

Violencia y versificación en *Renegado, rey y mártir* de Cristóbal de Morales¹

Violence and Versification in *Renegado, rey y mártir* by Cristóbal de Morales

Juan Manuel Carmona Tierno

Universidad de Sevilla
ESPAÑA

carmonatierno@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.1, 2016, pp. 183-197]

Recibido: 03-08-2015 / Aceptado: 22-09-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.01.12>

Resumen. Una de las tendencias actuales de la investigación del teatro español de los Siglos de Oro es la segmentación dramática. En este sentido, destaca la metodología de Marc Vitse, que propone estructurar la obra en función de los cambios métricos. Aplicaremos esta teoría a una comedia de un dramaturgo hoy desconocido: *Renegado, rey y mártir* de Cristóbal de Morales. Comprobaremos que efectivamente la versificación es muy útil a la hora de localizar y jerarquizar los diversos momentos dramáticos de la obra. En la nuestra, la violencia desempeña un papel esencial en tanto que propicia los cambios de metro y la estructura.

Palabras clave. Siglo de Oro, teatro, versificación, violencia, Cristóbal de Morales.

Abstract. A current tendency in Spanish Golden Age theatre studies is dramatic segmentation. In this sense, we must emphasize Marc Vitse's methodology, which suggests structuring the play according to the versification changes. We are going to put into practice this theory with a work by an unknown playwright: *Renegado, rey y mártir* by Cristóbal de Morales. We will verify that versification does actually help when dividing and hierarchising the different moments of the play. At *Renegado, rey y mártir* violence is important due to the fact that it causes the strophic changes and structures the plot.

Keywords. Golden Age, Theatre, Versification, Violence, Cristóbal de Morales.

1. El autor de este trabajo ha sido beneficiario de una beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación de España (convocatoria de 2010).

La segmentación y estructura de las piezas dramáticas del Siglo de Oro es uno de los problemas más debatidos desde hace unos años: los investigadores se afanan en hallar una metodología rigurosa que dé cuenta de cómo se articulan las comedias. En este sentido han surgido a lo largo de las últimas décadas numerosas propuestas metodológicas de segmentación que han sido acompañadas de un intenso debate.

Tales propuestas se fundamentan en bases metodológicas muy diversas, de modo que los resultados de su aplicación son muy diferentes, aunque complementarios, pues creemos que en el fondo no hacen sino aportar distintos puntos de vista sobre la ordenación de la materia dramática que enriquecen la comprensión de la misma². No obstante esto, siempre hay una propuesta que al estudioso convence más que otras, y esa es la que elige como punto de partida.

En nuestro caso vamos a quedarnos con la metodología del hispanista francés Marc Vitse, que propone que hay que partir de los cambios métricos para trazar la estructura dramática de la pieza al considerarlos «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo»³. En este sentido, Vitse realiza una doble distinción. Por un lado, diferencia entre secuencias englobadoras y englobadas: estas son «la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática»⁴, y aquellas las que les sirven de marco. Por otro lado, habla de macrosecuencias y microsecuencias: las primeras son los bloques delimitados no solo por la mutación estrófica, sino también por el cambio de espacio o tiempo dramáticos, de escenografía o de personajes (el escenario queda momentáneamente vacío), y desarrollan los diferentes momentos de la acción dramática; las segundas vienen definidas por los cambios de versificación que se pueden dar dentro de una macrosecuencia, e indican las distintas subfases de esos momentos dramáticos⁵.

Sea como sea, la única manera de conocer la validez de un método es ponerlo a prueba y analizar sus resultados. A pesar de que esta propuesta cuenta ya con unos años, no ha sido hasta fechas relativamente recientes cuando ha empezado a aplicarse con cierta regularidad, sobre todo en comedias de autores importantes, como Lope de Vega o Calderón de la Barca. El objetivo de este trabajo será, para contribuir al desarrollo de esta metodología, emplearla para segmentar una comedia, no de uno de los grandes, sino de un dramaturgo menor, hoy olvidado: *Renegado, rey y mártir de Cristóbal de Morales*⁶. A falta de una edición crítica de

2. Un panorama completo de los diversos métodos a que nos referimos puede encontrarse en Antonucci, 2007 y 2010.

3. Vitse, 1998, p. 50.

4. Vitse, 1998, p. 50. No obstante, en 2010 reformuló su teoría, añadiendo al criterio de la intermetricidad los de la interlocutividad y adialogicidad, aunque acabó admitiendo que la coincidencia de los tres no siempre sirve para determinar el estatuto de englobada de una secuencia, sino el carácter digresivo de la misma (pp. 49-51).

