

ESPACIO Y MÉTRICA
EN LAS COMEDIAS DE AGUSTÍN MORETO:
LOS CASOS DE *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*
Y *DE FUERA VENDRÁ**

Debora Vaccari

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

0. Para mi propuesta de análisis del universo cómico de Moreto he elegido dos criterios relacionados entre sí, el de la construcción del espacio, por un lado, y, por el otro, el de la estructura métrica, ambos aplicados a dos obras del dramaturgo madrileño pertenecientes, como veremos, a dos géneros diferentes: *El desdén, con el desdén*, comedia palatina cómica, y *De fuera vendrá*, comedia de capa y espada del tipo de figurón. Pero veamos más de cerca estos dos criterios y cómo se vinculan el uno con el otro, empezando por el espacio. Debido a los límites de este análisis, he decidido dejar para otra ocasión el estudio de otro criterio de análisis, el temporal, cuya importancia a la hora de construir una comedia es evidente. Pero veamos más de cerca los dos criterios elegidos, espacio y métrica, y cómo se vinculan el uno con el otro, empezando por el espacio.

Primero: ¿*espacio* o *espacios*? Lo más correcto probablemente sea hablar de *espacios*, en plural, tal y como teoriza Rubiera en su todavía imprescindible ensayo de 2005, punto de inflexión en un largo debate sobre el tema, donde elabora —o, mejor dicho,

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P).

reelabora a partir de las teorías semiológicas de Bobes Naves [1987, 2001]— una terminología *espacial*, la siguiente:

- el espacio teatral («término que engloba todo lo referente a la espacialidad en el teatro» [Rubiera, 2005: 84]);
- el espacio escénico (el espacio real, concreto, en que se mueve el actor, dentro y fuera del escenario, delante del espectador u oculto al público);
- el espacio escenográfico (no solo el decorado o los accesorios escénicos, la música y el vestuario, sino también el *decorado verbal* creado mediante la palabra);
- el espacio lúdico («el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su *organización* en el escenario» [Pavis, 1990: 175]);
- y, finalmente, el espacio dramático («el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación», a saber, la «escena imaginada», como la define acertadamente Rubiera [2005: 18]).

Por lo tanto, por ejemplo, el corral, que con el palacio representa uno de los espacios escénicos más importantes del teatro áureo, se convierte en espacio escenográfico a través del decorado verbal (acotaciones implícitas) y del no verbal (acotaciones explícitas): el resultado de este proceso es el espacio dramático, que se construye de acuerdo con las convenciones teatrales de la época, definidas a partir del *pacto escénico* vigente de forma tácita entre actores y espectadores y que hace posible la comunicación teatral [Breyer, 1968: 8]. En virtud del *pacto escénico*, pues, el público está capacitado para llenar los vacíos y los silencios inevitablemente presentes en la comunicación teatral, sobre todo si consideramos que un lugar como el corral se caracteriza por un espacio escénico muy ambiguo y versátil, por lo que actores y espectadores deben compartir un código tanto verbal como no verbal para garantizar la completa recepción del mensaje. Lo dicho hasta ahora hace que «cuatrocientos años después, el esfuerzo imaginativo del lector deba ser mucho mayor, porque en ocasiones carece de claves para interpretar y reconstruir mentalmente las acciones dramáticas en el espacio concebido en origen para la representación» [Rubiera, 2005: 12-13].

En esta perspectiva, pues, resulta imprescindible volver a situar la comedia nueva en el contexto histórico y material en que nació y se afirmó para poder reconstruir la puesta en escena, uno de los muchos eslabones que componen la compleja cadena que

lleva desde el *texto dramático* al *texto espectacular* [Bobes Naves, 1987: 12]: en efecto, en palabras de Pavis [1990: 363], la escenificación de una obra no es otra cosa que una *puesta en el espacio*, ya que «consiste en trasponer la escritura dramática del texto [...] en una escritura escénica. [...] Es, en suma, la transformación o —mejor dicho— la concretización del texto a través del actor y del espacio escénico, en una duración vivida por los espectadores».

En segundo lugar, también es preciso volver al *texto dramático* y a su organización métrica. Esto porque, como bien sabemos, la polimetría tiene tanto una función estructural como una función expresiva dentro de la comedia, tal y como el Fénix de los Ingenios ilustraba en sus archiconocidos versos del *Arte nuevo* dedicados al tema. La métrica, pues, en palabras de Vitse [2013], como «una aliada no supeditada» a los cambios espaciales: «la necesidad de introducir un cambio de lugar y el paso del tiempo era lo que propiciaba esta ruptura [la del cuadro] en la representación. Cuando reaparecía un actor en escena solía producirse una variación en la forma métrica utilizada, y el vestuario y otros elementos escenográficos (música, decorado, accesorios escénicos...) contribuían a situar de nuevo la acción» [Rubiera, 2005: 39]. Por esto, el punto de partida para este trabajo ha sido la segmentación de las comedias objeto de mi atención en unidades (llamadas *cuadros* por Ruano de la Haza [1994: 291-292] o *macrosecuencias* por el ya mencionado Vitse, aunque las dos cosas no son exactamente lo mismo, pero no voy a entrar aquí en el debate), cuya métrica, como veremos, se entrelaza estrechamente con la de los espacios en juego en los textos.

