

APUNTES (POLI)MÉTRICOS Y ESTRUCTURALES
SOBRE *LOS VICIOS DE CÓMODO*

DEBORA VACCARI (Sapienza Università di Roma)

CITA RECOMENDADA: Debora Vaccari, «Apuntes (poli)métricos y estructurales sobre *Los vicios de Cómodo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 33-56.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.404>>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2020 / Fecha de aceptación: 26 de agosto de 2020

RESUMEN

En el artículo se propone una aproximación a la versificación de *La Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, una pieza anónima en cuatro jornadas que nos transmite el códice II-463 de la Real Biblioteca (ff. 111r-126v). Se estudian también las relaciones entre la polimetría y el espacio dramático a partir de la segmentación de la obra, que, como indica el largo título, se centra en la figura del emperador Cómodo (161-192 d.C.) y presenta una serie de características que la acercan a la tragedia de la generación de los años ochenta, aunque con unos cambios significativos que anuncian ya el tránsito a la fórmula de la comedia nueva.

PALABRAS CLAVE: colección teatral del Conde de Gondomar; *Los vicios de Cómodo*; estructura dramática; estructura métrica; Siglo de Oro.

ABSTRACT

The article proposes an approach to the versification of *La Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, an anonymous piece in four acts, included in Real Biblioteca codex II-463 (ff. 111r-126v). The relationship between polymetry and dramatic space are also studied by segmenting the text, which, as the long title indicates, focuses on Emperor Commodus' historical figure (161-192 AD), presenting a series of characteristics that suggest its closeness to the tragedy of the *generación de los 80*, although with some significant changes that point to a shift towards the formula of the *comedia nueva*.

KEYWORDS: The Count of Gondomar's Theatrical Collection; *Los vicios de Cómodo*; dramatic structure; metrical structure; *Siglo de Oro*.

PREMISA

En un artículo reciente (Vaccari 2020) se ha propuesto una primera aproximación a la *Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, una de las piezas de la colección teatral del Conde de Gondomar.¹ En la obra se ponen en escena el comienzo (año 180 d.C.) y el final de la trayectoria del depravado emperador Lucio Aurelio Cómodo, brutalmente asesinado en el año 192 y enseguida condenado a la *damnatio memoriae* por el Senado.² La comedia entronca con el modelo de tragedia de finales del siglo XVI, la de la llamada «generación de los ochenta», todavía muy vinculada con el modelo senquista:³ entre los elementos constitutivos del patrón erudito y trágico de los dramaturgos filipinos identificados por Florence d'Artois [2012:99], *Los vicios de Cómodo* presenta una materia histórica con sus personajes altos, los presagios, la estética del horror y, finalmente, una “etiqueta genérica” en el cierre. Entre todos estos elementos, d'Artois [2017:110] considera que «le thème de la tyrannie et la figure du tyran sont [...] les éléments les plus fréquemment mobilisés pour construire une scène tragique», como demuestran la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva o el propio Lope de Vega en algunos dramas serios (*El tirano castigado*, *El*

1. Concretamente, se trata de la segunda pieza contenida en el códice II-463 de la Real Biblioteca (ff. 111r-126v). De ahora en adelante, por comodidad, citaré la comedia por el título abreviado de *Los vicios de Cómodo*.

2. Entre las fuentes que hablan de Cómodo citamos la *Historia romana* de Dion Casio (libros LXXII y LXXIII), la *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio* de Herodiano (libro I), pero sobre todo la *Vita Commodi* de Elio Lampridio, incluida en la *Historia Augusta*. Asimismo, en la España de la Edad Media fue muy popular la figura del disoluto emperador, que la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio describe así: «E sabet que este emperador Comodo fue omne de muy malas costumbres, et no ouo en si ningun bien de los que ouo en su padre» (*Primera Crónica General. Estoria de España*, p. 155). Más tarde Antonio de Guevara trata de él en *Una década de Césares, es a saber: las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio* (1539), basada también en la mencionada *Historia Augusta*. Para más información, véanse Espinosa Ruiz [1984] y Badía Herrera [2008:97].

3. Véase Badía Herrera [2014:435]. Sobre la «generación de los ochenta», sigue siendo imprescindible el pionero estudio de Arata [1992], que la define acertadamente como «generación perdida», o Giuliani [2009:xviii-xx]. Sobre el papel de Felipe II para con los orígenes del teatro barroco, véase Sanz Ayán [1999].

príncipe despeñado o *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*).⁴ Aun así, en *Los vicios de Cómodo* el tiranicidio, ampliamente justificado en la segunda, tercera y cuarta jornada, no es el acto final de la pieza, ya que después del asesinato del déspota se restablece el orden gravemente alterado por él: Marcia decide casarse con Cleandro, Otavia vuelve a casa de sus padres y, sobre todo, el anciano senador Pertinaz es elegido emperador. Le toca a Lelio pronunciar la mencionada fórmula de cierre, en la que se condensa el significado último de la comedia entera:

Y diga Roma contino
que sois del cargo tan dino
que merecéis palma y lauro,
pues seréis del mal restauro
que hizo Cómodo indino.

Y acaba aquí con solaz
aquesta insigne comedia,
digo comedia tragedia,
del triunfo de Pertinaz.

(*Los vicios de Cómodo*, vv. 2186-2194)

En estos versos Lelio reconoce en el final feliz de *Los vicios de Cómodo* (el «solaz» citado en el v. 2191) una característica que acerca la pieza al universo de la comedia y la aleja del universo de la tragedia (en la que el final es luctuoso y predominan catarsis, piedad y temor). Por ello, el personaje parece titubear a la hora de pronunciarse sobre la adscripción genérica de la obra, ya que en ella asistimos tanto a una muerte «vista por el público» (Bolaños Donoso 2008:21), la de Cómodo, como a un final tranquilizador y positivo. De ahí que la pieza sea una muestra fehaciente de ese momento de reconfiguración de los géneros clásicos al que apuntan Badía Herrera y Florence d'Artois en sus estudios. En particular, d'Artois [2017:95-127] habla de una progresiva desaparición de la tragedia *stricto sensu* después de 1587 y del nacimiento de lo que se llamará comedia nueva,⁵ lo que, inevitablemente,

4. Con este tema la comedia se hace eco de una de las controversias filosófico-políticas más debatidas entre los siglos XVI y XVII en España, la de la legitimidad del tiranicidio mismo. Véanse, por ejemplo, Gómez-Moriana [1968] y Usunáriz [2008].

5. Como ha demostrado García Valdecasas [1993], en su etapa inicial Guillén de Castro se dedica a explotar precisamente este modelo de “tragedia de final feliz”, la tragedia mixta o *de lieto fine* de giraldiana memoria. Véase también, por ejemplo, Oleza [1997].

conlleva la transformación del teatro trágico “del horror” y, por ende, del motivo del príncipe tirano. ¿La causa de estos cambios? El surgimiento, en los últimos veinte años del siglo XVI, del teatro comercial y la consecuente remodelación genérica encaminada a satisfacer los gustos de un nuevo público, el de los corrales de comedias,⁶ como ha quedado patente al examinar los mecanismos de construcción del espacio dramático en *Los vicios de Cómodo* (Vaccari 2020).

