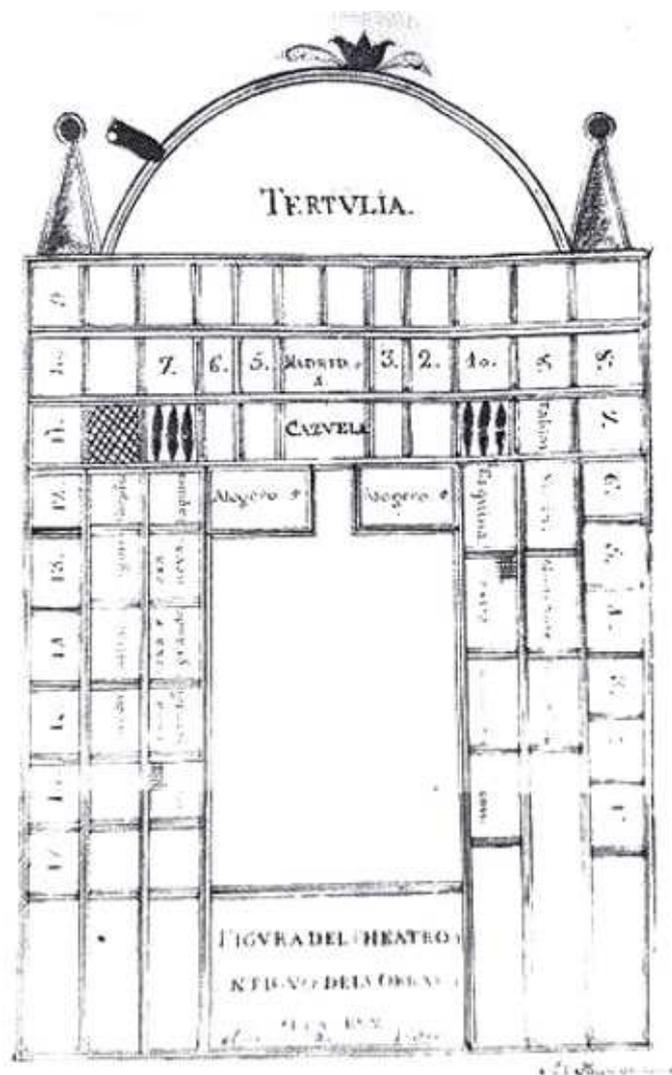


La polimetría en el teatro de Lope de Vega: aproximación a sus orígenes y funciones



Universitat de Lleida

Àngela Otero

Grado en Estudios hispánicos 2015 – 2016

Trabajo de Fin de Grado

Tutora: Dra. Lola González

13/06/2016

(Ilustración portada: Revista Ars Theatrica - Siglo de Oro – disponible en:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/documentacion/loci.html> - consultada en 08/03/2015)

Índice

0. Resumen	3
1. Introducción.....	5
1.1. <i>Motivaciones para la investigación.....</i>	5
1.2. <i>Objetivos.....</i>	7
1.3. <i>Método empleado.....</i>	7
1.4. <i>Estructura.....</i>	8
1.5. <i>Consideraciones generales.....</i>	9
2. Lope de Vega y el Arte Nuevo de hacer comedias.....	11
2.1. <i>Las varias estrofas y las situaciones dramáticas.....</i>	14
3. El legado de la tradición teatral	17
3.1. <i>Primer período: 1475-1530.....</i>	21
3.1.1. <i>Gómez Manrique (1412-1490).....</i>	21
3.1.2. <i>Los “egloguistas”.....</i>	22
3.1.3. <i>Torres Naharro y Gil Vicente.....</i>	23
3.2. <i>Segundo período: 1530-1575.....</i>	24
3.3. <i>Tercer período: 1575-1587.....</i>	24
4. Otros factores que influyeron en el surgimiento de la polimetría.....	28
5. Consideraciones sobre el sistema polimétrico de Lope de Vega.....	33
5.1. <i>Las formas métricas más comunes y sus funciones.....</i>	37
5.1.1. <i>Tabla de las formas octosílabas preferidas por Lope.....</i>	38
5.1.2. <i>Características generales del octosílabo.....</i>	39
5.1.3. <i>Tabla de las formas endecasílabas preferidas por Lope.....</i>	46
5.1.4. <i>Características generales del endecasílabo.....</i>	47
6. Conclusiones.....	52
7. Bibliografía	55

0. Resumen

La polimetría, el uso de diferentes tipos de versos y estrofas en una misma composición poético-literaria, es uno de los principales rasgos que caracterizan el teatro español del Siglo de Oro. Lope de Vega, considerado el fundador del teatro nacional, fue el responsable de fijar las reglas que regirían el nuevo género dramático que se estaba gestando, la *comedia*, y de sistematizar el uso de los varios tipos de estrofas, asociándolas a ciertas situaciones dramáticas y ciertos tipos de elocución.

Este estudio pretende acercarnos al complejo hecho de la polimetría en el teatro lopesco, indagando sobre sus orígenes y sus funciones a través de la lectura e interpretación de los estudios más relevantes sobre el tema y contando como punto de referencia con la teoría expuesta por Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), obra en que el propio autor define y defiende su nueva fórmula teatral.

Palabras clave: polimetría, métrica, verso, preceptiva dramática, teatro, tipos de elocución, situación dramática.

Abstract:

The *polimetría*, the use of different types of verses and strophes in a poetic - literary composition, is one of the most distinguished characteristics of the *Siglo de Oro*'s plays. Lope de Vega, who was considered "the national theatre inventor", was as well the responsible for structuring the rules of the new way of writing theatre plays, called *comedia*, and the usage of the different types of poetical strophes, combining them with certain types of elocution and speech and other dramatical situations.

This study intend to be an approach to the complex dramatic *polimetría* subject, investigating its origins and functions inside and outside the play, through the reading and

interpretation of the most relevant studies about it. Our point of reference was the theory exposed on the *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), where his own author, Lope de Vega, define and defend his new dramatical formula.

Key words: polimetría, metric, verse, dramatic preceptive, drama, types of speech, dramatical situation.

1. Introducción

La presencia del verso y de sus variadas formas es uno de los aspectos más destacados del teatro español del Siglo de Oro. Símbolo de una época marcada por convencionalismos culturales y artísticos, más que producir belleza y deslumbramiento hoy en día, el verso, tanto el dramático como el lírico, suele provocar, a primera vista, el rechazo del público corriente, no especializado, e incluso entre los estudiantes de la carrera de Letras, para nuestra sorpresa. Ante esta evidencia, se nos han ocurrido los primeros planteamientos acerca del tema que trataremos en este estudio.

1.1. Motivaciones para la investigación

Esta investigación arranca, concretamente, de un trabajo académico para la asignatura “Lectura e Interpretación de Textos Literarios Españoles e Hispanoamericanos”, impartida en el tercer año de la carrera. El ejercicio consistía en redactar una reseña sobre una obra teatral del Siglo de Oro y que convenciera al lector contemporáneo de que las obras de la literatura clásica española todavía tienen algo que decirnos. En otras palabras, el trabajo consistía en presentar las razones por las que debemos seguir leyendo a los clásicos de la literatura del Siglo de Oro español.

No obstante, en vez de pensar en la cuestión tal y como se nos había planteado para el trabajo, empezamos a preguntarnos justamente lo contrario: ¿por qué el público de hoy ya no se interesa tanto por las obras clásicas? ¿Por qué los clásicos son más nombrados que leídos? Además de la lejanía en el tiempo, ¿cuáles son los otros factores que contribuyen a tal distanciamiento? Sea en las conversaciones entre los estudiantes de la carrera de Letras o entre los aficionados a la lectura, una opinión suele ser unánime: lo que aleja al lector de las obras clásicas es el lenguaje empleado. Por un lado, está el

arcaísmo y el tono elevado; por otro, la artificialidad que provoca el verso. Y este es, en suma, el gran obstáculo que ahuyenta al lector actual.

Pese al gran valor literario y cultural de las obras dramáticas de Miguel de Cervantes, de Lope de Vega o de Calderón de la Barca, el empleo del verso en su escritura parece poco natural para el público en general. Para el lector de nuestros días es prácticamente inconcebible que se utilicen versos en una pieza teatral como forma de expresión. Suena anticuado y, consecuentemente, esto no gusta. Podríamos justificar esta falta de interés por un cambio en los gustos, diferentes a los actuales: pertenecemos a una época, a una cultura, en la que la imagen tiene más protagonismo que la palabra. De ahí la archiconocida y repetida frase que propugna que “una imagen vale más que mil palabras”.

El advenimiento del cine ha ayudado a desplazar el valor de la palabra dramática. Ya no es necesaria la descripción de algo que se puede plasmar ante nuestros ojos. Además, su realismo conduce a los personajes a utilizar un lenguaje muy cercano a la manera corriente de hablar. Así que dichos factores, sumados al desconocimiento del código teatral, sobre todo al del teatro clásico, tiene como consecuencia el desinterés hacia las formas artísticas más complejas y elevadas.

En general, nos resulta muy extraño, por no decir incómodo, el lenguaje artístico. El discurso poético queda relegado o a la esfera académica (a los libros de poemas o a los manuales escolares de lengua y literatura) o al pasado. Cuando se quiere hacer humor, es frecuente que se caractericen a los personajes de los siglos XVI y XVII haciéndoles hablar en verso, como si ésta fuera la manera de hablar propia de las referidas épocas, tamaña es la identificación de los Siglos de Oro con el verso. Esta asociación demuestra la popularidad y la importancia que tenía el verso en la época. No obstante, parece una verdadera paradoja que, con la cultura literaria que se adquiere hoy en día en las escuelas,

el ciudadano común, que solía ser el público de las comedias de corral en la época de Lope de Vega, no pueda apreciar fácilmente su teatro, como ocurre, por ejemplo, con una película. Por esta razón, y en medio de estos prejuicios, es difícil imaginar cómo las comedias de Lope, consideradas por la crítica como verdadera poesía dramática, pudieron tener tanto éxito entre el *vulgo* que era, en su gran mayoría, iletrado.

1.2. Objetivos

Tras estas reflexiones, hemos decidido investigar sobre la polimetría y el valor del verso en la escritura dramática, desde sus orígenes hasta su consolidación en la *comedia nueva* de Lope de Vega. Nuestro objetivo inicial era reunir en un mismo estudio el máximo de información posible para aclarar el referido tema, puesto que, hasta donde podemos saber, no hay trabajos de referencia específicos que traten de la polimetría desde una perspectiva histórico-cultural-estilística, que sería la más afín a la nuestra. Por esta razón, nuestro trabajo consistía en, principalmente, recopilar datos desperdigados en varios trabajos y agruparlos. Una vez reunidos, intentar darle forma coherente al conjunto de información para, así, arriesgar unas conclusiones acerca de las prácticas polimétricas de Lope.

