantino al cuidado de Luis Gómez Canseco (2015: 12).

encuentran aún a bordo de la galera: “FÁTIMA ¡Loca estoy! CELIO *Échate al mar*” (v. 2291). De ahí que Feliciano le anuncie a Fátima que están a punto de arribar a la playa del Grao de Valencia: “Vamos, lela, porque pises / del Grao las blancas arenas” (vv. 2312-2313).²⁰

En estos fragmentos, el texto no hace sino aclarar lo que el público debía de saber ya nada más iniciarse el segundo acto: la acción transcurre a bordo de una galera, tal y como debían de sugerir los bastidores pintados, descubiertos al descorrerse las cortinas, al tiempo que los actores salían a escena.²¹ Tras la descripción topográfica a cargo de Feliciano, con la que se abre el tercer acto, Lope se apresura a aclarar al espectador, también por boca del galán, por qué la puesta en escena remite a una galera y cómo puede ser que estén ya cerca de la costa. Pero ¿se trata de un barco volador? Me parece que el texto no autoriza una interpretación tan arriesgada.

Y, con todo, es obvio que Feliciano no puede abarcar de un solo vistazo todos los territorios que enumera (Alicante, Málaga, Tánger, Orán, Argel, Mallorca, Barcelona...). Pero no es necesario apelar a un supuesto vuelo mágico —contradicho, creo, por el propio texto— para justificar el abigarrado conjunto de topónimos: se trata, en verdad, de una leve licencia por parte de Lope, que regala a los oyentes un catálogo de pueblos y ciudades del Mediterráneo, echando mano de una convención literaria a la que recurrió en otras dos comedias (en las que, por cierto, tampoco se produce vuelo alguno).²² Los editores aducen un pasaje de la *Arcadia* para justificar su interpretación, pero el caso de esta novela pastoril es radicalmente distinto. En ella, el mago Dardanio prepara un conjuro, que Lope refiere con todos los pormenores, mediante el que él y Anfriso “comenzaron a caminar por la región del aire, donde bajando a los ojos de la tierra descubrieron lo que de hombres y animales es habitable”,²³ mención que da paso a una

²⁰ En cambio, en el siguiente pasaje, de tono jocosos, Celio parece referirse a las galeras a las que deberían mandar a Fátima una vez hayan tomado tierra: “Ándeme yo en Catarrocha / tirando a la negra focha / por la famosa Albufera, / y ella coma en su galera / el alcuzcuz y haba cocha” (vv. 2155-2159).

²¹ Aunque sin aportar pruebas textuales, Zabala (1991: 152) ya había apuntado que “Feliciano, Fátima y Celio se hallan sobre la cubierta de la nave en que han huido, cuando el primero de ellos recita su larga parrafada sobre las costas que le rodean”.

²² *El Hamete de Toledo*, vv. 741-754 (González Cañal, 2007) y *El padrino desposado*, vv. 2206-2239 (Sánchez Aguilar, 1998). Citan ambos pasajes Feit y McGrady (2006: 34).

²³ Cito por la edición a cargo de Antonio Sánchez Jiménez (2012: 415).

generosa descripción geográfica que abarca varios continentes. Pero, como digo, este fragmento de la *Arcadia* nada tiene que ver con los versos que nos ocupan. A diferencia de lo que ocurre en *Viuda, casada y doncella* y en las otras dos comedias en las que Lope echa mano de este recurso, el autor se esfuerza en situarnos en un contexto maravilloso, con un Dardanio que invoca “a los dañados numes del espantoso huerco” y a Plutón, a fin de que le envíe “un viento diáfano, sobre el cual, a mi placer y con quien yo quisiere, pueda discurrir el mundo”.²⁴

Repertorios topográficos como el de *Viuda, casada y doncella* pueden resultar demasiado fantasiosos (y, por qué no, farragosos) en la actualidad, pero su inclusión en varias piezas lopescas nos lleva a suponer que para el público de la época —un público, no lo olvidemos, amante de la variedad, y que difícilmente abandonaba su tierra natal— debían de resultar la mar de atractivos: “Mira cómo opuestos van / Tánger, Melilla y Gumbera, / Ones, Tremecén y Orán, / y cómo a la Formentera / Bujía y Argel lo están” (vv. 2065-2069). Los topónimos se agolpan uno tras otro, como si su mera concatenación asegurara el aplauso y la aprobación por parte de los oyentes: “Oliva, Fátima, es ésa, / Monrolobre y Oropesa, / los Alfaques y Tortosa, / y a Barcelona famosa, / de Cataluña princesa” (vv. 2075-2079). Este nutrido catálogo, que un buen actor debía paladear con aplomo y solemnidad, apela de nuevo directamente al oído y a la imaginación de los espectadores (o, mejor en este caso, ‘oidores’), al igual que el naufragio al inicio del segundo acto, secuencia marítima desarrollada también en quintillas.²⁵

Pero recordemos cómo ha tenido lugar la fuga de los protagonistas: “Valime de aqueste engaño [el disfraz de esclavo] / para sacarte hasta el mar / desde Tremecén”. En el fragmento del cuadro II – 4 en el que Fátima y Feliciano comentan sus planes de fuga, no se hace mención alguna a un disfraz, pero, por lo demás, el ardid se corresponde a la perfección con el de los tres versos transcritos:

Ya Celio con la barquilla
aguardando está a la orilla
con tus moros en gran suma,

²⁴ La cita procede de Sánchez Jiménez (2012: 412).

