

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA EN CUADROS

JOHN J. ALLEN
UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA EN CUADROS

JOHN J. ALLEN

UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

El estudio comprensivo de la escenificación que presenta José María Ruano de la Haza en nuestro reciente libro asienta por fin las bases que hacían falta para emprender seriamente el estudio de la puesta en escena de la comedia del Siglo de Oro. Toda la labor de la reconstrucción de los corrales de comedias y las especulaciones sobre la disposición de los teatros y escenarios de la época no tenían otro fin, después de todo, que la de ayudarnos a leer y a ver estas obras con una idea más adecuada de las circunstancias que caracterizaban la representación de la comedia en tiempos de Lope y Calderón. Entre estas circunstancias se incluyen las convenciones dramáticas que guiaban tanto a los poetas y actores como al público y que tenían que haber tenido muy en cuenta aquéllos al ponerse a escribir.

El aspecto de la representación que quiero examinar más detenidamente hoy—elemento fundamental a la vez de la estructura de la comedia—es el cuadro. «Un aspecto esencial de la representación teatral,» dice certeramente Ruano, «sin el cual no será posible reconstruir la escenificación original, es la división del texto dramático en cuadros» (Ruano y Allen, p. 291). Ruano establece la importancia del cuadro (llamado con frecuencia escena en el Siglo de Oro) para los poetas del XVII, con citas de la época de José Alcázar, Pellicer de Tovar, Cervantes y Castillo Solórzano. Es la unidad reconocida en la subdivisión de los actos entre los coetáneos de Shakespeare en Inglaterra, propuesta por James Hirsch, en su libro *The Structure of Shakespearean Scenes*, como elemento fundamental para la estructura de los dramas de Shakespeare, más importante, incluso, que la división de la obra en actos.

Frente a la palabra «escena,» que se define como «cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, o sea,» según sigue la definición del diccionario VOX, «aquella en que hablan unos mismos personajes,» se entiende por «cuadro» lo que significa la palabra “scenc” en inglés (y que era, efectivamente, “escena» para Cervantes y sus coetáneos), es decir, “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (Ruano y Allen, p. 292). Esta definición es la de Ruano y así lo usa Varey, por ejemplo. En este sentido entiende la palabra escena el *Diccionario de Autoridades*, con una definición formulada cuando los corrales de comedias madrileños todavía existían:

Se llama también la división de la comedia, que dura todo el tiempo que está el tablado con gente; y así cuando queda enteramente solo, y salen otros personajes de nuevo, se dice que comienza otra Escéna. Lat. *Actus scenicus*.

Con el mismo sentido aparece en José Pellicer de Tovar en «Idea de la Comedia de Castilla»:

«Cada jornada debe constar de tres scenas, que vulgarmente se dizen Salidas» (p. 225).

A la definición suya que acabo de citar, añade Ruano lo siguiente:

El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental ya que, en la práctica, el decorado o adorno, cuando se utilizaba, no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro.

En esto último se distingue del uso de cuadro según la definición de VOX, por ejemplo, donde es la «subdivisión de un acto correspondiente a un cambio de decoración.»

Usurpado el término escena modernamente para designar una división sin importancia para Lope o Calderón, nos quedamos con varias posibilidades para señalar lo que para Lope de Vega era escena: *paso* y *cuadro*. *Paso*, sugerido en estas jornadas por Agustín de la Granja, aparece en *Autoridades* así: «metaphoricamente se toma por algún breve trecho de escritura, en que se contiene alguna particular circunstancia de discurso o historia. Lat. Locus. *verba*,» ejemplificado en locuciones como «algunos *passos* incitativos a luxuria de Plauto, Terencio y otros.» *Passo de comedia*, según sigue precisando, es «fiel lance o successo que se introduce en ella, para texer la representación . . . Lat. Scena. Actus.» A pesar de la referencia a *Scena*. Actus., me parece muy ligado al sentido de «lance» o «episodio,» designaciones que se refieren al contenido más bien que a consideraciones de tiempo y lugar, tanto en la definición citada como en el uso. Calderón, por ejemplo, pone lo siguiente en boca de Hernando, en *Los empeños de un acaso*:

Mi señora tapada,
si venis de otra parta desmayada
a que os socorra yo, tarde sospecho
que venis, que esse passo esta ya hecho. (HI. i, p. 128)

Tal vez el término salida, que, como apuntó Pellicer, se usaba «vulgarmente» en la época, sería el más indicado, como ha sugerido Victor Dixon. Por el momento me parece menos desorientador seguir utilizando el término cuadro, empleado con más frecuencia por los que realmenté nos han llamado la atención sobre este fenómeno indebidamente ignorado hasta recientemente.

