

**Jan Darebný**

**«Acomode los versos con prudencia»  
La métrica en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega**

**Datum narození:** 8. 5. 1987

**Studijní ročník:** 1. magisterského navazujícího studia

**Adresa:** Polepy 192, 28002 Kolín

**E-mail:** [jan.darebny@email.cz](mailto:jan.darebny@email.cz)

**Telefonické spojení:** +420 728 740 800

**Instituce:** Filozofická fakulta, Masarykova univerzita Brno

**Akademický konzultant:** Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph. D.

Souhlasím, že práce může být šířena na univerzitách v České republice a v iberoamerických zemích, na internetových stránkách [www.premioibam.cz](http://www.premioibam.cz) či jiným způsobem, bude-li to porota považovat za vhodné.

**Podpis autora:**

.....

Jan Darebný, Murcia, 2010

# Obsah

Introducción.....	4
Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: ¿doctrina inviolable o una sátira?.....	4
Usos de las formas métricas.....	6
Métrica y estructura dramática.....	13
Conclusiones.....	19
Bibliografía.....	21
Apéndices.....	23

## Introducción

Lope de Vega es conocido sobre todo gracias a sus obras teatrales cuya cantidad es increíble. También yo penetré en algunos de sus textos que se leen bien y, por supuesto, puestos en escena encantan a los espectadores. Y mis primeros contactos se desarrollaron en un deseo creciente por conocer a este genio más profundamente. Puesto que soy un formalista (tiene ciertas ventajas), me empecé a concentrar en uno de los rasgos más llamativos: la métrica en Lope.

Dediqué a este tema mi tesina de fin de grado llamada *Métrica en Lope de Vega: análisis métrico de El caballero de Olmedo* (Darebný: 2010) que defendí en la Universidad de Masaryk en Brno bajo la tutoría de Daniel Vázquez Touriño. En este ensayo voy a presentar mis conclusiones.

Primero hay que explicar cómo puede alguien sentir la necesidad de consagrar una parte de su vida (¡o la vida entera!) al estudio de algo tan insignificante como el número de sílabas en un verso o el tipo de rima. Claro, visto de la perspectiva de un espectador teatral es muy imperceptible la rima, si el actor habla en endecasílabos o si ésta es asonante. Un lector puede darse cuenta más fácilmente, pero, para decir la verdad: en la mayoría de los casos le da igual. Pero sí tiene una ventaja fijarse a tales cosas: uno puede llegar a comprender más profundamente la estructura de obra, que ya no es un detalle sino un elemento importantísimo. Siendo las comedias de Lope polimétricas, la distinción entre formas métricas diferentes se convierte en uno de los medios de su segmentación (vamos a dedicarnos a la cuestión de la segmentación más abajo).

Sin embargo, existe otra razón más: la forma métrica concreta puede o no corresponder con la situación dramática o con los tipos de personajes que hablan en ella. Dicho de otra manera, diferentes estrofas tienen sus funciones más o menos determinadas.

### ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: ¿doctrina inviolable o una sátira?***

Pero empecemos desde el principio. Todo el mundo sabe algo sobre la creación lopesca: fue sobre todo un dramaturgo que escribió una cantidad enorme de piezas; también se dedicó a la poesía y la prosa, aunque no es tan conocido en estas áreas. Sin embargo, lo que nos interesa en este capítulo son varios versos de una obra teórica: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Vega: 2003). Nuestro poeta expone en ella sus preceptos de cómo es preciso escribir una obra teatral

según su opinión. No obstante, dicha interpretación tradicional fue sobrevaluada por varios críticos a lo largo del tiempo. Lo explica Montesinos en su artículo «La paradoja del “Arte nuevo”»: «El que la comprensión del *Arte nuevo* haya sido tan insatisfactoria se explica por su índole misma. Como escrito irónico, es un tornasol que da un color diferente según se mira.» (Montesinos: 1989, 146). Frolidi opina lo siguiente:

En cuanto al Arte nuevo, se nos muestra como un garboso sermo horaciano, que contiene una elegante y socarrona sátira de los pedantes, sugerida a Lope por la conciencia segura del valor que posee su obra teatral, apoyada en una ironía cuya finura constituye la última prueba, si fuera necesaria, de que el autor no fue el espíritu lego, sino un ingenio de primera magnitud. (Frolidi: 2002, 178)

He presentado aquí estas opiniones para que no se cometa error de juzgar el *Arte nuevo* como un conjunto de reglas o leyes inviolables para escribir comedias; el mismo Lope no las obedecía muchas veces.

Declarado el postulado, podemos pasar a la parte que nos interesa en cuanto al tema de este ensayo: se trata de ocho versos dedicados a la métrica en las comedias:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando:  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en otavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas;  
(Vega: 2003, vv. 305-312)

Entonces vemos cómo aconseja Lope de Vega utilizar las formas métricas concretas. Y repito que solo aconseja. Vamos a ver sus usos en el ejemplo de *El caballero de Olmedo*, que es el texto que analicé en mi tesina.

## Usos de las formas métricas

Empezé mi trabajo muy sencillamente: con una comedia, un bolígrafo y un buen diccionario de formas métricas (de José Domínguez Caparrós: 2001). Contaba sílabas, identificaba las estrofas, pensaba sobre el sentido de su uso etc. De esta manera analicé varias piezas y, todavía de cabeza, las comparaba. Sin embargo, obtuve solo una lista de formas utilizadas sin saber qué hacer a continuación.

¡Qué suerte que podamos apoyarnos sobre la bibliografía! En esta fase me ayudaron mucho sobre todo dos libros: *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos (2003) y *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* de Diego Marín (1962). Algunos artículos que leí después, profundizando en la problemática, matizaron mis ideas todavía no tan claras.

García Barrientos dedica un capítulo de su libro a las funciones del diálogo teatral. Son seis: dramática, caracterizadora, diegética, ideológica, poética y metadramática. En mi análisis tomé en cuenta solo tres de ellas. Me explicaré:

La función dramática se refiere a la acción propiamente dicha que realizan los personajes: amenazan, seducen, humillan etc. con palabras. «Se rebasa la esfera del mero "decir" para entrar en la de "hacer"». La función poética es aquella que se caracteriza «por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna». Sus valores retóricos o literarios van destinados a impresionar al público. Lo importante en ella es sobre todo la forma. Cuando se proporciona al público una información «fuera de la escena», ya espacialmente, ya temporalmente, que no corresponde precisamente con la acción actual, está presente la función diegética. Puede ser por ejemplo una narración de hechos antecedentes de la trama. (García Barrientos: 2003, 59-61)

Al leer alguna comedia de Lope de Vega el lector se da cuenta de que algunas formas métricas se emplean cuando está presente la acción, otras sirven más bien para relatar hechos pasados y otras se emplean cuando la acción se para y algún personaje habla de su mundo interno descubriendo al público sus emociones. En el primer ejemplo del diálogo podemos hallar la función dramática, en el segundo la diegética y en el tercero la poética. La forma del primero suele ser sobre todo la redondilla, pero también el romance, la quintilla, la octava, el terceto o algunas otras. La del segundo puede ser el romance, pero también la octava (y no es imposible que sea la redondilla). La forma que prevalece en los diálogos del tercer tipo puede ser el soneto, la décima o por ejemplo el romancillo. No es regla que una forma coincida con una función del diálogo y con una situación definida fijamente, es más bien una tendencia que puede

observarse al estudiar las comedias más detalladamente. (Darebný: 2010, 22)

En otras funciones no se produce dicha tendencia; por ejemplo, la función caracterizadora puede estar presente en cualquier diálogo.

