

CONCORDIA DISCORS: ELEMENTOS ROMANCERILES EN LA DRAMATURGIA DE JACINTO CORDEIRO

CARLOS MOTA Y ANE ZAPATERO

(UPV/EHU)

carlos.mota@ehu.eus, ane.zapatero@ehu.eus

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar una segmentación de la comedia palatina *El mal inclinado* (1634) del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro, con arreglo al método establecido por Crivellari (2013). La segmentación se acompaña de un análisis que se centra particularmente en los pasajes en verso de romance de la pieza y las trazas del romancero viejo y nuevo que se encuentran en ella, con la finalidad de mejorar nuestra comprensión de las técnicas empleadas por Cordeiro para componer sus comedias.

Palabras clave: Jacinto Cordeiro, segmentación, métrica, romance, romancero viejo y nuevo, hipotexto.

La obra del alférez Jacinto Cordeiro constituye un ejemplo difícilmente superable de *concordia discors* o, mejor, de *discordia saepe concors*. Ha perfilado esta contradicción esencial Giancarlo Depretis (2014: 8):

en su producción dramática [...] se percibe, ya en la construcción del enredo ya en la conducta de los personajes, una tensión acompañada por un empuje transgresivo hacia los esquemas literarios impuestos, donde se atisba [...] una huella atribuible a su propia cultura, a su propia vivencia, como por ejemplo el antimonarquismo, asimilable al anticastellanismo.

Portugués, más que solvente en el dominio de la lengua y la versificación castellanas, admirador de Lope de Vega —quien replicó a la crítica juvenil de Cordeiro en su *Elogio de poetas lusitanos*, compuesto a modo de enmienda parcial al *Laurel de Apolo*—, el patriotismo del alférez acabaría llevándole a luchar contra España —seguramente no solo con la pluma— en 1640 y probablemente hasta su muerte en 1646. En sus últimos años, Cordeiro consiguió el favor (no siempre entusiasta) del público

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280494_043

La actualidad de los estudios de Siglo de Oro. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2023, págs. 420-430

teatral de Portugal, y todo sugiere que también del español, pues en España se reimprimieron varias de sus comedias ya a los pocos años de su muerte, y en España se representarían, además de en la segunda mitad del seiscientos, todavía en el siglo XVIII (Gonzalez 1987: 185, n.6).

No podemos ocuparnos ahora del Cordeiro compositor, en particular, de romances nuevos (como atestigua el ms. A.T./L. 303 de la BNP), pero sí del versificador dramático; de hasta qué punto asumió las recetas del *Arte nuevo* de Lope y hasta dónde hizo abstracción de ellas a su conveniencia. Nos hemos centrado para ello en los pasajes en verso de romance de una de las comedias palatinas publicadas en 1634 en la *Segunda parte* de sus Comedias: *El mal inclinado*. Hay que empezar subrayando que la utilización del octosílabo en ella es muy dominante: suma el 92,5% (dato constatado por Gonzalez 1987: 399, n. 2). Dentro de esta predilección por el octosílabo, el empleo del romance asciende hasta el 51,5%. Y, ciertamente, «le romance est employé dans un grand nombre de situations à la tonalité fort différente... il y a une grande souplesse et une grande liberté dans l'emploi de ce type de mètre» en la obra del alférez (Gonzalez 1987: 407). Nos centraremos en *El mal inclinado* porque permite entrar en consideraciones en torno al empleo del romancero (viejo y nuevo) más allá del peso y utilidades de la forma en la construcción de la comedia, aunque empezaremos por examinar este aspecto.

Para ello comenzamos segmentando la comedia: empleamos el método que describe Daniele Crivellari (2013). Es un método desarrollado fundamentalmente a partir del diálogo de Vitse y Ruano de la Haza, y que también tiene muy en cuenta los planteamientos de Marín respecto al estudio de la polimetría para definir la articulación de los cuadros en la producción dramática de Lope.¹ Tomamos, por lo tanto, el modelo de tabla sinóptica y de resumen argumental empleado por Crivellari con las comedias autógrafas de Lope, así como la terminología de acto/cuadro/microsecuencia, que aplicó (en 2017) a la segmentación de comedias de otros autores, como Vélez de Guevara. Afirma Crivellari (2013: 71-72) que su método «permite profundizar en la observación de los mecanismos de construcción de las comedias» y que el valor de

1 Vitse ha dedicado varios trabajos a este tema (1998, 2007 y 2010, entre otros), en correspondencia con Ruano de la Haza (1994). También Antonucci (2000) ha realizado contribuciones a esta cuestión. Marín (1968) ya había apuntado algunas de las ideas principales del método de la segmentación en su trabajo sobre el uso y función de la versificación en Lope. Conviene consultar la introducción del trabajo de Crivellari (2013: 1-18) para un resumen de estos planteamientos.

los esquemas resultantes de la partición del texto dramático desde esta perspectiva «reside principalmente en su capacidad de dar cuenta cabal de la articulación que la versificación, el tiempo, el espacio, los momentos de tablado vacío y los movimientos escénicos de los personajes ponen en marcha». En las imágenes adjuntas puede verse la segmentación de la comedia.