Estoy totalmente de acuerdo con mi colega Ruano en la importancia del cuadro para la estructura y la puesta en escena de la comedia, y me parece imprescindible también tomarlo en cuenta para cualquier modernización de estas obras. Por consiguiente, les ofrezco en lo que sigue un intento de precisar algo más sobre lo que constituye la integridad del cuadro en la comedia, partiendo de las bases que ha asentado Ruano de la Haza.

El alcalde de Zalamea fue una de las primeras obras que estimularon un replanteamiento del problema de la escena en la comedia. Lo ha tratado John Varey en detalle y es el ejemplo principal de la reciente discusión del problema del cuadro por Ruano. En una nota publicada en 1951, Sloman señaló que la práctica editorial iniciada por Hartzenbusch y seguida por la mayoría de los editores modernos «va totalmente contraria a la evidencia del texto. [*El alcalde de Zalamea*] no puede dividirse en escenas, cada una cuidadosamente rotulada con una lo-

calización o representada en el teatro con un decorado; porque la acción de la obra cambia constantemente, sin vaciar el escenario para permitir un cambio de lugar» (Sloman, p. 67). Ahora, la observación de que las escenas de Hartzenbusch no tenían sentido fue un paso importante hacia la verdad del caso, pero la idea de Sloman de que se trataba de una representación «sin vaciar el escenario para permitir un cambio de lugar» tampoco refleja la realidad del texto.

Los estudios posteriores de Varey y Ruano, basándose en la división en cuadros, representan un avance fundamental con que estarán familiarizados todos ya, pero aun quedan problemas, ya que aunque Varey y Ruano están de acuerdo en que la primera jornada consta de un solo cuadro, Varey ve cuatro en la segunda jornada y tres en la tercera, mientras Ruano identifica cinco y cuatro, respectivamente. Para subrayar las dificultades de la aplicación de nuestro concepto de lo que es el cuadro, comenzaré por expresar mi desacuerdo con el único punto en que están de acuerdo mis dos colegas: el supuesto cuadro único de la primera jornada. He tratado dos veces ya este problema en dos congresos de la MLA, en la de 1989 y la más reciente—con una argumentación distinta—, en San Diego en diciembre. «Vuelve el perro y hala el cuero,» como se suele decir. Espero quitármelo de encima ahora, una vez por todas.

Citaré a continuación el recuento que hace Ruano de la acción de la primera jornada de *El alcalde*:

Al comienzo de [la jornada] vemos a los soldados caminando hacia Zalamea: uno de ellos anuncia que ve su campanario. Poco después, el Capitán y el Sargento ven entrar por el otro lado del escenario a don Mendo y a Nuño, con lo cual se indica que ya están a la casa de Crespo. La salida de Isabel e Inés a la ventana de su casa (situada en el primer corredor) transforma el fondo del teatro en la fachada de la casa de Crespo. La acción transcurre sin interrupciones frente a esta fachada hasta que el Capitán y Rebolledo suben al cuarto de Isabel. *Aquí hay un cambio de lugar*, pero no hay lapso temporal, ya que el tiempo que tardan el Capitán y Rebolledo en subir de la calle al cuarto de Isabel es precisamente el que ocupa el diálogo que sostienen Chispa, Crespo y Juan sobre el tablado.

Así es que, según la interpretación de Ruano, «el único cuadro de esta jornada nos conduce de manera lineal e ininterrumpida desde la carretera abierta al aire libre que lleva a Zalamea hasta el cuarto recóndito donde se esconde Isabel» (ed., p. 19; repetido sin alteración en Ruano y Allen, p. 359). Varey había analizado la obra de manera muy parecida: «Durante toda la primera jornada, pues,» dice, «no ha habido una quiebra en la acción, aunque, como hemos visto, el lugar de la acción cambia considerablemente» (p. 16). Es esencialmente lo que pasa, indudablemente, pero veámoslo más despacio.