Con respecto al corpus objeto del presente estudio, he elegido dos comedias cómicas: una, *El desdén, con el desdén*, una de las obras más conocidas y representadas de Moreto y una de las más estudiadas; otra, *De fuera vendrá*, igual de amena pero menos famosa, quizás justamente por su carácter marcadamente cómico, algo que, como ha relevado Arellano [2002, 2017a, 2017b], dificulta su inclusión en el canon dramático. La primera, una comedia palatina cómica (es más, la única del madrileño, que prefería netamente las palatinas serias, según Lobato [2015]); la otra, una comedia de capa y espada, perteneciente al subgénero de la comedia de figurón [García Ruiz, 2002]. Ambas fueron incluidas en la *Primera parte*, cuyas doce piezas reunió personalmente el dramaturgo que luego se encargó también de pedir el privilegio para la impresión, que tuvo lugar, una vez cedido el volumen al mercader de libros Mateo de la Bastida, en 1654 en Madrid en el taller de Diego Díaz de la Carrera [Zugasti, 2008].

1. *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

Punto de partida para el análisis de *El desdén* ha sido el artículo de Lobato «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público» de 2010. En él, la estudiosa presenta su propuesta de segmentación de la comedia y formula una serie de consideraciones a las que me referiré a menudo. Igualmente útil, a pesar de haberse publicado hace más de 30 años, ha sido la introducción a la edición de la obra de Sirera [en Moreto, 1987].

Según Lobato [en Moreto, 2008: 402], la composición de *El desdén* se remontaría a la segunda mitad de 1651 o muy al comienzo de 1652, mientras que su estreno corrió a cargo de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés y Juan de Vivas, y tuvo lugar probablemente en la primavera de 1652; en todo caso fue antes del 25 de diciembre de 1653, cuando el mencionado autor Gaspar Fernández de Valdés otorgó testamento, lo que ocurrió poco antes de morir, ya que el 8 de enero de 1654 se pagaron los gastos de su funeral en la iglesia de San Sebastián de Madrid [Lobato, 2008: 26]. Unos meses después, el 10 de septiembre de 1654, la viuda de Gaspar Fernández, Damiana de Arias y Peñafiel, vendió el manuscrito de *El desdén*, junto con el de *La misma conciencia acusa*, *Antíoco y Seleuco* y *Trampa adelante*, al propio Moreto que quería imprimir las comedias en la parte que estaba preparando y que de hecho salió ese mismo año. De las noticias que tenemos, por lo tanto, no es posible averiguar si la obra se escribió para un espacio escénico como el corral o el palacio (esta hipótesis la defendió Rico en su edición de 1971), aunque es cierto que, durante el s. XVII y a comienzos del XVIII, se representó en ambos contextos (como consta en el *DICAT* y recoge Lobato [2008]).

El argumento de la comedia es de sobra conocido, y lo cito de la edición de Lobato [en Moreto, 2008: 403]:

Carlos, Conde de Urgel, pretende a la princesa Diana, conocida por ser muy esquiva al amor y al matrimonio, a pesar de que muchos príncipes han competido en «gala, brío y discreción» por lograr su correspondencia. Con la ayuda del gracioso Polilla, Carlos lleva a cabo la traza de fingir indiferencia ante la dama, lo que logra que ella se interese por él y acepte finalmente ser su esposa; de ahí, el título de la comedia: el desdén solo se vence con el desdén.

Con respecto a la versificación, la situación es la que da Lobato en su edición [en Moreto, 2008: 411-412]:

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN		
JORNADA PRIMERA		
<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-64	redondillas	64
65-438	romance (<i>i-a</i>)	374
439-546	sextetos (sexteto-lira en 439-444, 457-462 y 469-474; sexta rima en el resto)	108
547-738	redondillas (con romance <i>é</i> en 547-550, 563-566 y 643-646)	192
739-1056	romance (<i>é-o</i>)	318
JORNADA SEGUNDA		
1057-1304	redondillas	258
1305-1384	quintillas	80
1385-1785	romance (<i>é-a</i>) (con romance hexasílabo <i>è-a</i> e <i>i-a</i> , y estribillo, en 1399-1403, 1420-1424, 1441-1445, 1456-1460, 1499-1503, 1520-1524 y 1533-1537)	401
1786-1826	silva (con romance <i>é</i> en 1801-1804,	41
1827-1988	romance (<i>i-o</i>) (con romance <i>é</i> en 1827-1830, 1881-1884 y 1895-1898)	162
JORNADA TERCERA		
1989-2070	tercetos encadenados	82
2071-2201	redondilla (con una copla en 2115-2119, romance <i>i-a</i> en 2128-2131 y 2170-2173, y décima en 2156-2165)	131
2202-2557	romance (<i>é-o</i>)	356
2558-2571	soneto	14
2572-2631	décimas	60
2632-2845	romance (<i>á-o</i>)	214
2846-2882	silva	37
2883-2934	romance (<i>é</i>)	52

A partir del número de versos empleados, estos son los porcentajes de los diferentes metros en *El desdén*, que montan a 8:

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS		
Romance	1877	63,9 %
Redondillas	635	21,6 %
Sextetos	108	3,7 %
Tercetos	82	2,8 %
Quintillas	80	2,7 %
Silva	78	2,7 %
Décimas	60	2 %
Soneto	14	0,5 %
Total	2934	99,9 %