El trabajo de Diego Marín es un estudio de carácter digamos cuantitativo: analiza los usos de formas métricas en situaciones concretas en un conjunto amplio de comedias, «se interesa por la funcionalidad que cada estrofa puede tener en el contexto de la obra» (Antonucci: 2007b, 64). Distingue cuatro etapas de creación del autor para poder observar la evolución de sus preferencias en cuanto a la métrica. La fecha de escritura de *El caballero de Olmedo* tiene más cerca al tercer período (1613-16)<sup>1</sup>

Marín distingue escenas y subescenas: éstas empiezan con la entrada o salida de personajes, mientras que aquéllas necesitan un cambio completo «de lugar o de asunto y personajes» (Marín: 1962, 9). Así, por ejemplo, se muestra el desarrollo del uso de redondillas en los diálogos factuales con tensión dramática: en el período 2 encuentra el estudioso un 66% de subescenas de este tipo en redondillas, en la tercera etapa un 52% y en la cuarta solamente un 31%. Por el contrario, el uso del romance crece.

Aun siendo el estudio de Marín más bien un resumen de porcentajes (no se lee muy bien), me ayudó mucho para la comparación con mis resultados.

La comedia<sup>2</sup> *El caballero de Olmedo* tiene en total 2732 versos. Prevalecen las formas métricas de versos octosílabos, sobre todo las redondillas (47,9%), el romance (36,4%) y las décimas (5,5%). Están presentes también las estrofas italianizantes, es decir, formadas por endecasílabos: los tercetos (2,2%), las octavas reales (1,5%) y el soneto (0,5% = una sola estrofa). Podemos hallar aun otras formas: la glosa, el romancillo, la seguidilla y la seguidilla compuesta y la quintilla.

Pero dejemos ya de hablar en números. Lo más interesante es cómo Lope había utilizado dichas formas en la comedia que analicé.

La redondilla es una estrofa de cuatro versos octosílabos, es decir, un verso tiene ocho sílabas<sup>3</sup>. La rima, que es consonante, suele tener esquema *abba*. En *El caballero de Olmedo* se trata de la forma métrica más frecuente como en muchas obras de Lope de la misma época<sup>4</sup>. Según su precepto sirven las redondillas «para cosas de amor», como podemos ver también en el siguiente ejemplo del

---

1 Se supone que Lope escribió *El caballero de Olmedo* hacia 1620, aunque no se lo sepa exactamente.

2 *El caballero de Olmedo* es una tragedia o tragicomedia; sin embargo, todas las obras dramáticas de Lope de Vega se pueden denominar comedias teniendo que ver con el concepto de la Comedia nueva.

3 Se trata del metro tradicional del castellano. Por el contrario, en el siglo XVI se introduce en la lírica española el verso endecasílabo que tiene origen en la poesía del italiano Francesco Petrarca.

4 Según Diego Marín: 1962

acto I en que doña Inés comenta con su hermana, doña Leonor, la carta amorosa escrita en soneto:

Leonor      Este galán, doña Inés,  
te quiere para danzar.  
Inés        Quiere en los pies comenzar  
y pedir mano después.  
[...]  
Leonor      Huir de amor cuando empieza...  
Inés        Nadie del primero huye,  
por que dicen que le influye  
la misma naturaleza.

(vv. 517-532)

No obstante, mucho de lo escrito en redondillas no trata de amor a pie de letra. Por ejemplo entre los versos 1555 y 1609 (acto II), donde habla el Rey con el condestable sobre negocios y sobre la fiesta que va a celebrarse en Medina, no hay nada de amor. O cuando don Alonso está volviendo a su pueblo natal, oye una canción sobre la muerte de un caballero, después habla de ello con el labrador que la ha cantado, en redondillas, tampoco hallamos menciones de amor (vv. 2374-2416).

Dice Rozas (2002c): «Hoy día, con los libros de Morley-Bruerton y Diego Marín, podemos discutir si los preceptos particulares sobre el uso de las estrofas que da Lope son reales de cara a lo que luego realizó en sus obras. Ambos libros, con mejor sensibilidad y tino el de Diego Marín, nos dicen que, en general, no.» Pérez explica que no podemos entender «las cosas de amor» textualmente, es decir, buscar menciones concretas que refirieran al concepto, sino considerar el amor como el núcleo de comedia aurisecular. «Las "cosas de amor" constituyen el armazón, como lo es la redondilla de toda la polimetría dramática.» (Pérez: 2001, 82)

En resumen, podemos decir que Lope de Vega no entendía el amor como algo especial que es necesario envolver en una estrofa noble, sino como algo natural: «Creo, pues, que Lope quiere decir *redondillas igual a lo habitual y cotidiano en la comedia: el amor.*» (Rozas: 2002c)

El romance es una forma no estrófica, es decir, aparece en las llamadas tiradas de una cantidad de versos no definida. El verso suele ser octosílabo, riman en asonantes los pares.

Lope de Vega aconseja utilizar el romance para las relaciones en el sentido de noticias o informes en boca de un personaje que los relata y en forma de monólogo. Aquellas relaciones tienen función meramente diegética<sup>5</sup>. De ilustración típica puede servir el ejemplo al principio del acto I, donde

<sup>5</sup> Según García Barrientos (2003), como cada mención de funciones del diálogo en adelante.



don Alonso cuenta del encuentro con doña Inés. De esta narración en forma de monólogo podemos llegar a conocer los hechos alejados espacial y temporalmente:

Alonso      Por la tarde salió Inés  
                 a la feria de Medina,  
                 tan hermosa, que la gente  
                 pensaba que amanecía.  
                 Rizado el cabello en lazos,  
                 que quiso encubrir la liga  
                 porque mal caerán las almas  
                 si ven las redes tendidas.

(vv. 75-82)

Sin embargo, hay también muchos casos donde Lope no obedece su preceptiva. Por ejemplo en la escena donde Fabia quiere hechizar a doña Inés (paralelismo con *La Celestina* de Fernando de Rojas). Va a don Alonso con una carta, pero en el escenario aparecen don Rodrigo y don Fernando, sorprendidos de la presencia de Fabia. Inés y su hermana la defienden fingiendo que se trata de una mujer que lava la ropa en casa. La acción es muy dramática, dinámica, los versos aparecen «cortados» entre varios personajes. De ahí que la función del diálogo no sea diegética sino dramática:

Leonor      [...] Mira que aguarda  
                 por la cuenta de la ropa  
                 Fabia.  
Inés                      Aquí la traigo, hermana.  
                 Tomad y haced que ese mozo  
                 la lleve.

(vv. 430-434)

Según Diego Marín (1962) usa Lope de Vega el romance sobre todo para las relaciones de tipo narrativo-afectivo; en el período de la creación de *El caballero de Olmedo* las suele poner generalmente «al final de la comedia para deshacer el enredo y producir desenlace» (Marín: 1962, 31-33). Al final de nuestra comedia hay dos series en romance: entre los versos 2417 y 2508 y entre los 2589 y 2732; esta segunda efectivamente nos da a saber cómo termina la historia.

Ramón Menéndez Pidal considera el romance la forma «natural»: «era para todo español

ejemplo de poesía natural, que brota sin cultivo» (Menéndez Pidal: 1989, 93). Añade que es un prototipo de naturalidad en el arte. Rozas habla sobre la velocidad del romance cuya rima asonante es, digamos, más fácil. El estudioso defiende al poeta: «el que además use [el romance] para muchas otras cosas o use otras series o estrofas para las relaciones, nada quita de exactitud a la frase de Lope» (Rozas: 2002c).

Muy interesante es la verificación de Montesinos (1989, 160), quien dice que «la escena final de cada acto solía estar en romance, como un aviso al público de que la cortina estaba a punto de correrse.» En *El caballero de Olmedo* cada acto efectivamente termina con el romance.

«Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan» escribe Lope en su *Arte nuevo*. Aun teniendo carácter distinto – el soneto tiene versos endecasílabos, mientras que la décima octosílabos, entre otras diferencias – ambas estrofas las utiliza Lope para diálogos que tienen mucho en común. La función más importante es que sirven al poeta de portador de lirismo. En las dos apreciamos proyecciones de sentimientos íntimos de los personajes.