En las páginas que siguen voy a investigar otro aspecto de la pieza, el poliestrofismo, en el marco de la Colección Gondomar y en relación con la primera producción del Fénix, con el fin de averiguar si *Los vicios de Cómodo* presenta ya algún elemento de la incipiente comedia nueva también en lo que atañe a la métrica y si es posible descubrir algo acerca de su posible fecha de composición. Mi análisis, claro está, es deudor del ya imprescindible trabajo sobre la Colección Gondomar de Josefa Badía Herrera [2008, 2014], que voy a seguir de cerca, pero también de la tesis de doctorado sobre las comedias en cuatro jornadas de Martina Colombo [2016], además de los clásicos Morley y Bruerton [1968].

1. DIVISIÓN EXTERNA Y NÚMERO DE VERSOS

Los vicios de Cómodo es una de las diez obras en cuatro jornadas recogidas en la Colección Gondomar. Los versos que la componen son 2181, lo que la convierte en una de las piezas más extensas con tal estructura, cuyo promedio es de 1985,7 versos (frente a los 2796,66 que tienen por término medio las de tres jornadas): solo *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén* tienen mayor longitud.⁷ Si pasamos a considerar el corpus estudiado por Colombo [2016:285],⁸ vemos que los 26 textos

6. Muy interesante es el caso de Lope, estudiado por d’Artois, que define al Fénix como «adaptador» de la propuesta dramática de la generación filipina: «Consciente de los errores de sus predecesores, recoge el patrón trágico y lo reelabora o, mejor dicho, lo recombina, a partir de una idea mucho más ajustada a las necesidades del público de corral» [2012:12]. El resultado es un nuevo prototipo trágico que se aleja del estilo sublime, de los excesos de su retórica y de sus complicaciones argumentales, su elevada densidad de la palabra y su consecuente estatismo, y que Lope aplica con enorme éxito en los años 1610-1615.

7. Véase el gráfico de Badía Herrera [2008:493].

8. Presento a continuación las 26 comedias estudiadas por Colombo [2016:111-112], de donde tomo asimismo las fechas. El primer grupo está integrado por aquellas de atribución cierta: Juan de la Cueva, *Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto* (1579), *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles* (1579), *Comedia de*

en él incluidos tienen un promedio de 1922,85 versos, lo que representa un valor muy cercano al de las comedias en cuatro jornadas de Gondomar, pero inferior a la cantidad de versos de *Los vicios de Cómodo*.

Con respecto al número de versos por jornada, la repartición en *Los vicios de Cómodo* es la siguiente:

JORNADA	NÚMERO DE VERSOS	PORCENTAJE
I	434	19,90%
II	508	23,29%
III	628	28,79%
IV	611	28,01%
Total	2181	100%

En la Colección Gondomar, según afirma Badía Herrera [2008:501] y como se desprende de su esquema, «la media de la diferencia entre la jornada que tiene el porcentaje mayor de versos y la que tiene el porcentaje menor se sitúa en el 9,49%». Este valor, en el caso de *Los vicios de Cómodo*, baja a 8,90%, que corresponde a los 177 versos de diferencia entre la primera y la cuarta jornada, con un incremento de una a otra solamente parecido al de un par de comedias del corpus de Colombo [2016:285], la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* de Juan de la Cueva (1579) y la *Comedia Salvaje* de Cepeda (1582).⁹ ¿Qué significa esto en lo que respecta al planteamiento diegético? Como veremos más

la constancia de Arcelina (1579), *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579), *Los siete infantes de Lara* (1579), *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* (1579), *Comedia del degollado* (1579), *Comedia del Tutor* (1579), *Comedia del Príncipe tirano* (1580), *Tragedia del Príncipe tirano* (1580), *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* (1580), *Comedia del viejo enamorado* (1580), *El infamador* (1581), *Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola* (1581); Lupericio Leonardo de Argensola, *Tragedia de Alejandra* (¿1581?), *Tragedia de Isabela* (1581); Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579-1583); Andrés Rey de Artieda, *Los amantes* (¿1579-1583?); Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia* (1581-1585), *El trato de Argel* (1581-1584); Diego López de Castro, *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* (1582); Joaquín Romero de Cepeda, *Comedia Salvaje* (1582); Francisco de la Cueva y Silva, *Tragedia de Narciso* (¿1585?). Al segundo grupo pertenecen las de atribución plausible: ¿Juan Bautista de? Loyola, *Comedia de Miseno* (entre los años 70 y 80); ¿Miguel de Cervantes?, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (1581-1585); ¿Alonso de? Morales, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco* (c. 1585).

9. Ambas comedias, sin embargo, presentan un número inferior de versos respecto a *Los vicios de Cómodo*.

adelante, de la lectura de *Los vicios de Cómodo* se desprende que la primera jornada gira en torno a la presentación de los personajes y solo parcialmente al planteamiento del enredo, que, de hecho, se desarrolla en el segundo acto tanto en su vertiente política (la injusta conducta de Cómodo en el episodio carcelario) como amorosa (el emperador se queda prendado de Otavia). La tercera jornada despliega la intriga política —con el foco puesto no solo en Cómodo sino también en Pertinaz, su sucesor—, que finaliza con el desenlace del cuarto acto: el tiranicidio y la elección de Pertinaz. Se advierte, pues, una creciente complejidad en la estructuración dramática de la obra.

2. ESTROFAS EMPLEADAS

Reproduzco a continuación la sinopsis de la versificación de *Los vicios de Cómodo* fijada por Badía Herrera [2008:636]:

VERSOS	ESTROFAS	TOTAL
PRIMERA JORNADA		
1-88	Octavas reales	88
89-338	Quintillas	250 ¹⁰
339-434	Octavas reales	96
SEGUNDA JORNADA		
1-51	Endecasílabos sueltos	51
52-339	Redondillas	288
340-360	Tercetos encadenados	21
361-508	Redondillas	148

10. «No he considerado como una redondilla los versos 309 a 311, sino como una quintilla en la que falta un verso, en atención a un caso anterior (229-231), en el que la falta del verso que completa la quintilla se hace evidente» (Badía Herrera 2008:636). En realidad, se trata de dos casos bastante diferentes: en uno, el de los vv. 229-331, tenemos cuatro versos (el problema métrico, de hecho, atañe también al v. 332) que no son una redondilla y de los que el v. 231 es hipométrico; en el otro, el de los vv. 309-311, los vv. 308-311 forman una redondilla de pleno sentido.