²⁵ Más adelante volveré sobre este y otros paralelismos métricos, que aquí solo apunto de pasada.

- y el mar volviéndose espuma,
para argentar tu jervilla.
- FÁTIMA Pues ¿con qué los ha engañado?
- FELICIANO Dice que tú le has mandado
que esta noche a punto estén,
que has de ir *desde Tremecén*
por el río al mar salado.²⁶
Que importa a la medicina:
que te aplico el ver del mar
la playa, arena y marina.²⁷
- FÁTIMA ¿Y allá podreme embarcar?
- FELICIANO Ese remedio imagina.
Sal una vez por el río,
que esa barca ha de ser nave
que nos lleve, en Dios confío.
- FÁTIMA No será el peso muy grave,
si no pesa el amor mío.
Joyas de grande valor,
cuantas el alcaide tiene,
ofrece a tus pies mi amor.
- FELICIANO Todo a propósito viene (vv. 1925-1948).

Las coincidencias entre el plan previsto y el finalmente ejecutado no terminan aquí: en los últimos versos transcritos, vemos cómo Fátima pretendía robar a Haquelme “joyas de grande valor”, que ahora, cuando el galán le ha revelado que no la ama, le exige: “¡Dame mis joyas!” (v. 2287).²⁸

Retomemos, ahora, el juicio de Feit y McGrady: “Lope se ha olvidado del atolladero en que dejara a sus personajes a finales del acto anterior”. Sabemos que Lope se equivocaba, y que su vertiginoso ritmo de escritura le llevaba a tener despistes.²⁹ Pero las coincidencias argumentales e, incluso, verbales parecen un indicio de que o bien volvió sobre sus pasos y releyó su texto, o bien tenía muy frescos los

²⁶ De hecho, ya antes nos habían desvelado su plan de fuga: “[Cuando Haquelme se] ausente, en una fragata / a medianoche saldremos, / donde al mar velas y remos / corten las aguas de plata” (vv. 1717-1720).

²⁷ Entiéndase: ‘que te aplico como remedio para tus males ver la playa, la arena y la marina del mar’.

²⁸ Justo al final del acto segundo, Feliciano volvía a mencionarlas: “¡Oh, qué de joyas traía!” (v. 2047).

²⁹ Véanse, a modo de ejemplo, los casos comentados por Valdés (2005: 103-108), Presotto (2007: 1316-1317) y Fernández Rodríguez (2015b: 534).

fragmentos citados al dar comienzo al tercer acto. Y resulta que, en todo momento, recuerda —en boca de sus personajes— que la fuga ha tenido lugar a bordo de una galera, de ahí que el objetivo de Fátima y Feliciano siempre fuera llegar hasta el mar de Tremecén.

Decíamos anteriormente que en el segundo acto no se hacía mención alguna a la necesidad de que Fátima se disfrazase de esclavo. ¿Por qué? Pues porque esta triquiñuela carecía de sentido, toda vez que la fuga hasta el mar se hacía pasar por un viaje terapéutico (“Que importa a la medicina: / que te aplico el ver del mar / la playa, arena y marina”), del que los moros del puerto estaban pertinentemente avisados. Esta vez, en cambio, Fátima se ha visto obligada a acudir embosada para que no la reconozcan. La excusa de la cura marítima ya no les valía, porque ante la súbita llegada de Haquelme, doctor y paciente habían simulado su total recuperación. De este modo, Feliciano se las tuvo que ingeniar para idear otro plan de fuga, que esta vez consistía en que Fátima se hiciera pasar por esclavo. Ello demuestra que Lope no se ha olvidado de los últimos versos del segundo acto, sino todo lo contrario: justamente porque los tiene muy presentes, cumple su deber como poeta y explica a su público cómo ha sido posible la huida por mar, en vista de que el plan anterior quedó frustrado. Así pues, el Fénix quiso rematar el segundo acto con una buena dosis de intriga y suspense (“¿podrán Feliciano y Celio llevar adelante sus planes de fuga?”, se preguntarían los espectadores). La incertidumbre queda resuelta en el primer cuadro del tercer acto, no sin que los protagonistas hayan ofrecido las explicaciones pertinentes.³⁰