En las obras del período entre los años 1613-1616 según Marín va en décimas el 21 % de subescenas de «los soliloquios líricos que implican una combinación de emoción, lirismo y algún concepto» (Marín: 1962, 37); en soneto aparece el 68 % de dichas subescenas.

Pérez considera el soneto la forma más apropiada para los monólogos o soliloquios, para «el lamento por la pérdida o la expectativa del anhelo [...]» y las décimas según él tienen una función similar: «se suman a la métrica escénica en equivalencia con el soneto en su función de queja y proyección de la intimidad.» (Pérez: 2001, 79)

*El caballero de Olmedo* contiene tan solo un soneto: la carta de Don Alonso que lee Inés en el primer acto (vv. 503-516); su función es sobre todo poética, pero también diegética, ya que aclara algunos hechos no presentes en el escenario.

Hay cuatro series de décimas, dos en el acto I. Con la primera se abre la comedia, tiene función meramente poética:

Alonso	Amor, no te llame amor el que no te corresponde, pues que no hay materia adonde imprima forma el favor. Naturaleza, en rigor conservó tantas edades correspondiendo amistades;
--------	--

que no hay animal perfeto  
si no asiste a su conceto  
la unión de dos voluntades.

(vv. 1-10)

La otra serie en décimas del acto I también es un soliloquio lírico de don Alonso. Sin embargo, en el acto II hallamos la cadena de seis décimas que tiene aparte de la función poética también la diegética y no se trata de monólogo ni soliloquio. En el acto III hay una décima cuyas funciones son diegética y dramática; habla solo don Alonso, se trata de soliloquio.

Así que vemos que en *El caballero de Olmedo* el soneto tiene un papel muy parecido al de las décimas: don Alonso expresa a través de estas estrofas sus quejas amorosas y sus esperanzas. Además hay dos series de décimas cuyo carácter es distinto: no se trata de soliloquios ni monólogos líricos.

Diego Marín opina que «las décimas [pueden ser consideradas] por su forma y uso como una especie de soneto de arte menor» (Marín: 1962, 37). Entonces, en nuestra comedia prevalece la variante de arte menor.

En cuanto a otras estrofas de versos de arte mayor, es decir, endecasílabos: en *El caballero de Olmedo* no hay muchos casos de su uso. Ya he escrito sobre el soneto, nos quedan todavía las octavas y los tercetos. En las dos nos encontramos con el uso, digamos, «especial».

La octava real, en este texto la llamo simplemente la octava, es una estrofa de ocho versos endecasílabos; la rima es consonante, más a menudo según el esquema *ABABABCC*.

Primero hay que tomar en cuenta la comparación que nos ofrece Lope en su *Arte nuevo*: «Las relaciones piden los romances / aunque en otavas lucen por extremo,» (Vega: 2003). Algo similar ya hemos visto en la relación entre el soneto y las décimas: las dos formas sirven sobre todo para monólogos o soliloquios líricos, íntimos, la diferencia consiste en que la primera es de arte mayor mientras que la segunda de arte menor. La misma dicotomía vemos en las octavas (relaciones de arte mayor) y el romance (relaciones de arte menor) de que ya me he mencionado algunos apartes arriba.

En el estudio de Marín (1962, 46) podemos ver una diferencia: identifica el uso más amplio de octavas en las relaciones puramente descriptivas, informativas o líricas, mientras que el romance los usa Lope según el estudioso sobre todo en las relaciones con fuerte sentido afectivo, con una tensión dramática.

Juan Manuel Rozas opina:

El que, en el Barroco y años anteriores, la octava sirviese como vehículo esencial a la épica culta, y luego a la fábula mitológica de gran vuelo, indica que era bien propia para las relaciones que, con mayor elegancia, se quisiesen lucir más. Y que Lope oponga el romance, vehículo de la épica popular, a la octava, vehículo de la épica culta, es una razón más de su adecuación al uso de ambos. (Rozas: 2002c)

No obstante, en *El caballero de Olmedo* he identificado un uso distinto: se trata del coloquio entre don Fernando y don Rodrigo que quiere matar a don Alonso. La escena es poco descriptiva y nada lírica; más bien se trata de un diálogo muy dramático:

Rodrigo    Hoy tendrán fin mis celos y su vida.  
Fernando   Finalmente, ¿venís determinado?  
Rodrigo    No habrá consejo que su muerte impida,  
              después que la palabra me han quebrado.  
              Ya se entendió la devoción fingida,  
              ya supe que era Tello, su criado,  
              quien la enseñaba aquel latín que ha sido  
              en cartas de romance traducido.

(vv. 2304-2311)

El terceto es una forma de tres versos normalmente endecasílabos, rima siempre el primero con el tercero en consonantes, el segundo verso rima con el primero de la estrofa siguiente, se crea así una cadena de tercetos cuyo esquema de la rima es: *ABA BCB CDC... YZYZ*.

Lope de Vega recomienda escribir en tercetos «cosas graves». ¿Cómo entenderlo? Marín (1962, 60) dice que se trata de «situaciones en que se expresan sentimientos elevados o líricos.» Identifica los tercetos exclusivamente en los diálogos, ya con tensión dramática, ya sin ella. Rozas añade: «La clave [...] para entender el *Arte nuevo* es unir la gravedad intrínseca del terceto a la tradición de manifiesto moral y de epístola que traía desde antiguo.» (Rozas: 2002c)

En *El caballero de Olmedo* podemos encontrar solo una serie en tercetos. Hablan don Rodrigo y don Fernando sobre don Alonso, como en el caso de las octavas donde la situación dramática ha sido muy parecida. Don Rodrigo tiene celos y quiere matarle a Alonso:

Rodrigo    Pues, ¿cómo tantas veces a Medina  
              viene y va don Alonso? Y ¿a qué efeto

es cédula de noche en una esquina?  
Yo me quiero casar, vos sois discreto:  
¿Qué consejo me dais, si no es matalle?  
(vv. 1366-1370)

En el ejemplo podemos sentir la gravedad de la situación, aunque podemos discutir sobre los sentimientos «elevados» de Rodrigo. Se trata de un diálogo.

El rasgo común de las octavas y los tercetos en *El caballero de Olmedo* es el que hablan en ellos solo los antagonistas nobles (don Rodrigo y don Fernando) en situaciones en que Rodrigo quiere matarle al protagonista, don Alonso. Sin embargo, las octavas no se usan para las relaciones como aconseja Lope en su *Arte nuevo*, sino que sirve para ello más bien el romance.

Ya he presentado el uso de las estrofas más importantes de la comedia analizada. Es conveniente, no obstante, mencionar también el resto de las estrofas, a pesar de su poca abundancia. Son la glosa, la seguidilla, la seguidilla compuesta, la quintilla y el romancillo.

La glosa es un comentario de una estrofa inicial; normalmente cada verso de esta aparece al final de la estrofa correspondiente de la glosa. Su metro puede tener varias formas: pueden ser décimas, coplas castellanas, copla real, octava etc. En *El caballero de Olmedo* hallamos dos glosas, ambas de coplas reales que constan de diez versos octosílabos con la rima consonante. Y en los dos casos la cabeza, es decir, la parte comentada, es la quintilla. La función del diálogo teatral es sobre todo poética.

A continuación podemos encontrarnos con una seguidilla y una seguidilla compuesta. Las dos sirven para una canción de la muerte de don Alonso que él mismo oye cantar. La función es también poética, aunque tengan las dos estrofas cierta influencia en el argumento.

La última forma métrica es el romancillo en que está escrito un diálogo de don Alonso (vv. 1610-1659) donde el caballero habla de su amor. Se trata de un uso muy parecido al de las dos series en décimas amorosas en el acto I. La función es sobre todo poética.