TERCERA JORNADA

1-65	Endecasílabos sueltos	65
66-241	Redondillas	176
242-246	Quintilla	5
247-442	Redondillas	196
443-522	Quintillas	80
523-526	Redondilla	4
527-554	Septetos alirados ¹¹	28
555-568	Soneto	14
569-628	Redondillas	60

CUARTA JORNADA

1-68	Endecasílabos sueltos	68
69-396	Redondillas	328
397-453	Endecasílabos sueltos	57
454-597	Redondillas	144
598-607	Quintillas	10
608-611	Redondilla	4

Por consiguiente, el porcentaje de cada estrofa empleada en la comedia es el siguiente:

ESTROFAS	NÚMERO DE VERSOS	PORCENTAJE	PASAJES
Redondillas	1348	61,81%	8
Quintillas	345	15,82%	4
Endecasílabos sueltos	241	11,05%	4
Octavas reales	184	8,44%	2

11. Corrijo aquí a Badía Herrera [2008:636], que considera estos versos una silva, puesto que se trata de cuatro estrofas de siete versos con el esquema métrico 7a 11B 7a 7a 11B 7c 11C. El septeto alirado, muy utilizado por Fray Luis de León para reproducir el ritmo de la oda horaciana, es una lira de siete versos que puede servir de estrofa para la canción alirada (Baehr 1973:359-378; Domínguez Caparrós 1999:381-382).

ESTROFAS	NÚMERO DE VERSOS	PORCENTAJE	PASAJES
Septetos alirados	28	1,28%	1
Tercetos encadenados	21	0,96%	1
Soneto	14	0,64%	1
TOTAL	2181	100%	21

Como se desprende de la sinopsis, los versos en metros italianos son 488 y ocupan el 22,37% de nuestro texto, por lo que los españoles —entre los que falta por completo el romance—¹² son 1693, a saber, el 77,63%. Según Morley y Bruerton [1968:206], antes de 1604 Lope de Vega utilizaba entre el 53,6% y el 100% de versos españoles por pieza, de modo que los porcentajes sitúan *Los vicios de Cómodo* en este marco cronológico. Si observamos el gráfico de Badía Herrera [2008:505] sobre el porcentaje de empleo de estrofas italianas en la Colección Gondomar, constatamos que las obras con más versos italianos son las diez en cuatro jornadas, pero que *Los vicios de Cómodo*, con su 22,37%, junto con *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* (22,2%) y *Las grandezas del Gran Capitán* (21,3%), es de las que menos tienen. Como argumenta Badía Herrera [2008:506], por lo menos en el corpus por ella examinado «parece confirmarse una tendencia a la disminución en el porcentaje de empleo de versos italianos, con el consiguiente aumento de las estrofas españolas conforme avanza el tiempo», de la misma forma en que —como hemos visto— va aumentando el número de versos totales.

Al comparar estos resultados con los datos ofrecidos por Colombo [2016:181-182], comprobamos que dos obras se acercan especialmente a los porcentajes de *Los vicios de Cómodo*: la *Comedia del degollado* de Juan de la Cueva (metros españoles 80,32%, metros italianos 19,68%) y la *Comedia de Miseno* de Loyola (metros españoles 73,7%, metros italianos 26,3%). Ambas piezas están fechadas entre la década de los setenta y la de los ochenta: en particular, la de Juan de la Cueva debió de escribirse en 1579, año en el que se llevó a los tablados.¹³

12. Lo mismo ocurre en otras 16 piezas de las 39 de Gondomar, y en 24 de las 26 del corpus de Colombo. La escasa o nula presencia del romance en las comedias es normal en esta época (véanse, por ejemplo, Badía Herrera 2008:520 o Vaccari 2009:36).

13. La comedia fue representada en 1579 en la Huerta de doña Elvira por el autor Pedro de Saldaña y en 1583 se incluyó, junto con otras trece obras, en la *Primera parte de las comedias i trage-*

Con respecto a las diferentes estrofas, la situación de *Los vicios de Cómodo* es la siguiente:

- Octavas reales: esta estrofa se usa exclusivamente en dos pasajes de la primera jornada, los vv. 1-88 y 339-434, con un total de 184 versos, que representan el 8,44% del total de la comedia. Se trata de un porcentaje cercano al de *Los amores del príncipe de Tiro* (8,74%), al de *Gravarte* (8,27%) y al de *Los infortunios del conde Neracio* (7,92%), las tres de la Colección Gondomar (Badía Herrera 2008:511), y al de la *Comedia de los amores y locuras del Conde loco* (8,84%) de Morales, del corpus de Colombo [2016:284], texto fechado alrededor de 1585.¹⁴ Los dos pasajes en octavas abren y cierran la jornada con una cantidad de versos parecida, *circa* 90. Si, como afirma Bruerton [1956:358], entre 1579 y 1586 las octavas podían ocupar hasta el 68,5% de los versos de una comedia, mientras que este valor baja al 11,5% entre 1587 y 1610, el dato de *Los vicios de Cómodo* se acerca más al período posterior a 1587, a diferencia de todas las obras de Gondomar (en las que el promedio es de 12,48% en aquellas que contienen octavas reales) y de las del corpus de Colombo (en las que el promedio sube a un 30,77%). El cuadro que propone Bruerton [1956:363] con «los porcentajes más elevados que llega a tener cada metro en Lope, en sus contemporáneos madrileños (Castro inclusive) y en los valencianos» entre 1587 y 1610, además, nos indica que nuestra comedia, con su 8,44%, se acerca más a los dramaturgos madrileños (8,8%) que al Fénix (13,8%) y a los valencianos (7,6%). Los dos pasajes en octavas que abren y cierran la primera jornada son bastante estáticos y solemnes: en los vv. 1-88 asistimos a una ticoscopia, ya que el cónsul Pertinaz y el capitán Lelio, su sobrino, pasean por Roma describiendo los fastos del triunfo del nuevo emperador, Cómodo, sucesor del todavía llorado Marco Aurelio; es el 22 de octubre del año 180, cuando se celebró con un triunfo la paz con los pueblos germánicos con los que Roma estaba en guerra desde hacía 25 años. En los vv. 339-

dias de Ivan de la Cueva, Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, a costa de Iacome López y de Antonio de Acosta. Para el caso de *Miseno*, véase Fernández Rodríguez [2013, 2016].

14. En general, en este corpus, el empleo de las octavas reales es mucho más relevante que en *Los vicios de Cómodo*. Comenta Colombo [2016:176]: «Las octavas reales fueron el segundo tipo de estrofa más empleado en las formulaciones en cuatro jornadas y el primero, cuantitativamente, de entre los de origen italiano. [...] En líneas generales, las octavas reales se emplearon en un porcentaje del 30,77% con respecto al resto de metros, es decir que, en promedio, un tercio de los versos de las piezas finiseculares estaba en octavas reales».