Estas pautas compositivas son completamente coherentes con la versificación del resto de las comedias de la *Primera parte*, como ha aclarado Lobato [2010: 143]: «claro predominio de romances (57,1 de las comedias en que aparecen), seguidos de redondillas (28,3 %) y ya, a notable distancia, formas métricas como silva de pareados en la que predominan a veces de forma absoluta los endecasílabos —silva grave— (6.1 %), quintillas (5,4 %), tercetos (2,2 %) y otras variedades métricas en menor porcentaje». Asimismo, como es usual en Moreto, dos de las tres jornadas empiezan con redondillas: de hecho solo la tercera, que arranca con un diálogo entre los nobles pretendientes de Diana acerca de las tácticas a poner en marcha para conquistarla, presenta un comienzo en tercetos encadenados.

Ahora bien: de la sinopsis de la versificación sabemos que *El desdén* presenta 18 cambios métricos: 5 en la primera jornada, 5 en la segunda y 8 en la tercera. Sin embargo, si analizamos la comedia desde otro punto de vista, el de los espacios dramáticos en los que la acción se desarrolla, nos damos cuenta de que tenemos 5 *macroespacios*, como los define Sirera, o cuadros según la terminología de Ruano, cada uno de ellos marcado, por un lado, por un tablado que se queda vacío 4 veces a lo largo de la pieza, y, por otro, por un cambio métrico:

Tabla 1

JORNADA	CUADRO	VERSOS	CAMBIOS MÉTRICOS	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	1-546	Redondillas Sexta rima	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	2	547-1055	Redondillas Romance <i>é-o</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona Aposentos de Diana
II	3	1056- 1826	Redondillas Silva	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	4	1827- 1988	Romance <i>í-o</i>	Exterior Palacio del Conde de Barcelona Jardín
III	5	1989- 2934	Tercetos encadenados Romance <i>é</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona

Antes de comentar la tabla, quería apuntar, aunque solo de pasada, a la gran diferencia entre la dramaturgia moretiana y la de Lope de Vega: una vez más, un estudio métrico-espacial confirma la depuración y la simplificación de la técnica teatral llevada a cabo por Moreto, ya señalada, por ejemplo, por Sirera [en Moreto, 1987: XXXVIII]: «Difícilmente puede concebirse una estructura temporal y espacial más alejada de la lopesca, [...] donde las mutaciones de tiempo y espacio llegan a ser casi mareantes en algún caso».

Volviendo a la Tabla 1, vemos como los espacios dramáticos de *El desdén* son exclusivamente interiores, todos localizados en el palacio del Conde de Barcelona, donde los personajes se encuentran y desencuentran continuamente: desde la sala inicial —donde se hallan los tres pretendientes con el padre de Diana—, a los aposentos privados de la propia protagonista —que allí se entretiene con sus damas escuchando música, y donde consigue introducirse Polilla disfrazado de médico con el nombre de Caniquí—, al jardín, único espacio al aire libre de la obra, abierto y cerrado a la vez.

La ausencia de espacios dramáticos exteriores en la pieza se explica desde el punto de vista simbólico: como remarca Stefano Arata [2000: 25] —con una consideración sobre las comedias de capa y espada aplicable también a nuestro caso—,

la protagonista femenina se debate siempre entre dos principios universales y aparentemente en contradicción, que podríamos denominar el *principio del honor* y el *principio del placer*. Estos dos polos tienen su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, entre casa y calle, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes.

Si un personaje como Diana —*nomen omen*, «ça va sans dire»— renuncia voluntariamente al amor por un «honesto desdén» (v. 552), rechaza justamente ese *principio del placer* que triunfa en la calle, en el exterior, así que para ella no hay espacios fuera de la casa de su padre, que representa el *principio del honor*. Un espacio, pues, el del palacio del Conde de Barcelona en el que sí entran los tres pretendientes, pero a la vez un *principio del honor* en el que intentan penetrar sin mucho éxito, por lo menos hasta la llegada de Carlos.

Ahora bien: como he apuntado, el único espacio que de alguna forma sale de este esquema es el jardín, un lugar híbrido, a la vez exterior e interior [Lara Garrido, 2000a, 2000b; Zugasti, 2011a, 2011b]. El cuadro es el segundo de la segunda jornada, el cuarto de la pieza, y es el único en toda la comedia donde no hay cambios métricos (exceptuando los versos cantados, que son 12, y sobre los que volveré más adelante), ya que se desarrolla en unos 150 versos en romance *í-o*: Diana, picada por haber sido ignorada por Carlos en el sarao del cuadro anterior, le pide a Polilla/Caniquí que lleve al galán al jardín, donde sus damas y ella estarán cantando. Según ha planeado Diana, viéndola en ese espacio tan privado y escuchando su canto, Carlos no podrá hacer otra cosa que caer a sus pies. La «trampa» del jardín, pues, representa el culmen de la “batalla del desdén” entre los dos protagonistas, batalla que Diana, está clarísimo, ya va camino de perder, o ya ha perdido, como subraya Polilla: «Señores, ¡que estas *locuras!* ande haciendo una Princesa!» (vv. 1778-1779); «Mira si es *liviandad* de buen tamaño, / y si está ya harto *ciega,* / pues esto hace y de mí a fiarlo llega» (vv. 1796-1798). La artimaña industriosa del jardín, por lo tanto, es una «locura», una «liviandad» y así la considera la propia Diana al reconocer que lo que está en juego, en realidad, es su honor: «Aunque arriesgue mi decoro, / he de vencer sus desvíos» (vv. 1837-1838). Sí, porque para atraer a Carlos las damas y Diana empiezan a cantar como nuevas sirenas de homérica memoria. Al entrar en el jardín, la escena que se presenta delante del galán y de Polilla es