El primer cuadro de *El alcalde*, según lo veo yo, es lo que prefiero designar como una «escena progresiva,» o sea, una escena en la que se atraviesa más espacio en el transcurso de la acción continua en el escenario de lo que proporciona el tablado. Es un procedimiento frecuente en la comedia. Los soldados llegan a la vista del campanario y paran en las afueras: «Hagamos aquí alto», dice Rebolledo, «pues / justo, hasta que venga, es, / con la orden el sargento, / por si hemos de entrar marchando / o en tropas» (vv. 130-134). Llegan en este momento don Alvaro y el Sargento, se dispersa la tropa y el Sargento le informa al Capitán que le tienen hospedaje en otra parte, en la casa de Crespo. «Vamos allá,» dice (v. 201). «LLéveme el sargento antes / a la posada la ropa, / y vuelva luego a avisarme» (vv. 222-224), le dice el

Capitán, y se van, el Sargento hacia la casa de Crespo y el Capitán para quién sabe dónde: «Vanse» (v. 224+).

Pero muy poco antes el Capitán oyó (pero no vio) y el Sargento vio a don Mendo y Nuño: «Mas, ¿qué ruido es ese?», dice el Capitán. «Un hombre, / de un flaco rocinante / a la vuelta de esa esquina / se apeó,» responde el Sargento (quien de alguna manera puede verlos, aunque ni el Capitán ni el espectador los ha podido ver), señalando una esquina imaginaria (vv. 212-15).

Veamos ahora el texto que sigue inmediatamente después del «Vanse» del verso 224+, cuando se van el Capitán y el Sargento. El diálogo entre don Mendo y Nuño es muy específico y detallado. El tablado queda vacío:

(*Salen don Mendo, hidalgo de figura, y un criado*)
 Don Mendo: ¿Cómo va el rucio?
 Nuño: Rodado,
 pues no puede mearse.
 Don Mendo: ¿Dijiste al lacayo, di,
 que un rato le paseasc?
 Nuño: ¡Qué lindo pienso!
 Don Mendo: ¿Y que a los galgos no aten, dijiste?

No veo manera de esquivar las implicaciones de este intercambio para la acción que tiene que haberlo precedido, dentro. Entre el momento de apearse don Mendo (v. 213) y su pregunta a Nuño sobre el rucio, doce versos más adelante, ha pasado lo siguiente: primero, Nuño ha entregado el rocín de don Mendo a un lacayo, que estaba donde no lo veía ni oía don Mendo, no sin antes informarle su amo de lo que había que hacer y decir al lacayo; segundo, Nuño le ha entregado no sólo el caballo, sino también los galgos que volvieron con los dos de la caza. Además, durante el mismo intervalo de doce versos, (tercero) Nuño ha visto algunos de los soldados cuya llegada al pueblo (cuarto) ha de haberle comunicado ya a don Mendo, quien le dice en los vv. 247-248: «En efecto, ¿que han entrado / soldados aquesta tarde / en el pueblo?» Todo esto tiene que haber pasado para que tenga sentido el breve diálogo entre Nuño y don Mendo. Ha pasado tiempo; han ocurrido una serie de cosas; se han cruzado unas palabras entre tres personas, una de las cuales nunca aparece ante nosotros. Se tiene que haber iniciado, por consiguiente, un nuevo cuadro.

¿Por qué, entonces, precisa Calderón que el Sargento, antes de abandonar el tablado, ve a don Mendo, si éste es precisamente el truco de Calderón (o de Shakespeare, si venimos a eso) para indicar que no ha habido un cambio ni de tiempo ni de lugar? Por dos razones, creo: primero, para preparar adecuadamente al espectador para la llegada de esta figura quijotesca («en rostro y talle / parece aquel Don Quijote, / de quien Miguel de Cervantes / escribió las aventuras,» dice el Sargento; segundo, y de mayor importancia para nuestras consideraciones, para indicar *proximidad* en el tiempo y el espacio, sin especificar una *continuidad*. Me parece claro que Calderón quiere pasar en este momento de «las afueras del pueblo» a la calle que pasa por delante de la casa de Pedro Crespo, adonde acaba de dirigirse el Sargento con el bagaje del Capitán y adonde pronto llegará aquél en la acción de la obra.

Podrá parecer poca la diferencia entre una interpretación y otra, pero tiene cierta importancia, ya que se trata de la diferencia entre (1) un cuadro en el que se acercan los soldados a Zalamea, seguido de otro en la calle de la casa de Pedro Crespo frente a (2) un solo cuadro en el que se procede desde el camino hacia Zalamea hasta la calle de Crespo. Se trata, en otras palabras, de lo que constituye «un espacio determinado.» ¿Qué límites tiene? El ejemplo que acabamos de examinar sugiere que tal vez las afueras de Zalamea y una calle dentro del pueblo no caben comodamente dentro de un solo «espacio determinado.»