5. Ver Vitse 1998, 2007 y 2010.

6. No hay prácticamente nada publicado sobre este autor dramático del XVII. Los lectores interesados pueden consultar Carmona Tierno, 2012, donde hallarán un sucinto estado de la cuestión sobre la vida

esta obra, basamos nuestras pesquisas en la edición suelta custodiada en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich con signatura 4 P.o.hisp. 51 p, que no solo ofrece el texto menos deturpado de cuantas ediciones conocemos, sino también que está digitalizada y puede ser así fácilmente consultada. Ofrecemos tras nuestra exposición el cuadro que sintetiza nuestra propuesta de segmentación y un apéndice en que referimos los versos en que se producen las mutaciones estróficas y los folios de la suelta en que se encuentran, necesario en tanto que carecemos, obviamente, de la edición de la obra con los versos numerados.

La primera jornada está formada por dos macrosecuencias. La primera, A, funciona como planteamiento del argumento y da pie a que la acción se produzca: en ella se nos presenta al protagonista, el malvado Pedro, y el comienzo de sus fechorías. Nos encontramos en una sierra, más concretamente en la isla de Cerdeña, en torno al mediodía. Pero esta macrosecuencia se divide no solo en microsecuencias, sino en mesosecuencias, un nivel de jerarquización intermedio al que Vitse acude en alguna ocasión (para la segmentación, por ejemplo, de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*⁷) y que le sirve para ordenar las macrosecuencias polimétricas excesivamente complejas, aunque, evidentemente, no deben confundirse con ellas, pues sus límites están definidos por el cambio métrico, no por el espacial, temporal o escénico. Así, nuestra mesosecuencia I gira en torno a Pedro y sirve para presentar al personaje, mientras que la II se organiza en torno a Antonio y desarrolla la primera fechoría del bandolero de que somos testigos: ambos hechos constituyen el planteamiento de la acción.

I está formada por dos microsecuencias: 1, escrita en silva de pareados heptasílabos y endecasílabos; y 2, en romance con asonancia *u-a*. La primera funciona como introducción o antecedente de la segunda: los bandoleros piden a Pedro que cuente su vida, a lo que el protagonista accede. Los delitos, los asesinatos y el mal por el mal son la nota predominante en su existencia.

y obra de este poeta. Por lo que respecta a *Renegado, rey y mártir*, es, de nuevo siguiendo las teorías de Vitse, una tragedia. En efecto, el hispanista francés distingue, dentro del «poema mixto», tragicómico, que es la comedia española, un género trágico y otro cómico, y establece tres criterios para diferenciarlos: la tragedia se caracteriza por presentar una perspectiva onírica, de angustia, frente a la perspectiva lúdica de la comedia; en la tragedia existe un riesgo trágico, valga la redundancia, ausente en la comedia; y, finalmente, en el tiempo y espacio dramáticos de la tragedia se produce un distanciamiento del aquí y ahora del espectador, cosa que no tiene por qué suceder necesariamente en la comedia (Vitse, 1988, pp. 315-324). Estos criterios se dan en la pieza que vamos a estudiar, que sigue, como se verá, el esquema típico de la comedia hagiográfica. No obstante, algunos estudios recientes ponen en entredicho el carácter trágico de la comedia de santos, como lo hace Anne Teulade, que aduce que el martirio del protagonista nunca se llega a percibir como un verdadero peligro, sino que se muestra como un elemento purificador y edificante (Teulade, 2012, pp. 97-99). Otros, como Rosana Llanos, por el contrario, defienden la tragicidad de estas piezas, cuya adscripción genérica no se puede valorar solo por su final, sino por el efecto dominante a lo largo de la misma, que sí sería de signo trágico (Llanos López, 2005). Por último, querríamos anunciar que tenemos en prensa otro trabajo que puede considerarse complementario de este, en el que aplicaremos este mismo método de segmentación a otra comedia de Morales, esta vez perteneciente al género cómico: «Amor, venganza y versificación en *Dejar por amor venganzas* de Cristóbal de Morales» (ver bibliografía).

7. Vitse, 2007, pp. 187-195.

Presentado el protagonista, se inicia la segunda mesosecuencia, en que Pedro y su gente van a llevar a cabo la primera maldad que vemos en escena. La primera microsecuencia está en redondillas, y en ella empieza a desarrollarse esta fechoría, que quedará, en cierto modo, troncada: unos bandoleros traen a Antonio, al que han capturado dormido. La desgracia se cierne sobre el peregrino, a quien Pedro ordena ejecutar a balazos, pero antes se propone expoliarlo, y es así como encuentran el retrato de la dama del galán, Clavela; una carta de esta en que le da instrucciones para verse con ella; y un crucifijo. Pasamos a la segunda microsecuencia de II, en décimas, en que Pedro se debate entre el retrato de la dama y el crucifijo. Al final rechaza el Cristo, pero se lo devuelve a Antonio y por él le perdona la vida, quedándose con el retrato y la carta. El galán queda atado a un árbol profiriendo quejas y es entonces cuando llega su criado y se produce un nuevo cambio métrico a redondillas: esta última microsecuencia funciona como conclusión de la primera fechoría y prepara, de algún modo, la segunda. El mozo libera a Antonio y ambos se apresuran a evitar que Pedro vuelva a hacer de las suyas; pero en otro lugar de la sierra descubrimos que el bandolero y su cuadrilla ya están planeando la segunda maldad: Pedro ha mandado a su compañero Arturo que espíe a la dama, que vuelve y le cuenta que la ha visto con un anciano. Se proponen entonces ir allí con no muy buenas intenciones. Morales nos está mostrando cómo los dos bandos que se han formado, el de Pedro y el de Antonio, preparan y afrontan los hechos que están por suceder.