sumamente erótica: las doncellas están —como nos dice la acotación, una de las pocas presentes en la comedia— «en guardapieses y justillos» (v. 1826acot). Si consideramos que el guardapiés es un brial, un «género de vestido o traje, de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura, y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: [...] de ordinario se hace de telas finas: como son rasos, brocados de seda, oro o plata» (*Aut.*), y el justillo un «vestido interior ajustado al cuerpo a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas» (*Aut.*), es decir, que las damas se muestran, literalmente, en paños menores, entonces podemos entender fácilmente la exclamación del pobre Carlos que, en palabras de Polilla, se está derritiendo: «En aquel traje/ doméstico [Diana] es un hechizo» (vv. 1849-1850), y más adelante: «¿Para qué son los adornos/ donde hay sin ellos tal brío?» (vv. 1853-1854). Tanto es así que Polilla, con el fin de evitar que Carlos se derrumbe desmontando así su estrategia de desdén, le pone una daga en la cara para que no mire a Diana. Es el momento en que el espacio exterior más interior de la casa, el jardín, es violado por un hombre, y la dama protesta: «¿Cómo, atrevido,/ habéis entrado aquí dentro,/ sabiendo que en mi retiro/ estaba yo con mis damas?» (vv. 1948-1951). Finalmente, el empleo, por parte de Moreto, de un solo metro, el romance, a lo largo de todo este cuadro da extraordinaria unidad y fuerza simbólica a este “macroespacio” híbrido de *El desdén*.

Volviendo a la estructura general de la comedia, como ya Sirera [1987: XXXVII-XXXVIII] apuntaba en su edición, aparece clara la intención del dramaturgo madrileño de jugar con los espacios lúdicos creando una alternancia entre la esfera femenina presidida por Diana y la masculina dominada por Carlos (Tabla 2):

Tabla 2

JORNADA	CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ Espacio de CARLOS
	2	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ Espacio de DIANA Aposentos de Diana
II	3	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ Espacio de CARLOS
	4	Exterior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ Espacio de DIANA Jardín
III	5	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ Espacio común

«El espacio de Carlos es [...] *público*, abierto a todos, mientras que el de Diana es *privado*», afirma Sirera [en Moreto, 1987: XXXVIII], cuya lectura sigue siendo, en mi opinión, acertada. Un espacio privado, el de la dama, que se reduce progresivamente hasta la tercera jornada, donde su fracaso con respecto a la estrategia del desdén llevada a cabo por Carlos es significada a nivel escénico a través de la acotación del v. 2862, «Sale Diana al paño», pequeño residuo de su privacidad, que es el lugar en que le ha llevado «el loco desvarío/ de mi pasión».

Una última reflexión atañe a la música, empleada en 4 ocasiones en la comedia (Tabla 3):

Tabla 3
La música en *El desdén, con el desdén*

JORNADA	VERSOS	ESTROFAS	PERSONAJES	ARGUMENTO
I.2	547-550 551-562 563-566 567-642 643-646	{Romance <i>é</i> – cantado} Redondillas {Romance <i>é</i> – cantado} Redondillas {Romance <i>é</i> – cantado}	Músicos Diana Cintia Laura Damas	Los músicos cantan el mito de Dafne y Apolo, lo que le agrada a Diana; luego se enfada con Cintia que habla de amor
II.3	1399-1403 1404-1419 1420-1424 1425-1440 1441-1445 1446-1455 1456-1460 1461-1498 1499-1503 1504-1519 1520-1524 1525-1532 1533-1537	{Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado}	Carlos Polilla Diana Cintia Laura [Fenisa] Príncipe de Bearne Don Gastón	Los músicos llaman al sarao cantando. Cada príncipe tiene que elegir una cinta que corresponde a una dama: el galán tiene que enamorar a la dama y ella favorecerle. Se junta Cintia con Bearne, Gastón con Fenisa, Laura con Polilla, Carlos con Diana. Todos danzan y se retiran de dos en dos, menos Diana y Carlos

II.3-4	1786-1800 1801-1804 1805-1826	Silva {Romance é cantado} Silva	Polilla Carlos	Polilla dice a Carlos lo que quiere hacer Diana; mientras hablan, empiezan a tocar y cantar <i>dentro</i> , en el jardín. Carlos no quiere ir, pero Polilla lo empuja
	TABLADO VACÍO			
	1827-1830 1831-1846	{Romance é cantado} Romance <i>í-o</i>	Diana Cintia Laura	Las damas cantan una copla y entran en el jardín, donde Diana espera a Carlos. Laura dice que le ha visto con Polilla/Caniquí. Todas cantan
1847-1880 1881-1884 1885-1894 1895-1898 1899-1960	Romance <i>í-o</i> {Romance é cantado} Romance <i>í-o</i> {Romance é cantado} Romance <i>í-o</i>	Diana Cintia Laura Polilla Carlos	Entran en el jardín Polilla y Carlos. Las damas vuelven a cantar, porque Carlos finge no escuchar y no hace caso de Diana, picada porque la ignora [escena dividida en 2 grupos: mujeres/hombres]. Carlos le dice que no la había visto y se va	