1.3. Método empleado

Para responder a estas cuestiones sería necesario remontarnos al pasado y buscar el máximo de información acerca de la historia del teatro español. Sin embargo, la inmensa bibliografía dedicada al teatro del Siglo de Oro y a la obra de Lope es capaz de provocar verdadero vértigo. Por esta razón, la orientación de nuestra tutora, la Dra. Lola González, fue fundamental a la hora de guiarnos y auxiliarnos en la selección del material más adecuado en medio de tanta información disponible. Gracias a sus conocimientos, hemos podido movernos por este amplio y fascinante entramado de lecturas, acercándome con

seguridad a aquellas obras más representativas y que proveerían la información más relevante sobre el tema en cuestión.

1.4. Estructura

El presente trabajo se divide en ocho apartados principales. Tras la introducción (apartado 1), donde exponemos nuestras intenciones, motivaciones y objetivos, entramos en el terreno del contexto cultural e histórico en que Lope de Vega y su teatro estaban inseridos (apartado 2). Para averiguar los orígenes de la práctica escénica de la polimetría, era forzoso que volviéramos en el tiempo e investigáramos las raíces dramáticas españolas en la Edad Media. A este asunto dedicamos el apartado 3, que se divide en seis subapartados, dedicados a los autores más relevantes de la época y a los períodos más significativos.

Con el avance de nuestra investigación descubrimos que, aparte de ciertas raíces históricas, la polimetría también había recibido otras influencias para su configuración. Prácticas artísticas públicas, como cierto tipo de declamaciones dramatizadas, también están presentes en sus orígenes. Este y otros aspectos que ayudaron a formar y a consolidar el uso de las varias estrofas los encontramos en el apartado 4.

Entrando ya concretamente en el tema, dedicamos el apartado 5 al sistema polimétrico desarrollado por Lope. En él podemos encontrar tablas que reúnen los principales tipos de estrofas empleadas por el Fénix, además de consideraciones acerca de sus costumbres y preferencias.

Dedicamos el apartado 6 a las conclusiones que hemos llegado tras el proceso de investigación y recopilación de datos. Le sigue el apartado 7, donde relacionamos la bibliografía citada a lo largo del trabajo y los enlaces digitales del material consultado a través de internet.

1.5. Consideraciones generales

Antes de entrar directamente en materia, creemos conveniente aclarar el concepto de polimetría al que nos referiremos a lo largo de este estudio.

Tradicionalmente, se suele definir polimetría como siendo la “variedad de metros en una misma composición poética¹”, lo que encaja a la perfección cuando el asunto es la poesía lírica. Sin embargo, en los estudios de la versificación dramática, el término “metro” adquiere un nuevo matiz: “metro” hace referencia tanto a la medida de un verso como a la “estrofa”, que es “cada una de las partes compuestas del mismo número de versos (o aunque no estén ajustadas a exacta simetría) y ordenadas de modo igual de que constan algunas composiciones poéticas²”.

Como tendremos ocasión de ver más adelante, hubo en la trayectoria del teatro español períodos de experimentación con los más diversos tipos de versos y estrofas. No obstante, no estaríamos en lo correcto si ante cualquier experimentación con diferentes modalidades estróficas consideráramos que tenemos delante un caso de polimetría. Es decir, la polimetría no se trata de ligeras combinaciones estróficas de la misma base prosódica. Según la definición dada por Pedro Ruiz Pérez (2001: 70), para que la polimetría realmente ocurra deben concitarse en una misma combinación los metros octosílabos y endecasílabos. De esta forma, si en una obra teatral se dan cita tres tipos de estrofas italianas (soneto, lira y tercetos), aunque estas formas se distribuyan alternadamente a lo largo del texto, no estaríamos ante un ejemplo de polimetría *stricto sensu*.

¹ *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*, versión en línea: <http://dle.rae.es/?id=TYGSOxG> [Consultado en 14/05/2016].

² *Ibidem*: <http://dle.rae.es/?id=H0FRbpK> [Consultado en 14/05/2016].

Cabe aclarar también que, cuando empleamos el término *comedia*, lo utilizamos como sinónimo de ‘obra teatral’ ya que, durante el Siglo de Oro, dicho término abarcaba todas las piezas teatrales compuestas en tres actos, independientemente de su tema o contenido. Dilucidada estas cuestiones terminológicas, podemos seguir adelante y entrar en el fascinante y complejo terreno de la polimetría dramática de Lope de Vega.

2. Lope de Vega y el *Arte Nuevo de hacer comedias*

Lope de Vega y Carpio (Madrid, 1562 – 1635), conocido también como “el Fénix de los ingenios” y “monstruo de la naturaleza”, fue uno de los grandes autores de la literatura española de todos los tiempos. Al igual que sus contemporáneos, Lope practicó todos los incipientes géneros literarios conocidos en su época: escribió tanto poesía lírica como épica, pero fue en el terreno de la poesía dramática donde alcanzó notoriedad. Se estima que el Fénix llegó a componer, entre comedias y autos sacramentales, aproximadamente mil quinientas piezas a lo largo de cincuenta y cinco años de intensa actividad literaria. De esta exorbitada cantidad de obras sólo se conservan hoy día poco más de cuatrocientas, de las cuales treientos catorce son consideradas auténticas, veinte y seis más, probables y sesenta y dos, dudosas (LÁZARO CARRETER, 1996: 59).

Cuando Lope empieza su carrera como dramaturgo, hacia 1580, el panorama cultural y artístico en España era bastante rígido. El arte estaba encorsetado en una serie de reglas y preceptos clasicistas, basados en las teorías de Aristóteles, Horacio y los tratadistas italianos del siglo XVI Francesco Robortello y Ludovico Castelvetro. Conceptos como originalidad y libertad artística no eran considerados aspectos positivos, sino más bien al revés: aquel que no seguía los preceptos establecidos por la tradición clásica o por los preceptistas más inminentes demostraba desconocimiento del arte, con lo cual no podía ser considerado por los doctos como un buen artista y eran objeto de intensas críticas. Como consecuencia, lo que se lograba era la impopularidad.

A esta época pertenecen varias obras de carácter teórico-preceptivo, las generalmente denominadas *artes poéticas*. En ellas, los *poetas*³ encontraban el espacio adecuado para

³En la época de Lope de Vega, todavía no existía el concepto de literatura tal y como lo conocemos hoy en día. A los que hoy en día llamaríamos ‘escritores’ se denominaban ‘poetas’, en el sentido etimológico del término griego *poiesis*: ‘crear’. Así que la persona que se dedicaba a la creación de ficción, fuera en la

promocionar sus ideas, sus posiciones acerca del arte y sus conocimientos poéticos, pero también estéticos/estilísticos e históricos. Pero también eran un vehículo para defender (o atacar) deliberadamente a aquellos que osaban incumplir los preceptos establecidos (clara o tácitamente).

Entre los mencionados tratados teóricos de la época, destacamos el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrito por Lope de Vega en 1609. La obra, en realidad un poema compuesto por 389 versos endecasílabos, es considerada como “el primer manifiesto del teatro moderno” (VEGA, 2006: 14). Tiene como objetivo dar razones de la nueva fórmula teatral practicada por Lope, basada tanto en sus conocimientos poéticos como en su experiencia práctica. Según Felipe B. Pedraza Jiménez:

La preceptiva lopesca encierra, entre otras, una esencial novedad: es un arte inductivo, experimental. El poeta extrae conclusiones de la práctica diaria, en oposición a los teóricos clasicistas, que partían de una certidumbre, sólo apoyada en el criterio de autoridad, para llegar a otra certidumbre, más alejada de lo real que la primera. (PEDRAZA JIMÉNEZ, 2008: 69).

De hecho, el principio que guiaba el arte de Lope era la satisfacción del público. En sus propias palabras, era “darle gusto”. Y, para lograrlo, Lope se veía obligado a no respetar ciertas normas establecidas en el código teatral de la época, que visaban dar verosimilitud a la ficción escénica. Lope imponía su “arte natural” ante el “arte culto”, que propugnaba el cumplimiento de las unidades de acción, tiempo y lugar. En nombre de la fluidez, de la naturalidad de la acción, el Fénix incumplía los dos últimos principios, evitando así la narración de todo lo que ocurría fuera de la escena.

modalidad que fuera, lírica, épica o dramática, según las categorías tradicionales equivalentes a nuestros actuales ‘géneros literarios’ que, hasta aquél momento, no se habían establecido, era un *poeta*.

Pese a su carácter “revolucionario” en la creación dramática, Lope se rindió al convencionalismo, adoptando el verso como cauce de su lenguaje dramático, tal y como se escribía el teatro de la época, invariablemente. Sin embargo, Lope no consideraba el verso como esencial en la poesía. Dijo el propio Fénix a través de López de Aguilar, quien firma el prólogo de *La Dorotea* (1632):

puede assimismo el Poëta vsar de su argumento sin Verso, discurriendo por algunas decentes semejanças; porque esta manera de pies y numeros son en el Arte Poëtica como la hermosura de la juentud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que la harmonia está allí como accidente, y no como real sustancia; de suerte, que si alguno pensasse que consistia en los numeros y consonancia negaria que fuesse ciencia la Poësia. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en Prosa.

(ROMERA-NAVARRO, 1935: 86)

Comentando las palabras de “Lope” de Aguilar, prosigue Romera-Navarro (1935: 87):

Esto es terminante, como lo es en mi opinión que aquí habla Lope mismo. [El] Poeta, ha de conceder capital importancia a la hermosura formal, a la armonía del verso. Pero su concepto de la poesía es más elevado y trascendental que el concepto de la forma. Para él, poesía es tanto la creación poética, si bien es realizada con la *fermosa cobertura* del metro, que dijera Santillana. Esencia es de su estética. Se podrá citar tal cual pasaje de sus obras que la contradigan; pero sólo a primera vista. Repasándolos los hallo todos conformes con semejante noción estética. Así, cuando en cierta ocasión exclama: ‘deleita el oído, y basta/como no haya error que sea/disparate que se vea...’ (*Lo fingido verdadero*, ed. Acad, IV, 50), claro está que no expresa un concepto formal de la poesía, sino el gusto de las audiencias. Al decir que ‘cualquier imitación poética/se haze de

tres cosas, que son plática,/verso dulce, armonía, o sea la musica' (*Arte Nuevo*, vv. 54-56), habla de la imitación, no de la sustancia poética, y de la imitación precisamente en la comedia, porque esa 'cualquiera imitación' es dentro siempre del teatro, ya que incluye diálogo y música con el verso.

Al emplear el verso y aconsejar su uso, Lope no hace nada más que seguir la incipiente tradición nacional teatral. Además, al dar continuidad a dicha tradición, sistematizarla y perfeccionarla, Lope estaría elevando el nivel de la comedia que, en aquellos momentos, no era considerada un género 'académico'. A su vez, la comedia llegaría a convertirse en una especie de Cancionero por reunir tan variados tipos de versos y canciones tradicionales.