Hay que señalar, finalmente, la existencia de una décima englobada en la relación en redondillas de Arturo, en que el gracioso reproduce los piropos que ha dirigido a Clavela desde lejos.

Antes de pasar a la macrosecuencia B, habría que plantearse si las décimas, en tanto que se encuentran entre dos bloques de redondillas, podrían constituir una secuencia englobada. Se da, así pues, la intermetricidad y, en cierto modo, la adialogicidad, pues, salvo al final de la intervención de Pedro, en que devuelve el crucifijo a Antonio, se trata de dos breves monólogos. No obstante, no hay interlocutividad, pues recordemos que el segundo bloque en redondillas se inicia con un hecho nuevo: la llegada del criado de Antonio, y además Pedro y su gente ya habían abandonado el tablado. Amén de todo esto, el bloque en décimas no es digresivo: el hecho que se presenta en esta microsecuencia supone un giro de la acción, ya que Pedro perdona a Antonio y conocemos la conciencia de culpa del bandolero, que va a darle cierta consistencia, en tanto que antecedente, a su repentina conversión a finales de la jornada segunda.

La macrosecuencia B desarrolla la segunda fechoría de Pedro: el rapto de Clavela y de su padre Mauricio. Al cambio métrico, pues de la redondilla pasamos al romance en *í*, se le añaden el vacío escénico; el cambio de lugar, pues aunque seguimos en Cerdeña nos encontramos ahora en un pensil cerca del mar; y el de tiempo, pues sabemos que el sol se está poniendo.

La primera microsecuencia desarrolla la primera subfase de las dos que tendrá esta fechoría: cómo Pedro, disfrazado, consigue engañar a Clavela haciéndole creer que es Antonio. En este momento, además, descubrimos que los dos nuevos

personajes son el padre y la hermana del malhechor. Sin embargo, hay un pequeño detalle que no podemos obviar: en un par de ocasiones, Morales introduce cuatro versos en romancillo con la misma asonancia de la tirada (*i*), con que se rematan los discursos de la dama y el viejo. Veamos esto con más detalle.

Clavela y Mauricio se disponen a marcharse en el momento en que llega Pedro disfrazado con su gente, que ordena que aten al viejo a un árbol para que sea ejecutado. La dama, que cree que todo es una argucia de Antonio, le sigue el juego y le implora, de burlas, que le perdone la vida, pero al ver que el bandolero no se inmuta, empieza a preocuparse y le suplica esta vez con más seriedad. Concluye su petición con los romancillos:

Bastan los rigores,
y por redimir
a este helado enero,
marchita este abril⁸.

Arturo pide entonces a su jefe que conceda a la dama lo que pide, pues cree que lo que Clavela ofrece a cambio de la vida de su padre son favores sexuales. Mauricio estalla y pronuncia otra tirada en que solicita lo contrario, que muera él y deje libre a su hija, que termina de este modo:

Ladrones crueles,
el pecho herid:
no muera el honor
y Mauricio sí⁹.

Es entonces cuando Pedro finge ante Clavela que es Antonio, y ordena que desaten a Mauricio y que los introduzcan a los dos en una nave.

En principio, los dos bloques en romancillos podrían ser secuencias englobadas que tendrían en esta ocasión un valor argumentativo, pues exponen la conclusión de lo que piden ambos personajes. No obstante, esta interpretación no nos resulta del todo satisfactoria.

Quizá para comprender este fenómeno sea útil recurrir a lo que Vitse llama mini o nanosegmentación, que no es otra cosa que la posibilidad, siempre ateniéndose a la métrica, de segmentar también las microsecuencias. En concreto, recurre a esta herramienta para estructurar las tiradas de endecasílabos blancos y pareados del *Peribáñez*, en que intenta ver diferentes momentos dramáticos en función de la inclusión de un pareado¹⁰.

En nuestro caso, el bloque quedaría dividido, en virtud a la presencia de los romancillos, en tres partes, en que, efectivamente, parece que se desarrollan diferentes momentos de las vicisitudes por que pasa el intento de engaño del bandolero,

8. Morales, *Renegado, rey y mártir*, fol. 5v.

9. Morales, *Renegado, rey y mártir*, fol. 5v.

10. Vitse, 2007, pp. 196-199.

que, recordemos, es en lo que se centra la microsecuencia. Las dos primeras giran en torno a los peligros que acechan a los dos prisioneros, que son la muerte para Mauricio y la pérdida de la honra en el caso de Clavela (que afecta a su padre también); y es en la tercera cuando Pedro logra por fin engañar a la dama, hecho que acarreará, precisamente, que tanto la vida del viejo como la honra de la muchacha peligren. Además, el temor y las lágrimas de Clavela y el firme deseo de sacrificio de Mauricio pueden suponer, en cierto modo, un obstáculo para la consecución de los planes de Pedro, a lo que se llega, momentáneamente, en la tercera nanosecuencia.