III.5	2128-2131	{Romance <i>í-a</i> cantado}	Polilla Diana Músicos	Diana entra con los músicos que cantan los amores de las parejas que se han formado y que van entrando, acompañadas por Carlos
	2132-2155	Redondillas		
	2156-2165	Décima		
	2166-2169	Redondillas		
	2170-2173	{Romance <i>í-a</i> cantado}		
	2174-2201	Redondillas		

Como se puede apreciar de la tabla, el metro que emplea Moreto para los versos cantados siempre es el romance, o su variante, el romancillo. Además, en todos los casos en los que aparece la música en escena se trata de formas englobadas [Vitse, 2007]: en el primer caso, la forma englobadora, aquella que sirve de marco, es la redondilla; en el segundo, el romance; en el tercero la silva antes y el romance después; y en la cuarta, otra vez, la redondilla.

Como bien explica Sáez Raposo [2009: 103], «la música cantada no suele aparecer solo como un mero componente ornamental de la comedia, sino que ayuda su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes». En *El desdén, con el desdén*, por ejemplo, el romance de Dafne cantado por los músicos funciona como una clave de interpretación de la naturaleza esquiva de Diana, que aparece por primera vez en escena en esta ocasión, además de preanunciar el sentido global de la comedia: «Poca o ninguna distancia/ hay de amar a agradecer,/ no agradezca la que quiere/ la vitoria del desdén» (vv. 563-565). En el segundo caso, se trata del acompañamiento del sarao organizado por los Carnavales que se están celebrando en Barcelona, sarao que alcanza su momento más espectacular con el juego de las cintas de colores que sirve para formar las parejas, y con una danza. Este contexto festivo está también detrás de la intervención de los músicos en la tercera jornada.

Pero sin duda el caso más interesante para nuestro análisis es, una vez más, el de los cuadros 3 y 4 de la comedia: si examinamos la tabla, se observa un desajuste entre métrica y criterio espacial. De hecho, en el tercer cuadro, probablemente en un ambiente del palacio del Conde de Barcelona colindante con el jardín, Polilla le cuenta a Carlos de la trampa que ha organizado Diana para seducirle, y lo hace empleando la silva. Mientras los dos están hablando, empiezan a tañer *dentro*, según nos informa la acotación del v. 1798, y poco después se oye cantar a las damas 4 versos de un romancillo. Carlos no quiere

entrar en el jardín pero finalmente Polilla «*Métele a empujones*» (v. 1826acot). El tablado se queda vacío y enseguida «*Salen Diana y todas las damas en guardapieses y justillos, cantando*» la misma copla que antes habían entonado *dentro*. El tablado se ha convertido en el jardín del palacio y las damas hablan utilizando el romance. Ahora bien: la música y el canto del romance representan un hilo que une los dos cuadros a pesar del salto métrico y sobre todo espacial (desde un lugar interior a uno exterior) que implica el tablado vacío. Como siempre en estos casos, el desajuste representa un momento clave en la obra, como es el del jardín.

2. *DE FUERA VENDRÁ*

Como ya he apuntado, también *De fuera* fue incluida por Moreto en su *Primera parte* de 1654. La pieza es una reescritura de otra comedia de capa y espada de Lope titulada *¿De cuándo acá nos vino?*, fechada por Delia Gavela [en Moreto, 2011: 5-8] entre 1612 y 1614. La misma estudiosa ha profundizado las relaciones textuales entre las dos obras y ha editado, en 2010, la comedia moretiana. Según la editora, a falta de una fecha exacta de redacción, es posible identificar unos indicios en los paratextos de la *Parte* y en algunos elementos internos a *De fuera* útiles para formular una hipótesis:

- 1º: la más temprana de las censuras eclesiásticas incluida entre los textos preliminares de la *Parte*, la firma fray Diego Niseno el 5 de julio de 1654;
- 2º: en la primera jornada se alude al «socorro de la ciudad de Girona, que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1653, como un suceso reciente» [Gavela, en Moreto, 2011: 5]. La introducción de la referencia a Girona sería motivada por la dedicatoria de la *Parte* a Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, que había participado en las guerras catalanas contra Francia, y cuyo hermano, Gaspar de la Cueva, se cita entre los que alcanzaron la victoria en Girona (v. 219) [Lobato, 2009];
- 3º: «la puesta en escena más temprana de la que existen referencias data de noviembre de 1660, cuando Diego Osorio no pudo colocar carteles en el corral en donde representaba porque estaba “ensayando una comedia vieja que se intitula *De fuera vendrá*”» [Gavela, 2010: 5], por lo que la pieza moretiana ya llevaba varios años poniéndose en escena.

La composición de la comedia, por lo tanto, se remontaría a los últimos meses de 1653 o la primera mitad del año siguiente, fechas muy cercanas a la publicación de la *Primera parte*.