2.1. Las varias estrofas y las situaciones dramáticas

El contenido del *Arte Nuevo* de Lope se divide, según el esquema presentado por Pedraza Jiménez (2008: 65), en cinco bloques temáticos: abrazados por el *exordio* (vv. 1-48) y el *epílogo* (vv.361-389) están el bloque dedicado a la *comedia clásica* (vv. 49-127), una *selección de enlace* (vv. 128-156) y el bloque donde se expone las ideas acerca de la *comedia nueva* (vv. 157-361). Nos centraremos en el contenido de este último, donde encontramos un apartado dedicado al uso de los diferentes tipos de estrofa, a la polimetría, titulado por Pedraza Jimenéz como *estrofas y situaciones dramáticas* (vv.305-312), que reproducimos a continuación:

Acomode los versos con prudencia	305
a los sujetos de que va tratando.	
Las décimas son buenas para las quejas;	
el soneto está bien en los que aguardan;	
las relaciones piden los romances,	
aunque en octavas lucen por extremo;	310

son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

(VEGA, 2006: 148).

Según Enrique García Santo-Tomás, el responsable de la edición del *Arte Nuevo* que manejamos, este fragmento es uno de sus pasajes más comentados y que cuenta con bibliografía más extensa (VEGA, 2006: 148) (hecho que ha supuesto para nosotros una gran dificultad ya que es prácticamente imposible abarcarla). Tamaño interés por este pasaje se debe, ciertamente, a que en tan sólo ocho versos esté condensada la esencia de la fórmula lopesca de manejar las diferentes estrofas, es decir, los fundamentos de su técnica polimétrica. Pero ¿dicha fórmula le era exclusiva? Mejor dicho, ¿el uso de diferentes estrofas en una misma obra dramática fue invención de Lope? Para responder a estas cuestiones, debemos remitirnos forzosamente a la historia del teatro español para saber en qué momento surge la polimetría.



1. Imagen Lope de Vega y Carpio (1562-1635) (Fuente: Enciclopedia Libre Universal en Española. Disponible en: http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Lope_de_Vega.jpg. Consultado en: 24/05/2016).

3. El legado de la tradición teatral

Una de las condiciones esenciales para empezar a investigar los orígenes de la polimetría es reconocer la conexión que existía entre la poesía lírica y la poesía dramática. Como dice Tomás Navarro Tomás “no existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente” (1991: 251). Es importante subrayar que, aunque teatro y lírica compartieran las mismas formas versales, el verso dramático responde a un código distinto de la lírica. Esto significa que, en su esencia, ambos versos son de naturaleza distinta y cuya finalidad también diverge. El verso dramático estaba escrito para ser representado y, por lo tanto, para la oralidad. Ya el verso lírico, en sus inicios, era concebido para el canto, como letra para canciones. Ahí, pues, yacen las principales diferencias entre las dos modalidades versales.

Dicho esto, cabe recordar que hasta mediados del siglo XVIII, lo que conocemos hoy en día como literatura todavía se denominaba *poesía* de un modo general. Los géneros literarios actuales no estaban todavía tan claramente definidos en aquella época: la clasificación era la tradicional (épica, lírica y dramática) y los *poetas* no se encasillaban en una sola modalidad de escritura; solían practicarlas todos. Y el verso era el cauce privilegiado y superior por excelencia para la expresión artística. Así que un estudio sobre la versificación dramática, recomienda Pedro Ruiz Pérez (2001: 67), debería tener también en cuenta lo que ocurre en el ámbito de la poesía lírica puesto que, en mayor o menor grado, lo que ocurra en él afectará a la escritura dramática. Desafortunadamente, en el presente estudio no nos será posible ahondar en esta cuestión, puesto que la profundidad y complejidad del tema rebasan todos los límites de este trabajo. De esta manera, iremos refiriéndonos a las conexiones más significativas entre teatro y lírica, y cuando éstas sean esenciales para nuestros propósitos.

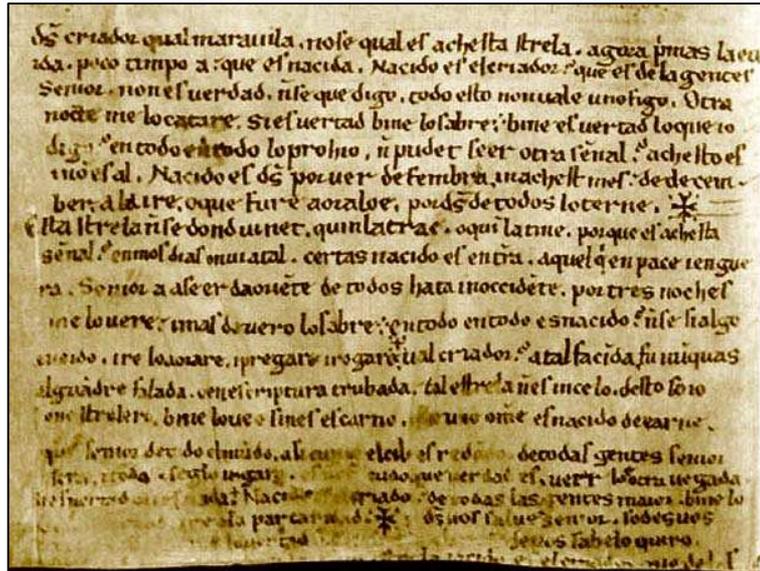
Desde el testimonio más antiguo conservado de una obra teatral en español, el *Auto de los Reyes Magos* (finales del siglo XVII) ya es posible encontrar indicios de polimetría aunque el manuscrito, como podemos observar en las imágenes 2 y 3, nos dé la falsa impresión de que se trata de un texto en prosa. Escrito prácticamente entero en pareados, el *Auto* cuenta con versos de varias medidas, escogidos conscientemente, que se alternan de manera “rápida y no sistemática” (MORLEY, 1925: 506). Predominan los eneasílabos, que representan aproximadamente la mitad del total de versos; “el resto se reparte entre el heptasílabo y el alejandrino, aparte de breves intercalaciones de versos de cuatro, cinco, seis y ocho sílabas” (NAVARRO TOMÁS, 1991: 83). Navarro Tomás también señala que la escasa participación del octosílabo, la consonancia, el hiato y la regularidad métrica revelan la clerecía de su autor.

Además de la polimetría, el *Auto de los Reyes Magos* parece contener también una voluntad de acomodar los varios tipos de metros al carácter de las escenas a que corresponden; recurso que siglos más tarde sería usado y recomendado por Lope de Vega en el *Arte Nuevo*. Navarro Tomás (1991: 83) explica cómo se da la concordancia entre forma métrica y contenido de las escenas:

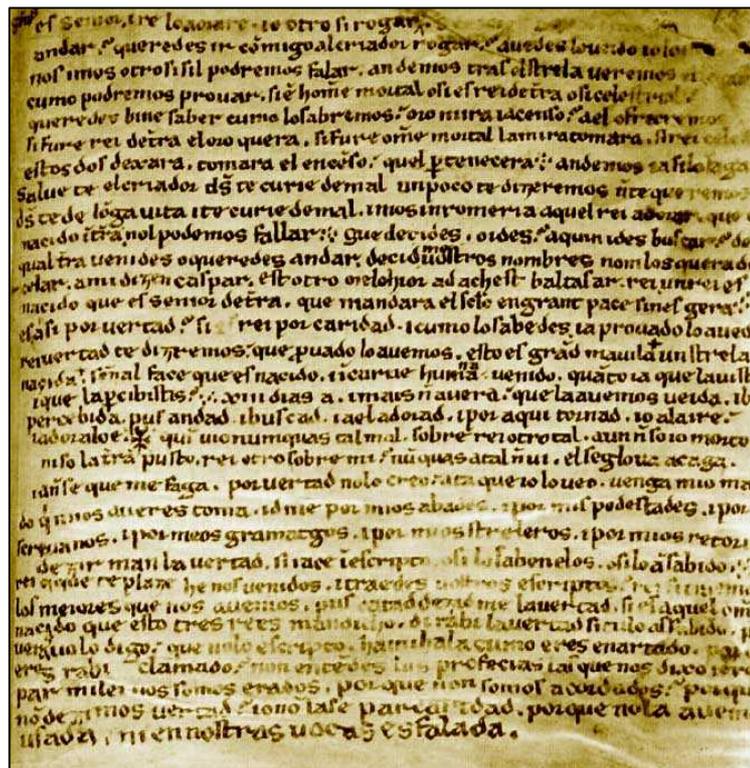
La escena inicial en que los reyes expresan su sorpresa por la aparición de la estrella, en monólogos sucesivos, está compuesta en eneasílabos. El pasaje en que los reyes conversan gravemente sobre el presagio de tal aparición y el momento en que Herodes consulta a los rabinos se desarrollan en alejandrinos. El monólogo de Herodes, preocupado por las predicciones sobre el reinado del Mesías, aparece en movidos heptasílabos. La inquietud de los personajes se muestra en ocasiones en entrecortados versos: “¿Es? ¿Non es? – Cudo que verdad es”. “Pus catad, - dezitme la verdat”.

Tras un período de aparente inactividad teatral (entre el siglo XIII y mediados del XV, del que no se guardan testimonios escritos), sólo encontraremos otros indicios de polimetría en el teatro de Gómez Manrique, como veremos. Pero, antes de seguir adelante, creemos necesario delimitar los períodos que iremos estudiar. Para ello, recorreremos a la división temporal planteada por el profesor norteamericano S. G. Morley en su estudio⁴ sobre las estrofas presentes en el teatro español anterior a Lope de Vega, y al cual haremos constantes referencias a lo largo del próximo apartado.

⁴ “Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega”, presente en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Tomo I, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925.



2. Imagen del manuscrito del *Auto de los Reyes Magos* (Fuente: Biblioteca Augustana – disponible en: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo12/Magos/mag_autm.html).



3. Imagen del manuscrito del *Auto de los Reyes Magos* (Fuente: Biblioteca Augustana – disponible en: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo12/Magos/mag_autm.html).

3.1. Primer período: 1475-1530

Dividiremos el primer período en subapartados, a saber: Gómez Manrique, los “egloguistas” (Juan del Encina, Diego Sánchez de Badajoz, sus seguidores inmediatos); y Torres Naharro y Gil Vicente.

3.1.1. Gómez Manrique (1412-1490)

El autor más destacado de este primer período es el poeta Gómez Manrique (1412-1490). Su polimetría dramática “respondía probablemente a una larga y oculta tradición enlazada con el lejano testimonio del *Auto de los Reyes Magos*” nos dice Navarro Tomás (1991: 187). En sus pocas piezas semi dramáticas encontraremos presagiadas la mayoría de metros que predominarían en la escena española hasta la llegada de los metros italianos (h.1530). Utiliza en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (h.1476) coplas castellanas, con redondillas y cuartetos, al igual que coplas mixtas y zéjel. En los *Momos*, coplas mixtas.

Morley señala tres peculiaridades de su versificación: el autor no distingue entre los dos tipos de cuartetos que utiliza (abba y abab), intercambiándolos una por otra; cambia frecuentemente de estrofas y, por último, tiene una aparente y rudimentaria intención de adaptar el tipo de estrofa al carácter del discurso.