La redondilla y el romance abren y cierran respectivamente cada acto de *El mal inclinado* (véase Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3). En la construcción de la comedia se advierte una clara preferencia por los ritmos ternarios: cada acto se divide en tres cuadros y, de este total de nueve, tres son monométricos y seis de ellos se dividen a su vez en microsecuencias en las que, con algunas excepciones notables (los sonetos cómicos en díptico de la tercera jornada [III 1bc en Fig. 3] por ejemplo) redondillas, décimas y romance van sucediéndose unas a otras. Toda la comedia está ambientada en el palacio real de Escocia, se dan muy pocos cambios de localización dentro de dicho espacio y el dramaturgo emplea cuadros muy extensos (que llegan a los 400-500 versos, como el II-1 (Fig. 2), divididos hasta en cinco microsecuencias, como el III-1 (Fig. 3)), sin dejar apenas el escenario vacío. Sin embargo, dicho estatismo espacial se ve compensado por las continuas salidas y entradas de personajes de escena (a menudo el gracioso Festín, el infante Clodoveo o el rey Evandro quedan en escena durante un cuadro extenso mientras otros personajes entran, salen y tienen intervenciones más cortas, formando así diferentes microsecuencias) y por la ya mencionada alternancia entre redondillas, décimas y romance, que consigue imprimir dinamismo a la pieza.

En términos generales, tenemos en *El mal inclinado* varios ejemplos claros de «uso temático» de la métrica, en relación con los personajes que se encuentran sobre el escenario (salidas/entradas de personajes) y con el tema tratado. En el primer acto, por ejemplo, se marca con el paso a las décimas (en el v. 29 [I-1b; Fig. 1]) simultáneamente un cambio en el número de personajes sobre las tablas (entra la reina madre a escena) como el cambio de tema-tono del diálogo: frente al breve diálogo, ágil y rápido, anterior a la llegada de la reina, esta pronuncia en décimas un lamentamiento en torno al modo tiránico de ejercer el poder de su hijo Evandro. De hecho, la reina madre, progenitora de Evandro y Clodoveo, propende a los parlamentos de resonancias trágicas, expresados en décimas, en los que pondera la maldad de su hijo o su propio infortunio por haberlo engendrado (sobre todo, en el tercer acto, cuando él la encarcela y la abofetea [III-2; Fig. 3]). No en todas las ocasiones en que se emplean décimas

sale este personaje, pero el uso de ellas está muy vinculado a su presencia. Por otro lado, casi todos los parlamentos en décimas son «parlamentos de quejas». En cambio, las décimas en hexasílabos [II-1d; Fig. 2] se reservan para una escena de celos y despecho de la pareja protagonista que, si bien supone un momento de crisis, tiene tono menor: es una riña de enamorados ocasionada por un malentendido, que queda aclarado en esa misma microsecuencia.

Centrándonos ya en el romance, es el bloque métrico más importante de la comedia (51,5%) y tiene una función marcadamente diegética. En general, el resorte que lo introduce concuerda con la conocida máxima del *Arte nuevo*², pero es habitual que el uso de dicha forma métrica desborde los límites del suceso que constituye objeto de la relación (y entre en el terreno de lo mimético), o que se vuelva a recurrir a ella cuando se vuelve a tratar un tema anteriormente desarrollado en romance, por ejemplo, cuando un personaje le cuenta a otro una acción que los espectadores ya hemos presenciado antes.