## **Métrica y estructura dramática**

La otra vertiente de mi análisis de *El caballero de Olmedo* parte de las investigaciones de Marc

Vitse (1988), Fausta Antonucci (2007a, 2007b) y otros<sup>6</sup> teóricos que consideran el criterio estructurante más importante de comedias polimétricas auriseculares la métrica, la alteración de formas.

Marc Vitse, estudioso francés, inventó este enfoque de que voy a hablar a continuación. Por primera vez lo presentó en el artículo «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*» (Vitse: 1998). En el trabajo formuló los conceptos que iban a emplear otros investigadores de teatro y que iban a desencadenar una polémica muy fructuosa. También yo he intentado contribuir al discurso con las conclusiones de mi tesina.

La forma englobadora es aquella que sirve de marco para otras formas, las englobadas: sobre todo canciones o relatos. Por ejemplo, un diálogo en redondillas que está seguido por un soneto y después continúa, es la forma englobadora; el soneto es la forma englobada. Mas no es fácil señalar alguna forma por englobada sin tener una buena justificación. El propio Marc Vitse reformuló varias veces su teoría rellenando los huecos que habían en ella. Por eso, tras varias revisiones, crea el concepto del carácter digresivo<sup>7</sup> de la forma englobada:

[...] todas estas formas englobadas -y todas las que quedan por identificar y analizar- compartirán ese estatuto de digresión que, lejos de la relativa objetividad del terno de criterios formales, supondrá, para su fijación, un acto, por fuerza subjetivo, de interpretación de parte del estudioso segmentador. (Vitse: 2010, 50-51)

La siguiente clasificación de Vitse es la de macrosecuencias y microsecuencias y aquí yace el secreto de la segmentación según el criterio métrico con que Vitse opone a la teoría de Ruano de la Haza: su método, según el estudioso francés, otorga la prioridad al criterio espacial y el métrico lo aparta al margen<sup>8</sup>. Vitse exige «devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales.» (Vitse: 1998, 49)

Pues una macrosecuencia puede o no igualarse al cuadro ruaniano: tener la unidad de lugar,

6 Gavela García: 2007, Güell: 2007, Gilbert: 2006.

7 Vitse primero considera los criterios intermétrico e interlocutivo (Vitse: 2010, 31); más tarde añade el criterio de la adiologización (Vitse: 2010, 50); sin embargo, al final crea un nuevo término que abarca todos los anteriores. Es el carácter digresivo.

8 Ruano de la Haza divide las comedias en cuadros. Un cuadro consta de una acción ininterrumpida limitada por estos elementos:

1. El tablado queda temporalmente vacío.
2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática.
4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
5. Hay un cambio estrófico.

(Ruano de la Haza: 2000, 68-69)

tiempo, forma métrica y el tablado vacío<sup>9</sup>. Vitse distingue tres tipos de macrosecuencia: la primera es monométrica, que no tiene ninguna microsecuencia dentro; la segunda es polimétrica en cuyos límites «se da la conjunción de todos los criterios [de Ruano de la Haza], mientras que otros cambios métricos internos indican sin dificultad la delimitación de las microsecuencias.» Y el tercer tipo de macrosecuencia es la que carece de uno de los criterios ruanianos o aquella dentro de la que se dan todos los criterios, pero al dividirla se rompería la unidad de la acción. (Vitse: 1998, 59)

La microsecuencia está marcada por los cambios métricos; la excepción son las rupturas entre la forma englobadora y la englobada. Para explicarme me permito poner un ejemplo de mi tesina:

las redondillas son la forma englobadora, el soneto que está dentro de ellas es la forma englobada; después de las redondillas aparece una secuencia en romance; estas dos fases (las redondillas y el romance) se denominan microsecuencias; luego se produce una ruptura de acción, espacio y tiempo, el tablado queda vacío, pues todo eso es ideal para el comienzo de una nueva macrosecuencia. (Darebný: 2010, 20)

La obra se empieza con las décimas en que se queja de amor Don Alonso. Es la forma englobada (preenglobada, para ser exacto, ya que la serie no está marcada por ambos lados). Siguen las redondillas (microsecuencia *a*) que considero la forma englobadora y ésta marca una tirada de romance: cuenta en este metro don Alonso acerca de su encuentro con doña Inés. Siguen las redondillas que tratan del negocio parecido al de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Con el verso 215 llega una ruptura de espacio y el tablado queda vacío, no obstante, no ocurre el cambio métrico, las redondillas continúan, así que no empieza una nueva macrosecuencia. Se va desarrollando el negocio entre don Alonso, que desea casarse con doña Inés, y la alcahueta, Fabia. Pues las redondillas son la forma que sirve de marco para el núcleo que consiste en dicho negocio.

Desde el verso 407 empieza una serie en romance y precisamente aquí se abre la microsecuencia *b*. Fabia todavía está en la casa de doña Inés, se desarrolla el enredo: don Rodrigo y don Fernando están asombrados por la presencia de la alcahueta, pero la defiende doña Leonor, hermana de Inés, diciendo que es una simple lavadora. La forma englobada (postenglobada) en décimas es un monólogo de don Rodrigo que habla de su amor: la situación es paralela a la de la microsecuencia *a*; vemos el contraste entre el protagonista y el antagonista.

La forma de la microsecuencia *c* son otra vez las redondillas que engloban el soneto, la carta de don Alonso. Después, en redondillas, las hermanas comentan lo que escribió el caballero.

Con el verso 534 se empieza la tirada de romance, se pasa a un nuevo espacio, el escenario queda vacío: es tiempo para la macrosecuencia 2. Hablan don Alonso, su criado Tello y Fabia, que

<sup>9</sup> Se llama así el momento en que ningún personaje está en el escenario.

ha traído la respuesta de doña Inés.

En la microsecuencia *b* comenta don Alonso en redondillas la carta. Está alegre de la respuesta: he aquí otro paralelismo: en la macrosecuencia 1 ha comentado la carta doña Inés, ahora lo hace don Alonso.

La macrosecuencia 3 en romance es al mismo tiempo una microsecuencia, ya que no hay cambio métrico dentro. Empieza tras la ruptura métrica, espacial y temporal (la acotación dice: «de noche») y tras el momento en que el escenario queda vacío. El romance tiene principio en el verso 623, trata del primer encuentro de don Alonso, acompañado de su criado Tello, y don Rodrigo, acompañado de su amigo don Fernando.

Luego empieza la macrosecuencia 4; la microsecuencia *a* en redondillas desde el verso 707 cuenta sobre la visita del antagonista en casa de don Pedro, padre de doña Inés y doña Leonor. Los hombres negocian el matrimonio entre Inés y Rodrigo.

El metro de la última microsecuencia de este acto, la *b*, es otra vez el romance. Doña Inés se queja de que no quiera casarse con don Rodrigo; viene Fabia y le promete que va a casarse con don Alonso. El primer acto, igual que los otros, se cierra con el romance.

Al principio del acto II está una serie larga de redondillas: la microsecuencia *a*. Sirve de forma englobadora para otras tres secuencias englobadas. Primero habla don Alonso con Tello, el caballero cuenta de su amor. Después el criado va a la casa de don Pedro para buscar a Melibea, según sus propias palabras (vemos otra alusión a *La Celestina*). Entra el caballero con Tello y encuentran a Inés; están felices de verse; ha ocurrido una ruptura espacial, mas no lo podemos considerar un cambio de macrosecuencia, igual que en el acto I.

Con el verso 1036 llega el diálogo en décimas englobado. Hablan todos juntos, pues ya no se trata de un monólogo ni soliloquio como en las series de décimas que hemos visto antes. Hablan don Alonso, doña Inés y Tello, los dos enamorados se expresan amor. Siguen las redondillas que introducen lo que va a suceder: Tello dice una estrofa englobada de seguidilla que va a servir de estribillo para otra forma englobada, la glosa, también por boca del criado. Después todos comentan lo dicho, todavía en redondillas, así que la microsecuencia *a* sigue. Llega don Pedro y los dos hombres tienen que esconderse. Doña Inés habla con su padre, le dice que tiene novio. Don Pedro exige que tenga su hija un maestro de latín y una dueña.