La indistinción entre dos tipos de cuartetos da lugar a lo que Morley clasifica como *estrofa fluctuante*, que no tiene una forma fija, cristalizada, y que aparecía con frecuencia en el teatro primitivo. En el caso del cambio frecuente de estrofas, no tenemos claro cuál era el criterio que Gómez Manrique obedecía para operar dichos cambios. Podríamos inferir que la variedad estrófica estaría relacionada con el tercer ítem, la aparente voluntad de adecuación entre forma estrófica y el carácter del personaje en cuestión.

En la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, Gómez Manrique designa a cada grupo de personajes un determinado tipo de estrofa: “San José, la Virgen y los arcángeles se expresan en coplas castellanas; los símbolos de la Pasión, en redondillas; y los pastores, en tercetos octosílabos o en coplas mixtas de redondillas y tercetos”. (NAVARRO TOMÁS, 1991: 187).

3.1.2. Los “egloguistas”

Según Morley, con Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1542) y Diego Sánchez de Badajoz (1479-1549) (aunque la obra de este último sea más tardía), el teatro español experimenta un período de relativa expansión. Los seguidores inmediatos de Gómez Manrique, aparte de haber introducido algunos tipos estróficos corrientes en la lírica, el grupo aportó poco al desarrollo de la métrica teatral; no contribuyeron en la variedad métrica. En realidad, ocurrió el proceso inverso: los “egloguistas” desecharon la flexibilidad de Gómez Manrique a través de un esquema métrico rígido y del uso de un único tipo de estrofa por obra.

Juan del Encina, p.ej., manejó en sus catorce piezas dramáticas once tipos diferentes de estrofas, pero no las mezclaba en una misma obra. Lo que hay en su obra más ambiciosa, *Égloga de Plácida y Vitoriano* (h.1513), es una gran variedad de canciones intercaladas. Lucas Fernández también empleó muchas estrofas distintas en sus siete obras. Sin embargo, tampoco hay cambio métrico en la obra de este autor. Quien presenta una ligera variación métrica en su obra es Diego Sánchez de Badajoz, que utilizó cinco formas estróficas en total a lo largo de veintiocho piezas, con el máximo de dos tipos por obra.

S.G. Morley nos recuerda que fueron raros los casos de cambio métrico después de 1550, cuando ésta se convierte en una práctica inusual (1925: 509).

3.1.3. Torres Naharro y Gil Vicente

En la obra de Bartolomé Torres Naharro (1485-1530), considerado por Morley “un dramaturgo más sofisticado” que los “ingenuos egloguistas” de la etapa pasada, encontramos un ligero avance en el arte métrico porque, en sus diecinueve piezas, hay seis tipos de estrofas de las cuales tres son nuevas, lo que se considera un rasgo de originalidad. Sin embargo, salvo el *Diálogo del Nacimiento*, su teatro tampoco muestra cualquier tipo de cambio métrico. Lo que sí podemos encontrar en una de sus obras es un caso de adaptación, de adecuación del tipo de estrofa y el carácter del discurso.

Entre las obras de menor calado en nuestro recorrido, abrimos espacio para *Colloquio de las damas valencianas*, de Juan Fernández de Heredia. Nos referimos a ella por haber sido compuesta con un 92% de redondillas simples y el restante, en redondilla + quintilla del tipo 5. Esto significa que el *Colloquio* es el primer ejemplo del uso regular de redondillas en el teatro en español. Este metro no se tornaría popular en Castilla hasta 50 años más tarde, en la época de Juan de la Cueva.

Por último, mencionamos al poeta y dramaturgo portugués Gil Vicente (1465-1536), que compuso cuarenta y una piezas dramáticas entre 1502 a 1536, y algunas de ellas fueron escritas enteramente en redondillas simples, y también empleó abundantemente las quintillas, dos formas estróficas típicamente castellanas, pero inusuales entre sus poetas. Sin embargo, lo más destacable de la versificación de Gil Vicente es no tanto la variedad estrófica, sino la fluidez estrófica. Según Morley, Gil Vicente tenía un concepto de las estrofas totalmente distinto del que tenían sus contemporáneos castellanos: “Vicente quitaba o añadía un verso sin ningún reparo si así lo exigía el sentido de lo que escribía. Él era ‘señor de las estrofas y no su siervo’” (MORLEY, 1925: 513). Por ejemplo, si empezaba un pasaje en un determinado esquema estrófico, éste podía cambiar

inesperadamente, al contrario de lo que ocurría con Juan del Encina y Lope de Vega, que eran imprevisibles. Gil Vicente mezclaba redondillas, quintillas y coplas, a las que les seguían estrofas de variadas extensiones sin cualquier orden aparente. Algunos pasajes son tan engorrosos que Morley los clasifica como verdaderos “revoltijos” (1925: 513).

3.2. Segundo período: 1530-1575

El segundo período, al igual que el anterior, se caracteriza por una cierta inercia en lo que respecta a la polimetría. Los hechos más notables de esta etapa son la aparición esporádica de algunas estrofas italianas (algún soneto u octava) en una obra; la introducción de la prosa en los escenarios españoles por parte de Lope de Rueda, y su contribución, juntamente con el poco conocido Pedro Navarro (o Naharro) en la introducción de la copla real como metro dramático.

3.3. Tercer período: 1575-1587

En el tercer período, también llamado por Morley de “período de transición”, es cuando ocurre una verdadera revolución en lo que respecta a la versificación dramática. Los hechos más señalados del período son la experimentación con las formas españolas e italianas en una misma obra y la irrupción repentina de la imitación del teatro clásico (que desterraría la prosa de los escenarios). Con dichas práctica, el teatro español se veía forzado a abandonar su cauce natural y a compartir su espacio con los metros italianos. Podríamos decir que, con la llegada de las estrofas italianas, la flexibilidad métrica, propia del teatro español, se vio forzada hasta sus límites, lo que resultó, al fin y al cabo de acuerdo con Morley, en una experiencia muy positiva.

Los nombres más destacados del período son Jerónimo Bermúdez (1530-1599), Juan de la Cueva (1543-1612) y los valencianos Rey de Artieda (1549-1613) y Cristóbal de Virués (1550-1614).

Jerónimo Bermúdez fue un escritor de tragedias y el primero en emplear exclusivamente metros italianos en una obra teatral castellana que no fuera una égloga (MORLEY, 1925: 519). Juan de la Cueva, “verdadero dramaturgo de transición” (MORLEY, 1925: 520), escribió 14 piezas, publicadas en 1583, pero que habían sido representadas entre 1579 y 1581. Se distingue de sus predecesores por haber sido el primero en utilizar los metros italianos en diálogos en el teatro público, por emplear ampliamente la redondilla simple, y por haber eliminado las quintillas de sus textos.

Entre los dramaturgos valencianos, encontramos dos autores de la escuela clásica. El primero, Rey de Artieda, conocía el trabajo de Jerónimo Bermúdez, pero no le siguió, a no ser por el uso de las liras. Artieda tampoco siguió a Juan de la Cueva, de quien se diferenciaba por el uso de coplas reales en vez de redondillas. En el caso de que la afirmación de M. Mérimée, como señala Morley (1925: 522), fuera cierta, es decir, si Rey de Artieda realmente antecedió a Juan de la Cueva, el valenciano podría jactarse de haber sido el primero en mezclar los metros italianos y españoles con alguna variedad. Sin embargo, si Mérimée estaba equivocado, Morley afirma que Rey de Artieda “no contribuyó con nada original a la fórmula métrica teatral” (MORLEY, 1925: 522).

El capitán Cristóbal de Virués, por su parte, fue quién, probablemente, fijó la división de la materia teatral en tres actos. No se puede determinar la fecha de sus cinco obras, pero sí saber que fueron escritas durante la juventud del autor, sin duda antes de 1587, y publicadas en 1609. Un dato sobre la escritura de Virués que nos es especialmente interesante es que él asociaba los metros italianos a los pasajes trágicos, serios de la obra,

dado que, más adelante, esta asociación vendría a formar parte de la fórmula teatral lopesca. El capitán Virués, además, añadió a los sueltos y a las octavas introducidos por Juan de la Cueva los tercetos como un tipo estándar de estrofa para el diálogo (lo que Lope también tendría en cuenta en su teatro: el tipo de elocución, de función dramática en consonancia con la forma estrófica), aparte de tener mucha facilidad en el manejo de las estancias. Otro dramaturgo de renombre entre los valencianos es Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613). En lo que respecta a la versificación, practicó la mezcla de metros italianos y españoles con cierta frecuencia; sin embargo, “no hay nada en su trabajo que conduzca hacia la futura *comedia*” (MORLEY, 1925: 524).

Tras este breve y escueto recorrido por la historia de la versificación dramática española podemos ver que, desde sus inicios, el teatro español ya presentaba una tendencia a la flexibilidad métrica. Y después de períodos de cierta inacción, sucedidos por otros, de tanteos y experimentaciones, el drama español necesitaba bases estructurales sólidas para que pudiera seguir desarrollándose. Le ha correspondido a Lope de Vega y a sus seguidores la tarea de sistematizar lo que ya se practicaba sobre las tablas, sobre todo, en lo que respecta a la versificación. Lo confirma Francisco Ruiz Ramón: “La rica polimetría del drama español es sometida por Lope de Vega y sus seguidores a un verdadero proceso de sistematización dramática, buscándose la acomodación entre verso y situación. El criterio que preside la elección es esencialmente dramático” (RUIZ RAMÓN, 2011: 130).

4. Otros factores que influyeron en el surgimiento de la polimetría

Hasta aquí vimos que la polimetría ya formaba parte del teatro español anterior a Lope de Vega. En realidad, se considera la polimetría “una característica distintiva de la *comedia* lopesca, pero su implantación es anterior a ésta”, comenta Pedro Ruiz Pérez (2001: 68). El autor añade: “el Fénix se encuentra ya con este elemento y en ningún modo tantea otros caminos”. Ruiz Pérez también considera que la polimetría es parte de un proceso complejo y, sin duda, poligenético (2001: 68).

De esta forma, además de buscar los orígenes de la polimetría en la historia del teatro, Ruiz Pérez sugiere que también tengamos en cuenta las novedades culturales y las innovaciones que ocurren en el ámbito de la poesía lírica, como vimos en el apartado 4. El autor apunta que ciertas manifestaciones públicas, que tenían como eje central la declamación de versos, al igual que la actividad editorial, colaboraron en el establecimiento de la polimetría, además de la formación escolar de la mayoría de los *poetas* y de parte del público, que había frecuentado los colegios jesuitas y estaban habituados al “teatro de colegio”. La interpretación de piezas teatrales clásicas servía como material para las clases de retórica, donde los alumnos practicaban la recitación de versos. Desafortunadamente, no profundizaremos en este aspecto puesto que excedería los límites de este estudio.

