

LA MÉTRICA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR EN LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA

Leonor Fernández Guillermo
Universidad Nacional Autónoma de México

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando,
las décimas son buenas para queja;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
(*Arte nuevo*: 305-312)

Cuando leemos estos famosos versos que Lope de Vega dedicó en su *Arte nuevo de hacer comedias* a la manera de ajustar contenidos dramáticos con tipos de estrofa, podemos darnos cuenta de que el poeta había reflexionado sobre cómo utilizar la métrica en la composición de una pieza teatral.

El estudio de la versificación en el teatro de Lope revela no sólo que él tenía idea de cuál era la mejor manera de adecuar forma y contenidos a la hora de escribir teatro, y por eso la prescribía, sino que era muy consciente de las posibilidades que la métrica le ofrecía como un valioso recurso para la composición de los diálogos y monólogos que, a lo largo de la comedia, pronuncian los personajes, de acuerdo con la situación dramática en que se encuentran.

Pero, además de permitirnos conocer la relación existente entre las formas métricas y los contenidos dramáticos, el análisis de la versificación nos descubre el papel que el dramaturgo asignó a la métrica como un elemento para estructurar sus obras dramáticas.

El estudio de dieciséis comedias, escritas entre 1585 y 1634, me ha permitido observar cómo Lope utilizó las diversas formas métricas para organizar y articular cada trama. Examinando con cuidado una obra podemos apreciar cómo el poeta tenía en cuenta en todo momento las

características de cada una de las secuencias escritas, de modo que podía componer las demás cuidando la coherencia del texto dramático. Esto implica una técnica de composición que hace uso de algunos procedimientos métricos para crear un sistema de conexiones entre los aspectos que se van tratando en la obra.

En ese sistema de conexiones establecidas por medio de las diferentes formas métricas, he intentado identificar cuáles son los procedimientos de que se sirve el dramaturgo para relacionar y conectar las múltiples situaciones dramáticas que ocurren a lo largo de sus comedias. Una vez identificados dichos procedimientos, los he clasificado y he tratado de describir la manera como Lope los utiliza para armar la pieza dramática y dar cohesión a las partes que la conforman.

El tiempo de que ahora dispongo no me permite extenderme en la presentación de todos estos procedimientos basados en la métrica, por lo que aquí mencionaré solamente algunos. Asimismo, señalaré unos pocos ejemplos para ilustrar cada caso.

El primer procedimiento se refiere a las formas métricas asociadas con secuencias correlativas.

Estas son las formas métricas que utiliza el dramaturgo para escribir pasajes que guardan relación recíproca dentro de la comedia. Las secuencias correlativas en una comedia pueden presentarse de manera sucesiva, cercana o distante una de otra. Las secuencias correlativas pueden ser de correspondencia si el contenido y sentido de los parlamentos muestra congruencia; si los deseos, las actitudes, intenciones y conductas de los personajes concuerdan. Las secuencias correlativas pueden también ser de oposición, si, por el contrario, los parlamentos muestran incongruencia o contradicción.

Dentro de estas secuencias correlativas, que pueden ser diálogos, monólogos o soliloquios, mencionaré primero los diálogos paralelos de correspondencia, en los que la redondilla es la estrofa más utilizada, aunque también los hay escritos en quintillas, romance y endecasílabos sueltos y pareados.

Tomo un ejemplo de *El arenal de Sevilla* (1603), donde los actos primero y tercero se abren en redondillas, de manera muy parecida, con sendos diálogos que incluyen secciones descriptivo-enumerativas con elogios a la ciudad de Sevilla por su belleza, su importancia en el comercio, y como punto de partida de naves y galeras. Se trata de

secuencias sin función dramática propiamente dicha, que tienen como fin recrear, al iniciarse la primera y la última jornada de la comedia, el ambiente físico donde se realiza la acción. Son cuadros escénicos paralelos con parlamentos de tipo encomiástico que nos hacen imaginar como un telón de fondo con vistas de la ciudad del Guadalquivir. Cada uno de ellos abre un acto y prepara el inicio de la acción: en el primer acto, Laura pasea con su tía Urbana por el Arenal; ambas damas comentan con admiración el gran movimiento de gente y mercancías (vv. 1-50). En el tercer acto, Fajardo y Castellanos dialogan sobre un asunto externo a la trama de la comedia y alaban diversas ciudades de España, pero, sobre todo, a Sevilla, destacada por sus edificios, templos, estatuas, etc. (vv. 1958-1982).