434, en cambio, mientras se tocan las chirimías (v. 336*Acot*), Cómodo toma posesión como emperador ante el Senado, que lo acoge «con gran plauso» (v. 336*Acot*), y promete, con un inconsciente presagio de su fin: «Y así, si no viviere de la suerte / que los que han sido buenos han vivido, / digo que seré digno de la muerte / que los fieros tiranos han tenido» (vv. 369-372).¹⁵

- Endecasílabos sueltos: estos versos —siempre sin pareado final en *Los vicios de Cómodo*— se emplean en cuatro pasajes de la comedia: en la segunda jornada, son endecasílabos sueltos los vv. 1-51; en la tercera, los vv. 1-65; y en la cuarta, los vv. 1-68 y 397-453, con un total de 241 versos, el 11,05% de toda la pieza. Como se puede ver, con los sueltos empiezan la segunda, la tercera y la cuarta jornada. Con respecto al Fénix, Morley y Bruerton [1968:656] señalan que este tipo de versos representa el 6,1% en las obras anteriores a 1604 y que «no en todos los pasajes aparece el pareado final» [1968:167]. Por ejemplo, *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583?), única comedia de Lope en cuatro jornadas conservada, presenta tres pasajes de endecasílabos sueltos sin pareado final. En opinión de Morley y Bruerton, «esto puede haber sido el modo de actuar más antiguo de Lope» [1968:167, nota 2], aunque no se puedan emitir juicios definitivos debido a la falta de documentos de este primerísimo periodo de la producción del Fénix.¹⁶ Sin embargo, los dos estudiosos determinan que «Lope en 1593-97 muestra una marcada tendencia hacia usar el 10% o más en unos 5 pasajes» [1968:167], tendencia compartida por *Los vicios de Cómodo*. En la Colección Gondomar, los endecasílabos sueltos aparecen en 32 comedias, en las que el promedio de uso de la estrofa es del 6,65%, con un máximo del 17,73% en *Las traiciones de Pirro*; *Los vicios de Cómodo*, con su 11,05%, es la quinta con más endecasílabos sueltos. Por lo que atañe al corpus de Colombo, esta estrofa aparece en once piezas de las 26 analizadas, con un promedio de uso del 9,55%; además, la estudiosa constata «que los cultivadores de sueltos de entre los escritores de comedias en cuatro jornadas fueron Argensola [10,31%], Cervantes [12,93%], López de Castro [16%] y Morales [11,88%], seguidos por Lope [4%]» (Colombo 2016:179), por lo que nuestro texto se acerca especialmente al dato de Morales. Tres

15. Al citar los versos de la comedia, modernizo, sin indicarlo, la ortografía, regularizo el uso de mayúsculas, puntúo y corrijo las erratas evidentes.

16. La falta del pareado final en las tiradas de endecasílabos sueltos es común también en el corpus examinado por Bruerton [1956].

de las cuatro tiradas de endecasílabos sueltos de *Los vicios de Cómodo* se emplean para relatar lo ocurrido en los entreactos y de ese modo introducir la acción en el arranque de una jornada: así ocurre en los vv. 1-51 de la segunda jornada, cuando Pompeyano, Pertinaz, Publio y Lelio hablan de la conducta del «horrible monstruo» en que se ha convertido definitivamente el emperador, mientras se dirigen a la prisión que Cómodo «visitar quiere en persona / [...] por hacerse justiciero»; en los vv. 1-65 de la tercera jornada son Lelio y Píndaro los que, en el palacio de Cómodo, critican los vicios del tirano, causa de la perdición de Roma; en los vv. 1-68 de la cuarta jornada Publio y Píndaro resumen las últimas maldades del emperador, que, descubierta una conjuración contra él, ha mandado asesinar a Pompeyano y a su mujer, así como a muchos opositores. Publio comenta que «no es posible / que eres hijo del justo Marco Aurelio / sino de aquel esgrimidor furioso / cuya sangre bebió su madre impúdica / por el discreto aviso de los médicos», y relata los supuestos orígenes de Cómodo,¹⁷ mientras que Píndaro cuenta que ya quiere que le llamen Hércules y como tal se viste. Solo los vv. 397-453 de la cuarta jornada presentan una verdadera acción, la del tiranicidio, con el consecuente traslado del cuerpo de Cómodo al patio del palacio imperial y la designación de Pertinaz como su sucesor.

- Tercetos encadenados: solo hay un pasaje en la segunda jornada (vv. 340-360), con un total de 20 versos, equivalentes al 0,96% de la pieza. Los tercetos aparecen en el 74,36% de las comedias de la Colección Gondomar, con un promedio de empleo del 7,68%; solo la obra *Lucistela* tiene un porcentaje parecido a *Los vicios de Cómodo*, un 0,97%, ya que todas las demás superan el 1% (Badía Herrera 2008:511). Antes de 1604 Lope incluye tercetos encadenados en 62 textos, con un promedio del 5% y 1,9 pasajes (Morley y Bruerton 1968:653), con un mínimo de 1,3% en *El galán escarmentado* (1588-septiembre de 1598) y un máximo del 21,9% en *Los hechos de Garcilaso* (Morley y Bruerton 1968:43 y 211); a partir de su análisis, Morley y Bruerton [1968:161] concluyen que el uso de esta estrofa va decayendo en las comedias del

17. Aquí Publio se refiere a la leyenda según la cual Faustina la Menor, esposa de Marco Aurelio, mantuvo una relación extraconyugal con un gladiador, de la que nació Cómodo, lo que explicaría la depravación del emperador y su afición por los juegos gladiatorios. La *Historia Augusta* (cap. 19, *Vita Marci*) relata que Faustina se enamoró de un gladiador y cayó enferma; al revelar a Marco Aurelio la razón de su mal, este consultó a unos magos caldeos, que le aconsejaron que matara al amante y lavara las *pudenda* de Faustina en su sangre antes de acostarse con ella. De esta relación nacería Cómodo (Cenerini 2015). En *Los vicios de Cómodo* el gladiador se convierte en un esgrimidor.

Fénix después de 1595. En el caso del corpus analizado por Colombo [2016:178], los tercetos aparecen en 23 de las 26 obras, con un promedio del 9,65% en las de autoría cierta y del 22,08% en las atribuidas, pero siempre por encima del 1,3%; de hecho, las tres piezas, todas de Cueva, que menos tercetos tienen son *La comedia del degollado* (1,72%, de 1579), *La comedia de la constancia de Arcelina* (1,3%, también de 1579) y *La comedia del Príncipe tirano* (1,62%, de 1580). Es llamativa, pues, la escasísima presencia de la estrofa en *Los vicios de Cómodo*. En cuanto a su función, los tercetos encadenados se emplean para el monólogo de Teodosio en el que el personaje se queja del destierro al que Cómodo le ha condenado injustamente; el monólogo en tercetos está englobado entre dos largas series de redondillas.¹⁸

- Soneto: la tercera jornada de *Los vicios de Cómodo* incluye un soneto de tipo A¹⁹ en los vv. 555-568, lo que representa el 0,64% de los versos totales. Catorce obras de la Colección Gondomar presentan sonetos con un promedio de empleo del 0,81%, con tres comedias de Lope que superan este valor —*El ganso de oro* (1,6%), *Belardo el furioso* (1,4%) y *El maestro de danzar* (1,3%)—, seguidas por *Los pronósticos de Alejandro* (1,2%) y *La Montañesa* (1%), esta última también del Fénix (Bardía Herrera 2008:527-528). Hasta 1604 Lope demuestra preferir el tipo B, que, sin embargo, va dejando en favor del A después de esa fecha (Morley y Bruerton 1968:156). En el corpus de Colombo [2016:180], hay sonetos solo en cinco textos: *Los amantes* de Rey de Artieda, de entre 1577 y 1578 (3,3%); *La tragedia de Narciso* de Cueva y Silva, probablemente de 1585 (0,96%); *Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro, de 1582 (0,92%); *Los hechos de Garcilaso* de Lope, escrita presumiblemente entre 1579 y 1583 (0,8%); y *La tragedia de Isabela* de Argensola, de 1581 (0,74%). El soneto de *Los vicios de Cómodo* está en boca de Andria, la criada de Pertinaz, que lo usa para contarle a su dueño la incursión de seis hombres en su casa, estando él ausente, y el homicidio del pobre Teodosio (que dormía en su cama) tras haberlo confundido con Pertinaz. Se trata, por lo tanto, de unos versos sin nin-

18. Utilizo aquí la terminología acuñada por Marc Vitse en cuanto a la segmentación de las comedias: «La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática» (Vitse 1998:50).