Cuando Pedro Ruiz Pérez cita las manifestaciones culturales (2001: 71), en realidad hace referencia especialmente a una práctica pública que solía ocurrir en las ciudades, sobre todo en Valencia, durante el siglo XVI. Él la describe como siendo

[una celebración] entre la fiesta, la etiqueta cortesana y las justas poéticas (...). Entre el complemento caballeresco y una incipiente profesionalidad de raíces bufonescas, el ingenio se aguza en forma de debates, motes y otras formas poéticas caracterizadas

por el marco dramático y por la variedad formal, con el resultado de un friso cortesano donde la métrica se explota en toda su riqueza de posibilidades, siempre sobre una base octosilábica (2001: 71).

De esta manera, la declamación pública ayudó en el desarrollo de los recursos artísticos del verso “para compenetrar sus efectos con las circunstancias y accidentes del espectáculo, haciendo que los cambios de metros y estrofas desempeñaran un papel complementario en la composición de escenas y personajes y en la variedad y armonía de la obra” (NAVARRO TOMÁS, 1991: 251).

En este “festival de declamación dramatizada”, se nos presenta una vez más el vínculo entre teatro y poesía lírica. La principal contribución de la poesía lírica al género dramático, como hemos visto, ha sido proveer múltiples formas métricas. Según Tomás Navarro Tomás “no existió una métrica especial para las obras dramáticas; se utilizaron en la escena las mismas formas usadas en la poesía corriente” (NAVARRO TOMÁS, 1991: 251). Sin embargo, este vínculo va mucho más allá del mero préstamo de formas estróficas.

En realidad, el teatro fue el gran escaparate del verso durante el Siglo de Oro ya que una ínfima parte de la población tenía acceso a la poesía escrita. “Divulgadas por las representaciones teatrales, las formas de la métrica literaria se hicieron familiares en todos los dominios de la lengua” (*Ibidem*: 251). Y Lope de Vega era totalmente consciente del papel que su teatro desempeñaba como divulgador de versos y “como elemento educador del pueblo”. Dice M. Romera-Navarro que Lope

tuvo conciencia de su responsabilidad en el empleo de la lengua nacional, y amantísimo de ella, cuidóse de su limpieza y hermosura. Sabía que ‘las nuevas

frases, locuciones, donayres y otras infinitas diuersidades de exornaciones en nuestra lengua, de mi [del Teatro] se saben primero que de los libros.

(ROMERA-NAVARRO, 1935: 107)

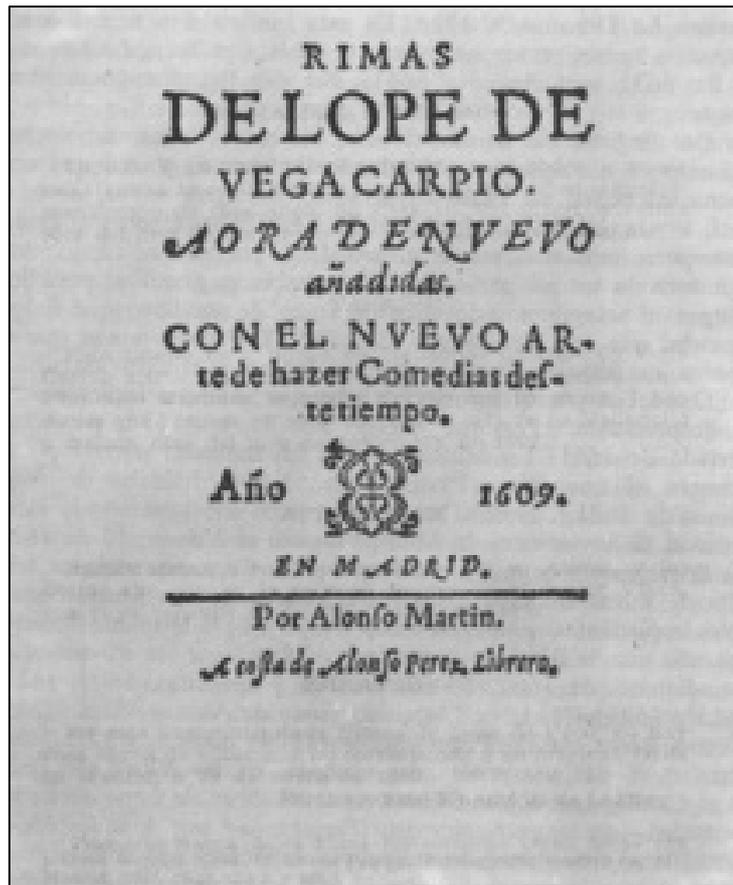
El último factor de carácter cultural que ayudó a forjar la polimetría fue la publicación de las “varias rimas”. Según Ruiz Pérez, las “varias rimas” representan uno de los elementos de la variedad estética barroca. Eran ediciones que reunían obras teatrales y poesía lírica. Se caracterizaban “por una reordenación y ampliación del sistema genérico de la lírica y, en paralelo, de sus registros estilísticos y métricos” (2001: 87). A modo de ejemplo, citamos *Buen placer trovado* (1550), de Juan Hurtado de Mendoza; *Tesoro de varia poesía* (1580, reeditado en 1587) y el *Cancionero* de López de Maldonado (1586).

Dichos volúmenes, consolidados a finales del siglo XVI, poseían los mismos rasgos que definen la *comedia* de Lope: su vinculación al mercado, la atención al gusto del público lector (cada vez más heterogéneo) y la variedad, “con unos elementos de ordenación y distribución de las funciones expresivas de las estrofas en las que pueden descartarse evidentes paralelismos, cuando no contaminaciones, entre la poesía lírica y la dramática” (RUIZ PÉREZ, 2001: 87). Por lo tanto, un factor tan externo y secundario a primera vista puede haber ayudado a configurar el gusto del público que frecuentaba los corrales de *comedias*. Puede que, también, las funciones expresivas establecidas a las estrofas en las referidas publicaciones hayan traspasado los límites de la lírica, llegando a formar parte del sistema polimétrico del drama.

Lope de Vega también publicó algunos volúmenes de “varias rimas”, aunque los suyos contaban con un aspecto distinto: no contaban con sus obras teatrales. En 1602 publicó las *Rimas* (destacamos especialmente la ausencia del término “varias” en el título), que contaba con doscientos sonetos, juntamente con los poemas épicos *La hermosura de*

Angélica y La Dragontea (LÁZARO CARRETER, 1996: 76). Parece que la ausencia de sus piezas dramáticas se debe a una voluntad de Lope de preservar su producción lírica, ya que era considerado por muchos de sus contemporáneos cultos como un poeta menor. “Los cultos lo trataban con sarcasmo y lo dejan abandonado en la orilla de lo popular. Lope hubiera querido extender su monarquía a *toda* la poesía. Por desgracia, Góngora le disputó el cetro de la lírica culta y lo obtuvo” (LÁZARO CARRETER, 1996: 74).

Con todo lo dicho hasta aquí, es posible percibir que son varios los factores que convergen en el surgimiento de la polimetría. Aunque el presente estudio pretenda ser una aproximación a sus orígenes y funciones, creemos que queda patente la profundidad y la complejidad de este hecho tan característico ypreciado del teatro español. Una vez que nos acercamos a la *comedia*, atraídos por la belleza de sus versos, que es su aspecto exterior, lo más inmediato y perceptible, la “fermosa cobertura” a la que se refería el Marqués de Santillana (DÍEZ ECHARRI, 1970: 102), nos percatamos de que, para dar razones de su existencia, es necesario mucho más conocimiento que la habilidad de contar sílabas métricas. Las estructuras que sustentan la versificación dramática son mucho más intrincadas de lo que parece a simple vista.



5. Portada de las *Rimas* de Lope de Vega, edición que incluye el *Arte Nuevo* (1609).

5. Consideraciones sobre el sistema polimétrico de Lope de Vega

Tras haber recorrido, aunque breve y superficialmente, la historia del teatro español, nos queda claro que la polimetría en el teatro de Lope de Vega no surge *ex nihilo*. Al revés: la versificación dramática tiene un sustrato profundo donde convergen diversos factores de orden literario, cultural e histórico. Podríamos decir, recurriendo a una metáfora típica, que la *comedia* clásica española es como un tapiz: lo que nos llega a los ojos es la belleza, la armonía entre dibujo y colores, bien distribuidos, en perfecto equilibrio. Sin embargo, si le diéramos la vuelta al tapiz, difícilmente veríamos la belleza en la confusión, en el enmarañado de hilos, nudos y remiendos. Dicho en otras palabras, el verso dramático, la parte “visible” de la comedia, esconde una técnica estructural compleja, responsable por el armazón del texto teatral.

Desafortunadamente, poco son los estudios sobre la versificación dramática de Lope de Vega que abordan la cuestión de la polimetría desde una perspectiva histórico-cultural, o bien desde una perspectiva estético-estilística. En general, los estudios versan sobre su función estructural y segmentaria de los cambios métricos. Difícilmente se encuentra un artículo que intente responder a las cuestiones relativas al origen y desarrollo de la métrica en la fórmula lopesca.

Entre los trabajos más conocidos, citamos el imprescindible *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, escrito por los norteamericanos C. Bruerton y S.G. Morley en 1940, publicado en castellano en 1968. A través del estudio métrico de quinientas y siete obras de Lope (de las cuales casi doscientas no son de su autoría), Morley y Bruerton observan una evolución gradual y constante en el uso de las varias estrofas y, con ello, pueden determinar la fecha de piezas cuya datación sea incierta o desconocida por la presencia o ausencia de determinados tipos de estrofa. Quizás el intento monumental de Morley y

Bruerton sea el estudio que más información ofrezca acerca del uso de los versos por parte de Lope. Sin embargo, como el objetivo de dicho estudio era establecer una cronología de las obras del Fénix, los autores ofrecen los resultados de sus investigaciones a través de tablas, esquemas y porcentajes, es decir, interpretan los datos del estudio desde una perspectiva cuantitativa.

La *Cronología* de Morley y Bruerton fue de gran ayuda para determinar la autoría de una obra de Lope dada por perdida y que fue descubierta⁵ en 2013 en los archivos de la Biblioteca Nacional. Gracias a los esfuerzos de Alejandro García Reidy, *Mujeres y criados* salió a la luz a través de una edición digital promovida por el grupo de estudios Prolope. Luego, fue publicada en formato papel por la Editorial Gredos en 2014 y llevada a las tablas en abril de 2015⁶. En su estudio⁷, García Reidy explica que “la versificación que presenta el texto conservado de *Mujeres y criados* se ajusta perfectamente a los usos métricos del Fénix estudiados por Morley y Bruerton”.

Diego Marín (Universidad de Toronto), a su vez, se lanza en la tarea de interpretar el uso de los versos en el teatro de Lope desde una perspectiva cualitativa, lo que resulta en la publicación de *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* en 1968. Su propósito era “tratar de intuir algo de la ‘poética invisible’ de Lope a través del análisis y cómputo minucioso de su práctica versificadora” (MARÍN, 1968: 8), basándose en el método de Morley y Bruerton. Marín analiza un corpus compuesto por veintisiete obras, pertenecientes a cuatro períodos distintos de la producción lopesca (1593-94, 1603-04, 1613-16, 1630-34). El resultado de su estudio, sin embargo, es considerado parcial o

⁵ Noticia disponible en: <http://www.abc.es/cultura/20140523/abci-descubrimiento-comedia-inedita-lope-201405222250.html> [Consultada en: 20/10/2015].