El segundo cuadro, que como se ha dicho comienza con la salida al tablado de Don Mendo y Nuño, se localiza al decir Mendo a Nuño que «ya de Isabel / vamos entrando en la calle» (vv. 315-16). Siguen caminando, hasta que Nuño dice: «Albricias que, con su prima /Inés, a la reja sale» (vv. 347-48). «Sale a la ventana Isabel e Inés, labradoras», reza la acotación, y con abrir las cortinas de la primera galería, queda fija como la fachada de la casa de los Crespo la escena de lo que hasta entonces había sido otro cuadro «progresivo» Al decirle Isabel a Inés: «dale / con la ventana en los ojos [a D. Mendo, vv. 393-94],» tenemos que entender que se cierra la cortina. Según entienden Varey y Ruano, la acción que sigue nos traslada hasta el interior de la casa de Crespo: «imperceptiblemente,» dice Varey, al entrar el Sargento preguntando por la casa de Crespo, «el exterior se ha vuelto interior» (p. 14), y nos encontramos en un patio, mirando «la fachada interior de la casa de Crespo.» Ruano también afirma que la acción de lo que presento aquí como cuadro segundo «transcurre en un espacio impreciso que comprende la calle ... y el patio interior—lugar de paso—de la casa de Crespo, donde Crespo habla con Isabel e Inés» (p. 358). Según Varey, ésta «tiene que ser una escena interior,» por dos razones: (1) Cuando llega a su casa el Sargento, Crespo le dice: «dejad / la ropa [del Capitán] en aquella parte» (vv. 477-78); (2) manda buscar a su hija, y le dice que se esconda de los soldados licenciados en los desvanes de la casa» (P. 14). Pero este movimiento de afuera para adentro no está tan claramente implícita en el diálogo entre Crespo y el Sargento, ya que «dejad / la ropa en aquella parte,» señalando Crespo el portal de la casa, no sería de extrañar, ni tampoco con la salida de Isabel, ya que Crespo puede decirle a Juan, al empezar a entrar en la casa, que busque a su hermana, quien de hecho aparece en este momento sin que la hayan llamado. Además, me parece mucho más probable la calle que «un patio interior,» aunque éste sea, como dice Ruano, «lugar de paso,» para la llegada de la serie de individuos que aparecen a continuación: primero, el Capitán y el Sargento, y después, Rebolledo y la Chispa. Además, según el esquema de Varey, D. Lope tendría que materializarse luego arriba en el balcón, sin haber pasado por el patio por donde todos los demás han entrado. Y al abrirse las cortinas que hace poco tapaban el balcón donde aparecieron Inés e Isabel, nos encontraríamos viendo el desván, donde «ni aun el sol mismo, no sepa / de nosotros,» como lo caracterizara Isabel (vv. 547-48).

Tampoco es fácil aceptar que la escena del desván tome lugar en la primera galería, ya que aparecen sucesivamente Rebolledo, Inés e Isabel, el sargento y el capitán, Juan, Pedro Crespo, D. Lope, un tambor y algunos «soldados» más—diez personas, por lo menos, y demasiada gente para presentar esta escena en los escasos diez pies de ancho que ofrece el espacio entre los pies derechos de la fachada del teatro en el Príncipe o la Cruz. El problema aquí parece ser que a la Chispa, que puede salir del tablado en el v. 680 cuando todos «se entran, no se le señala ninguna entrada posterior, y al seguir ella hablando en los vv. 775 y 819, se le puede suponer

parada abajo en el «patio interior» que postula Varey. Pero es mucho más fácil suponer uno de los frecuentes olvidos de indicar entrada o salida, como otro que veremos a continuación corregido en la edición de Vera Tassis, que concebir que «esta ajetreada escenas» como lo califica Ruano, quien acepta mi sugerencia en este caso (Ruano y Allen, p. 359), se pudiera haber representado en la galería.

El tercero y último cuadro de la primera jornada comienza, por consiguiente, con el v. 680. «Esta jornada se desarrolla en tres lugares diferentes,» ha dicho Ruano, «la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel» (p. 357). De acuerdo, pero advirtiendo que cada uno de estos tres lugares localiza un cuadro diferente.