19. Morley y Bruerton [1968:40] clasifican los sonetos de Lope según el esquema métrico de los tercetos, que en el tipo A es CDC DCD y en el tipo B es CDE CDE.

gún tipo de lirismo —a diferencia de lo que ocurrirá en el teatro del xvii— y englobados entre cuatro septetos alirados y una serie de redondillas.

- Septetos alirados (lira): los vv. 527-554 de la tercera jornada forman cuatro septetos alirados con el siguiente esquema métrico: 7a 11B 7a 7a 11B 7c 11C; por lo tanto son 28 versos, que representan el 1,28% del texto. Catorce piezas de la Colección Gondomar incluyen liras, con un promedio del 2,86% por obra. Sin embargo, en ningún caso se encuentran septetos, ya que el tipo de lira más empleado es el de cinco versos con esquema aBabB (7 comedias), seguido por el de seis versos con esquema aBaBcC, presente en cuatro comedias (Badía Herrera 2008:526). La lira de seis versos es la más usada por Lope, que la emplea en 33 piezas anteriores a 1604, con un promedio del 3,2% por obra (Morley y Bruerton 1968:163-164). Esta forma métrica se utiliza solo en cuatro textos del corpus de Colombo [2016:180], con un promedio del 4,45%: *La tragedia de Isabela* de Argensola, *Los amantes* de Rey de Artieda, *El trato de Argel* de Cervantes (fecha entre 1581 y 1584) y *La conquista de Jerusalén*, atribuida también a Cervantes (datada entre 1581 y 1585). Los septetos alirados de nuestra obra los pronuncia un criado de Pertinaz, Claudio, en un monólogo lírico en el que se queja por el asesinato de su dueño, cuando en realidad se trata de Teodosio (como le revela Andria, otra criada, en la escena siguiente).

- Quintillas: *Los vicios de Cómodo* presenta cuatro pasajes en quintillas: en la primera jornada, los vv. 89-338; en la tercera, los vv. 242-246 y 443-522; y en la cuarta, los vv. 598-607, con un total de 345 versos, es decir, el 15,82% de la pieza. Veinticinco piezas de la Colección Gondomar incluyen quintillas, con un promedio del 24,13%. Con respecto a esta estrofa, el Cuadro B de Bruerton [1956:357] apunta a una fuerte diferencia «entre las comedias anteriores a 1587 y las de Lope y sus contemporáneos escritas después de este año»: en las siete obras anteriores a 1587 que incluyen quintillas, estas llegan a un máximo de empleo del 51,7%, mientras que en las 164 piezas posteriores a esa fecha llegan a un máximo del 97,9%. En el periodo 1587-1610, según el Cuadro F (Bruerton 1956:363), este valor es el mismo que el de los valencianos y está muy lejos del de los madrileños (63,1%) y Lope (un 62,7% en *El ganso de oro*, ¿1588?-1595), que «hacia 1598-99 [...] escribió muchas comedias con un gran porcentaje de qu[intillas], lo cual es muy raro que le ocurriese antes de esos años, y que dejó de hacer, por completo, después de 1603» (Morley

y Bruerton 1968:112). Basándose en su corpus, Colombo [2016:179] afirma que «se trata [...] de la segunda forma estrófica española más utilizada del teatro cuatripartito, después de las redondillas», aunque las quintillas aparecen solo en cinco textos (*La tragedia de Alejandra* y *La tragedia de Isabela* de Argensola, ambas probablemente de 1581, *Los hechos de Garcilaso de la Vega* de Lope, de entre 1579 y 1583, *Los amantes* de Artieda de 1581 y la *Comedia de Misenio* de Loyola, escrita entre los setenta y ochenta), con un promedio del 15,78% —muy cercano al valor de *Los vicios de Cómodo*— y un máximo de empleo en *Los amantes* de Rey de Artieda (54,3%).

- Redondillas: en la segunda jornada hay dos pasajes (vv. 52-339 y 361-508); en la tercera, cuatro (vv. 66-241, 247-442, 523-526 y 569-628); y en la cuarta, tres (vv. 69-396, 454-597 y 608-611), con un total de 1348 versos, el 61,81% de la comedia. Como resume muy bien Badía Herrera [2008:513], «para el caso de Lope de Vega, Morley y Bruerton [1968:629] concluyeron que, en el período anterior a 1604, todas las comedias analizadas contenían redondillas, con un promedio de empleo que se situaba en el 52,8%. En nuestro caso, también la redondilla es una estrofa presente en el 100% de los textos, con un promedio de empleo cercano al que facilitaban los citados investigadores para Lope, aunque ligeramente superior, pues se sitúa en el 59,10%». En particular, señalan los dos estudiosos [1968:103] que, tanto en seis obras de las 23 fechadas antes de 1599 como en diez de las 30 datadas entre 1599 y 1603, aparecen más del 70% de versos en redondillas, siendo *La serrana de la Vera* (el 62%, antes de septiembre de 1598), *Los locos de Valencia* (el 61,2%, antes de 1604) y *La viuda valenciana* (el 61,2%, antes de 1604) las que más se acercan a nuestro texto. En esta misma línea se sitúa Colombo [2016:174], quien llega a afirmar que «desde el punto de vista del porcentaje numérico, se trataría de la estrofa de procedencia española más presente de entre las utilizadas por los escritores de la “generación perdida” que ensayaron las cuatro jornadas», aunque con cantidades muy diferentes. En efecto, en su corpus, 24 de 26 piezas presentan redondillas, ya que solo faltan en la *Isabela* de Argensola y *Los amantes* de Rey de Artieda, con promedios que oscilan desde el 99,44% de la *Comedia Salvaje* de Cepeda al 24,18% de la *Numancia* de Cervantes (Colombo 2016:283), siendo *Marco Antonio y Cleopatra* (62,82%) de López de Castro y dos comedias de Cueva (la *Comedia del Saco de Roma*, 63,86%, y la *Tragedia de los siete Infantes de Lara*, 63,8%, ambas de 1579-1583) las más cercanas a *Los vicios de Cómodo*.