Paso a resumir el enrevesado argumento de la obra:

El alférez Aguirre y el capitán Lisardo se entretienen en las Gradass de San Felipe de Madrid, donde llega para ir a misa Francisca, acompañada por su criada Margarita y por su tía viuda Cecilia, que se encarga de vigilarla y no quita los ojos de ella. Aun así, la joven tiene a dos pretendientes: don Martín y el licenciado Celedón. Lisardo se queda prendado de Francisca, y poco después descubre que la tía de ella, Cecilia, es la destinataria de una carta de recomendación que le ha entregado el capitán Luis de Maldonado, con el que ha estado en Flandes, y que, por lo tanto, es el tío de Francisca. Con Aguirre modifica la carta para poderse alojar en casa de Cecilia, y lo consigue. Allí, Lisardo sigue cortejando a Francisca, pero se ve obligado a galantear también a su tía Cecilia para no ser descubierto. Esta quiere casarse con él, y cuando Lisardo le dice, mintiendo, que es hijo del capitán y por lo tanto su sobrino, Cecilia decide pedir una dispensa para seguir con sus planes de boda. Como futuro marido de la viuda, Lisardo empieza a mandar a todos los de la casa. A la vez, a escondidas, busca a un vicario para poder sacar a Francisca de la casa de su tía. De repente llega la noticia de que el capitán Maldonado también ha vuelto a Madrid, por lo que se van desvelando todas las mentiras de Lisardo. Maldonado, al enterarse de la doble promesa de matrimonio hecha por Lisardo a su sobrina Francisca y a su hermana Cecilia, quiere vengarse de él y lo reta a duelo; sin embargo, justo en ese momento llega el vicario con la cédula firmada por Francisca, con la que puede salir de la casa de su tía porque está oficialmente prometida a Lisardo. La comedia se cierra con las bodas de Cecilia con el licenciado Celedón, y de Francisca con Lisardo.

Por lo que atañe al género, ya he señalado que *De fuera* es una comedia de capa y espada, pero del subgénero de figurón. En esto representa una evolución con respecto a su hipotexto lopiano *¿De cuándo acá nos vino?:* como destaca Gavela [en Moreto, 2011: 5], la «libidinosa tía Cecilia [...] cumple los requisitos básicos del figurón: la autenticidad de sus defectos —envidia y crueldad contra su sobrina y rival, aspiración ridícula a un matrimonio desigual—, la crítica moral y social que conllevan, y la alteración de la función dramática que representa». Y la estudiosa añade: «esta modificación genérica sería inviable sin la simplificación argumental y estructural —operada gracias a la reducción de formas métricas y a la concentración espacio-temporal— a la que

Moreto somete al antecedente lopesco» [Gavela, 2007: 129]. En efecto, si examinamos la métrica de *De fuera vendrá*, la situación es la que da Gavela en su edición [en Moreto, 2011: 15]:

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN		
JORNADA PRIMERA		
<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-170	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (125, 127 y 142) y algunos versos sueltos (77, 118, 123, 128, 137 y 166)	170
171-673	Romance (<i>a-a</i>)	503
674-789	Redondillas	116
790-900	Quintillas	111
901-995	Romance (<i>i-o</i>)	96
JORNADA SEGUNDA		
996-1231	Redondillas	236
1232-1779	Romance (<i>e-o</i>)	548
1780-1851	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (1781) y sueltos (1794 y 1837)	72
1852-2034	Romance (<i>a</i>)	183
JORNADA TERCERA		
2035-2226	Redondillas	192
2227-2552	Romance (<i>e-a</i>)	326
2553-2624	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (2579 y 2586) y sueltos (2583 y 2614)	72
2625-2760	Romance (<i>a-o</i>)	136
2761-2980	Redondillas	219
2981-3042	Romance (<i>a-a</i>)	62

A partir de dicha situación, estos son los porcentajes de cada una de las 4 diferentes formas métricas que aparecen en *De fuera* [Moreto, 2011: 16]:

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS		
Romance	1854	60,7 %
Redondillas	763	25 %
Silva, con predominio de pareados	314	10,3 %
Quintillas	111	3,6 %
Total	3042	99,6 %

Solo 4 tipos de estrofas con respecto a las 8 que estructuran *El desdén*, y 15 cambios de metro respecto a los 18 de la comedia palatina recién examinada, señal, esta, de una ulterior simplificación compositiva por parte de Moreto, que aparece evidente si comparamos estos datos con las otras comedias de la *Primera parte* : de todas, *De fuera vendrá* es la que presenta el número inferior de tipos de estrofas, 4. Eso sí, se mantiene la preponderancia del romance (más del 60%), seguido de redondillas (un cuarto de los versos, el 25%), y, menos relevantes, silva (10,3%) y quintillas (3,6%). Una vez más, siguiendo una tendencia ya observada en *El desdén*, dos de las tres jornadas empiezan con redondillas: solo la primera arranca con una silva de 170 versos, quizás debido a la presencia del licenciado Celedón en la secuencia (las otras silvas de la comedia aparecen casi siempre en concomitancia con los parlamentos de este personaje secundario).