Por fin, después de que se haya ido el padre de las hermanas, empieza con el verso 1251 la microsecuencia *b* en romance. Tello aprovecha la situación y se ofrece a Inés como maestro de latín para que le pueda leer, fingiendo enseñarla, las cartas de su amado.

La macrosecuencia 2 sucede en la calle, es un tipo de «corte», ya que después sigue la acción en



casa de don Pedro. En la calle habla el antagonista con su amigo en tercetos; don Rodrigo quiere matarle a su enemigo, don Alonso.

La macrosecuencia 3, como ya he dicho, tiene otra vez lugar en casa de don Pedro. El metro de la microsecuencia *a*, que se abre con el verso 1394, son las redondillas. Viene Fabia y trata con el padre de bodas.

La microsecuencia *b*, en romance, desarrolla el enredo planteado en la macrosecuencia anterior: Tello finge enseñar latín a doña Inés, Fabia finge servirle como dueña; tómesese en cuenta que el metro de dicho planteamiento ha sido también el romance. He aquí otro paralelismo que merece la pena mencionar.

La macrosecuencia 4 es otro «corte» que tiene lugar en la sala que ocupa el Rey en Olmedo; éste habla con su condestable sobre negocios y después sobre una fiesta que va a celebrarse en Medina y don Alonso va a asistir a ella.

Y finalmente, después del cambio métrico y el momento de tablado vacío, se abre la última macrosecuencia del acto II que tiene lugar en casa de don Alonso. Éste habla en romancillo, se trata de un soliloquio amoroso; lo considero forma englobada ya que tiene el carácter digresivo. Sin embargo, hay una discrepancia, me explico en la cita de mi tesina:

El romancillo parece englobado por las redondillas por ambos lados, pero el cambio entre las macrosecuencias 4 y 5 es evidente. Al considerar el romancillo forma englobada, la microsecuencia en redondillas debería seguir, pero no sigue. Al revés, si no lo considerásemos forma englobada, todo estaría bien, pero la englobación es clara. En este caso hay que ofrecer una solución excepcional: demos el romancillo por forma preenglobada, a pesar de que se abre con él la nueva macrosecuencia. (Darebný: 2010, 53)

Después del romancillo englobado siguen las redondillas en que don Alonso lee otra carta de doña Inés. Lee un fragmento y después lo comenta y así sucede sucesivamente varias veces. Podemos fijarnos en otro paralelismo, que el comentario de cartas siempre va en redondillas.

La microsecuencia *b* que forma parte de esta última macrosecuencia va en romance, como al final de cada acto. Don Alonso cuenta a Tello su sueño triste en que un azor mató a un jilguero: se trata de un agüero.

El acto III parece estructuralmente muy diferente de los actos I y II que tienen la construcción más o menos similar: en los dos las primeras macrosecuencias son más largas que el resto y luego siguen varias macroestructuras más cortas (en caso del acto I son tres, en el II, cuatro). El último

acto difiere, aparecen cuatro macrosecuencias: las primeras tres son aproximadamente iguales, la cuarta es más corta.

La macrosecuencia 1 no se divide en microsecuencias, ya que abarca solo una serie bastante larga en redondillas. La acción tiene lugar frente a la plaza de Medina en que está lidiando don Alonso, mas el espectador no ve el espacio dentro de dicha plaza. Están presentes don Rodrigo y don Fernando, cuyo diálogo alterna con el de unos hombres que están dentro, pues no los vemos. En otras palabras, alterna la acción de espacio patente con la de espacio latente<sup>10</sup>. Luego salen el caballero con su criado y hablan del éxito de aquello y tanto el antagonista con su amigo se van. Tello va a hablar con Fabia, quiere obtener de ella una cadena de oro (otro paralelismo con *La Celestina*), pero no lo consigue. Se ha cambiado el espacio, pero no la microsecuencia, puesto que siguen las redondillas.

La macrosecuencia 2 y la microsecuencia *a* empiezan en el paso a la plaza de Olmedo, así que ha ocurrido la ruptura temporal, espacial y métrica. Otra vez se oyen voces del espacio latente, la plaza, y llegamos a saber que don Alonso ha socorrido a don Rodrigo en la lidia. Salen al espacio patente que ya estamos viendo, Alonso se va y llega don Fernando, que habla con Rodrigo: éste tiene celos. Está presente otro paralelismo que consiste en la relación de dos formas métricas con dos espacios parecidos: la plaza de Medina está relacionada con las redondillas, mientras que la de Olmedo, con el romance.

La forma métrica de la microsecuencia *b* son las redondillas. El espacio es el mismo. Habla el Rey con su condestable sobre el valor del caballero de Olmedo. Luego ocurre una ruptura espacial, temporal, pero no métrica. Estamos en la calle frente a la casa de don Pedro. Alonso dice a Tello que va a irse a Olmedo para visitar a sus padres. Llega Leonor, Tello va a la casa con él y aparece Inés. Los dos amantes hablan a solas por primera vez. Alonso se despide y recita una glosa englobada, después siguen las redondillas.

El verso 2252 es el primero de la microsecuencia *c* en el romance, otra vez. El caballero queda solo. Aparece una sombra en máscara que le dice que se llama Alonso. El de Olmedo cree que es don Rodrigo, pero, por otro lado, el antagonista ya le debe la vida.

La microsecuencia *a* de la macrosecuencia 3 empieza después del cambio espacial y métrico; la acción tiene lugar en el campo, la estrofa es la octava real. Don Rodrigo ya ha reconocido el enredo de Fabia y Tello. Se esconde con don Fernando y unos escuderos y quiere matar a don Alonso.

---

<sup>10</sup> García Barrientos habla de grados de representación del espacio: el espacio patente es visible en el escenario; el espacio latente es lo que no vemos, pero suponemos que está más allá de los límites del escenario (por ejemplo la habitación detrás de la puerta cerrada); el espacio ausente «se aleja del núcleo central de la teatralidad y se aproxima al modo narrativo», por ejemplo, cuando un personaje cuenta de su viaje a una ciudad, ésta representa el espacio ausente. (García Barrientos: 2003, 135-141)

El protagonista está caminando y de pronto oye música. El metro son las décimas. No la considero esta serie englobada (aunque se trata de un soliloquio), ya que está presente una fuerte tensión dramática, no hay matiz digresivo.

La microsecuencia *c* va en redondillas que engloban dos estrofas de seguidillas: una simple, otra compuesta. Se canta en ellas sobre la muerte de un caballero. Aparece el labrador que ha cantado, le dice a Alonso que sabe la canción de Fabia y le aconseja que vuelva; no obstante, no lo hace el caballero.

Después de que se haya ido el labrador empieza la microsecuencia *d* en romance. El caballero se encuentra con el antagonista y su amigo; se baten, don Alonso se defiende, pero en vano. Los agresores escapan y llega Tello, que habla con su señor moribundo.

El cambio espacial (ahora la acción tiene lugar en la casa que ocupa el Rey en Medina) y el tablado vacío dan principio a la macrosecuencia 4. La microsecuencia *a* va en redondillas; están presentes Pedro, Inés, Leonor, Fabia y Ana. Leonor dice al padre que su hermana quiere a Alonso y Pedro está para preparar bodas.

No obstante, llega el Rey con don Rodrigo y don Fernando, quienes piden las manos de las dos hermanas, el padre les dice que Inés ya tiene novio. El metro de esta microsecuencia es el romance (se trata de la última microsecuencia de la obra, así que vemos que los tres actos terminan con el romance). Llega Tello y dice la verdad, el Rey condena a los dos agresores y se da «fin de la trágica historia / del *Caballero de Olmedo*.»