Tanto las quintillas como las redondillas se emplean en nuestra obra con gran versatilidad y siempre implican un progreso en la acción. Por otra parte, compartimos las palabras de Badía Herrera [2008:518] acerca de la relación entre estas dos estrofas en muchas comedias de la Colección Gondomar, incluida la nuestra: «merecen resaltarse los casos en los que, en una tirada de redondillas, se inserta una única quintilla (al máximo, dos) o viceversa, así como los casos en los que se producen alternancias breves y frecuentes entre quintillas y redondillas». Lo cual demostraría la «indistinción que debía haber entre estos dos tipos de estrofas, pues el cambio de estrofa no cumple en ellos una función asociada con la demarcación de la diferencia entre dos formas estróficas distintas, sino que estas se combinan, como si su conmutación no generase cambio».

Un dato más que se ha de considerar a la hora de analizar el poliestrofismo de una comedia es el metro empleado en el comienzo y en la terminación de los actos (Morley y Bruerton 1968:201-206). Esta es la situación en *Los vicios de Cómodo*:

JORNADA	COMIENZO	TERMINACIÓN
I	Octavas reales	Octavas reales
II	Endecasílabos sueltos	Redondillas
III	Endecasílabos sueltos	Redondillas
IV	Endecasílabos sueltos	Redondilla

Como se desprende de la tabla, tres de las cuatro jornadas de nuestra comedia empiezan con endecasílabos sueltos y terminan con unas redondillas, mientras que la primera presenta octavas reales al comienzo y al final; siempre que se produce un cambio de acto hay un cambio estrófico, como ocurre en la mayoría de obras del mismo corpus y de Lope. Entre las estrofas de arranque, las obras de la Colección Gondomar apuestan mayoritariamente por las redondillas (41,26%), seguidas por las octavas (21,42%), las quintillas (14,28%), los tercetos (9,52%) y los endecasílabos sueltos (7,14%); entre las de cierre, destacan también las redondillas (59,52%), las octavas (14,28%), las quintillas (11,12%) y los endecasílabos sueltos (10,32%) (Badía Herrera 2008:536). Estos resultados son parecidos a los que Morley y Bruerton [1968:201] ofrecen para las comedias de Lope anteriores a septiembre de 1598, salvo en lo que respecta a las octavas, sustituidas por las quintillas en los comienzos y por los sueltos al final.

Todos los datos aportados hasta ahora atestiguan el dinamismo métrico de *Los vicios de Cómodo* y una buena dosis de especialización en el empleo de las diferentes formas estróficas. En cuanto a la posible datación de la comedia, no hay datos concluyentes, pero no podemos dejar de notar ciertas coincidencias con unas piezas fechadas entre el final de la década de los 70 y el comienzo de la de los 80 del siglo XVI: llaman especialmente la atención las afinidades con varias obras de Juan de la Cueva de 1579 —la *Comedia del degollado*, la *Comedia de la constancia de Arcelina*, la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, *Los siete infantes de Lara*— o de 1580 —la *Tragedia del Príncipe tirano*—, así como con la obra del valenciano Rey de Artieda (*Los amantes*, 1579 y 1583), de Argensola (*Tragedia de Isabela*, 1581), de Loyola (la *Comedia de Miseno*, entre la década de los 70 y la de los 80), de López de Castro (*Marco Antonio y Cleopatra*, 1582) y del propio Lope de Vega (*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, 1579-1583).

3. CAMBIOS MÉTRICOS Y ESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA

En *Los vicios de Cómodo* se emplean siete estrofas diferentes, como ocurre en otras nueve comedias de la Colección Gondomar, cuyo promedio general es del 5,72% de estrofas por pieza y cuyo número máximo es de nueve (Badía Herrera 2008:530-531). Los veintiún cambios métricos de *Los vicios de Cómodo* la colocan en el intervalo 21-25, dato que comparte con la mayoría de obras de la Colección, en la que este número oscila entre un mínimo de dos y un máximo de cuarenta y dos (Badía Herrera 2008:531). Si comparamos estos valores con los de las comedias de Lope (Morley y Bruerton 1968:196-197), constatamos que este intervalo es el más presente entre 1588 y 1595, en todo caso antes de septiembre 1598. En cuanto al coeficiente de cambio métrico, el 0,0096 de *Los vicios de Cómodo* se sitúa en la parte alta del gráfico elaborado por Badía Herrera [2008:532] para la Colección Gondomar, en correspondencia con el valor de las piezas en cuatro jornadas (0,011) y el de los dramas (0,010).

Los cambios métricos, veintiuno en nuestra obra, son uno de los instrumentos empleados por el anónimo autor de *Los vicios de Cómodo* para estructurar la materia dramática en las cuatro jornadas de la comedia, en las que se respeta la unidad de tiempo pero no la de lugar, como se verá. A continuación, y para terminar, me

dedicaré a comentar brevemente algunos aspectos relevantes de la relación entre polimetría y espacio que se evidencian en la segmentación del texto.²⁰

Como ya he apuntado, la primera jornada de *Los vicios de Cómodo* —la más breve de la comedia, con sus 434 versos— presenta un comienzo y un final en octavas reales que enmarcan una larga secuencia de quintillas, con un total de tres cuadros. La solemnidad de las octavas reales italianas se reserva para el primer y el tercer cuadro, en los que, respectivamente, asistimos a la ticoscopia en la que Pertinaz, paseando por las calles de Roma, describe el triunfo preparado por la ciudad para recibir a Cómodo (vv. 1-88) y la comparecencia de este último ante el Senado para tomar el poder como emperador (vv. 339-434). El segundo cuadro, de 250 versos, se desarrolla completamente en quintillas y es así como se señala el *continuum* tanto espacial (la calle) como temporal (el día del triunfo) de las dos microsecuencias de las que se compone el cuadro, netamente separadas por la llegada de Otavia: a) el conflicto entre Cómodo y su amante Marcia por la exclusión de esta última del triunfo; b) el momento en que Otavia, vestida de hombre, baja de una ventana y se topa con Marcia y Cleandro. Por sus contenidos y estructura, la función de la primera jornada consiste en presentar a los personajes y plantear el argumento de la obra en sus dos dimensiones, la política (con la representación de Cómodo como tirano: cuadros I y III) y la amorosa (con la representación de la relación entre Cómodo y Marcia, y la posterior aparición de Otavia: cuadro II).²¹

20. Voy a usar la siguiente terminología vinculada a la segmentación de las obras del teatro áureo: cuadro («acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. 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 [...]. Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico»; Ruano de la Haza 1994: 291-292), escena (la así llamada “escena a la francesa”, marcada por la entrada y salida de personajes; pero véase también Oleza 1986:274-279), microsecuencia (unidades inferiores al cuadro y superiores a la escena, y en este sentido voy a emplear el término; sin embargo, hay que recordar que Vitse lo utilizó en 1998 para referirse a las secuencias monométricas que componen una comedia y que se organizan en macrosecuencias).