La segunda modalidad dentro de las secuencias correlativas son los diálogos paralelos de oposición, en los cuales las formas octosílabas son las más usadas, aunque los hay asimismo en octavas y tercetos.

La quintilla, por ejemplo, es la estrofa en que aparece un paralelismo de oposición en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1609-1612). Al principio de la comedia, en la boda de Peribáñez y Casilda reinan la alegría y los buenos deseos. Los miembros de la pareja se confirman su confianza, fidelidad y amor mutuos (vv. 1-125). Pero en el segundo acto, otra secuencia en quintillas claramente se contraponen con la antes mencionada. Peribáñez externa sus sospechas: piensa que Casilda pudo serle infiel, idea que le provoca tristeza y preocupación por el peligro que corre su honra. El paralelismo entre las dos secuencias subraya las amenazas contra la confianza y armonía que existía al principio de la comedia. (v. 1857 y ss.).

Las octavas componen un paralelismo de oposición en *El sembrar en buena tierra* (1616): la primera secuencia en esta estrofa abre un asunto y la segunda lo cierra, pero con un sentido contrario. Las dos secuencias en octavas contienen mensajes escritos. Don Félix recibe una primera carta de su padre que vive en Lima. El pasaje dramático incluye el texto y los comentarios respectivos de los personajes. En la misiva, con dinero adjunto, el padre transmite a su hijo consejos para gastar "con prudencia". Don Félix afirma que seguirá el consejo: gastará el dinero con Prudencia, pues así se llama la dama de quien está enamorado. La carta y el dinero abren la posibilidad de invertir en la conquista de la dama (vv. 714-753). Después de 934 versos, Félix recibe una segunda carta desde Lima, también en octavas, pero ahora de parte de su hermana. El caballero, feliz, espera más dinero, pero lo que recibe es la noticia de la muerte de su

padre. Aquí se cierra la posibilidad de seguir gastando; el caballero no cuenta ya con dinero para conquistar a Prudencia. Esto cambia totalmente el rumbo de los sucesos, pues la interesada dama ya no querrá a don Félix si éste se ha quedado en la pobreza.

Para escribir monólogos y soliloquios paralelos de correspondencia, que es la tercera modalidad entre las secuencias correlativas, en las comedias estudiadas Lope empleó por igual metros octosílabos y endecasílabos.

Dos de los sonetos de *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara* (1612) conforman un paralelismo de correspondencia. En su soliloquio, Lambra (vv. 349-363), furiosa por la ofensa de Gonzalo y sus hermanos, compara la ira de los animales, que los mueve a la venganza, con los sentimientos que ella misma experimenta en esos momentos. Después de 360 versos, Ruy Velásquez pronuncia otro soneto (vv. 722-735) que hace eco del de su mujer, luego de que ella le ha exigido vengarla de sus sobrinos. Este segundo soneto también menciona ciertos elementos y los compara con la furia que mueve a una mujer para vengarse, como es el caso de su esposa. Parece que en su soliloquio, Ruy Velásquez muestra que ha empezado a interiorizar la ira de su mujer y a hacer suyo el fuerte deseo de venganza de Lambra.