⁶ Noticia disponible en: <http://madridesteatro.com/mujeres-y-criados-de-lope-de-vega-en-el-teatro-espanol/> [Consultada en: 20/10/2015].

⁷Estudio disponible en: http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/1900/02/Garc%C3%ADa-Reidy_Mujeres-y-criados.pdf [Consultado en 18/09/2015].

insuficiente por varios especialistas puesto que la cantidad de obras analizadas por él es muy pequeña, ofreciendo una impresión incorrecta o muy parcial del sistema de versificación de Lope.

Un estudio igualmente importante fue el desarrollado por Marc Vitse en “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”⁸. El autor cree que la polimetría posee un valor estructural dentro de la comedia. Su teoría se basa en los cambios métricos como forma de segmentar el texto teatral en secuencias, es decir, en escenas y subescenas dentro de una unidad mayor, el acto. Las variaciones de las formas estróficas, clasificadas por él como englobadoras o englobadas, juntamente con otros cambios en la escena, como podría ser la entrada o la salida de personajes, el vacío total del escenario, indicarían el inicio o el fin de una escena o subescena. Pese a su importancia y trascendencia puede que la teoría de Vitse no corresponda exactamente con la práctica dramática de Lope, ya que es sabido que el Fénix utilizaba un sistema de marcación constituido por rayas y símbolos para indicar las mutaciones escénicas⁹, como nos indica Diego Marín en su edición de *La dama boba* (VEGA, 1976: 23).

Entre los estudios más significativos respecto a la versificación teatral y la polimetría, destacamos el trabajo de Susana Cantero, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, publicado en 2006. Su mirada, desde una doble perspectiva (la de filóloga y directora de escena), trata el verso en sus dos dimensiones: como palabra escrita

⁸ En CAMPBELL, Ysla (ed.) (1998), *El escritor y la escena VI: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, MX: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, pp.45-63.

⁹ Sobre este tema, recomendamos la lectura del estudio de Daniel Fernández Rodríguez (Universidad de Barcelona), titulado “¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*”, publicado en la revista electrónica *Castilla. Estudios de literatura*, 7 (2016), pp.38-68. [disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/issue/view/33/showToc>]. El estudio gira en torno al minucioso trabajo realizado por Daniele Crivellari acerca del sistema simbólico de marcación textual de Lope en sus autógrafos.

cuya finalidad es la oralidad (la representación), y como un código, un sistema que sirve para construir el tejido dramático. Sin embargo, Cantero no trata exclusivamente de la obra de Lope de Vega en su tratado, sino que realiza un análisis que abarca todo el Siglo de Oro. No obstante, sus reflexiones nos han permitido comprender las funciones que ejercen los diferentes tipos de estrofa dentro de la compleja estructura del texto teatral.

De esta manera, ante la escasez de material específico sobre la polimetría, hemos intentado elaborar, a partir de nuestras lecturas, una síntesis (reconocidamente muy superficial e imperfecta) de las prácticas versificadoras aplicadas por Lope de Vega a lo largo de su carrera como dramaturgo. Somos conscientes, no obstante, de que todavía no hay conclusiones acerca del tema. Nuestro intento de síntesis obedece tan sólo al anhelo de reunir en un mismo lugar la información fundamental acerca de la polimetría. Los resultados de nuestra investigación los presentamos a continuación.

5.1. Las formas métricas más comunes y sus funciones

Lope utilizó, básicamente, veinte tipos de estrofas a lo largo de las tres fases¹⁰ de su producción teatral, a saber: 1580-1605, período de conformación de la comedia; 1605-1618, etapa de madurez cómica; 1618-1635, etapa de madurez trágica.

Entre las veinte estrofas preferidas por Lope, nueve son formas españolas (octosílabas), mientras que once son italianas (endecasílabas). Según Morley y Bruerton (1968: 188), Lope podía llegar a emplear once formas métricas distintas en una misma obra, al igual que podría haber hasta cincuenta y tres cambios de estrofas en una misma composición, que solía contar con una media de tres mil versos.

De acuerdo con Susana Cantero, tanto el octosílabo como el endecasílabo se consagran como formas métricas propias del teatro español porque caben naturalmente en el habla castellano. Debido a su naturaleza oral, el verso dramático está sometido a los límites impuestos por la respiración y de la voz humana y, desde la concepción del texto, el autor teatral tiene que respetar estos límites para que sea posible el trabajo del actor. Dicho en otras palabras, la naturaleza del verso teatral es la oralidad, ya que está escrito para ser dicho y, siendo así, el verso tiene que caber en la voz hablada. Curiosamente, el verso octosílabo coincide con el período frástico natural del castellano, es decir, con el grupo fónico propio de la lengua castellana, mientras el endecasílabo es el período máximo admitido por la voz hablada, sin que haya la necesidad de subdividirse en hemistiquios.

¹⁰ De acuerdo con la clasificación de Pedraza Jiménez (2008: 125).

5.1.1. Tabla de las formas octosílabas preferidas por Lope

Forma estrófica	Estructura	Funciones
Romance	Tiradas de versos octosílabos de extensión indeterminada, con la misma asonancia en los versos pares	Estrofa adaptable a cualquier situación dramática, suele emplearse en narraciones en general y diálogos
Redondilla	Cuatro versos octosílabos con rima consonante abrazada, abba	Tiene amplias funciones; sirve prácticamente para todo tipo de situación dramática y de elocución: monólogos, diálogos y relatos
Quintilla	Cinco versos octosílabos con sólo dos rimas. No puede haber más de dos versos seguidos con la misma rima. Tiene siete combinaciones posibles, siendo las más comunes: ababa, aabba	Suele ser el cauce de la acción secundaria de la trama y puede ser utilizada para caracterizar de modo específico emociones señaladas, pero, por lo general, sirve a la narración.
Décima (o espinela)	Diez versos octosílabos con rima abba: accddc. Puede tener variantes.	Sirve, principalmente, como cauce para soliloquios líricos, pero también puede utilizarse en el soliloquio factual y hasta en el diálogo (fase tardía)

5.1.2. Características generales del octosílabo

El octosílabo es considerado el verso nacional por excelencia y es utilizado con supremacía sobre todos los otros (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 50). Aparece en algunas jarchas mozárabes de los siglos XI y XII, y sus raíces están en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua. Interviene como elemento predominante en los moldes más comunes de proverbios y refranes y se extendió y refinó mediante su compenetración con el octosílabo trovadoresco (NAVARRO TOMÁS, 1991: 71). El que haya surgido en el seno de la propia lengua castellana le concede al octosílabo la capacidad de adaptarse a cualquier asunto o situación, desde lo más prosaico hasta lo más refinado y poético. Es considerado el verso más antiguo y autónomo de la poesía española (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 50).

Lope fue un gran reivindicador de los versos octosílabos. Generalmente, estos no eran considerados con suficiente altura para expresar los pensamientos y sentimientos más nobles y elevados puesto que estaban asociados a la tradición lírica popular: a las canciones folclóricas, a los refranes, etc. Pero Lope, con su concepción renacentista del arte, valoraba sobremanera la belleza de lo natural y quiso integrar la sencillez de las manifestaciones culturales populares a su fórmula teatral, aprovechando no sólo sus temas, sino también su forma estrófica más simple y bella.

Entre las nueve estrofas octosilábicas preferidas por Lope, destacamos especialmente cuatro: romances, rondallas, quintillas y las décimas (o espinela), que son las que más abundan en su obra. También podemos encontrar en contadas ocasiones coplas, coplas reales, coplas de pie quebrado, seguidilla y pareados. Dada la menor presencia e importancia de estas últimas en las comedias, no las hemos añadido a la tabla de estrofas preferidas.

En nuestra investigación, hemos constatado que los romances, las redondillas y quintillas solían utilizarse como molde básico en situaciones dramáticas no marcadas, es decir, en monólogos o soliloquios factuales, que simplemente informan y no interfieren de manera determinante en el curso de la acción. Pese a los rasgos que comparten, estas estrofas pueden también tener un uso más específico, como veremos a continuación.

El **romance** se caracteriza por la presencia de versos octosílabos en tiradas de duración indeterminada, con la misma asonancia en los versos pares (MORLEY y BRUERTON, 1968: 39). De acuerdo con S. Griswold Morley, Lope fue el responsable directo de la introducción del romance en el teatro (para otros fines que no fuesen las canciones), aparte de la décima y la silva. Según el mismo autor, no hay noticias de la existencia de estas formas antes de su tiempo. Probablemente, la fecha más temprana para la aparición del romance en el teatro de Lope es 1588, durante la etapa de formación de la comedia.

En el *Arte Nuevo* Lope recomienda el uso del romance para las relaciones, para la narración de hechos. Según Romera-Navarro, su elección para las relaciones justifica su rapidez (1935: 101). El romance también es considerado un metro especialmente apto para el diálogo, con más velocidad que la redondilla. Pero el romance se aventaja sobre ella porque se adapta a cualquier situación dramática. Su medida octosilábica y su asonancia le acercan a la libertad de la prosa (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 61). Quizás por ello Lope prefiera el romance hacia el final de su carrera. Creemos que Lope fue desarrollando cierto interés por el teatro en prosa, al estilo humanístico de *La Celestina*, escrito para la lectura representativa y no para las tablas. A su última etapa pertenece la “acción en prosa” *La Dorotea* (1632).

Se denomina **redondilla** la estrofa formada por cuatro versos octosílabos, de rima consonante abrazada, abba. Se encuentra ocasionalmente con versos de seis o siete sílabas

(MORLEY y BRUERTON, 1968: 38) y se originó por desdoblamiento de las primitivas coplas castellanas y coplas de arte menor, con un cambio de sentido después del cuarto verso. Aparecen en las obras de Gil Vicente y Lucas Fernández. En *El infamador* de Juan de la Cueva, escrita en 1579, ya ocupaba el 92% de los versos. La redondilla se siguió cultivando con gran profusión en todo el teatro del Siglo de Oro.

Según Morley y Bruerton (1968: 102), la redondilla era la estrofa preferida por Lope y la más estable puesto que se encuentran en todas las obras conservadas y, generalmente, en todos los actos. Entre los dramaturgos de su tiempo, Lope fue quien mejor las manejó (ROMERA-NAVARRO, 1935: 98). En el *Arte Nuevo* él las recomienda para tratar las “cosas de amor”.

La función dramática de la redondilla es amplia. Sirve para prácticamente todo tipo de situación dramática y de elocución: monólogos, diálogos y relatos. Por su ágil brevedad, afirma Susana Cantero (2006: 618):

[la redondilla] sirve a la acción pura, ya sea interna o externa. Es la estrofa de elección para los grandes momentos de tensión dialéctica violenta, y también (...) para los momentos de estricta dinamicidad física, como lance de espadas, peripecias de acción física, huidas, etc. Por este motivo, se utiliza con mucha frecuencia en el arranque absoluto de la acción.