21. Sobre las partes en que se articula un texto teatral, Elio Donato en su *De la tragedia y la comedia* escribe: «Divídese la comedia en cuatro partes: Prólogo, Prótasis, Epítasis, Catástrophe. El Prólogo es el primer personado que dice; llámese en griego Prólogo, que quiere decir “plática que precede a la verdadera representación de la fábula”. [...] La Prótasis es el primer acto de la fábula, en que se declara parte del argumento y parte se entretiene para tener suspenso al auditorio. La Epítasis es la revuelta del argumento, con cuyo artificio se enmaraña. La Catástrophe es la declaración de la fábula, por la cual es aprobado su suceso» (*apud* Rubiera 2009:84 y 2010:217). Como veremos, la distribución de la materia diegética en las cuatro jornadas de *Los vicios de Cómodo* responde a

De los tres cuadros que componen la segunda jornada, dos giran alrededor del tema político —el IV, el más largo, protagonizado por Cómodo, y el V, más breve, centrado en Pertinaz— y uno, el VI, en torno al amoroso. La primera escena, en endecasílabos sueltos (vv. 1-51), es perfectamente paralela a la inicial de la primera jornada: en un espacio itinerante, un grupo de personajes comenta la conducta despótica del emperador mientras camina en dirección a la cárcel que Cómodo quiere visitar para administrar su justicia. Con otro *continuum* espacial y temporal pero no métrico, ya que se pasa a las redondillas, la segunda escena presenta la llegada de Cómodo con unos criados a la sala de la prisión donde se celebra su audiencia, y en la que van entrando y saliendo varios presos a lo largo de 288 versos. El cuadro V, estratégicamente colocado en medio de la jornada, empieza con una modificación del tono general y una pausa en la acción, debido al lamento sobre el triste destino de Roma pronunciado en un monólogo por Teodosio, injustamente desterrado por Cómodo: se trata de siete tercetos encadenados, englobados en las dos series de redondillas que los preceden y siguen. A pesar de su brevedad, este cuadro tiene una posición relevante: en la segunda escena, esta vez en redondillas, Pertinaz decide acoger a Teodosio en su casa a la espera de que «vuelva Fortuna su rueda, / que Roma no es tal que pueda / sufrir tanto a un enemigo», por lo que empieza a trazarse la neta contraposición entre Cómodo, el tirano injusto tal y como se ha visto en el cuadro IV, y el justo y piadoso Pertinaz. En otras palabras, nos encontramos con la prótasis de la comedia.

Ahora bien: la transición al último cuadro de la jornada, el VI, conlleva un cambio de lugar —de la calle al palacio de Cómodo— y el paso a la intriga amorosa —con el triángulo entre Cómodo, Marcia y Cleandro—, pero no un cambio de metro, ya que se continúa con la serie de redondillas del cuadro anterior. El criterio espacial, por lo tanto, funciona aquí como marca de segmentación, creando un desajuste con la métrica. ¿A qué se debe? Fausta Antonucci [2007:220] demostró que tanto en el caso de *Peribañez* como en el de *La dama duende* estos desajustes equivalían a «lugares clave de la obra»; Delia Gavela [2010], por su parte, en el caso de *¿De cuándo acá nos vino?*, no llega a las mismas conclusiones. Con respecto a nuestra comedia, este desfase se podría explicar considerando la segunda jornada entera como

este tipo de división. Muy interesantes también son las consideraciones de Colombo [2016] sobre este tema.

un bloque de redondillas, introducido por los sueltos y con una forma englobada, los tercetos encadenados del único monólogo del acto, y encaminado a retratar a Cómodo en lo público y lo privado.

La tercera jornada, con sus cinco estrofas, es la más compleja desde el punto de vista métrico. Después de dos cuadros “introdutorios” en endecasílabos sueltos y redondillas —el VII (palacio de Cómodo)²² y el breve VIII (casa de Pertinaz)—, tenemos otros cuatro, repartidos en dos bloques: uno, en redondillas, dedicado a Cómodo (el IX) y otro a Pertinaz (el XII, con septetos alirados, un soneto y redondillas), con dos “de transición” (el X y el cortísimo XI). El paso del cuadro VII al VIII conlleva un cambio de lugar —del palacio de Cómodo a la casa de Pertinaz—, pero no de verso, ya que la acción se desarrolla completamente en redondillas, y lo mismo ocurre en la transición del cuadro VIII al IX, ambientado en plena calle y de noche. En este caso la continuidad métrica podría justificarse por la voluntad de representar la injusticia de Cómodo, que primero decide eliminar a Pertinaz después de un sueño premonitorio (VII), luego obliga al exiliado Teodosio a esconderse en casa del viejo cónsul (VIII) y, finalmente, se luce en correrías nocturnas indignas de un emperador (IX). En el cuadro X, por el contrario, Lelio acusa a Otavia de haberle sido infiel con Cómodo, al verse rechazado por ella: el diálogo se desarrolla en quintillas, lo que pone de manifiesto que se trata de una suerte de paréntesis amoroso en la acción de esta jornada, ya que con el cuadro XI se vuelve a las redondillas, a la calle y al enredo político.

La cuarta jornada se abre con un cuadro, el XIII, en endecasílabos sueltos, que vuelven a desempeñar la función de exordio: en un espacio indeterminado Publio y Píndaro relatan lo ocurrido en el entreacto, a saber, el fracaso de la conjuración contra el emperador organizada por Pompeyano. Los cuadros siguientes se distribuyen en dos bloques distintos tanto desde el punto de vista espacial como temático: el XIV (en redondillas y sueltos), con el tiranicidio en el palacio imperial, y el XVI (en redondillas y quintillas), centrado en la elección de Pertinaz y ambientado en la calle fuera de su casa, con uno, el XV (en redondillas), de transición. Una vez más, en el paso del cuadro XV al XVI, se mantiene el verso, las redondillas, pero no el espacio: del lugar indeterminado en el que Marcia y Otavia hablan de su futuro sin Cómodo —la

22. El cuadro se reparte en dos escenas: la primera, en endecasílabos sueltos, está protagonizada por Lelio y Píndaro, que se quejan de la actuación de Cómodo pero deciden complacerle por conveniencia, en una secuencia paralela a las del arranque de la primera y segunda jornadas.

primera decide casarse con Cleandro, y la segunda, regresar a casa con sus padres— se pasa a la casa de Pertinaz (como reza la acotación: «*entran los del Senado a buscar de la casa de Pertinaz*»), que sale a recibirlos pensando que le quieren matar. En este caso la continuidad métrica está encaminada a señalar el restablecimiento del orden, que marca el desenlace de la comedia después de la catástrofe, tanto en el plano amoroso —con las dos damas enamoradas del tirano en el cuadro XV— como en el político —con la elección del viejo cónsul como emperador de Roma.