## Conclusiones

Como hemos visto, la métrica en el teatro de Lope de Vega no tiene solo una función poética, sino que se trata de un recurso importante para determinar a través de diferentes formas varias funciones del diálogo, distinguir lo popular y lo culto o segmentar la comedia, entre otras cosas.

Como base para este trabajo me ha servido mi tesina más extensa y detallada. Por eso voy a presentar aquí las conclusiones comunes para los dos textos.

En el cuadro 2 en el apéndice se pueden ver los porcentajes de formas métricas: prevalecen las de verso de arte menor, en nuestro caso son sobre todo los octosílabos, y, entre ellas, las redondillas. El resultado no es nada sorprendente, puesto que se trata de la estrofa utilizada más a menudo en el teatro de Lope en la época (Marín: 1968); junto con el romance tienen un uso muy universal, las hallamos estas formas ya en los diálogos, ya en los monólogos, hablan en ellas todos los personajes,

pueden servir para matizar todas las funciones del diálogo.

El uso de las estrofas de versos de arte mayor, en nuestra comedia son solo endecasílabos, es más especializado. Los diálogos en estas formas tienen sobre todo la función poética, aunque no todos. Las octavas y los tercetos las emplean solo los antagonistas en *El caballero de Olmedo*, lo cual es una averiguación interesante.

En la segunda parte he intentado segmentar la comedia según el criterio métrico, partiendo del método de Marc Vitse. He tropezado, sin embargo, con varios problemas: por ejemplo, en el acto I dentro de la macrosecuencia 1, microsecuencia *a*, donde no se pasa a nueva macrosecuencia con la ruptura espacial y el tablado vacío, ya que continúan las redondillas; una explicación puede ser que la acción dramática sigue con la estrofa. Fausta Antonucci defiende el trabajo del segmentador que prefiere el criterio métrico al criterio espacio-temporal:

No hay que olvidar sin embargo que, como cualquier acto crítico, la segmentación es una operación en parte subjetiva, en el sentido de que el deslinde de las unidades mayores (las macrosecuencias) depende en gran medida del juicio del investigador. [...] El mismo problema se presenta por otra parte si se elige segmentar la obra teatral según el criterio de los bloques escénicos marcados por un cambio espacio-temporal. (Antonucci: 2009)

Por otro lado, me ha venido muy bien el método al buscar regularidades en la estructura. Gracias a ello he podido encontrar varios paralelismos más o menos significativos. Entre ellos, por ejemplo, el romance que sirve para planteamiento y luego desarrollo del enredo o las décimas amorosas en que habla primero el protagonista, después el antagonista.

Espero que no haya aburrido este texto al querido lector, ya que no se trata de un tema muy divertido y atractivo; sin embargo, para una persona interesada en la investigación del teatro áureo puede ser una tesela más de este mosaico de tantos colores.

## Bibliografía

### Literatura primaria

VEGA, Lope de (1982), *El caballero de Olmedo*, Antonio Prieto (ed.), Barcelona, Planeta.

### Literatura secundaria

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

ANTONUCCI, Fausta (2007a), «Introducción: para un estado de la cuestión», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Fausta Antonucci (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 1-30.

ANTONUCCI, Fausta (2007b), «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Fausta Antonucci (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 31-82.

DAREBNÝ, Jan (2010), *Métrica en Lope de Vega: análisis métrico de El caballero de Olmedo*, Brno, Masarykova univerzita.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2001), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (1998), «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)», *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 109-115

FROLDI, Rinaldo (2002), *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://cervantesvirtual.es>

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.

GAVELA GARCÍA, Delia (2007), «Clientelismo y estructura dramática en las obras de Lope de Vega: *El premio de la hermosura*», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Fausta Antonucci (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 83-108.

GÜELL, Mónica (2007), «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Fausta Antonucci (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 109-132.

- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1989), «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», *Lope de Vega: el teatro I*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Madrid, Taurus, pp. 89-144.
- MONTESINOS, José F. (1989), «La paradoja del 'Arte nuevo'», *Lope de Vega: el teatro I*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Madrid, Taurus, pp. 145-168.
- PÉREZ, Pedro Ruiz (2001), «A propósito de la polimetría: 'Varias rimas' y 'Arte nuevo'», *Anuario Lope de Vega VII*, Lleida, Milenio.
- ROZAS, Juan Manuel (2002a), *El significado del «Arte Nuevo»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://cervantesvirtual.es>
- ROZAS, Juan Manuel (2002b), *La obra dramática de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://cervantesvirtual.es>
- ROZAS, Juan Manuel (2002c), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://cervantesvirtual.es>
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- VEGA, Lope de (2003), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juan Manuel Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://cervantesvirtual.es>
- VITSE, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- 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*)», Fausta Antonucci (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- VITSE, Marc (2010) «*Partienda est comedia: la segmentación frente a sí misma*», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, no. 4, pp. 19-75, <http://www.uqtr.ca/teatro/entrada/t.html>

## **Apéndices**

- 1) Cuadros del análisis métrico completo
- 2) Cuadro de los porcentajes de formas métricas
- 3) Cuadro del análisis de la estructura dramática

## 1) Cuadros del análisis métrico completo

### Acto I

Personajes ( <i>espacio</i> )	Forma	Versos	Situación	Función*
<i>Calle en Medina del Campo</i>				
Alonso	Décimas	1 -30	Alonso habla sobre amor, se queja; soliloquio	P
Alonso, Fabia, Tello	Redondillas	31 -74	Tello y Alonso hablan con Fabia sobre el «contrato»	DR, DI
Alonso, Fabia, Tello	Romance	75 -182	Alonso cuenta de su encuentro con Inés	DI
Alonso, Fabia, Tello	Redondillas	183 -214	Tello y Alonso hablan con Fabia sobre el «contrato».	DR
<i>Sala en casa de Don Pedro en Medina</i>				
Inés, Leonor	Redondillas	215 -245	Las dos hablan sobre Rodrigo	DI
Inés, Leonor, Ana	Redondillas	246 -258	Ana presenta a Fabia	DR
Inés, Leonor, Fabia	Redondillas	259 -396	Fabia trata con Inés, finge venderles cosas usuales	DR, DI
Leonor, Fabia, Rodrigo, Fernando	Redondillas	397 -406	Rodrigo está asombrado al encontrar a Fabia	DR
Leonor, Fabia, Rodrigo, Fernando	Romance	407 -429	Leonor defiende a Fabia; Rodrigo pregunta por Pedro e Inés	DR
Leonor, Fabia, Rodrigo, Fernando, Inés	Romance	430 -452	Fabia finge una lavadora, lee la carta fingiendo que es una lista de ropa	DR
Leonor, Rodrigo, Fernando, Inés	Romance	453 -460	Inés dirige a Rodrigo a su padre	DR
Leonor, Rodrigo, Fernando, Inés	Décimas	461 -490	Rodrigo habla sobre amor, se queja; monólogo	P
Leonor, Inés	Redondillas	491 -502	Inés va a leer la carta	DR
Leonor, Inés	Soneto	503 -516	Inés lee la carta escrita en soneto	P, DI
Leonor, Inés	Redondillas	517 -532	Las dos comentan la carta	DR
<i>Sala en una posada de Medina</i>				
Alonso, Tello, Fabia	Romance	534 -570	Tello habla mal sobre Fabia, A. le muestra su servilismo a ella; ésta trae la carta	DR
Alonso, Tello, Fabia	Sin verso		Alonso lee la carta	DR
Alonso, Tello, Fabia	Redondillas	571 -585	Comentan la carta, Alonso está alegre	DR
Alonso, Tello	Redondillas	586 -622	Tello quiere ir con Alonso, pero Fabia quiere que la acompañe	DR
<i>Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro</i>				
Fernando, Rodrigo	Romance	623 -662	De noche; Rodrigo habla de amor; oyen ruido	P, DR
Fernando, Rodrigo, Alonso, Tello	Romance	663 -706	T. dice a A. sobre el negocio con Fabia; encuentran a F. y R.	DI, DR
<i>Sala en casa de Don Pedro</i>				
Leonor, Inés	Redondillas	707 -728	Inés se queja de que Alonso no haya venido; Leonor lo comenta	P, DI
Leonor, Inés, Rodrigo	Redondillas	729 -750	Rodrigo busca a d. Pedro, el resto de los diálogos en apartes: Leonor dice a Inés que Fabia le ha hecho un engaño	DR
Leonor, Inés, Rodrigo, Fernando, Pedro	Redondillas	751 -786	L. e I. hablan aparte; R. y P. negocian el matrimonio	DR
Leonor, Inés	Romance	787 -792	Inés se queja, no quiere a Rodrigo	P
Leonor, Inés, Fabia	Romance	793 -887	I. se queja a Fabia, pero ésta le promete que va a casarse con Alonso	DR, DI