³⁰ Discrepo, por lo tanto, de Feit y McGrady (2006: 35), cuyo comentario transcribo a continuación: “Ya hemos conjeturado que Lope deja de puntualizar claramente que Feliciano, Fátima y Celio se valen del transporte aéreo porque tal elemento sobrenatural habría chocado en una comedia que por lo demás es rigurosamente realista. Hasta es posible que el dramaturgo originariamente haya especificado que se trata de un viaje aéreo: el acto III de *Viuda* empieza abruptamente, con la susodicha descripción geográfica de Feliciano, sin ninguna explicación de cómo él y sus compañeros han llegado a las cercanías de Alicante, siendo que al final del acto II se habían echado a perder sus planes de escaparse en barco. A esto se suma el hecho de que el acto III tiene unos cien versos menos que los otros dos: esta jornada trae tan sólo 924 versos, frente a 1009 y 1045 en las dos primeras; normalmente, los actos de Lope son más iguales en su extensión. Parece posible, entonces, que al principio del acto III Lope haya incluido inicialmente un episodio que detallaba cómo Feliciano y sus compañeros lograron hacer un viaje aéreo después del fracaso de su proyectada evasión por mar; sin embargo, el escritor luego tacharía tal incidente a causa de su acendrada inverosimilitud”. Al contrario de

Volviendo a la segmentación dramática, se observa que el cuadro III – 1 queda dividido en tres microsecuencias debidas a los cambios métricos, los cuales se corresponden —otra vez de un modo muy preciso— con el progreso de la acción: para llevar a cabo el relato de su vida y confesar a Fátima que ya está casado, Feliciano abandona las quintillas y echa mano del romance, mientras que la airada reacción de la mora se expresa en redondillas.

Sin abandonar las redondillas (que, de nuevo, ejercen su función de ‘grado cero’), el cuadro III – 2 nos traslada a casa de Albano, en Valencia. Todos azuzan a Clavela para que se case con Liberio, que ha liberado a Laurencio (que pagó con la cárcel el homicidio cometido por su hermano) con la condición de que convenza a Clavela de acceder al casamiento. Resignada, la joven termina por aceptar la boda con Liberio.

El siguiente cuadro tiene lugar en una calle de la ciudad del Turia. Octavia le envía un papel a Liberio en el que le declara su amor, y afirma que se matará si se casa con Clavela. Al poco, Laurencio informa a Liberio de que la dama ha dado el sí, y el galán parte inmediatamente a hacer los preparativos. La equivalencia métrica concuerda con la continuidad temporal y argumental.

El cambio de redondillas a endecasílabos —sin duda uno de los más fáciles de percibir aun para el oído menos dotado— en el paso del cuadro III – 3 al III – 4 resalta métricamente el ansiado regreso a Valencia de Celio y Feliciano, que por fin pisan su tierra. Lope parece haber seguido una estrategia muy similar a la del primer acto: tras haber empleado exclusivamente los octosílabos (salvo en la canción del cuadro I – 2a), el paso a los endecasílabos sueltos marca la partida de Feliciano (primer acto) y su regreso (tercero). Por lo demás, en este cuadro Fátima acepta casarse con Celio, mientras que Feliciano se muestra ansioso por reunirse con su amada.

lo que afirman los editores, Lope sí explica puntualmente cómo Feliciano y sus compañeros han podido llegar hasta las costas españolas. El dramaturgo no hace mención a un supuesto transporte aéreo porque, según he tratado de explicar, no es ese el medio que han empleado para su huida. Por lo que se refiere a la desigual extensión de los tres actos, muchos autógrafos lopescos atestiguan casos similares, por lo que, en mi opinión, no se trata de un indicio relevante (*La dama boba*, por ejemplo, reparte sus 3184 versos en 1062, 970 y 1152, según puede comprobarse en la sinopsis métrica preparada por Presotto, 2007: 1322-1323). De hecho, si Lope hubiera incluido esa supuesta escena, los versos transcritos anteriormente, en los que los personajes dan cuenta de su fuga, resultarían algo redundantes.

Lope retoma las redondillas y traslada la acción al patio de la casa de la novia (cuadro III – 5). Albano manda fijar unas hachas para iluminar el jardín en el que se celebrará la ceremonia. A juzgar por la acotación al verso 2662 (“fíjenlas en el teatro”), los actores debían de aparecer por el patio donde estuvieran sentados los espectadores, y subir al tablado por algún tipo de plataforma.³¹ A continuación aparecen Liberio, Laurencio y varios invitados: todo está preparado.

El siguiente cuadro, en cambio, se sitúa de nuevo en la calle, justo frente a la casa de Albano. Celio descubre que Clavela, que creía muerto a Feliciano, se acaba de casar con Liberio. Pero Feliciano deduce que el matrimonio aún no se ha consumado: las dos hachas a la puerta indican que los festejos no han llegado a su fin. Parece que este cuadro tiene lugar poco después del anterior, pues se asegura “que bulle en el patio gente” (v. 2729). De este modo, la continuidad argumental (la acción gira en torno a la boda), temporal y, hasta cierto punto, espacial coinciden con la métrica (se conservan las redondillas).