El uso del romance en I-1c (Fig. 1), por ejemplo, es muy representativo del modo en que lo emplea Cordeiro. En esta primera tirada de romance en la comedia se comprueba cómo desempeña una función paradigmática dentro del teatro áureo: le sirve al recién llegado Clodoveo para hacer un relato de su enfrentamiento en el campo de batalla con el conde Enrique, del que ha traído numerosos soldados prisioneros. El romance queda vinculado a la figura de Clodoveo (puesto que este relato es su presentación en la obra) y también al enfrentamiento entre los dos hermanos, uno de los núcleos temáticos de la pieza. Una vez acaba esta relación (que ocupa los vv. 79-168 y tiene resonancias de romance morisco), la misma forma métrica se mantiene durante las conversaciones más breves que tiene Clodoveo tanto con su hermano el rey Evandro (que decide inmediatamente después de escuchar al infante que los prisioneros deben ser ajusticiados) como con su criado (que lo insta a abandonar Escocia tras la demostración de crueldad del rey), quizá porque existe una coherencia temática entre la narración de la batalla y estas dos conversaciones: el enfado del rey ha sido desencadenado por la envidia que ha experimentado ante la victoria de su hermano, y el consejo del criado viene determinado por la reacción violenta del rey. Es buen ejemplo de cómo el uso diegético inicial del romance desborda en lo mimético y termina por

2 «Las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 309-310).

utilizarse en otros momentos en que la acción de la comedia sí está avanzando a la vista de los espectadores. Ni siquiera la llegada de la reina madre (v. 208) supone un abandono del octosílabo, puesto que lo primero que hace Clodoveo al verla es contarle lo que acaba de vivir con su hermano (vv. 217-238) y en esos versos incluso llega a repetir literalmente alguno de los pronunciados por su hermano respecto al conflicto del ajusticiamiento de los prisioneros:

- | | | |
|---------|---|---------------|
| REY | ¿Vivos traéis los soldados?
¡Cuélguenlos de las almenas! | |
| INFANTE | Señor, parece crueldad. | |
| REY | Pues, ¿qué importa que lo sea? | |
| INFANTE | Mirad, señor soberano,
que mi palabra en la vuestra
la vida los asegura. | |
| REY | Lo que ordeno se obedezca.
Obedeced lo que os mando
o aparejad la cabeza,
que ha de parecer muy bien
en la punta de una almena. | (vv. 169-180) |
| INFANTE | Repliquele —que era justo—
a ejecución tan perversa,
y él, mirándome enojado,
me dijo —¡ah, cielo, paciencia!—:
«obedeced lo que os mando
o aparejad la cabeza,
que ha de parecer muy bien
en la punta de una almena». | (vv. 231-238) |

En esta escena, por ejemplo, el romance no solo es la forma métrica más adecuada para informar a un personaje de hechos sucedidos durante una escena que «ha tenido lugar en romance», sino que permite establecer una continuidad entre la escena anterior, en la que avanzaba la acción (función mimética) y la presente, en la que simplemente se hace una recapitulación para la reina (función diegética). Incluso después de que la reina madre haya dejado el escenario, el romance se mantiene para que Clodoveo y su criado describan sus planes en caso de abandonar Escocia. El tono de la escena se hace mucho más cómico cuando el gracioso recuerda una anécdota personal relacionada con una visita a Lisboa. Úni-

camente la entrada en escena de Clavela, objeto del amor del protagonista (v. 325 [I-1d; Fig. 1]) propicia el cambio de forma métrica³.

Un uso aparte viene dado en esta comedia por las canciones de Armisenda para el rey, siempre en romance. En esos casos (I-2b; Fig. 1, por ejemplo), para aislar el canto del resto de la acción, la microsecuencia se dedica en exclusiva a él y, una vez acabado, vuelven las redondillas, en las que está compuesto todo el cuadro I-2. La parte cantada por Armisenda queda así englobada por redondillas.

Llamativamente distinto es el caso de III-3b (vv. 2155-2322) (Fig. 3), donde el pasaje en romance viene precedido por uno en redondillas y seguido por otro en décimas. Sobre todo, por la multiplicidad de usos de los versos de romance que ahí se da. La tirada empieza con el canto por Armisenda de un romance sobre Alejandro Magno (un romance nuevo, distinto del viejo denominado *Muerte de Alejandro Magno*, con el que sin embargo comparte la asonancia en -ó aguda, y cuyas atestaciones son todas trucas: tanto la del *Cancionero musical de Palacio* como las recogidas en el siglo XX en la tradición oral sefardí, a todas las cuales precedió una cita de Nebrija en el libro II, capítulo VIII, de su *Gramática*). La tirada de romance de la microsecuencia III-3b (Fig. 3) prosigue con un diálogo entre el rey Evandro, el Marqués y Armisenda sobre una minucia erudita: Evandro dice ignorar quién fue Clito, amigo demasiado sincero de Alejandro, a quien este mata en un arrebato de ira, lo que inmediatamente lleva al rey macedonio al arrepentimiento.