\* Función del diálogo teatral según García Barrientos: 2003



**Acto II**

<b>Personajes (espacio)</b>	<b>Forma</b>	<b>Versos</b>	<b>Situación</b>	<b>Función</b>
<i>Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro</i>				
Alonso, Tello	Redondillas	888 -1001	T. reprocha a A. que viaja muy a menudo entre Olmedo y Medina; A. se lo explica; habla de su amor; T. cuenta sobre lo que ha hecho con Fabia, le dan miedo hechicerías; es escéptico	DR, DI, P
Alonso, Tello, <i>en casa</i> : Ana, Inés	Redondillas	1002 -1007	Tello dice a Ana que viene Calisto, si hay Melibea; Ana le llama Sempronio; después entran los dos	DR
<i>Sala en casa de Don Pedro</i>				
Alonso, Tello, Ana, Inés	Redondillas	1008 -1035	Todos contentos de verse	DR, DI
Alonso, Tello, Inés	Décimas	1036 -1095	Hablan (en décimas) todos, cuentan lo sucedido; amor entre A. e I.	DI, P
Alonso, Tello, Inés	Redondillas	1096 -1103	T. va a decir el estribo que ha compuesto Alonso, lo introduce	DR
Alonso, Tello, Inés	Quintillas	1104 -1108	Estribo de Alonso recitado por T.	P
Alonso, Tello, Inés	Redondillas	1109 -1112	Inés pregunta si lo ha compuesto A.; le gusta	DR
Alonso, Tello, Inés	Glosa	1113 -1162	Tello glosa el estribo	P
Alonso, Tello, Inés	Redondillas	1163 -1169	Hablan sobre ello; llega Pedro, los dos se esconden	DR
(Alonso, Tello-escondidos), Inés, Pedro	Redondillas	1170 -1250	I. le dice a su padre que ya tiene novio; P. está sorprendido, pero lo concede; le quiere buscar a I. a alguien que la enseñe latín y a una mujer que le „dé alguna lición de lo que [tiene] de ser“	DR
Alonso, Tello, Inés	Romance	1251 -1332	T. se ofrece como maestro de latín a I. que aprendiendo leerá las cartas de A.; Fabia le servirá de dueña;	DR
<i>Calle</i>				
Rodrigo, Fernando	Tercetos	1333 -1393	R. siente celos por Alonso; decide matarle	DR, DI
<i>Sala en casa de Don Pedro</i>				
Pedro, Inés, Leonor	Redondillas	1394 -1409	El padre intenta convencer a Inés	DR
Pedro, Inés, Leonor, Fabia	Redondillas	1410 -1462	Viene Fabia y hablan sobre las bodas... P. está contento	DR
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Tello	Redondillas	1463 -1465	Tello habla fuera antes de que entre, es una introducción a lo siguiente	DR
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Tello	Romance	1466 -1491	T. se presenta a Pedro como Martín Peláez, el maestro del latín; P. está satisfecho	DR
Inés, Leonor, Fabia, Tello	Romance	1492 -1513	I. está alegre de que su maestro de latín es T. y su dueña F.; T. cuenta de Alonso (Pedro se ha ido)	DR, DI
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Tello	Romance	1514 -1553	P. vuelve, T. finge enseñar latín a I.; Pedro permite a sus hijas que vayan a la fiesta	DR
<i>Sala en la casa que ocupa el Rey de Olmedo</i>				
Rey, Condestable	Redondillas	1554 -1609	Hablan sobre negocios; después habla C. de la fiesta en Medina y R. promete a Alonso la primera encomienda	DR, DI

<b>Personajes (espacio)</b>	<b>Forma</b>	<b>Versos</b>	<b>Situación</b>	<b>Función</b>
<i>Sala en casa de Don Alonso en Olmedo</i> Alonso	Romancillo	1610 -1659	Alonso habla de su amor; el soliloquio	P
Alonso, Tello	Redondillas	1660 -1671	A. se queja, T. le trae la carta de I.	DR
Alonso, Tello	Sin verso		Alonso lee la carta	DR
Alonso, Tello	Redondillas	1672 -1687	A. está emocionado que no puede seguir leyendo; T. cuenta sobre I.	DR, DI
Alonso, Tello	Sin verso		Alonso sigue leyendo la carta	DR
Alonso, Tello	Redondillas	1688 -1707	T. le cuenta a A. de F. como dueña y de sí mismo como maestro	DR, DI
Alonso, Tello	Sin verso		Alonso sigue leyendo la carta	DR
Alonso, Tello	Redondillas	1708 -1727	T. cuenta de Leonor que le envidia a Inés su amor	DR, DI
Alonso, Tello	Sin verso		Alonso sigue leyendo la carta	
Alonso, Tello	Romance	1728 -1813	A. acaba de leer la carta; se da cuenta que al margen está escrito que se ponga una banda al cuello; T. le da la banda a A.; A. cuenta de su sueño triste en que vio cómo un azor mataba a un jilguero (agüero)	DR, DI, P

### **Acto III**

<b>Personajes (espacio)</b>	<b>Forma</b>	<b>Versos</b>	<b>Situación</b>	<b>Función</b>
<i>Entrada o paso a la plaza de Medina del Campo, atajada y dispuesta para una corrida de toros</i> Rodrigo, Fernando	Redondillas	1814 -1841	Rodrigo habla con Fernando de su desgracia	DR, DI
<i>Dentro (espacio latente)</i> Hombre 1, Hombre 2	Redondillas	1842 -1842,5	Hombres alaban el espectáculo	DR
<i>En el escenario (espacio patente)</i> Rodrigo, Fernando	Redondillas	1842,5 -1844	Quieren ir	DR
<i>Dentro (espacio latente)</i> Hombre 1, (Hombre 2)	Redondillas	1845 -1845	„Nadie en el mundo le iguala.“	DR
<i>En el escenario (espacio patente)</i> Rodrigo, Fernando	Redondillas	1846 -1847	Rodrigo sufre	DR
<i>Dentro (espacio latente)</i> Hombre 2, (Hombre 1)	Redondillas	1848 -1849	„Vitor setecientas veces el Caballero de Olmedo.“	DR
<i>En el escenario (espacio patente)</i> Rodrigo, Fernando	Redondillas	1850 -1852	Envidia de Rodrigo	DR
<i>Dentro (espacio latente)</i> Hombre 1, (Hombre 2)	Redondillas	1853 -1853	„Dios te guarde, dios te guarde.“	DR
<i>En el escenario (espacio patente)</i> Rodrigo, Fernando	Redondillas	1854 -1861	Comentan lo oído	DR
Rodrigo, Fernando, Tello, Alonso	Redondillas	1862 -1881	T. y A. hablan de su éxito, entusiasmados, mientras R. y F. lo escuchan y se van	DR
Tello, Alonso	Redondillas	1882 -1915	T. le dice a su amo que los están mirando; A. ya los ha visto y sabe que le envidian y que R. tiene celos; comentan la lidia; A. dice que tiene que ir a Olmedo	DR, DI