Finalmente, el último cuadro se desarrolla en el interior de la casa de Albano, donde los invitados se están despidiendo ya de los novios. Los endecasílabos refuerzan la trascendencia del momento, en consonancia con la vistosidad de la puesta en escena, suscitada por la acumulación de actores sobre el escenario —muchos de ellos músicos, según se desprende del texto (vv. 2668-2685)—, ataviados con sus mejores galas.³² Feliciano (que va armado), Celio y Fátima aparecen embozados, y se quedan a un lado observando la escena. Los criados les invitan a abandonar la sala, pues es hora ya de acostarse para los novios. Feliciano se niega con malos modos, y Albano solicita una espada. Este cuadro ofrece un bello ejemplo de cómo la métrica va ineludiblemente ligada al desarrollo argumental y a los vaivenes de la trama. En el último segmento del último endecasílabo de la comedia, Liberio exige al recién llegado que se descubra; la respuesta de Feliciano, en la que el galán revela su nombre y da pie así a la ansiada anagnórisis y al desenlace de la obra, abre la puerta asimismo al primer octosílabo de una serie de quintillas:

ALBANO ¿Pues cómo ha de quedarse dentro un hombre?

³¹ Según explica Eva Rodríguez (2014: 767), a la que agradezco sus amables comentarios y sugerencias.

³² Una acotación anterior advertía: “Salen Liberio, muy galán, con Laurencio y todo el acompañamiento” (2684Acot).

Somos hombres aquí, dame una espada.
 LIBERIO Padre mío, teneos. Mi Clavela,
 conmigo entrad.
 FELICIANO Detente.
 LIBERIO Hombre, ¿quién eres?
 FELICIANO Feliciano soy.
 LIBERIO ¿Quién?
 FELICIANO Yo:
 yo soy Feliciano.
 ALBANO ¡Ay, cielo!
 FELICIANO ¡Vivo estoy, que muerto no!
 CLAVELA ¡Toda me ha cubierto un hielo!
 LIBERIO ¡Ved a qué tiempo llegó! (vv. 2885-2893).

Lope, poeta sabio como pocos, acompaña la trascendental revelación de Feliciano con un cambio métrico perceptible por todos los espectadores. Como es de rigor en una comedia, los personajes se reconcilian y se acuerdan bodas múltiples: Feliciano se casará con Clavela, y Liberio, con Octavia.

2. VIUDA, CASADA Y DONCELLA, UN CASO INSÓLITO

Más allá de las ricas potencialidades de la versificación a la hora de segmentar y estructurar la obra, establecer conexiones entre diferentes secuencias y resaltar momentos cruciales del argumento, es indiscutible que Lope —consciente o inconscientemente— sigue un mismo esquema métrico para cada uno de los tres actos, según se deduce de la sinopsis métrica, que transcribo a continuación. Esto no significa ni mucho menos que el dramaturgo se amolde férreamente a un patrón estrófico, pero los distintos colores empleados en la sinopsis permiten observar que existen no pocos paralelismos entre los tres actos de *Viuda, casada y doncella*, que pueden resumirse del siguiente modo: a) los tres actos comienzan con quintillas; b) en los tres se observa una secuencia formada por quintillas-romance (canción en el primero)—redondillas—suelos; c) los tres terminan con quintillas; d) en varias secuencias, particularmente en las cuatro primeras de cada acto, se emplea una cantidad muy similar de versos.

Acto 1		
Versos	Metro	Cantidad
1-330	Quintillas	330
331-434	Canción s. r.	104
435-798	Redondillas	364
799-840	Sueltos°	42
841-918	Romance á-e	78
919-929	Sueltos°	11
930-1009	Quintillas	80

Acto 2		
Versos	Metro	Cantidad
1010-1314	Quintillas	305
1315-1400	Romance ó-a	86
1401-1768	Redondillas	368
1769-1799	Sueltos°	31
1800-2054	Quintillas	255

Acto 3		
Versos	Metro	Cantidad
2055-2179	Quintillas	125
2180-2271	Romance ó-e	92
2272-2595	Redondillas	324
2596-2659	Sueltos°	64
2660-2775	Redondillas	116
2776-2888	Sueltos	113
2889-2978	Quintillas	90

De hecho, los paralelismos entre los tres actos podrían ser aún más acusados de lo que parece en un primer momento, puesto que el primer pasaje en romance, como ya se ha indicado, constituye en realidad una forma englobada, esto es, una típica relación en romance incrustada en una forma englobadora, en este caso unos endecasílabos. En cuanto al tercer acto, entre los dos pasajes de endecasílabos se han

añadido unas redondillas, la estrofa menos ‘marcada’ en Lope. Así pues, el esquema métrico subyacente podría corresponderse *grosso modo* con el que se ofrece a continuación:

Quintillas
Romance (canción s. r.)
Redondillas
Sueltos
Quintillas

Pero ¿era consciente Lope de todas estas correspondencias? Es difícil dar una respuesta satisfactoria, pero se me hace francamente difícil imaginar que se deban a una mera casualidad o a la inercia compositiva. Sin pretensión de aducir pruebas irrefutables, creo que es razonable trabajar con la hipótesis de que las correspondencias métricas no pasaran inadvertidas al dramaturgo, sino que, más aún, fueran fruto de una decisión deliberada.