El problema de la división en cuadros de la segunda jornada ocurre después del v. 1396, donde todos—tanto Varey, como Ruano, como yo—reconocemos el comienzo del cuarto cuadro. Para Varey, este cuadro comprende todo lo que queda de la jornada—D. Mendo y Nuño y la reaparición de los soldados, planeando el rapto de Isabel, la despedida de Crespo e Isabel de Juan y D. Lope, el rapto de Isabel, y el final del acto donde Juan duda entre las quejas, dentro, de su padre, por un lado, e Isabel, por otro. Por eso dice Varey que «no hay ningún realismo espacial en este cuadro» (p. 20). Ruano, por su parte, coloca el comienzo de un quinto y último cuadro después del v. 1505, cuando se van los soldados y queda vacío el tablado, antes de entrar D. Lope y Crespo. Es cierto que tiene que comenzarse un cuadro nuevo en ese momento, pero es igualmente forzoso abrir un sexto cuadro cuando sale Juan, después del rapto de Isabel. Se cierra el quinto cuadro con la lamentación de Pedro Crespo (vv. 1764-65). La acotación (Llévanle), que hace falta para comenzar el nuevo cuadro, la introduce la edición de Vera Tassis, pero traspuestos dos renglones, así:

| | | |
|------------------|--|------------|
| Crespo: | Hija, solamente puedo seguirte con mis suspiros | |
| Isabel (dentro): | !Ay de mí! | (Llévanle) |
| | (Sale Juan) | |
| Juan: | !Qué triste voz! | |
| Crespo (dentro): | !Ay de mí! | |

Digo que se han traspuesto palabras aquí, porque aunque cada edición registra de forma diferente la serie de versos y acotaciones que acabo de citar, como indico más abajo—ha cambiado tanto el tiempo como el lugar entre la llevada de Crespo, cuando forzosamente hay que vaciar el tablado, y la llegada de Juan, y por lo tanto entre la llevada de Crespo y el «!Ay de mí!» de Isabel, ya que es precisamente a ese grito que acude Juan. En el intervalo entre los cuadros han llevado a Crespo desde su portal hasta «lo escondido / del monte» (VV. 1759-60) y el capitán ha violado a Isabel. El quinto cuadro tiene lugar delante de la casa de los Crespo, antes de la llevada de Isabel; el sexto tiene lugar en «lo escondido del monte,» después de la violación. No hay, por consiguiente, ninguna falta de realismo espacial en esta secuencia; me parece imprescindible el sexto cuadro—muy breve, eso sí en el bosque.

El Alcalde De Zalamea

Edición de Vera Tassis

Crespo Hija solamente quiero
 seguirte con mis suspiros. *Llévante*
Isabel. dentr. ¡ Ay de mí! *Sale Juan*
Juan. ¡Qué triste voz!
Dent. Crespo. ¡ Ay de mí!
Juan. ¡Mortal gemido!
 A la entrada de ese monte
 cayó mi rocín conmigo,
 veloz corriendo, y yo ciego
 por la maleza le figo.

El garrote más bien dado

o

El alcalde De Zalamea

Edición

de

A. J. Valbuena-Briones

PEDRO CRESPO Hija solamente puedo
 seguirte con mis suspiros. 1765
 [*Llévante*]
Sale Juan.

ISABEL. [*dentro*] ¡ Ay de mí!

JUAN ¡Qué triste voz!

PEDRO CRESPO ¡ Ay de mí!
 [*dentro*]

JUAN ¡Mortal gemido!
 A la entrada de este monte
 cayó mi rocín conmigo

EL ALCALDE DE ZALAMEA

*Edición
introducción y notas*

de
JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

CRESPO

Hija solamente puedo
seguirte con mis suspiros. 870

ISABEL, *dentro*
¡Ay de mí! *Llévante.*

Sale Juan.

JUAN

¡Qué triste voz!

CRESPO, *dentro*
¡Ay de mí!

JUAN

¡Mortal gemido! 875
A la entrada de ese monte,
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo, y yo, ciego,
por la maleza le sigo.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

Edición
JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

CRESPO. Hija solamente puedo
seguirte con mis suspiros. (*Llévante.*)

ISABEL, (*Dentro*)
¡Ay de mí!

(*Sale Juan.*)

JUAN ¡Qué triste voz!

CRESPO, (*Dentro*)
¡Ay de mí!