Decía que los cambios métricos son 15: 5 en la primera jornada, 4 en la segunda y 6 en la tercera. El tablado se queda vacío 5 veces (en rojo en la Tabla 4), de las que 2 coinciden con el cambio de jornada, y las otras 3 delinean los límites de sendos cuadros, que son 6 en toda la comedia.

Tabla 4

JORNADA	CUADRO	VERSOS	CAMBIOS MÉTRICOS	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	1-789	Silva Redondillas	Exterior Madrid - Gradas de San Felipe
	2	790-995	Quintillas Romance	Interior Casa de Cecilia

II	3	996-2034	Redondillas Romance	Interior Casa de Cecilia
	III	4	2035-2552	Redondillas Romance
5		2553-2760	Silva Romance	Exterior Madrid - Gradas de San Felipe
6		2761-3042	Redondillas Romance	Interior Casa de Cecilia

A diferencia de lo que ocurre en *El desdén*, la acción de *De fuera* se desarrolla tanto en espacios dramáticos exteriores como interiores, y quizás por esto la comedia esté repartida en 6 cuadros, uno más que en la comedia palatina; los interiores prevalecen, ya que de estos 6 cuadros, 4 están ambientados en la casa de la tía viuda, Cecilia, y solo 2 en un mismo lugar abierto, las archiconocidas Gradas de San Felipe, uno de los mentideros más concurridos de Madrid en el s. XVII. A través de esta alternancia espacial —interior y exterior, casa y calle—, se reproduce en la pieza la ya citada dualidad entre el *principio del honor* y el *principio del placer*. De hecho, el paseo para entrar en la iglesia del convento de San Felipe el Real que tienen que hacer la viuda Cecilia con su sobrina Francisca delante de los soldados ociosos reunidos en el mentidero se convierte en una sarta de tentaciones para la joven (*principio del placer*), dispuesta a casarse como sea para librarse del control sofocante de su tía, que no para de mandarle —inútilmente, la verdad— que no hable y no mire a nadie. La calle, por lo tanto, como lugar donde el honor se pierde, y la casa, por el contrario, como lugar donde el honor se guarda, por lo menos hasta la llegada del astuto y mentiroso Lisardo.

Pero ¿qué pasa si el supuesto guardián de la honra, personificado en esta comedia por la viuda Cecilia, es todo menos que discreta, al lanzarse como un buitre a la conquista del joven galán? Que en la propia casa penetra el *principio del placer*, al que la licenciosa Cecilia supedita su honor y su decoro. Tanto es así, que al llegar su hermano, el capitán Luis Maldonado, y al ver ese lamentable espectáculo, en calidad —él sí— de verdadero guardián de la honra de su hogar, se siente obligado a restablecer el orden violado retando a duelo al tramposo Lisardo.

El último elemento interesante que quería señalar es la construcción de la segunda jornada, que cuenta con 1038 versos y un *continuum* espacial —ya que no hay ningún caso de tablado vacío y todo el tiempo los personajes están en casa de Cecilia—, pero no métrico, ya que se suceden 236 versos en redondillas (vv. 996-1231), 548 de romance *e-o* (vv. 1232-1779), 72 de silva (vv. 1780-1851) y otros 183 de romance *a* (vv. 1852-2034). Algo normal, como hemos visto. Sin embargo, si intentamos explicar cuándo y por qué Moreto cambia de metro en el cuadro, puede resultar útil otro criterio, el del espacio lúdico y del análisis de los grupos de personajes en escena. Si adoptamos este punto de vista, el resultado es el que he expuesto en la Tabla 5:

Tabla 5

ESCENA	VERSOS	METRO	PERSONAJES
I	996-1175a	Redondillas	Capitán Lisardo Alférez Aguirre
II	1175b-1227		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Chichón
III	1228-1231		Capitán Lisardo Alférez Aguirre
IV	1232-1372	Romance e-o	Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Francisca + Margarita
V	1373-1419		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Francisca + Margarita + + Cecilia, viuda
VI	1420-1527		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda
VII	1528-1621		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda + Francisca + Margarita

VIII	1622-1637		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda + Margarita		
IX	1638-1641		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Cecilia, viuda		
X	1642-1677		Capitán Lisardo + + Cecilia, viuda		
XI	1678-1779		Capitán Lisardo + + Cecilia, viuda + + + Chichón		
XII	1780-1798		Chichón		
XIII	1799-1814	Silva	Chichón + El licenciado Celedón	Chichón	
XIV	1815-1832		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín		
XV	1832-1844a		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín + + + Cecilia, viuda		
XVI	1844b-1850		Romance -á		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre
	1851-1915				Lisardo

XVII	1916-1943		Chichón + El licenciado Celedón + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XVIII	1944-1974		Chichón + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XIX	1975-1988a		Chichón + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XX	1988b-1998		Chichón + + + + Francisca Lisardo El alférez Aguirre	
XXI	1999-2004		+ + + + Francisca Lisardo El alférez Aguirre	
XXII	2005-2034		+ + + + Francisca Lisardo	

Como se ve, el personaje de Lisardo es el que, indudablemente, marca toda la jornada: en efecto, deja el tablado solo durante unos 60 versos (vv. 1780-1844a) de los más de 1000 con los que cuenta el acto. Esta breve ausencia coincide con el cambio de metro del romance a la silva; cuando vuelve Lisardo, vuelve también el romance (aunque con una asonancia diferente). De esta forma, Moreto potencia la centralidad del galán en un momento fundamental del enredo, el del nudo, en el que Lisardo está jugando a dos bandos con tía y sobrina con el fin de mantener un equilibrio imposible entre las dos mujeres.