4. A MODO (PROVISIONAL) DE CONCLUSIÓN

En 2009, antes de analizar *Los amantes* de Rey de Artieda, María del Valle Ojeda Calvo escribía:

Las experimentaciones trágicas españolas del último tercio del siglo XVI están caracterizadas por su consciente voluntad de superación del modelo clásico o —lo que es lo mismo para sus cultivadores— por su modernización o actualización. Así en aras de la modernidad se va a producir un progresivo alejamiento de la tragedia clásica y su apertura hacia el género cómico por el tipo de personajes, estilo, ambientación o materia de la fábula. Esa adecuación a los nuevos tiempos lleva emparejado un cambio formal como se ve en la supresión del coro y en la disminución del número de actos, que de los cinco clásicos pasa a cuatro y luego a tres [...]. Asimismo, esas transformaciones van acompañadas de un mayor uso de la variedad métrica, pues se puede decir que se pasa de la monometría a la polimetría en las tablas españolas, con un período de transición (1575-1587), en el que se produjo una verdadera revolución en la versificación teatral y en el que se privilegió sobre todo el uso de los metros italianos frente a los españoles [...]. En este sentido, sería interesante analizar los diferentes modelos trágicos para ir viendo cómo se va perfilando un nuevo modelo también de tipo estructural y si la variedad métrica es un principio estructurante como lo será, según Marc Vitse [...], para las comedias áureas (Ojeda Calvo 2009:475).

En la premisa de este trabajo se establecía como objetivo identificar elementos en la estructura polimétrica de *Los vicios de Cómodo* ya cercanos a la comedia nueva, así como arrojar luz sobre la posible fecha de composición de la obra. En lo que concierne a este último propósito, no tenemos datos definitivos, pero el empleo de las estrofas apunta a una datación de la pieza hacia finales de los setenta o princi-

pios de los ochenta. Sin embargo, con respecto a los cambios métricos, el coeficiente de nuestra obra es el decimosegundo de los treinta y nueve de la Colección Gondomar, y sus veintiún cambios la acercan a las comedias de Lope de entre 1588 y 1595.²³ ¿Se puede llegar a la conclusión de que *Los vicios de Cómodo* de alguna forma se anticipa a su tiempo por lo menos en cuanto a la cantidad de cambios métricos? Quizás no se pueda afirmar tan rotundamente. Desde luego, la pieza representa una propuesta experimental de tragedia, o, en palabras del anónimo ingenio autor de la obra, una «comedia tragedia», pero igualmente da un paso adelante hacia la que será la tragicomedia áurea también en lo que atañe a la versificación. La pieza apuesta por una polimetría en la que se empieza a ver cómo «la variedad de formas métricas, y la manera como el dramaturgo las acopla, sean unos factores importantísimos en la construcción del significado de la obra teatral áurea» (Antonucci 2007:15). Si es cierto que en algunos momentos parece conservarse todavía el rígido armazón dramático basado en el acto como principio de organización de la materia diegética (por ejemplo en la fuerte unidad interna de la primera jornada, con sus dos estrofas), típico de los trágicos (Oleza 1986:276), en gran parte de la comedia es fuerte la tendencia a romper ese molde a favor de una estructuración más dinámica, en la que los cuadros y sus escenas, con sus cambios métricos, cobran una importancia significativa también en el plano semántico (piénsese en la estructura de la tercera jornada). La polimetría, de hecho, se combina con la dimensión espacial de la pieza con el fin de crear un discurso que va más allá del argumento histórico y se proyecta en el presente del espectador. Aunque el autor de *Los vicios de Cómodo* carece todavía de soltura a la hora de manejar la versificación, como demuestran los desajustes entre la métrica y el espacio, su trabajo está encaminado ya claramente hacia ese modelo teatral que llamamos comedia nueva.

23. Recordemos que en el intervalo de 21 a 25 cambios métricos se sitúan el 30,77% de las comedias de la Colección Gondomar; sin embargo, como pone de relieve Badía Herrera, «en nuestro corpus, los porcentajes mayores que le siguen [al intervalo 21-25] se sitúan en los intervalos inferiores a 21, mientras que, en el caso de Lope, se sitúan en los intervalos superiores» [2008:531].

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 207-229.
- ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, LIV (1992), pp. 9-112.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2008, en línea, <<http://hdl.handle.net/10803/9826>>. Consulta del 15 de mayo de 2019.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert (Escena Clásica, 6), Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. K. Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1973.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *El «espacio dramático» del poder en el teatro Barroco*, Conferencia en el ámbito del Curso de Verano de la Universidad Pablo de Olavide *El Teatro y las Artes en el Siglo de Oro español*, Carmona (Sevilla), 2008, en línea, <<http://www.moderna1.ih.csic.es/cordoba/>>. Consulta del 14 de marzo de 2020.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1600», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), pp. 337-364.
- CENERINI, Francesca, «Il ruolo di Faustina Minore nel principato di Marco Aurelio», *Montesquieu.it*, VII (2015), pp. 1-22.
- COLOMBO, Martina, *Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI*, tesis doctoral dirigida por María del Valle Ojeda Calvo, Università Ca' Foscari Venezia, Venecia, 2016, en línea, <<http://hdl.handle.net/10579/8282>>. Consulta del 25 de octubre de 2019.
- Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinax y triunfo suyo en Roma*, Real Biblioteca, cód. II-463, ff. 111r-126v.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII 1 (2012), pp. 95-119.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la «tragedia» et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica*, Alianza, Madrid, 1999.
- ESPINOSA RUIZ, Urbano, «El reinado de Cómodo: subjetividad y objetividad en la antigua historiografía», *Gerión*, II (1984), pp. 113-149.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 1-31.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Edición crítica y estudio de la *Comedia de Miseno*», *Revista de Literatura*, LXXVIII 155 (2016), pp. 223-257.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Ediciones de la Universidad, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 435-446; reeditado en *Estudios Literarios*, Universitat de València, Valencia, 1995, pp. 211-225.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, IV (2010), pp. 159-177.
- GIULIANI, Luigi, ed., Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Prensas Universitarias de Zaragoza-Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza-Huesca-Teruel, 2009.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «comedias» de Lope de Vega*, Porto, Santiago de Compostela, 1968.
- Historia Augusta*, eds. V. Picón y A. Cascón, Akal, Madrid, 1989.
- MORLEY, Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 475-487.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, ed. J. Oleza, Tamesis Books, Londres, 1986.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.

- Primera Crónica General. Estoria de España*, ed. R. Menéndez Pidal, Bailly-Baillière e Hijos, Madrid, 1906, tomo I.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, «Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, IV (2010), pp. 213-228.
- SANZ AYÁN, Carmen, «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia moderna*, XXIII (1999), pp. 47-78.
- USUNÁRIZ, Jesús María, «Tiranicidio y derecho de resistencia en Europa de los siglos XVI y XVII», en *Terrorismo y magnicidio en la historia*, ed. M. Vázquez de Prada, EUNSA, Pamplona, 2008, pp. 93-134.
- VACCARI, Debora, «Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega», en «Aún no dejó la pluma». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Grupo PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 11-49.
- VACCARI, Debora, «Las prácticas escénicas antes de la comedia nueva: el ejemplo de *Los vicios de Cómodo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 216-246.
- 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. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.