Esta conversación (que perfila al marqués y a la cantora como personas aparentemente más cultas que el rey) desemboca en otros versos cantados por Armisenda, recreando esta vez el principio del famoso romance del incendio de Roma, documentado por primera vez en el auto I de *La Celestina* y luego en numerosos lugares antes y después del *Cancionero de romances s.a.* El canto de Armisenda comienza con «Miraba el fiero Nerón / a Roma desde Tarpea / abrasada en su rigor» (vv. 2206-2208), y se ve de inmediato interrumpido por un comentario complacido de Evandro: «cántame mucho de Nero / que le tengo inclinación, / que a vivir en este tiempo / bien pudiéramos los dos / darle que hacer a la muerte...»). Podría parecer que Cordeiro se limita a evocar el primer verso del ro-

3 Según Morley y Bruerton (1968: 202), la pareja métrica elegida por Lope para empezar y terminar la mayoría de los actos de sus comedias fueron la redondilla y el romance. Entre 1609-1618, por ejemplo, el 75% de sus actos comienzan con redondillas y el 82% terminan con romance, como constata González Barrera (2008: 140) en el estudio que antecede a su edición de *La doncella Teodor*.

mance («Mira Nero de Tarpeya a Roma como se ardía», por lo demás empleado a veces como frase proverbial (según Díaz-Mas 1994: 394-395, n. [101])). Sin embargo, tras la referida intervención del rey, prosigue: «las romanas afligidas / de incendio tan superior / mesar los bellos cabellos y partirse el corazón. / Entre sus brazos sus hijos / llevaban con el temor / de la muerte que amenaza / su vida en tanta aflicción», indudable recreación de «el grito de las matronas sobre los cielos subía / como ovejas sin pastor unas a otras corrían / perdidas, descarriadas, llorando a lágrima viva» de las versiones más conocidas del romance viejo. El canto de aquellos versos adormece al tirano Evandro, y esto nos lleva a considerar la posible presencia del auto I de *La Celestina* como hipotexto de toda la escena, pues allí Calisto pide a Sempronio que le cante la canción más triste que sepa, y este, –cómicamente– se arranca con *Mira Nero de Tarpeya*, lo que, tras una breve conversación, en parte sobre el contenido del romance, acaba apaciguando al enamorado. Otra cuestión es que poco después el plácido sueño neroniano de Evandro se poblará de las sombras de sus víctimas clamando venganza (vv. 2235-2236), que efectivamente ejecutará Clodoveo para satisfacción de todos.

Estos no son los únicos ecos del romancero que encontramos en esta comedia ni, evidentemente, en el conjunto de las de Cordeiro. Proseguir con la segmentación de ellas y con la búsqueda de trazas del romancero viejo y del nuevo (así como ahondar en el conocimiento de las cualidades del alférez como autor de romances), nos conducirán sin duda a una mejor comprensión de cómo estructura su dramaturgia. La omnipresencia del octosílabo y las tiradas de romance en ella sugieren, por ahora, que es imprescindible usar una combinación de métodos para avanzar en este sentido (pues resulta desaconsejable confiar demasiado en los cambios de estrofismo). Y que prestar atención a los hipotextos⁴ y a los cambios de cuadro es fundamental para alcanzar conclusiones sobre las técnicas empleadas por Cordeiro para componer sus comedias.

4 Como constataba Crivellari (2017) con Vélez de Guevara.

Propuesta de segmentación de *El mal inclinado*, de Jacinto Cordeiro

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I-1	a	1-28 Redondillas	Palacio real de Escocia, espacio interior	v. 421 (<i>Vase</i> , salida de Festín)	Indeterminado, de día	El duque Claudio y la reina madre le reprochan al rey Evandro su comportamiento tiránico. Llega el infante Clodoveo, victorioso de la guerra, y le hace a su hermano un relato de la batalla, de la que ha traído numerosos prisioneros. Evandro ordena la muerte de los prisioneros. Clodoveo se lamenta de esta decisión con su madre y su dama, Clavela.
	b	29-78 Décimas				
	c	79-324 Romance e-a				
	d	325-422 Redondillas				
I-2	a	423-450 Redondillas	Palacio real de Escocia, espacio interior	v. 522 (<i>Sale el rey</i>)	Tiempo continuo (o ha pasado muy poco tiempo de I-1)	La reina, Clavela y Clodoveo suplican al rey por los prisioneros. Esta accede a que su hermano se juegue su propia vida con la de los soldados. Armisenda canta un romance. El rey Evandro insiste en su resolución.
	b	451-474 Romance -ó				
	c	475-522 Redondillas				
I-3	a	523-646 Redondillas	Palacio real. Escenario exterior (hay 2.000 soldados prisioneros)	No se indica	Tiempo continuo (o ha pasado muy poco tiempo de I-2)	Los soldados prisioneros juegan. Clodoveo, a pesar de sus protestas, se juega la vida con ellos y pierde. Festín le aconseja huir, pero él se niega.
	b	647-838 Romance e-o				