La segunda microsecuencia está escrita en silva: Pedro se marcha con sus nuevos prisioneros y llega Antonio, que pretende, ya tarde, obstaculizar a los bandoleros. Su intervención, que se articula como una artificiosa queja, posee cierto carácter digresivo, pero se nos hace difícil aceptar que nos encontramos ante una nueva secuencia englobada (no se da ni la intermetricidad —la secuencia está entre dos bloques en romance, pero de distinta asonancia— ni la interlocutividad): más bien podría decirse que se trata de lo que Vitse llama secuencia madurativa¹¹, que sirve de enlace entre otras dos permitiendo que el tiempo pase verosímilmente entre ellas; además, por esto mismo, funcionaría también como anuncio de lo que va a suceder en la siguiente. En este caso, la irrupción de Antonio permite que Pedro y sus prisioneros, fuera de escena, embarquen en una nave y se hagan a la mar: es lo que el galán observa desde la orilla en la microsecuencia 3, en romance en *a-a*, que desarrollaría la segunda subfase de la fechoría, que no es otra que la consumación de la misma. Esta microsecuencia prepara también la siguiente maldad: Pedro arribará a Argel, donde seguirá haciendo de las suyas, y Antonio perseverará en la búsqueda de su amada.

Se llega, de este modo, a la jornada segunda, constituida también por dos macrosecuencias. La primera, C, es la más simple de toda la pieza desde un punto de vista métrico, pues está enteramente escrita en romance en *e-o*, salvo un pequeño fragmento como canción, a modo de secuencia englobada. Nos situamos ahora en un jardín de Argel, en presencia del rey, de su hija Arlaja y de su séquito. El tiempo no se especifica, pero debe de ser por la tarde, ya que al final de la macrosecuencia se dice que se ha puesto el sol.

En ella se desarrolla una fechoría más de Pedro: reniega de Dios y de sus orígenes, poniéndose al servicio de los moros de Argel. No obstante, sería simplificar el asunto si decimos que las maldades de Pedro se quedan en esto, pues el bandolero y ahora renegado se presenta en la corte con Mahomad, sobrino del rey, preso: cuenta cómo en su periplo no solo ha intentado, infructuosamente, forzar a Clavela, sino que, encontrándose con la flota de Mahomad, la ha abordado y vencido; además, ofrece al anciano, a la dama y a Arturo, que los ha acompañado, como esclavos al rey y a la infanta. Las fechorías, por tanto, se van haciendo más graves en una suerte de *crescendo* en que el número de actos de maldad y violencia es cada vez mayor.

11. Vitse, 2010, pp. 51-57.

Por último, como se ha indicado, hay una pequeña secuencia englobada en esta macrosecuencia: se trata de una cancioncilla que entona el séquito y que predice la derrota de Mahomad.

La cuarta macrosecuencia, D, desarrolla las últimas fechorías del renegado, que giran en torno a Mauricio, y además en ella se produce la inflexión de la pieza al tener lugar al final la conversión del malhechor. Del romance pasamos a unas décimas y, junto al escenario vacío y cambio de personajes, tenemos un lapso temporal, pues sabemos que ya es de noche, aunque en la microsecuencia 3 se dirá que amanece; no obstante, la acción tiene lugar también en el jardín.

Las dos primeras microsecuencias funcionan como antecedentes de las dos últimas. En la primera asistimos a la llegada de Antonio en hábito de cautivo. El galán lleva consigo el crucifijo por el que Pedro le perdonó la vida, y dado que está en tierra de musulmanes, decide ocultarlo en una gruta. Esta microsecuencia es la preparación de la cuarta, en que el crucifijo escondido saldrá a la luz para obrar un milagro.

La segunda microsecuencia, en redondillas, nos resulta más difícil de jerarquizar. Parece que actúa como antecedente directo de la tercera, pues prepara el encuentro crucial entre Pedro y su padre. No obstante, tenemos la impresión de que hay algo más, pues notamos que tiene cierto carácter distensivo: Antonio se encuentra en el jardín con Clavela y Mauricio, pero la oscuridad les juega una mala pasada y se produce una serie de malentendidos entre los cautivos. Pedro llega al jardín y pone fin a la confusión, pero manda encerrar a Clavela y Antonio para quedarse a solas con Mauricio. Sin embargo, antes de eso ha tenido ocasión de enfrentarse con Arturo, a quien obliga, sin éxito, a renegar como él. Estos elementos aparentemente distensivos e incluso cómicos en algunos momentos podrían deberse a que el autor quiso dar un respiro al espectador antes de las dos microsecuencias que siguen, dotadas de gran intensidad.