Ahora bien, ¿los paralelismos métricos se corresponden con paralelismos de otro tipo? O, dicho de otro modo, ¿hasta qué punto el empeño de querer seguir un esquema métrico condiciona el devenir de la trama o las circunstancias de la puesta en escena? Tengo para mí que conviene extremar la cautela. Ciertamente, no son pocos los casos en los que la equivalencia métrica tiene su reflejo en otros aspectos de la obra. Así lo hemos constatado, por ejemplo, a propósito del primer cuadro de los actos 2 y 3. Se trata de dos secuencias marítimas en quintillas, con un mismo decorado (la galera), en las que Lope se muestra particularmente cuidadoso con el aspecto auditivo (ruidos y gritos de auxilio, por un lado, y catálogo de topónimos, por otro) a la par que procura avivar la intriga del espectador, quizá para reclamar inmediatamente su atención tras los animados y distraídos entreactos.³³ Por otra parte, la correspondencia métrica (uso de las

³³ De hecho, en el romance del primer cuadro del tercer acto, Feliciano se recrea por extenso (vv. 2212-2251) en relatar el naufragio padecido en las quintillas del cuadro correspondiente del segundo acto, empleando asimismo un sonoro léxico náutico (como, por lo demás, era común en la descripción de naufragios, según explica Fernández Mosquera, 2006). Valgan estos versos como ejemplo: “Como enamorado iba, / los sentidos interiores, / llenos de jarcias de amor, / formaban mil confusiones, / que dentro de la cabeza / traía, entre llanto y voces, / cuanto los árboles tienen / desde el trejo hasta los bordes: / racamentos, amantillos, / flámulas de mil colores, / trizas, trozas, aflechates, / escotas, amuras dobles...” (vv. 2216-2227).

redondillas) entre el segundo cuadro de los actos 2 y 3 tiene su reflejo en similitudes argumentales: en ambos cuadros, Clavela se ve presionada para aceptar como esposo a Liberio; además, en III - 2 se alude repetidamente a la muerte de Feliciano, que le fue anunciada precisamente en II - 2.³⁴ Por otra parte, en la secuencia de partida y de llegada a Valencia se emplean los endecasílabos sueltos. Y se podría aducir también la equivalencia existente entre la última secuencia en quintillas del primer y el segundo acto: en una, Liberio se alegra de que Feliciano haya abandonado Valencia; en la otra, este expresa su desazón por tener que aplazar su regreso. En ambas, la incertidumbre generada por Lope entre el público al rematar el acto está ligada a los dos viajes del protagonista, forzoso el primero y frustrado el segundo.³⁵

Pero poco más podemos alegar al respecto. Por el contrario, en muchos otros casos las equivalencias estróficas no van más allá, ya que o bien no parecen tener consecuencias ulteriores o el uso de los mismos metros difiere notablemente de una secuencia a otra.³⁶

Así pues, la métrica constituye un elemento estructural muy relevante, que se relaciona con factores argumentales, espaciales, temporales y escénicos, al igual que con mecanismos ligados a la recepción del texto por parte del espectador (captar su atención, generar intriga, etc.). Pero ¿*solamente* se relaciona con estos factores? ¿O los condiciona por completo? Tal vez no sea oportuno plantearse en cada caso si fue primero el huevo o la gallina. Que Lope siguiera un plan métrico invita a pensar que, en algunas ocasiones, la versificación tuvo consecuencias en otros ámbitos del texto-

³⁴ En líneas generales, no obstante, las correspondencias métricas entre las diferentes secuencias en redondillas no parecen tener mayor trascendencia, más allá de que se relacionen mayoritariamente con la acción que transcurre en las calles y hogares valencianos.

³⁵ Con todo, dicha correspondencia solo afecta a los últimos versos del cuadro II - 4b (vv. 2021-2054), cuando Fátima y Haquelme abandonan el escenario y entra Celio, que mantiene un diálogo con Feliciano.