En *El acero de Madrid*, un paralelismo de correspondencia lo conforman los monólogos poéticos en romance (vv. 639-708) que responden a una estrategia dramática: marcar un compás de espera. Lisardo y sus acompañantes aguardan en el Prado a que Belisa llegue a la cita concertada: Lisardo pronuncia un parlamento en el que abundan las metáforas de estilo petrarquista. El tono poético es elevado y corresponde a su calidad de caballero. Siguiendo el ejemplo de Lisardo, su amigo Riselo pronuncia un parlamento poético en el que predominan las invocaciones a elementos de la naturaleza (trigo, amapolas, papagayos, etc.). En el segundo acto se repite el esquema. De nuevo, los dos caballeros, esperando en el Prado, pronuncian sendos monólogos en romance, ahora dirigidos al viento, que una vez más marcan un compás de espera. (vv. 1891-1918). Los monólogos están articulados de forma paralela a los que abrían el primer encuentro en el Prado: mismo orden jerárquico y misma variación de registro, según el personaje.

Otro ejemplo de monólogos paralelos de correspondencia, éste en romance, se observa en *El caballero de Olmedo* (1620-1625): casi al principio de la comedia, Alonso relata a Fabia las circunstancias de su primer encuentro con Inés en la Feria de Medina. (v. 75 y ss.). Poco

después, Fabia, ya en su papel de intermediaria, relata a Inés, también en romance, cómo don Alonso vio a la muchacha por primera vez y se enamoró de ella. En este parlamento, paralelo al ya mencionado de don Alonso, Fabia traslada el relato en romance que escuchó en voz del caballero; este relato constituye una reelaboración (v. 827 y ss.) que sirve para establecer el primer contacto entre la dama y don Alonso, y para revivir el momento en que el amor marca un cambio en la vida del caballero de Olmedo. La alcahueta utiliza aquí su narración como un recurso para empezar a unir a la pareja.

Entre los monólogos y soliloquios paralelos de oposición, que constituyen la cuarta modalidad de secuencia correlativa, se encuentran los dos soliloquios en décimas de *El caballero de Olmedo* (1620-1625).

Estas dos secuencias en décimas, las únicas escritas en esta estrofa en toda la obra, parecen tener el claro propósito de presentar las muy opuestas personalidades de don Alonso, el protagonista, y de don Rodrigo, el antagonista. Pero, Lope de Vega hace que los rivales se expresen en la misma forma métrica como una manera de colocarlos en el mismo plano y, a la vez, subrayar la oposición entre ellos. Mientras que su calidad social y su amor por la misma mujer igualan a ambos caballeros, su calidad moral y su suerte en el amor los contraponen.

Don Alonso abre la comedia de manera intimista; en décimas, declara que ha sido herido por el Amor, y que sospecha que los ojos que lo han enamorado le corresponden. Hay un estado anímico positivo: se siente ilusionado, con esperanzas (v.1 y ss.). Más tarde, Rodrigo, también en décimas, expresa sus sentimientos íntimos, pero contrarios a los de don Alonso: habla del desdén de Inés. Su estado anímico es negativo, se siente triste y dolido; el rechazo de Inés le ha hecho ver claramente que ella no corresponderá a su amor ¹ (v. 466 ss.), lo cual empieza a llenarlo de odio y rencor contra su rival.

Hasta aquí el procedimiento relativo al empleo de formas métricas en secuencias correlativas.

¹ En *El caballero de Olmedo* hay dos secuencias más en décimas: la de Inés, donde confirma su amor y promete fidelidad a don Alonso (vv. 1036-1095), y la última, nuevamente en boca del Caballero (vv. 2344-2373), cuyo confuso pensamiento lo tiene aterrizado ante lo que parece el presagio –muy cercano– de su trágica muerte. Si bien sólo los dos soliloquios mencionados (el de don Alonso y el de Rodrigo) conforman lo que es propiamente un paralelismo de oposición, es interesante observar que las cuatro secuencias en décimas juntas configuran el conflicto que se establece entre Alonso, Inés y Rodrigo, y su trágico desenlace. (Ver el análisis métrico completo de la obra en este trabajo)

El segundo procedimiento relativo a la métrica como elemento estructurador, es el que asocia algunas formas con el desarrollo y seguimiento de un aspecto específico dentro de la comedia.