En efecto, la microsecuencia 3, en romance en *e-o*, desarrolla las maldades de Pedro contra su padre, que van de menos a más: empieza por humillarlo obligándolo a que le bese los pies, luego trata de estrangularlo, y es entonces cuando descubre que es su hijo, lo cual acrecienta más sus deseos de hacerle daño. Lo manda encerrar y en ese momento le anuncian que el rey ha muerto y que lo nombra sucesor, pero ha de casarse con Arlaja. Pedro acepta la corona pero desprecia a la infanta, que, despechada urdirá en la jornada siguiente su venganza. Ya rey, el renegado da rienda suelta a sus impulsos de maldad y ordena que le corten a Mauricio las venas. Pero entonces tiene lugar el milagro que va a cambiar el transcurso de la acción.

Como era de esperar, este momento se presenta en una microsecuencia nueva, en décimas: el crucifijo que escondió Antonio y que permitió al bandolero mostrar su conciencia de culpa hace sangrar la peña en que está oculto y surge de ella, ascendiendo hasta perderse en los cielos. Las heridas de Mauricio sanan y Pedro, que adquiere plena conciencia de la bondad de Dios, pues entiende el milagro como una

segunda Pasión por la redención de sus pecados, se arrepiente y hace propósito de enmienda.

La jornada tercera nos muestra a un Pedro arrepentido y enmendado que va a sufrir martirio, que tendrá lugar al final de la comedia. Es la jornada que nos ha resultado más compleja a la hora de segmentar. A nuestro juicio, está integrada solo por una macrosecuencia, E, constituida por tres microsecuencias, que desarrollan el proceso que va a llevar al ajusticiamiento del protagonista, y por unas secuencias englobadas. Nos encontramos en el alcázar de Argel, al día siguiente de los sucesos ocurridos en la jornada anterior.

La primera microsecuencia está redactada en silva, y en ella se muestra el primer antecedente del martirio de Pedro, una primera causa: los rencores que le guardan Arlaja, desplantada por él, y Mahomad, que se considera desplazado. Ambos quieren vengarse, y es Arlaja, ya en la microsecuencia 2, en romance en *i-o*, la que propone al moro asesinar al rey: se concreta la venganza y estamos así ante el segundo antecedente. El nuevo monarca sale acompañado de su padre, su hermana, Antonio y Arturo, y pide a los moros que relaten las fiestas que se han celebrado en la ciudad por su coronación. Mahomad toma la palabra y cuenta cómo han sido los juegos que los musulmanes han organizado en una tirada escrita en endecasílabos pareados.

Esta relación nos resulta claramente digresiva, por lo que en principio debería ser englobada. De hecho, se dan en ella todos los requisitos que Vitse aducía, salvo el intermétrico, que fue el primero que nuestro estudioso estableció. En efecto, a lo digresivo se añade la interlocutividad, pues la escena presidida por Pedro continúa una vez que Mahomad termina su relación, y la adialogicidad; pero no hay intermetricidad, ya que tras terminar los endecasílabos, se retoma de nuevo el romance, pero con una asonancia diferente: *a-e*.

No somos capaces de asignar un valor específico a esta secuencia dentro de la jerarquía de las englobadoras, pues su valor digresivo parece claro. Remitiendo, pues, a las palabras de Vitse de su artículo de 2010, en donde apuntaba que «todas estas formas englobadas [...] compartirán ese estatuto de digresión que, lejos de la relativa objetividad del terno de criterios formales [intermetricidad, interlocutividad y adialogicidad], supondrá, para su fijación, un acto, por fuerza subjetivo, de interpretación de parte del estudioso segmentador»¹², consideraremos esta secuencia como englobada, a pesar de no estarlo desde un punto de vista estrófico.

Y, finalmente, el último bloque métrico de la macrosecuencia, en romance en *a-e*, desarrolla el acto de sacrificio de Pedro y el consiguiente martirio: el protagonista comunica a los suyos su conversión, y no solo intenta compensarlos por los daños que les ha hecho devolviendo el retrato de Clavela a Antonio y permitiendo su boda, sino que se propone entregar la ciudad a los ejércitos cristianos de Carlos I. Este plan se ve truncado por la revuelta que estalla en la ciudad, liderada por Arlaja y Mahomad, que detienen y ajustician al rey, asaeteándolo y alanceándolo.