3. Hemos llegado ya al final de este recorrido, obviamente no exhaustivo, por el espacio y la métrica de dos comedias de Moreto pertenecientes a dos géneros diferentes como son *El desdén*, comedia palatina cómica, y *De fuera*, comedia de figurón. Las dos representan dos concepciones métricas diferentes: si en *El desdén* el dramaturgo emplea 8 estrofas, la mitad de arte mayor, en *De fuera* el número se reduce a 4, de las que solo una es de arte mayor. Si en *El desdén* el dramaturgo juega con la música con el objetivo de remarcar la caracterización del personaje de Diana, además de recrear el contexto festivo en el que se desarrolla la acción de la comedia, en *De fuera* la construcción métrica y espacial de la segunda jornada sirve para potenciar al máximo el papel de Lisardo. Desde el punto de vista espacial, *El desdén* suprime los espacios exteriores, desarrollándose enteramente en el interior del palacio del Conde de Barcelona, debido a la propia naturaleza esquiva de Diana, empeñada en rechazar el amor y por lo tanto el principio del placer, localizado en la calle; por el contrario, *De fuera* juega con espacios interiores y exteriores, y propone unos personajes dispuestos a traicionar su propio honor en nombre del principio del placer, como Lisardo o Cecilia.

Por lo tanto, el análisis de las dos piezas revela y confirma cuánto y cómo la adscripción genérica influye —por lo menos en el caso de Moreto— también en el plano de la construcción métrico-espacial: se confirma, una vez más, la opinión de Sirera [en Moreto, 1987: XLIII] cuando defiende que, frente a la palatina *El desdén*, «*El lindo don Diego* juega con los recursos de una comicidad inmediata. Para lograr los efectos cómicos, la métrica representa casi un estorbo». Esta afirmación, relacionada con la comedia de figurón más importante de Moreto, es perfectamente aplicable también a *De fuera*, en la que la polimetría se reduce claramente en un afán de simplificación máxima por parte del dramaturgo. La aplicación de los dos criterios elegidos para este análisis, pues, no es un mero ejercicio intelectual, sino que puede ofrecer al estudioso la posibilidad de encontrar nuevas claves de lectura o de confirmar con datos materiales interpretaciones ya formuladas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Ignacio [2002]: «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», en E. García Santo-Tomás (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 357-378.

- [2017a]: «Modelos de teatro cómico en el Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 94:4, pp. 567-571.
- [2017b]: «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94:4, pp. 693-709.
- Aut* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739 <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BOBES NAVES, María del Carmen [1987]: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- [2001]: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco Libros.
- BREYER, Gastón A. [1968]: *Teatro: El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- DICAT [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, ed. Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA RUIZ, Víctor [2002]: «Figurón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 146-148.
- GAVELA GARCÍA, Delia [2007]: «La evolución de un género a través de sus figuras y figuras: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca ¿*De cuándo acá nos vino?*», en L. García Lorenzo (ed.): *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 129-147.
- [2008]: «Un replanteamiento de la figura del galán a través de algunas comedias de enredo de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-356.
- [2010]: «Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?», *Teatro de palabras*, 4, pp. 159-177.
- [2013]: «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera parte* de Moreto», *eHumanista*, 23, pp. 143-160.
- LARA GARRIDO, José [2000a]: «Texto y espacio escénico: el motivo del jardín en el teatro de Calderón», J. Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. 1, pp. 114-134.
- [2000b]: «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Aragoneses, pp. 187-226.
- LOBATO, María Luisa [2008]: «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en M. L. Lobato y J. A.

- Martínez Berbel (eds.): *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-38.
- [2010]: «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras*, 4, pp. 139-157.
- [2015]: «Moreto y la comedia palatina», en M. Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 209-230.
- MORETO, Agustín [1971]: *El desdén, con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, ed. F. Rico, Madrid, Castalia.
- [1987]: *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*, ed. J. Ll. Sirera, Barcelona, Planeta.
- [2008]: *El desdén, con el desdén*, ed. M. L. Lobato, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 397-580.
- [2011]: *De fuera vendrá*, ed. D. Gavela García, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte*, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 1-180.
- PAVIS, Patrice [1990]: *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. Allen [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier [2005]: *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2009]: «El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte de las comedias de Agustín Moreto*», en O. Andreia Sâmbrían-Toma (coord.): *El Siglo de Oro antes y después de "El Arte Nuevo": Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH, pp. 102-111.
- VEGA, Lope de [2000]: *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia.
- 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 F. Antonucci (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-206.
- [2013]: «Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1.1, pp. 249-267.
- ZUGASTI, Miguel [2003]: «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en E. Galar y B. Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159-185.
- [2008]: «La *Primera parte*: de la escena al libro», en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 1-17.

- [2011a]: «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Mosaicum*, 13, pp. 47-56.
- [2011b]: «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en F. Sáez Raposo (ed.): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 73-101.
- [2015]: «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en M. Zugasti (dir.): *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 65-102.