³⁶ Por otro lado, algunos paralelismos argumentales no se proyectan en una equivalencia métrica. El caso más notorio es el de I - 3a y III - 7. En ambos cuadros, los recién casados se disponen a acostarse tras la celebración de la boda, momento en el que un personaje armado irrumpe en su casa. Las semejanzas entre una y otra secuencia son tan acusadas que el propio Liberio llama la atención sobre ellas: “acuérdate que *hice yo otro tanto*, / y que un hermano me costó la fiesta, / y a ti también el muerto Feliciano. / Si quieres que yo mate alguno destes, / traza debe de ser para que otro / después venga a gozar de mi Clavela, / si huyendo yo, también el mar me sorbe” (vv. 2839-2845).

espectáculo, como no podía ser de otro modo, en tanto que factor determinante en la composición de una comedia. Pero el desarrollo dramático y los pormenores argumentales no están supeditados al esquema métrico subyacente a los tres actos.

Se confirma así que no existe una relación jerárquica entre las formas estróficas y las demás herramientas segmentadoras al servicio del dramaturgo, sino que todas ellas interactúan de igual a igual, incluso en un caso como el de *Viuda, casada y doncella*, que deja entrever la voluntad por parte de su autor de respetar —con no pocas irregularidades, recordémoslo— un cierto patrón métrico, cuya existencia, por cierto, no cuestiona la división de una comedia en cuadros —avalada por la conciencia que tenía de ella el propio Lope, tal y como ha demostrado Crivellari—, método que permite segmentar eficazmente la que nos ocupa (a mi modo de ver, claro). Sí demuestra, en cambio —y una vez más—, que para nuestros poetas la polimetría no constituía un mero adorno, conscientes como eran de sus potencialidades estructurales, semánticas y escénicas. Los cambios métricos contribuyen a construir el armazón estructural de la obra, pero también son esenciales a la hora de dotar de significado a la acción dramática y condicionar la recepción por parte del público.

No es esta la única comedia que deja traslucir paralelismos estróficos: pienso, por ejemplo, en la alternancia entre metros italianos y castellanos de *Los palacios de Galiana* y *La mocedad de Roldán*, señalada por Antonucci (2007b: 64), o en las correspondencias métricas de *Los melindres de Belisa*, detectadas por Sileri (2007: 145). Pero, a mi juicio, *Viuda, casada y doncella* es una de las obras que ilustra con mayor claridad que la polimetría no obedece al azar o a la mera inspiración, sino que es fruto de un calculado y premeditado estudio por parte del poeta. En este sentido, creo que *Viuda, casada y doncella* constituye, hasta donde yo sé, un caso insólito en la producción dramática de Lope.

3. ¿UN GUIÓN MÉTRICO?

Pero ¿por qué, entonces, seguir un mismo esquema estrófico? De nuevo, solo podemos barajar hipótesis. En mi opinión, creo que es razonable suponer que este procedimiento pudiera ayudar a Lope en las labores de escritura. Tal vez ello explique que algunos de los paralelismos se correspondan con las líneas maestras del argumento: partida y regreso de Feliciano (endecasílabos), viaje de ida y de vuelta

(quintillas), o, desde otro punto de vista, viaje forzoso y estancia forzosa (también en quintillas).

En cualquier caso, y siempre según mi hipótesis, los paralelismos examinados sugieren que el Fénix o bien trabajó con un esquema métrico previo, o bien una vez hubo redactado el primer acto procuró mantener una estructura estrófica similar para el resto de la comedia. En este sentido, cabe preguntarse si Lope pudo valerse de una suerte de guión métrico, al igual que escribía planes en prosa antes de lanzarse a escribir en verso. Es una posibilidad que no podemos descartar en absoluto. Seguramente no fuera una práctica muy habitual (¿lo fue en otros dramaturgos, tal vez en los menos habilidosos?), pero es lógico que un autor tan sumamente prolífico como él no siempre se acogiera a un mismo *modus scribendi*. A propósito de la “sorprendente variedad” en el método seguido por Lope en sus tres guiones en prosa conservados, Marco Presotto (2014: 56) ha recalcado que “como a menudo ocurre con Lope, cuando parece vislumbrarse un método, un principio rigurosamente observado, un sistema, el análisis detallado destruye hipótesis y devuelve una imagen más desordenada, inestable y abierta a varias excepciones”. El estudioso italiano aporta argumentos convincentes para defender la hipótesis de que Lope debió de escribir borradores en verso. En la cadena que unía el proyecto de escritura y la entrega del manuscrito a un autor de comedias, ¿existieron también guiones métricos? Creo que no es descabellado suponer que en algunos casos pudiera ser así, por muy excepcionales que fueran.

APÉNDICE. TABLAS DE SEGMENTACIÓN

En las siguientes tablas, cuyo modelo formal está tomado de la monografía de Daniele Crivellari (2013), señalo la división en cuadros y en microsecuencias de cada acto, así como los datos sobre los distintos agentes que intervienen en la segmentación de la obra. No se incluyen aquí, pero sí a lo largo del artículo, pormenores acerca de la puesta en escena o sobre las entradas y salidas de personajes relevantes para nuestros fines.