12. Vitse, 2010, p. 51.

No obstante, la segmentación de esta jornada no es tan sencilla como parece. Situémonos en la microsecuencia 3: Pedro anuncia su intención de entregar la ciudad, que, oída al paño por los moros, causa que estos se rebelen y prendan al rey y a Arturo, que logra escapar (los demás personajes ya han abandonado la escena). En este momento queda vacío el tablado y sale Mauricio, que, en cinco décimas, pronuncia una exaltación del martirio. Sale Arturo huyendo del bullicio, que narra en doce redondillas la saña con que están linchando a Pedro. Nótese que su llegada corriendo sería un indicio de un cambio de lugar respecto al segmento anterior en romance, al final del cual el gracioso escapaba, y, así, implicaría también un lapso temporal indeterminado. Terminado su relato, se vuelve al romance en *a-e*, y, en cincuenta y ocho versos asistimos a la muerte del rey y desenlace de la obra. En este momento hacen acto de presencia Mahomad y Arlaja como nuevos reyes desde *arriba*: ¿entendemos que están en un balcón?, ¿en las murallas? Sea como sea, esto parece indicarnos también que ha habido una mutación espacial respecto al pasaje en romance anterior.

Estos detalles podrían llevar a pensar que nos encontramos ante una nueva macrosecuencia, que se denominaría F y desarrollaría el martirio de Pedro en tres fases: su exposición «abstracta» por parte de Mauricio (décimas), su relación en boca de Arturo, que lo concretiza (redondillas) y su realización propiamente dicha, que materializa las palabras del gracioso (romance).

Sin embargo, hay un hecho muy claro que nos hace mostrar serias reservas a esta sencilla explicación: el último segmento en romance presenta la misma asonancia que el de la microsecuencia E3. Podría decirse que esto se debe a una relación semántica entre ambos, pero tal argumentación no nos parece plenamente satisfactoria, pues la asonancia y la proximidad de tales segmentos (entre ellos solo median noventa y ocho versos) nos sugieren una unidad estructural muy evidente. De ahí que hayamos decidido considerarlo todo como una única macrosecuencia.

Pero el asunto no acaba aquí: ¿qué hacemos con las secuencias en décimas y redondillas? Habría que considerarlas englobadas, pero, de nuevo, vuelven a surgir los problemas: se da, muy evidentemente, la intermetricidad, pero no la interlocutividad (el vacío escénico la impide) ni la adialogicidad, y no parece que sean segmentos digresivos. No obstante, es cierto que no hay interlocutividad y digresión en sentido estricto, pero el segmento final en romance retoma la acción que quedó interrumpida: el ajusticiamiento; mientras que las décimas y redondillas anuncian, prolépticamente, el desenlace. Parece que Morales ha querido, de algún modo, destacar este punto álgido de la comedia, pero ha querido también mantener la unidad: creemos que mediante el vacío y la introducción de estas estrofas resalta el pasaje, pero salvaguardando, mediante la vuelta al romance en *a-e*, el carácter unitario de la macrosecuencia.

No querríamos terminar sin realizar algunas apreciaciones sobre las formas métricas en sí, algo en lo que Vitse no suele incursionar pero que sí tienen en cuenta muchos de sus seguidores. La estrofa más recurrente es el romance, que alcanza el 61,3% (hecho esperable en un seguidor de Calderón como es nuestro poeta). Este metro constituye, pues, el esqueleto métrico de la pieza, al que se recurre en las se-

cuencias que desarrollan los momentos nucleares de la acción, aquellos que llevan el peso de la trama: la presentación, el desarrollo de las fechorías y el martirio del protagonista. En algunas de ellas es posible reconocer, además, las funciones que asignó Diego Marín al romance en el teatro de Calderón, como la relación biográfica en A12 o el diálogo conflictivo en B1 o D3¹³.

Por su parte, parece que las redondillas se emplean en las secuencias que tienen una función de antecedente o enlace. Es muy significativo que sea la estrofa predominante en la primera maldad (el expolio de Antonio), en la que no se emplea el romance. No obstante, téngase en cuenta que esta es la única ocasión en que la fechoría no llega a consumarse.

La silva ha sido estudiada por Leonor Fernández, que le confiere, entre otros valores, el de presentar momentos problemáticos que preludian la irrupción de algún elemento perturbador en la trama¹⁴. A esto obedecen las tres de nuestra comedia: A11 introduce la presentación diabólica del protagonista; B2, mediante las quejas de Antonio, anticipa la consumación del rapto de Clavela; y E1 anuncia los planes de venganza de los argelinos. Podríamos considerar también como silva los pareados narrativos de la englobada de E, pero en este caso no tenemos endecasílabos y heptasílabos como en las secuencias anteriores, sino solo los primeros; de todas formas, la citada investigadora también asigna a la silva la función de relación de sucesos graves¹⁵.

Por último, la décima tiene un valor muy claro en esta comedia: señala los momentos climáticos de dimensión religiosa explícita: en décimas está el descubrimiento del crucifijo, su ocultación en la gruta, la realización del prodigio que cambia la vida de Pedro y la exaltación del martirio en boca de Mauricio. La única excepción la encontraríamos en A113, donde se emplea una estrofa aislada como secuencia englobada en la graciosa descripción de Arturo.