JUAN ¡Mortal gemido!
A la entrada de ese monte,
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo, y yo, ciego,
por la maleza le sigo.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

Edición de P. N. Suan

| | | |
|---------------------------|--|-----|
| CRESPO. | Hija solamente puedo seguirte con mis suspiros. <i>Llévante</i> [VI] | 870 |
| ISABEL. (<i>dentro</i>) | ¡Ay de mí! | |
| | <i>Sale Juan.</i> | |
| JUAN | ¡Qué triste voz! | |
| CRESPO(<i>dentro</i>) | ¡Ay de mí! | |
| JUAN | ¡Mortal gemido! A la entrada de ese monte, cayó mi rocín conmigo, veloz corriendo, y yo, ciego, por la maleza le sigo. | 875 |

Algo parecido, aunque de menor importancia, pasa entre el segundo cuadro y el tercero de la tercera jornada, cuando regresa herido el capitán a Zalamea (v. 2136). La acción del segundo cuadro toma lugar en el «otro alojamiento» (v. 843) que D. Lope mandó que se buscara el Capitán después del incidente en el desván en la primera jornada. No se especifica el lugar, pero se ofende el Capitán de que la justicia haya entrado («Pues, ¿cómo así entráis?» [vv. 2175-76]), y no es lógico suponer que hubieran querido curarle al Capitán la herida en otra parte. Hay un pequeño intervalo de tiempo (y probablemente un cambio de lugar también, del alojamiento a la cárcel), entre la confrontación de Crespo con el Capitán y la interrogación de Rebolledo y Chispa, en lo que sería entonces el tercer cuadro. El segundo cuadro termina con el prendimiento del Capitán: «(*Llévante preso*) Capitán: ¡Ah, villanos con poder! (Vanse)». Se entiende que se van *todos*, y así lo entiende la versión de Vera Tassis, que especifica la reentrada de Crespo en la acotación que sigue inmediatamente, indicación que faltaba en la versión anterior. Por lo demás, estoy de acuerdo con Ruano en las divisiones entre los dos cuadros en que se divide el resto de la obra.

Advertiré aquí que me parece que la aplicación de la división en cuadros nos ayudará a resolver, o por lo menos a entender algunos de los problemas de variaciones entre distintos textos, más o menos autorizados, de ciertas comedias. Explica perfectamente algunas de las variaciones entre Alfay y Vera Tassis.

¿En qué quedamos, pues, con el problema del cuadro? Sé que otras obras ofrecen muchísimos problemas, sobre todo en lo que toca al movimiento desde una escena exterior a otra interior, que a veces parece representar una violación para el poeta mismo de las convenciones vigentes, y a veces no. Unas investigaciones recientes todavía inéditas de la profesora Patricia

Kenworthy de Vassar College, sobre todo con la obra de Pérez de Montalbán, van ahondando en este problema, con resultados interesantes, y Eddie Brown está terminando en estos días una tesis doctoral en la Universidad de Kentucky sobre el cuadro en Calderón. Queda mucho por hacer, obviamente, pero en el caso de *El alcalde de Zalamea*, la obra más comentada, más minuciosamente estudiada por la crítica en lo que toca a este problema, me parece que el significado del término—«una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados»—queda muy claro: salvando la distorsión del aspecto espacial en las que he llamado «escenas progresivas» que se aplica igualmente al tiempo, como podríamos comprobar si tuviéramos más tiempo ahora, «un lugar» no tiene la elasticidad que se le ha atribuido en estudios anteriores.

OBRAS CITADAS

Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea. Séptima parte de las comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. de Juan de Vera Tassis. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Ed. facsímil de John E. Varey y Donald Cruickshank. Londres: Tamesis, 1973. Ediciones posteriores usadas aquí se encontrarán a continuación bajo el nombre del editor.

Dixon, Victor. «The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the Comedia as Verse Drama.» *Editing the Comedia*. Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985. Pp. 104-25.

Díez Borque, José María, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Castalia, 1976.

Dunn, Peter N., ed. *El alcalde de Zalamea*. Oxford: Pergamon Press, 1966.

Hirsh, James. *The Structure of Shakespearean Scenes*. New Haven: Yale UP, 1981.

Pellicer de Tovar, José. «Idea de la comedia de Castilla» [16351, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 2a. ed. Madrid: Gredos, 1972.

Ruano de la Haza, José María, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1984.

Slovan, Albert E. «Scene Division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*,» *Hispanic Review* 19 (1951). Pp. 66-71.

Valbuena Briones, Angel, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Cátedra, 1981.

Varey, John E. «Space and Time in the Staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*.» *Staging in the Spanish Theatre*. Ed. Margaret A. Rees. Leeds: Trinity and All Saints' College, 1984. Pp. 11-25.