En las casillas de “Espacio” y “Tiempo”, se señalan los versos más representativos con datos al respecto. Además de dar cuenta de toda la información temporal precisa que se pueda extraer de cada cuadro, en la casilla “Tiempo” empleo las categorías de “conexión” y “continuidad”, que tomo de Crivellari. Si bien no siempre resulta

sencillo distinguir entre una y otra —se trata de convenciones a menudo sujetas al albur de cada investigador—, he optado por referirme a la “conexión” entre dos cuadros en aquellos casos en los que claramente se alude a algún hecho ya ocurrido, mientras que he reservado la etiqueta “continuidad” para aquellos otros en los que existe una ligazón lógica y temporal con un cuadro anterior, pero sin que se refieran de modo explícito acontecimientos determinados. Recopilo fundamentalmente aquellos datos que permiten establecer con mayor claridad el tiempo transcurrido entre el cuadro presente y los anteriores. Si se dispone de información más o menos precisa, no se anotan todas las “conexiones” con cuadros precedentes, sino solo aquellas que se consideren más relevantes para el desarrollo de la trama o que resulten destacables por distintos motivos. Cuando existe una “conexión”, he intentado aportar los versos más significativos al respecto, salvo en aquellos casos en los que dicha conexión es constante o se repite con cierta asiduidad. Por otro lado, si se dispone de datos temporales precisos —si sabemos, por ejemplo, que la acción tiene lugar un día después del cuadro anterior—, me he limitado a señalar los versos de donde es posible extraer esta información, sin indicar que existe una “conexión”. Por último, se ha reservado el marbete de “Tiempo continuo” para “aquellos casos en los que en el texto se marca de manera explícita la continuidad temporal” (Crivellari, 2013: 108), por ejemplo cuando un personaje expresa su intención de ir a hacer una visita y en el cuadro siguiente aparece en el lugar anunciado.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versos	Métrica	Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo
I - 1		1-330	Quintillas	En Valencia, en casa de Albano; ³⁷ cf. vv. 257, 287 y 322.	v. 330	Indeterminado. Se acaba de resolver el pleito que se inició hace justo un año; cf. vv. 122-125.
I - 2	a b	331-434 435-570	Canción ³⁸ Redondillas	Por la calle, cerca de la casa de Octavia, hasta situarse enfrente de la misma; cf. vv. 333, 423, 436, 443, 500 y 538.	v. 570	La acción comienza de día, pero anochece; cf. vv. 445 y 523. Hay conexión con I – 1; cf. vv. 338-340.
I – 3a ³⁹		571-670	Redondillas	Casa de Laurencio y Feliciano; cf. vv. 598, 601, 625 y 654.	v. 670	Todavía es de noche; cf. v. 588. Hay conexión con I – 1 y I – 2 (v. 445); cf. vv. 571, 588 y 648.
I - 3b		671-686	Redondillas	Calle frente a las casas de unos conocidos de Feliciano; cf. vv. 673-684.	v. 686	Tiempo continuo; cf. v. 671.
I - 4		687-798	Redondillas	Calle frente a la casa de Laurencio y Feliciano; cf. vv. 687-692, 703, 706, 731 y 734.	v. 798	Aún es de noche; cf. vv. 693 y 768. Hay conexión con I – 3a y I – 3b.

³⁷ Salvo que se especifique lo contrario, la categoría “casa” alude siempre a un espacio interior.

³⁸ Se trata de una canción sin rima, combinación libre de heptasílabos y endecasílabos.

³⁹ Siguiendo la convención empleada por Crivellari (2013), en aquellos casos en los que un tablado vacío no implica necesariamente un cambio de cuadro, marco la división del mismo mediante letras minúsculas.

I - 5	a b c	799-840 841-918 919-929	Sueltos ^{o40} Romance á-e Sueltos ^o	En el puerto, embarcando en una galera; cf. vv. 799-804 y 926.	v. 929	Hay conexión con I - 3b (v. 680). En el romance, Feliciano relata su vida y resume los hechos acaecidos hasta el momento.
I - 6		930-1009	Quintillas	Puerto de Valencia; cf. vv. 933, 946, 990 y 1002		Al día siguiente de I - 3; cf. v. 998. Hay continuidad respecto a I - 5; cf. vv. 930 y 946-947. Conexión con I - 3.

⁴⁰ Una marca ° tras “sueltos” indica que se trata de un pasaje de endecasílabos sueltos con pareado final.

II - 1	a b	1010-1314 1315-1400	Quintillas Romance ó-a	En el mar y en una isla del Mediterráneo; cf. vv. 1039, 1062, 1068-1069, 1093-1098, 1181, 1195-1199 y 1307.	v. 1400	Hay conexión con I - 3 y I - 5; cf. vv. 1105-1109 y 1221.
II - 2		1401-1536	Redondillas	En Valencia, en casa de Albano; cf. vv. 1417-1418 y 1470.	v. 1536	Hay conexión con II - 1.
II - 3		1537-1768	Redondillas	Jardín del moro Haquelme, en la región de Tremecén, en Argelia; ⁴¹ cf. vv. 1610, 1637, 1660 y 1727.	v. 1768	Hay continuidad con II - 1.
II - 4	a b	1769-1799 1800-2054	Sueltos ^o Quintillas	Interior de la casa de Haquelme; cf. vv. 1796, 1813, 1819 y 1869.		Tiempo continuo. Se dice que Feliciano llegó ayer; cf. v. 1782.