Fig. 1

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II-1	a	839-866 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior. (¿Continuidad con I-1 y I-2?)	v. 1356 (<i>Vanse</i>)	Tiempo continuo (o unas horas del acto I)	El Duque pide al rey que retrase el asesinato de Clodoveo: él mismo le ayudará a envenenarlo. El Infante, la reina madre y Clavela le suplican piedad al rey. Él finge perdonar a su hermano. Escena de celos de Clavela y el Infante. Intercambio de agudezas de Festín y Armisenda. Evandro da audiencia y reparte castigos. Tras ver un retrato de Leonora, Evandro decide visitarla para gozar de ella.
	b	867-936 Décimas				
	c	937-972 Redondillas				
	d	973-1112 Décimas he- xasílabo				
	e	1113-1356 Romance í-a				
II-2		1357-1436 Redondillas	Palacio real de Escocia. Quizá cambio de habitación	v. 1436 (<i>Vanse</i>)	No se especifica	El Duque le cuenta a Clodoveo las intenciones del rey. El Duque y la reina madre quieren asesinar al rey, pero Clodoveo se niega a colaborar. Armisenda se entera a escondidas de sus planes.
II-3		1437-1612 Romance a-e	Palacio real de Escocia. Quizá continuidad de espacio con II-1	No se indica	Horas o días desde II-1	El rey vuelve a palacio tras haber violado a Leonora. Armisenda le informa de la conspiración contra él. El rey ordena prender a su madre y al Duque. Al ver a Clodoveo, le recuerda que pagará con la muerte cualquier traición.

Fig. 2

Acto y cuadro	Micro-sec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III-1	a	1613-1796 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior	No se indica	Han pasado algunos días desde el acto II	El rey Evandro da audiencia a los presos y castiga y premia según su particular criterio. Los criados intercambian agudezas sobre el poder del dinero. Clodoveo está preocupado porque Evandro ha encarcelado a su madre y Clavela se compromete a ayudarlo a liberarla.
	b	1797-1810 Soneto				
	c	1811-1824 Soneto				
	d	1825-1838 Soneto				
	e	1839-1964 Romance a-a				
III-2		1965-2134 Décimas	Palacio real de Escocia, prisión	v. 2134	¿Tiempo continuo?	La reina se lamenta en prisión y Evandro le da un bofetón cuando ella admite que conspiró contra él. Clodoveo decide matar a Evandro.
III-3	a	2135-2154 Redondillas	Palacio real de Escocia, interior. Habitaciones del rey	No se indica	¿Tiempo continuo?	Armisenda canta para el rey. Clodoveo viene a matar a su hermano Evandro. Los fantasmas de aquellos injustamente asesinados apoyan a Clodoveo cuando los hermanos se enfrentan. Muerte del rey y coronación de Clodoveo.
	b	2155-2322 Romance -ó				
	c	2323-2362 Décimas				
	d	2363-2454 Romance í-o				

Fig. 3

OBRAS CITADAS

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 77-97.

CORDEIRO, Jacinto, *El mal inclinado*, ed. de Elena Muñoz (tesis doctoral en curso en la Universidad del País Vasco /Euskal Herriko Unibertsitatea).

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

— «Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas», *Criticón*, 129, 2017, págs. 119-133.

- DEPRETIS, Giancarlo, «La dificultad histórica de las relaciones culturales hispanoportuguesas», *Semiosfera*, 2 (marzo 2014), págs. 33-44.
- DÍAZ-MAS, Paloma, ed., *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
- GONZALEZ, Cristophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, tesis doctoral, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Estudio. Métrica y estructura dramática» en *La doncella Teodor*, ed. de J. González Barrera, Kassel, Reichenberger, 2008, págs. 124-143.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Estudios de Hispanófila, 1968.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed., estudio y notas de Carmen Lozano. *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de Felipe González Vega, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Mas; estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, ed. de José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, págs. 291-294.
- ROJAS, Fernando de (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2012.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El Escritor y la Escena*, VI, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de

Peribáñez)», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. de Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, págs. 169-205.

- «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 19-75.