<b>Personajes (<i>espacio</i>)</b>	<b>Forma</b>	<b>Versos</b>	<b>Situación</b>	<b>Función</b>
Tello	Redondillas	1916 -1933	T. tiene un plan: quiere coger una cadena de Fabia, pues le va a decir que la quiere	DI
<i>Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro</i>				
Tello	Redondillas	1934 -1939	Ahora, sin embargo, T. duda de su plan; llama a Fabia	DR
Tello, Fabia	Redondillas	1940 -2013	Hablan sobre los éxitos de A. y T.; T. dice que A. va a partir a Olmedo; realiza su plan, pero sin éxito	DR, DI
<i>Paso a la plaza de Olmedo</i>				
<i>Dentro (espacio latente)</i>				
Hombre 1, Hombre 2, Rodrigo, Alonso	Romance	2014 -2019	Hombres comentan lo que están viendo: A. socorre a R.	DI
<i>En el escenario (espacio patente)</i>				
Rodrigo, Alonso	Romance	2020 -2030	Salen; A. le dice a R. que se va; A. vuelve a la plaza	DR
Rodrigo, Fernando	Romance	2031 -2077	R. le cuenta a F. que ha sucedido, tiene celos	DI
Rey, Condestable	Redondillas	2078 -2105	Comentan el valor de Alonso	DR, DI
<i>Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro, de noche</i>				
Alonso, Tello	Redondillas	2106 -2121	A. quiere irse a Olmedo; encuentran a Leonor	DR
Alonso, Tello, Leonor	Redondillas	2122 -2131	L. dice que T. puede entrar porque Inés quiere darle un regalo	DR
Alonso, Leonor	Redondillas	2132 -2141	A. habla con L., ésta le dice que su padre le alaba	DR, DI
Alonso, Leonor, Inés	Redondillas	2142 -2149	Sale Inés, Leonor se despide	DR
Alonso, Inés	Redondillas	2150 -2177	Están contentos de verse, pero A. tiene que despedirse	DI, P
Alonso, Inés	Glosa	2178 -2227	A. habla en glosa y así se despide de I.	P
Alonso, Inés	Redondillas	2228 -2243	Comentan la glosa	DR
Alonso, Inés, Leonor	Redondillas	2244 -2251	L. dice que el padre pregunta por I.; ésta se despide de A.	DR
Alonso, Inés, Leonor	Romance	2252 -2256	A. se queja; se va, Tello le alcanzará	DR
Alonso, Sombra	Romance	2257 -2267,5	Una sombra con una máscara y espada le sorprende a A. y le dice que se llama Don Alonso; A. se asusta, pero quiere desnudar su espada	DR
<i>Campo con árboles al lado de un camino</i>				
Rodrigo, Fernando, Mendo, Laín	Octava real	2304 -2343	R. ya sabe que Tello le enseñaba latín a Inés y que Fabia era su dueña; tiene un plan, se esconden	DR, DI
Alonso	Décimas	2344 -2373	A. va y comenta sus pensamientos; oye música	DR, DI
<i>Dentro (espacio latente)</i>				
Voz	Seguidilla	2374 -2377	La voz canta la seguidilla de que mataron a Don Alonso	P
<i>En el escenario (espacio patente)</i>				
Alonso	Redondillas	2378 -2385	A. cree que se trata de una invención de Fabia que le quiere impedir que se vaya	DR
<i>Dentro (espacio latente)</i>				
Voz	Seguidilla c.	2386 -2392	Sigue la canción	P
<i>En el escenario (espacio patente)</i>				
Alonso, Labrador	Redondillas	2393 -2414	A. le pregunta a L. de dónde conoce la canción, éste dice que de Fabia; le aconseja que vuelva	DR, DI

<b>Personajes (<i>espacio</i>)</b>	<b>Forma</b>	<b>Versos</b>	<b>Situación</b>	<b>Función</b>
Alonso	Redondillas	2415 -2416	A. cree que son engaños y sigue	DR
Alonso	Romance	2417 -2428	A. está pensando sobre lo ocurrido	DI
Alonso, Rodrigo, Fernando (y su gente)	Romance	2429 -2470,5	R. le dice a A. que le quiere matar; lo manda a Mendo y él lo hace	DR, DI
Alonso, Tello	Romance	2470,5 -2508	T. ha visto a los hombres que huyen a caballos; A. le dice que muere y que le ponga a caballo y le lleve a ver sus padres	DR
<i>Sala en la casa en que se hospeda el Rey en Medina</i>				
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Ana	Redondillas	2509 -2588	L. le dice a su padre que I. quiere a Alonso; P. está contento y quiere que se casen	DR, DI
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Ana	Romance	2589 -2589	Leonor dice: „El Rey.“	DR
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Ana, Rey, Condestable, Rodrigo, Fernando	Romance	2589 -2622	Rey quiere que se casen las hijas de P. con R. y F.; P. dice que I. va a casarse con Alonso	DR
Pedro, Inés, Leonor, Fabia, Ana, Rey, Condestable, Rodrigo, Fernando, Tello	Romance	2623 -2732	Sale Tello; dice todo lo que ha sucedido y denuncia a R. y F.; el Rey decide ejecutarlos	DR, DI

## 2) Cuadro de los porcentajes de formas métricas

<b>Forma métrica</b>	<b>Número de v.</b>	<b>Porcentaje</b>
Redondillas	1309	47,9
Romance	995	36,4
Romancillo	50	1,8
Décimas	150	5,5
Glosa	100	3,7
Tercetos	61	2,2
Octava real	40	1,5
Soneto	14	0,5
Seguidillas	4	0,1
Seguidillas comp.	7	0,3
Quintillas	5	0,2
		100,0
	<b>Total arte menor</b>	<b>Total arte mayor</b>
	2570	115
	94,1	4,2

### 3) Cuadro del análisis de la estructura dramática

Acto	Macro	Micro	Forma	Espacio	T.V.*	
I	1	a	(Décimas)	Calle en Medina del Campo		
			Redondillas			
			(Romance)			
				Redondillas	Sala en casa de Don Pedro en Medina	*
			b	Romance		
				(Décimas)		
			c	Redondillas		
				(Soneto)		
				Redondillas		
		2	a	Romance	Sala en una posada de Medina	*
		b	Redondillas			
	3	-	Romance	Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro	*	
	4	a	Redondillas	Sala en casa de Don Pedro	*	
		b	Romance			
II	1	a	Redondillas	Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro		
			Redondillas	Sala en casa de Don Pedro		
			b	Décimas		
			c	Redondillas		
				(Quintillas)		
				Redondillas		
				(Glosa)		
				Redondillas		
			d	Romance		
		2	-	Tercetos	Calle	*
		3	a	Redondillas	Sala en casa de Don Pedro	*
	b		Romance			
	4	-	Redondillas	Sala en la casa que ocupa el Rey de Olmedo	*	
	5	a	(Romancillo)	Sala en casa de Don Alonso en Olmedo	*	
			Redondillas			
		b	Romance			
III	1	-	Redondillas	Entrada o paso a la plaza de Medina del Campo, atajada y dispuesta para una corrida de toros		
			Redondillas	Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro		
		2	a	Romance	Paso a la plaza de Olmedo	*
			b	Redondillas		
				Redondillas	Calle y vista exterior de la casa de Don Pedro	
				(Glosa)		
				Redondillas		
			c	Romance		
		3	a	Octava real	Campo con árboles al lado de un camino	*
		b	Décimas			
		c	(Seguidilla)			
			Redondillas			
			(Seguidilla comp.)			
			Redondillas			
		d	Romance			
	4	a	Redondillas	Sala en la casa en que se hospeda el Rey en Medina	*	
		b	Romance			

\* Tablado vacío