⁴¹ Parece que la casa de Haquelme no se encuentra dentro de la ciudad de Tremecén, sino en sus cercanías, según se deduce de unos versos (2042-2046) que Feliciano pronuncia más adelante.

III - 1	a b c	2055-2179 2180-2271 2272-2315	Quintillas Romance ó-e Redondillas	En un barco en el Mar Mediterráneo; cf. vv. 2291 y 2312-2313.	v. 2315	En el entreacto ha tenido lugar la huida de Feliciano, Celio y Fátima. En el romance, Feliciano relata su vida y resume los hechos acaecidos hasta el momento.
III - 2		2316-2487	Redondillas	En Valencia, en casa de Albano; cf. vv. 2360 y 2477.	v. 2487	Ha pasado más de un mes desde el primer acto; cf. vv. 2388-2390.
III - 3		2488-2523 2524-2595	Redondillas (prosa-carta) Redondillas	Por la calle; cf. v. 2544.	v. 2595	Hay conexión con III - 2 y con I - 4; cf. carta.
III - 4		2596-2659	Sueltos ^o	En Valencia, por la calle; cf. vv. 2641 y 2655.	v. 2659	Hay continuidad con III - 1. La acción comienza de día, pero anochece; cf. vv. 2598-2600 y 2651.
III - 5		2660-2691	Redondillas	Patio en casa de Albano; cf. v. 2660.	v. 2691	Es de noche; cf. v. 2665.
III - 6		2692-2775	Redondillas	En la calle, a las rejas de la casa de Albano; cf. vv. 2692-2704 y 2709.	v. 2775	Hay conexión con III - 5. Clavela y Liberio se acaban de casar; cf. vv. 2740-2745.
III - 7	a b	2776-2888 2889-2978	Sueltos Quintillas	Interior de la casa de Albano; cf. vv. 2821, 2837, 2852 y 2879-2881.		Tiempo continuo.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2007), “Introducción: para un estado de la cuestión”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 1-30.
- (2007b), “Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 31-82.
- (2009), “«Acomode los versos con prudencia»: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope”, *Artifara*, 9, Addenda.
- (2009b), “Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 49-57.
- Arellano, Ignacio (1996), “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- Crivellari, Daniele (2013), *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger.
- (2015), “¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, pp. 1-28.
- Feit, Ronna S. y Donald McGrady (eds.) (2006), *Lope de Vega, Viuda, casada y doncella*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Fernández Mosquera, Santiago (2006), *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2015), “Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega”, en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y*

- perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 331-338.
- (ed.) (2015b), *La gallarda toledana*, en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, I, pp. 415-581.
- Gavela García, Delia (2005), “Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 303-317.
- Gómez Canseco, Luis (ed.) (2015), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española.
- González Barrera, Julián (2006), “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático”, *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 141-152.
- (ed.) (2008), Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Kassel, Reichenberger.
- (2015), “*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino”, en Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 101-109.
- González Cañal, Rafael (ed.) (2007), *El Hamete de Toledo*, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 303-416.
- Güell, Mónica (2007), “Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 109-132.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Oleza, Joan (2010), “A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva”, *Teatro de palabras*, 4, pp. 99-137.
- Oleza, Joan y Fausta Antonucci (2013), “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29, 3, pp. 689-741.

- Presotto, Marco (ed.) (2007), *La dama boba*, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1293-1466.
- (2014), “Lope en sus manuscritos teatrales”, en Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-69.
- Rodríguez García, Eva (2014), *La puesta en escena de Lope de Vega*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Ruano de la Haza, José María (1994), “Una nota sobre la división en cuadros”, en José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, pp. 291-293.
- (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Sánchez Aguilar, Agustín (ed.) (1998), *El padrino desposado*, en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1693-1822.
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.) (2012), *Lope de Vega, Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra.
- Serrano Deza, Ricardo, Alfredo Hermenegildo y Javier Rubiera (eds.) (2010), *Teatro de palabras*, 4.
- Sileri, Manuela (2007), “Belisa entre melindres y bizarrías: cómo cambia la organización dramática de la comedia urbana”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 133-167.
- Thacker, Jonathan (2009), “La puesta en escena en las ediciones del teatro del Siglo de Oro”, en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 455-464.
- Valdés, Ramón (ed.) (2005), *La batalla del honor*, en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 65-292.
- Vitse, Marc (2007), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”, en Fausta Antonucci

(ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-206.

Zabala, Arturo (1991), “El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega”, en Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer Valls (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, pp. 143-164.