Con el paso del tiempo, la redondilla va siendo desplazada por el romance, pero resurgiría más adelante en el drama romántico (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 55). En el último período de Lope, esta estrofa en declive tiende a especializarse, siendo dedicada más al diálogo, “aunque sin dejar por ello de emplearse en menor proporción para monólogos de índole diversa” (MARÍN, 1968: 12).

En el caso de la **quintilla**, esta estrofa se caracteriza por contar con cinco versos octosílabos, con sólo dos rimas; no puede haber más de dos versos seguidos que tengan la misma rima (MORLEY y BRUERTON, 1968: 38). Hay siete combinaciones posibles: 1) ababa, 2) abbab, 3) abaab, 4) aabab, 5) aabba, 6) abbaa, 7) ababb. La primera combinación es la más frecuente, seguida de la quinta. Ya la cuarta combinación, según Morley y Bruerton, es muy rara. Los autores también advierten que puede aparecer en alguna ocasión la combinación del tipo abbaa, pero puede deberse a “un error de imprenta o de una adaptación especial para expresar un pensamiento” (1968: 38).

Al igual que las redondillas, las quintillas surgen de la separación de las antiguas y tradicionales coplas: copla real (5 + 5), llamada también quintilla doble, o de la mixta (redondilla + quintilla: 4 + 5, 5 + 4). Estaban presentes en las obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Gómez Manrique y Sánchez de Badajoz. Su uso se extiende a lo largo del siglo XVI; las podemos encontrar en las obras de Lope de Rueda y Torres Naharro (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 55). A modo de curiosidad, las quintillas también se llamaban redondillas antes de que fueran introducidas en el teatro. Quizás sea esta la razón por la que Lope no la nombra en el *Arte Nuevo*, integrándolas a las redondillas.

La **quintilla** es la segunda estrofa preferida de Lope, sólo quedando atrás de la redondilla. Él utilizó todos los tipos de quintillas posibles, incluso la última combinación mencionada, abbaa, que contradice la regla. Como hemos comentado más arriba, el Fénix tenía unas preferencias muy marcadas por los tipos 1 y 5, pero los mezclaba con las del tipo 2 y 3 de forma intercalada.

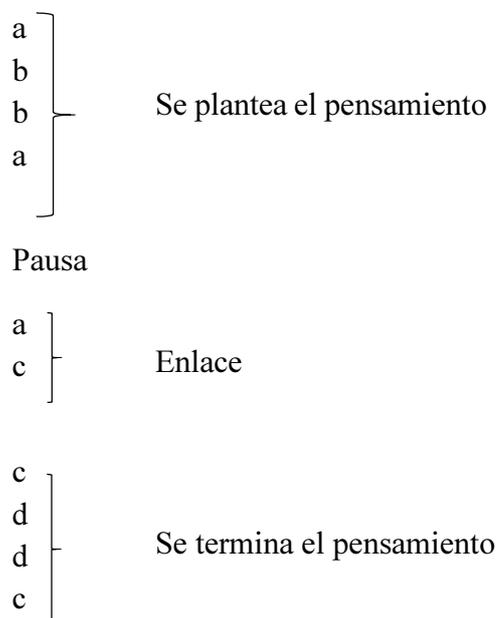
Al igual que las redondillas, las quintillas solían emplearse en monólogos narrativos, interpelativos, monólogos líricos, diálogos o cartas. Sin embargo, a partir de 1603, con la creciente importancia de los romances y de las décimas, las quintillas eran usadas

principalmente para los diálogos (MORLEY y BRUERTON, 1968: 113). Dada su peculiaridad formal, la quintilla aventaja al romance y a la redondilla: esta estrofa posee un quinto verso que *abrocha* la rima, lo que la hace más contundente que estos dos tipos de estrofa. Según Susana Cantero (2006: 618)

su uso específico procede de esta peculiaridad formal, y, aunque admite también la dinamicidad mecánica, aventaja sobre todo la redondilla para acoger las tensiones sordas que mueven los hilos ocultos de la trama y, en particular, para caracterizar de modo específico las emociones señaladas, si bien no rebasa nunca ciertos límites cuya transgresión (...) exige estrofas más *marcadas*. En este uso, puede acoger la quintilla tanto las explosiones de júbilo como el reproche y el desabrimiento, e incluso, y en especial, las intenciones trovas o la expresión de las bajezas humanas, rasgo para el que el broche expresivo de su quinto verso compone un *gancho* de gran efectividad.

En lo que respecta a la **décima**, podemos decir que esta estrofa se caracteriza por contar con diez octosílabos, con rima abba: acddc. Sin embargo, hay controversias acerca de su estructura. Según Morley y Bruerton (1968: 38), se puede considerar la décima como una combinación de dos quintillas, las de nº 6 y la de nº 5; pero la 6 es muy poco frecuente sola, y es característica la pausa después del cuarto verso, aunque no es obligatoria. Hay una décima aumentada (abba: accddeed) de doce versos, que aparece en medio de pasajes de décimas normales, y que es demasiado frecuente en Lope para ser considerada defectuosa. Para Tomás Navarro Tomás (2004: 127), la décima está formada por dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, abba: ac: cddc. Ya Josefina García Aráez (1991: 57) distingue entre la décima antigua y la espinela, otra forma de denominar a la décima, como veremos más adelante. La primera está compuesta por dos semiestrofas desiguales de 4 + 6 versos o 6 + 4 versos. Las de cuatro versos suelen

ser una redondilla o cuarteta, y la de seis, de más variada composición. La rima de la décima antigua es consonante y acepta el pie quebrado. En el caso de la espinela, García Aráez la define como una composición de dos redondillas de rima diferente, más dos versos intercalados, el 5º y el 6º, que sirven de enlace con las redondillas, consiguiendo una estructura ordenada y casi siempre perfecta. Después del cuarto verso ha de ir una pausa semiestrófica con su correspondiente cambio de sentido, tal y como podemos apreciar en el siguiente esquema (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 58):



De acuerdo con Tomás Navarro Tomás (2004: 127), la décima no se divulgó hasta la aparición de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, publicado en 1591. Dada su filiación, la décima suele llamarse también *espinela*. A modo de curiosidad, hay quien afirma que Lope de Vega fue alumno de Vicente Espinel durante su juventud (ARELLANO, 1995: 169). Debido a su estructura bien definida, la décima suele ser considerada un soneto de arte menor porque su forma concisa se presta a un contenido cerrado (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 58).

En el *Arte Nuevo* Lope recomienda el uso de las décimas para las quejas y, efectivamente, este fue su uso más extendido. Fue una estrofa muy utilizada por Lope en sus últimos tiempos, casi tanto como las redondillas (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 58). Nos comenta Susana Cantero que la décima es una estrofa *marcada*. “Recoge el otro lado de la subida de la tensión, es decir, no de la propia peripecia pura o la intriga asociada directamente a la acción, sino a la efusión emocional íntima y profunda” (2006: 618). Su extensión de diez versos proporciona espacio suficiente para la reflexión seria y profunda y

dentro de este carácter, su registro presenta una gran consciencia lírica que le hace *servir* inicialmente a situaciones de tipo galante, declaraciones de amor y justas literarias, por ejemplo. Su gran nobleza formal le permite también *servir* en algún caso, aunque no es frecuente, a situaciones de gran aparato, como el recibimiento y agasajo de algún personaje de respeto o el trato deferente entre iguales.

(CANTERO, 2006: 618).

Al comentar las funciones asociadas al uso de las décimas, no podemos dejar de señalar la importancia de dicha estrofa en el teatro del Siglo de Oro, más precisamente en la obra de Calderón de la Barca (1600-1681). Para el autor, las décimas eran la tercera estrofa de su preferencia, detrás de los romances y las redondillas (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 58). Y fue Calderón quien inmortalizó en el teatro las inolvidables décimas en el monólogo profundo y doloroso de Segismundo en *La vida es sueño* (1635).

5.1.3. Tabla de las formas endecasílabas preferidas por Lope

Forma estrófica	Estructura	Función
Octavas (reales)	Ocho endecasílabos: ABABABCC	Parlamentos solemnes, graves o reflexivos, pero también en momentos ligeros.
Soneto	Catorce endecasílabos, los primeros ocho en el rígido orden de ABBAABBA. El sexteto varía: tipo A: CDCDCD; tipo B: CDECDE; tipo C: CDEDCE; tipo D: CDCEDE. El tipo A fue el preferido por Lope.	Monólogo o soliloquio lírico; reflexiones en general y situaciones de tensión dramática. Excepcionalmente es usado en diálogos.
Sueltos (endecasílabos)	Endecasílabos sin rima. Cada pasaje acaba generalmente en un pareado.	Diálogo de asunto grave y tono más elevado que el ordinario, con un personaje también grave, y cuando hay tensión conflictiva que afecta el curso de la acción.
Tercetos	<i>Terza rima</i> : endecasílabos con el siguiente esquema: ABABCBCDC... YZYZ.	Sirven para los monólogos y para temas graves.
	Sin encadenar: endecasílabos, ya sea AXABYB, etc. o XAAYBB, etc. El primero puede acabar en un pareado o en un cuarteto.	

5.1.4. Características generales del endecasílabo

Hacia 1580, cuando Lope empieza a componer sus obras dramáticas, el uso de los metros italianos estaba tan extendido que Lope comenta “que los poetas primero comienzan por ellos que por los castellanos” (ROMERA-NAVARRO, 1935: 92).

El Fénix, siguiendo la corriente tradicional y la tendencia que había en Cristóbal Virués, también reservaba los endecasílabos a situaciones y temas serios, como podemos comprobar en el *Arte Nuevo*: Lope recomienda, por ejemplo, el uso de los tercetos para “cosas graves” y las octavas, “porque lucen por extremo”. Este suele ser el uso más extendido de los endecasílabos por parte de Lope: para tratar asuntos serios, por personas mayores, de aire respetable y grave. Sin embargo, Lope añade un matiz a este uso: tiene también en cuenta el endecasílabo a la hora de expresar sentimientos elevados o conceptos elaborados. Para ello, es necesario recurrir a un estilo refinado, pero independientemente del rango social de los personajes. Lo que Lope tiene en cuenta es la nobleza o la gravedad de los sentimientos por ellos expresados.

En el caso de las estrofas italianas, sus preferidas eran: la octava (real), el soneto, los sueltos y el terceto. Lope también utilizó la silva, la lira, la canción, al igual que los pareados y sestina (o sextina), pero en muy menor proporción. Por esta razón dichas estrofas minoritarias no están recogidas en la tabla.

Entre todas las estrofas italianas, la **octava** fue la forma preferida por Lope. En el *Arte Nuevo* él las recomienda para las relaciones “porque lucen por extremo”. Los poetas cultos españoles la habían adoptado de la poesía italiana medieval, y Boscán nos la trajo en el Renacimiento. Frecuente en el teatro de Lope, la octava fue la estrofa más consistente y la más estable, sólo detrás de la redondilla. Sin embargo, su interés por dicha estrofa disminuía hacia la última década de su carrera (1626-1635).