Concluiremos nuestro trabajo con algunas reflexiones. De este análisis se desprende la importancia que tiene la violencia en la estructura dramática de la pieza. No queremos decir que ella sea el tema central de la obra, sino que su tensión dramática avanza al son que va marcando esa sucesión de hechos crueles.

Esta violencia se ejerce en un doble sentido: de Pedro hacia los demás y de los demás hacia Pedro. La primera tendencia se da en los dos primeras jornadas, con las crueldades del protagonista; y la segunda en la tercera, mientras se va preparando el suplicio del renegado. Es interesante ver cómo se ha estructurado la pieza: a las dos jornadas bipartitas y expansivas que desarrollan la vida pecaminosa de Pedro se le opone la tercera, unitaria y retraída, en que se expone su conversión: parece que Morales quiere destacar con esto la eficacia de la intervención divina.

El método de Vitse nos ha proporcionado unos resultados satisfactorios a la hora de analizar la pieza. No obstante, hay algunas cuestiones que podrían seguir

13. Marín, 1982, pp. 97-100.

14. Fernández Guillermo, 2008, pp. 110-111.

15. Fernández Guillermo, 2008, pp. 110-111.

sometiéndose a debate, en especial aquellas relacionadas con las secuencias englobadas (uno de los aspectos, por cierto, más polémicos de su teoría). No hay duda del valor digresivo que presentan en muchas piezas; pero ¿podría ser el englobamiento un recurso métrico-estructurante del que se valen los dramaturgos para más fines, amén del digresivo, como, por ejemplo, subrayar un momento culminante dentro de una microsecuencia? Es lo que se podría deducir si se acepta la segmentación de la tercera jornada. En este sentido, podría sostenerse también que A112, un bloque en décimas entre dos en redondillas, no es una microsecuencia, sino una englobada que resalta un momento decisivo, como ya hicimos notar. También, si hemos aceptado que los pareados de E2 constituyen una englobada a pesar de no haber intermetricidad, podría serlo también la silva de B2, a las que finalmente no hemos atribuido tal estatuto por no tener un valor digresivo tan evidente, sino más bien preparatorio de la secuencia que la sigue.

No obstante todo esto, es muy arriesgado hacer generalizaciones, y más con implicaciones teóricas, a partir del análisis de una sola pieza; pero se podrían tener en cuenta estas cuestiones para futuros acercamientos a la métrica.

Habrá que seguir, así pues, estudiando la función estructurante de las mutaciones estróficas de nuestro teatro aurisecular. Vitse y sus seguidores han tenido bastante éxito al aplicar este método a comedias de autores de renombre, como Lope o Calderón, y han llegado a la conclusión de que el empleo de la métrica para estructurar la acción era una convención de los dramaturgos del Siglo de Oro; pero ¿funciona de la misma forma en los autores de segunda o tercera fila como Morales? En efecto, hay en esta comedia una correspondencia entre las mutaciones métricas y el desarrollo dramático; no obstante, se echa en falta la precisión y riqueza del empleo estrófico apreciables en los grandes dramaturgos. Así pues, parece que en el aspecto métrico-estructurante existe también, como en las otras facetas, un salto cualitativo entre maestros y discípulos¹⁶.

16. Queremos dar las gracias al teorizador, Marc Vitse, y a su equipo, con quienes realizamos una estancia de investigación y con quienes pudimos debatir (y aprender) sobre estos asuntos.

Jornada	Métrica	Estructura	Espacio	Tiempo
Primera	Silva Romance (<i>u-a</i>) Redondillas Décimas Redondillas (Décima)	A. Planteamiento: la maldad de Pedro y sus primeras fechorías. I. Presentación de Pedro. 1. Antecedente de la presentación: primeros datos sobre el carácter de Pedro. 2. Presentación: el relato de Pedro. II. Primera fechoría: expolio de Antonio. 1. Desarrollo de la fechoría: expolio y amenaza de asesinato. 2. Giro de la trama y antecedente de la conversión (I): crucifijo, perdón y Clavela. 3. Preparación de la segunda fechoría: reacción de Antonio y planes de Pedro. (Píropos de Arturo a Clavela.)	Cerdeña. Sierra. Otro lugar de la sierra.	Mediodía.
	Romance (<i>i</i>) (Romancillos (<i>i</i>))	B. Segunda fechoría: rapto de Clavela. 1. Desarrollo de la fechoría: Pedro engaña a Clavela. i. Primer peligro: la vida de Mauricio. ii. Segundo peligro: la honra de Clavela. iii. Conclusión: peligran la vida de Mauricio y la honra de Clavela. 2. Secuencia madurativa y anuncio de la consumación: las quejas de Antonio. 3. Consumación de la fechoría: rapto de Clavela. Prepara la tercera fechoría.	Cerdeña. Pensil cerca del mar. Orilla del mar.	Se está poniendo el sol.
	Silva Romance (<i>a-a</i>)	C. Tercera fechoría: Pedro reniega de Dios y de sus orígenes. Conversión al islamismo y servicios al rey de Argel. (Canción premonitoria: la derrota de Mahomad.)	Argel. Jardín.	Tarde. Al final ha anochecido.
	Romance (<i>e-o</i>) (Canción)	D. Cuarta fechoría: tortura de Mauricio. Conversión de Pedro. 1. Antecedente de la conversión (II): el crucifijo en la cueva. 2. Antecedente de la fechoría y distensión. 3. La fechoría: humillación, tortura e intento de asesinato de Mauricio. 4. Giro de la acción: milagro y conversión de Pedro.	Argel. Jardín.	Noche. Amanece.
	Silva Romance (<i>i-o</i>) (Pareados) Romance (<i>a-e</i>) (Décimas) (Redondillas)	E. Martirio de Pedro. 1. Antecedente del martirio (I): rencores de Mahomad y Arlaja. 2. Antecedente del martirio (II): planes de venganza de Mahomad y Arlaja. (Narración de las fiestas en honor de Pedro) 3. Sacrificio y martirio de Pedro. (Anuncio del martirio (I): exaltación del martirio.) (Anuncio del martirio (II): la relación de Arturo.)	Argel. Alcázar. Argel.	Argel. Alcázar. Argel.
Segunda	Décimas Redondillas Romance (<i>a-o</i>) Décimas			
Tercera				