Estas formas son las que componen aquellos pasajes escritos en una determinada forma métrica, que Lope de Vega suele utilizar para ir tratando algún asunto particular, como pueden ser las circunstancias políticas. Asimismo, ciertas formas métricas las usa en secuencias que van desarrollando ciertos temas centrales o motivos (como amor, celos, desdén, venganza), y en secuencias que van presentando la evolución de un personaje.

La intriga política es uno de los aspectos que pueden desarrollarse mediante una forma métrica determinada.

En *El remedio en la desdicha* (1595-1598), Lope utiliza las quintillas para dar continuidad al conflicto político de la trama.

Los cuatro pasajes en quintillas tratan, en todos los casos, asuntos sobre la guerra de Granada y/o de los encuentros y contiendas entre los personajes moros y los cristianos.

En *Las almenas de Toro* (1610-1613), comedia posterior a *El remedio en la desdicha*, Lope emplea las quintillas de manera muy similar, pues se dedican al conflicto que provoca el rey don Sancho, cuando, al intentar la toma de las ciudades de Toro y Zamora, enfrenta una fuerte oposición.

Por otra parte, una determinada forma métrica suele ser utilizada para exponer un tema o motivo dentro de la comedia. Por ejemplo, el empleo de la octava destaca en *El bastardo Mudarra* (1612), no sólo por su abundancia en la obra, sino porque es muy clara su utilización para conducir el tema de la venganza.

En el primer pasaje en octavas, Ruy Velásquez, aunque finge perdonar a los infantes, ya tiene en mente tomar represalias contra sus sobrinos. En el siguiente pasaje en esta misma estrofa, Ruy ya está poniendo en práctica la traición al planear la emboscada. En el segundo acto (vv. 1950-2037), la venganza contra Bustos y sus hijos ha sido consumada: lo sabemos porque el padre llora y lamenta, en octavas, la muerte de los infantes mientras contempla sus cabezas cercenadas. La "contravenganza" empieza en el acto III, cuando han pasado veinte años del trágico acontecimiento. Mudarra, después de enterarse de la verdad sobre su origen, jura vengar a sus hermanos (vv. 2396-2555): en octavas, pone en marcha el plan de venganza contra Ruy Velásquez. Vemos cómo una misma forma métrica —la

octava— conecta, a través del tiempo dramático, las varias secuencias dedicadas al tema central de la obra.

En varias de las comedias estudiadas puede observarse cómo algunas secuencias escritas en un determinado metro, se dedican a los cambios que van sufriendo uno o varios personajes a lo largo de la obra. Estas secuencias van mostrando la evolución de sus pensamientos, actitudes, conductas y estados de ánimo. Así, la utilización de una forma métrica específica apoya su caracterización.

Entre las comedias estudiadas, he observado que la octava es una de las formas favoritas de Lope para este propósito; hay dos ejemplos: en *Fuente Ovejuna* (1612-1614), las dos secuencias en esta estrofa muestran el proceso por el que pasa la comunidad en su conjunto: el momento en que abiertamente expresa su indignación por el despotismo del Comendador, y más tarde, cuando decide poner fin a su tiranía, rebelarse y darle muerte.

En *Amar sin saber a quién* (1620-1622), las tres secuencias en octavas están dedicadas a Don Luis de Ribera, a revelar que es un caballero de noble linaje, que se distingue por su calidad humana y su generosidad, cuya conducta se caracteriza por la honestidad y disposición a ayudar al amigo.

El último procedimiento basado en la métrica, que comentaré, es el que se basa en el empleo de ciertas formas para conectar dos secuencias, que a la vez marcan una transición entre dos asuntos o entre dos aspectos de un mismo asunto. Este procedimiento consiste en la composición de pasajes, generalmente breves, que, escritos en una determinada forma métrica, se utilizan para establecer un enlace.

Por ejemplo, en *El villano en su rincón* (1614-1615) hay un pasaje en quintillas (vv.744-763) que marca la transición entre las dos secciones de una secuencia en endecasílabos sueltos; este pasaje en quintillas sirve, además, como eslabón entre las dos intrigas de la comedia: la política, en que el rey se empeña en conocer a Juan Labrador y cambiar la actitud del villano, y la amorosa, en que Lisarda desea conquistar el amor del cortesano Otón. En esta comedia, la primera parte de la secuencia en sueltos muestra a los personajes nobles paseando solos por una iglesia; en la segunda parte de la secuencia, los personajes villanos se han unido al séquito del rey: dialogan, entonces, personajes "altos" con personajes "bajos". Las quintillas del pasaje de transición han servido para reunir a los personajes villanos y cortesanos en un mismo plano.

de la acción dramática, en el que seguirán interactuando hasta el final del pasaje en sueltos.

La sensibilidad artística de Lope, su talento para componer piezas teatrales y su sentido poético le permitieron apreciar las características de las formas métricas, no sólo para escribir diálogos y monólogos adecuados a la situación dramática, sino también, para armar la estructura de sus comedias. Con los ejemplos comentados he tratado de mostrar cómo el dramaturgo, supo valerse de la métrica para tender líneas de continuidad en la trama, destacar puntos conflictivos, seguir el desarrollo de un asunto, apoyar la caracterización de personajes, dar realce a situaciones importantes y señalar momentos de transición que permiten ir graduando la tensión y manejar el desenvolvimiento del conflicto dramático. Esto conforma un aspecto del arte de la versificación que Lope de Vega ideó y puso en práctica como el creador de la fórmula que aseguró el éxito en los escenarios de la España del Siglo de Oro.

EDICIONES CONSULTADAS

VEGA, LOPE DE, ed. 1926, *Amar sin saber a quién*, eds. Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, New York, Henry and Holt Company.

———, ed. 1967, *Amar sin saber a quién*, ed. Carmen Bravo Villasante, Salamanca. Anaya.

———, ed. 1948, *Arte nuevo de hacer comedias, La discreta enamorada*, Madrid, Espasa Calpe.

———, ed. 2000, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia.

———, ed. 1995, *El arenal de Sevilla*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro Turner.

———, ed. 1992, *El bastardo Mudarra*, ed. Delmiro Antas, Barcelona, Ediciones y Publicaciones Universitarias.

———, ed. 1983, *El caballero de Olmedo*, ed. Joseph Pérez, Madrid, Castalia.

———, ed. 1988, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, México, REI.

———, ed. 1992, *El caballero de Olmedo*, ed. Alfredo Hermenegildo, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

———, ed. 1931, *El remedio en la desdicha, El mejor alcalde, el rey*, eds. J. Gómez Acerín y R. M. Tenreiro, Madrid, Espasa Calpe.

- , ed. 1922, *El remedio en la desdicha*, ed. J. W. Barker, Cambridge, Cambridge University Press.
- , ed. 1932, *El sembrar en buena tierra, Quien todo lo quiere*, ed. Aurelio Baig Baños, Madrid, Espasa Calpe.
- , ed. 1944, *El sembrar en buena tierra*, ed. William I. Fichter, London, University Press.
- , ed. 1986, *Fuente Ovejuna*, ed. Juan María Marín, México, REI.
- , ed. 1993, *Fuente Ovejuna*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica.
- , ed. 1996, *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- , ed. 1987, *El villano en su rincón*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra.
- , ed. 1963, *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.
- , ed. 2001, *La bella malmaridada*, ed. Christian Andrés, Madrid, Castalia.
- , ed. 1971, *Las almenas de Toro*, ed. Thomas E. Case, Chapel Hill, The University of North California.
- , ed. 1989, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Madrid, Castalia.
- , ed. 1988, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín México, REI.