APÉNDICE: MUTACIONES ESTRÓFICAS**Ai**

1. Silva: En esta umbrosa falda /// Este es al fin un rasgo de mi vida: 1r-1v
2. Romance (*u-a*): valientes soldados míos /// en la tierra no se usan. 1v-2v

Aii

1. Redondillas: Llega, y pues que te provoca /// que es el amante devoto. 2v-3r
2. Décimas: Este Sol, que en un madero /// al arroyo, aves y flores. 3r-3v
3. Redondillas: Pues le busco, le perdí /// por sus pasos al infierno. 3v-4v
(Décima: Suspended, beldad hermosa, /// las mejillas en la frente. 4v)

B

1. Romance (*i*): El sol templando su llama /// está enseñado a sufrir. 4v-6r
(Romancillo (*i*): Bastan los rigores, /// marchita este abril. 5v)
(Romancillo (*i*): Ladrones crueles, /// y Mauricio sí. 5v)
2. Silva: Desde el altivo monte /// móvil prisión es de mi dulce dueño. 6r
3. Romance (*a-a*): Traidor, ¿adónde conduces /// venganza, cielos, venganza! 6v

C

1. Romance (*e-o*): A la margen de esa fuente /// mi mayor gloria un infierno. 6v-9r
(Canción: Sobre el salado golfo /// ¡viva!, ¡viva la gala del español! 7r)

D

1. Décimas: Surcando del mar infiel /// aun no la puedo encontrar. 9r-9v
2. Redondillas: En este jardín que viste /// pues acabo de nacer? 9v-10v
3. Romance (*a-o*): Bésame los pies, caduco, /// pues ya estoy despedazado. 10v-11v
4. Décimas: Esa púrpura que, herido, /// pues esto hace Dios por él. 11v-12r

E

1. Silva: Fortuna, nunca estable, /// El espíritu bebe a mi concepto. 12r-12v
2. Romance (*i-o*): Hidalgo estruendo, voz noble, /// este clavel tan marchito! 12v-13v
(Pareados: Ayer el sol en su carrera ardiente /// de tu laurel esta pequeña rama. 13v-14r)
3. Romance (*a-e*): Todo este aplauso, señor, /// que el cielo mil años guarde. 16v
(Décimas: Con acentos inhumanos /// produzga en el cielo estrellas. 16r)
(Redondillas: ¿Dónde estaré con recato /// obre el rigor de las lanzas! 16r-16v)

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- Antonucci, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 4, 2010, pp. 77-97, <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Antonucci.htm>> [02/08/2015].
- Carmona Tierno, Juan Manuel, «"Cristóbal de Morales y Guerrero: su vida y su producción dramática", una tesis doctoral en curso», en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 71-79, <<http://hdl.handle.net/10171/22704>> [02/08/2015].
- Carmona Tierno, Juan Manuel, «Amor, venganza y versificación en *Dejar por amor venganzas* de Cristóbal de Morales», en *Diálogos entre la lengua y la literatura*, ed. Cristóbal J. Álvarez López y M. Rosario Martínez Navarro, Sevilla, Vitela (en prensa).
- Fernández Guillermo, Leonor, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126.
- Llanos López, Rosana, «Sobre el género de la comedia de santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 809-826.
- Marín, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- Morales, Cristóbal de, *Renegado, rey y mártir. Comedia famosa*, s.l., s.e., s.a., <<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10529810.html>> [02/08/2015].
- Teulade, Anne, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Du Cerf, 2012.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France/Ibérie Recherche, 1988.
- 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: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=45230>> [02/08/2015].

Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.

Vitse, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 4, 2010, pp. 19-75, <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Vitse.htm>> [02/08/2015].