La octava solía ser el cauce de parlamentos solemnes, graves o reflexivos, pero también podía aparecer en algunos momentos ligeros (GARCÍA ARÁEZ, 1991: 57). Morley y Bruerton comentan que, aparentemente, Lope empezó a usar la octava a partir de 1615 en los monólogos líricos “no sólo cuando deseaba una gravedad especial, sino cuando sentía que hacía falta una cualidad más lírica de la que podía dar un romance” (MORLEY y BRUERTON, 1968: 144). Diego Marín afirma que la octava solía ser empleada generalmente en el diálogo factual, especialmente en aquel que contiene algún tipo de conflicto dramático y de índole grave y tono elevado. Se emplea algo menos para los diálogos de tipo armonioso, según él (1968: 41), sirviendo generalmente para expresar sentimientos dignos en un tono elevado, aunque sobrio, sin artificios retóricos.

La estrofa que ocupa el segundo puesto en importancia dentro de la dramaturgia lopesca es, sin lugar a dudas, el **soneto**. Ocupa un puesto destacado entre los metros renacentistas “por la persistencia y singularidad de su uso, el más especializado de todos” (MARÍN, 1968: 50).

Considerada una estrofa marcada, el soneto fue el metro preferido de Lope para el soliloquio lírico, en lamentos de amor por la pérdida de la amada o por la expectativa del anhelo, siguiendo así el modelo petrarquista, hasta su época final, cuando se observa una ligera disminución por compartir la misma función con la décima. Su forma típica combina pensamientos generales del personaje y sus sentimientos en situaciones de espera, tal y como recomienda el Fénix en su *Arte Nuevo*, el soneto “está bien en los que aguardan”. Dadas sus características formales, su estructura tan marcada y estricta, la presencia del soneto en la comedia correspondía a un intervalo de tiempo independiente de la acción dramática. Es como si tuviera el poder de suspender el tiempo. En el caso del soliloquio factual, que revela hechos más que intimidades, Lope recurre a metros octosílabos como, por ejemplo, la redondilla o las décimas, con más frecuencia.

Estos son los sus usos más corrientes del soneto. Sin embargo, según comenta Pedro Ruiz Pérez (2001: 80), el soneto en Lope pasa por un proceso de evolución (lo mismo ocurre con todo su sistema polimétrico, a decir verdad) en su sentido y significado: deja de corresponder sólo a situaciones de espera más íntima y espiritual para convertirse en una especie de herramienta para llenar espacios vacíos (en sentido concreto; físico, espacial). Vemos en *La niña de plata* (1617) un ejemplo de soneto que, al contrario de su sentido lírico, expresa un juego de ingenio, de agudeza y dominio verbal “más celebradas del Fénix”:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto.
Catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando, van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy en la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
En el primer terceto estoy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le estoy dando.
Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que fin con este verso le estoy dando.
Contad si son catorce, y está hecho.

Pero el uso del soneto no se limita sólo a lo que acabamos de ver. Puede servir también para rematar un bloque o unidad de sentido o como cauce para cartas y billetes.

Son considerados **sueltos** los versos endecasílabos sin rima. Cada pasaje suele acabar en un pareado. Lope tenía por costumbre insertar con frecuencia creciente dísticos en el conjunto de cada pasaje en sus últimas comedias, pero entre los años 1626-1635, no hay sueltos en ninguna obra (MORLEY y BRUERTON, 1968: 169). Los sueltos endecasílabos sirven para el diálogo de asunto grave y de tono más elevado que el ordinario, con personaje también grave, y en momentos de tensión, de conflicto que afectan el curso de la acción.

El **terceto** es una estrofa compuesta por tres versos endecasílabos con la rima consonante y encadenada en: el 1º con el 3º; y el 2º, con el 1º y el 3º del siguiente, cuyo cierre se da con un serventesio para que no quede ningún verso libre (ABA BCB).

Considerado “un instrumento idóneo para la poesía narrativa, discursiva o meditativa, es decir, para el monólogo ético o filosófico” (MARCHESE, 2013: 400) en el terreno de la lírica, el terceto también cumple la función de ser el cauce para las “cosas graves”, tal y como propugnaba Lope en el *Arte Nuevo*. Los tercetos solían emplearse en los monólogos narrativos en la primera época de Lope, antes que el romance se convirtiera en el metro más común para ello. Luego, en la última época, vuelven a aparecer en monólogos narrativos, alternando su presencia con pasajes largos en romance para la misma función. En las comedias fechadas entre 1613-1625, una fase anterior a la última década de la producción lopesca, los tercetos sólo están presentes en los diálogos.

Hacia finales de su carrera, tras haber exaltado el empleo de los octosílabos españoles durante prácticamente toda su trayectoria, Lope se rinde y reconoce la grandeza, la superioridad del endecasílabo italiano frente a los metros españoles. En el *Laurel de Apolo* (1630), el Fénix comenta que los metros castellanos no eran capaces de la misma elevación que tenían los italianos a la hora de “adornar un sujeto con todo esplendor de

imágenes y colores” (ROMERA-NAVARRO, 1935: 103). Con esta declaración Lope reconocía que se le había concedido al endecasílabo el estatus que a él le correspondía, el de ser el metro de la poesía heroica por excelencia. A las coplas castellanas “queda a éstas su claridad, llaneza y suavidad”, pues

son de naturaleza tan suave,
que exceden en dulçura al verso grave,
en quien con descansado entendimiento
se goza el pensamiento,
y llegan al oydo
juntos los consonantes y el sentido,
haziendo en su leccion claros efetos,
sin que se dificulten los concetos.

(ROMERA-NAVARRO, 1935: 104)

6. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de este estudio, la polimetría es un hecho complejo y que caracteriza el teatro español del Siglo de Oro. Sus orígenes más remotos, profundos y difíciles de rastrear, parecen haber estado presentes en el modo español de componer teatro desde siempre. Como diría S. G. Morley, “es propio del ingenio innato de la raza”.

La incipiente polimetría se manifiesta, primeramente, bajo la forma de flexibilidad métrica, que ha acompañado toda la historia del teatro español. Dicha flexibilidad pasó por momentos de mayor intensidad como, por ejemplo, en el teatro de Gómez Manrique y de Gil Vicente; y otros, de verdadera inercia, como en el caso de la obra de Juan del Encina.

Tras períodos de verdadera experimentación, entra en escena Lope de Vega y su generación de dramaturgos que introducen varias innovaciones en el teatro, dando lugar a un nuevo género dramático, la *comedia nueva*. Muy apreciada por el público, la comedia presentaba asuntos trágicos y cómicos mezclados en una misma obra, en la que el tiempo era irregular y donde la acción podía desplazarse a diferentes escenarios, lo que le confería mayor naturalidad. Y, de acuerdo con los valores estéticos renacentistas de Lope de Vega, el poeta dramático más eminente del período, el esquema estructural de sus comedias deberían representar lo natural y lo variado, como los es la vida misma. En su concepción, la comedia era “espejo de la vida”, aunque proyectara una realidad idealizada, y no la realidad misma.

El uso del verso en su teatro, una convención del teatro de la época de la cual Lope no quiso prescindir, cumplía amplias funciones. Quizás la primera y la más importante sea soportar todo el peso de la teatralidad, puesto que el teatro de corral contaba con una

escenografía simbólica o prácticamente nula. Aparte del vestuario y algunos elementos que ayudaban a ubicar el tiempo y el lugar de la acción, lo demás dependía del decorado verbal y de la imaginación de los asistentes. Ésta sería la función más evidente del verso, la más inmediata y que tanto agradaba al público que asistía a las funciones para “oír la comedia”. Sin embargo, el uso de la versificación y de sus variadas formas esconde la gran capacidad técnica que poseía Lope en la elaboración del tejido dramático. Aprovechando el legado teatral anterior a su actividad, Lope desarrolla un sistema de significación de las diferentes estrofas que le serviría de apoyo tanto para la continuidad dramática (la repetición de una determinada forma en otros momentos de la obra lograba conectarlos, creando así la sensación de continuidad), como para la caracterización de personajes y de situaciones dramáticas. Crea con el uso de los octosílabos y endecasílabos dos niveles de expresión: el primero va asociado a lo popular, cercano a la prosa con el octosílabo (que coincide con el grupo fónico propio de la lengua castellana); y el segundo, el elevado y culto, representado por el endecasílabo. Se supone, además, que a través del análisis métrico, es posible segmentar la obra teatral en unidades orientativas menores, como cuadros, escenas y subescenas.

Al desplegar toda la variedad de formas métricas de su repertorio, Lope demostraba su potencial como poeta, aparte de su vasto conocimiento de la poesía lírica, a la cual recurría para tomar prestadas sus formas. Presentaba sus dotes artísticas a sus detractores a través de la variedad formal y el ingenio, y no con un lenguaje obscuro o con adornos retóricos que retorcían el verso. Lope creía que “la poesía ha de costar gran trabajo a quien la escribe, y poco al que la lee” (ROMERA-NAVARRO, 1935: 179). El esfuerzo de Lope en elevar la comedia a niveles de mayor dignidad hizo que el teatro español del siglo XVII fuera el mayor escaparate del verso.

El sistema polimétrico de Lope, en definitiva, se incorporó a la manera de concebir la obra teatral de sus seguidores y que llega a influir en la obra de Calderón de la Barca, con quien la variedad métrica se reduce drásticamente, llegando a desaparecer posteriormente en el siglo XVIII.

Con esta investigación, muy breve, pero no por ello menos laboriosa, hemos logrado aproximarnos al hecho de la polimetría en el teatro de Lope de Vega. Hemos podido constatar que hay una gran complejidad técnica que subyace en la capa más superficial de la comedia, la “fermosa cobertura” del verso, que entraña diversas dimensiones: culturales, históricas, técnicas y estilísticas. La inmensa cantidad de bibliografía generada acerca de las prácticas teatrales de Lope, sumada a las limitaciones impuestas por el tiempo y por las pautas establecidas para el presente trabajo, no nos ha permitido profundizar tanto como hubiéramos deseado en el asunto. Pese a todas las dificultades que conlleva un estudio sobre cualquier aspecto del teatro de Lope de Vega, esperamos que el presente trabajo pueda servir de introducción al estudio de la polimetría teatral lopesca, que podría ser desarrollado en una futura tesis doctoral.

7. Bibliografía

ALVAR, Carlos et al. (1997), *Breve historia de la literatura española*, 2ª ed., Madrid: Alianza, 2014.

CANTERO, Susana (2006), *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid: Fundamentos.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1970), *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2016), “¿Escribió Lope de Vega guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*” en Revista electrónica *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 7, 2016, pp. 38-68. [Disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/issue/view/33/showToc>]. Consultado en 10/05/2016.

GARCÍA ARÁEZ, Josefina (1991), *Verso y teatro: guía práctica para el actor*, Madrid: J. García Verdugo.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013), “*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega” en *Revista de Literatura*, vol. LXXV, nº 150, pp.417-438. [Disponible en: http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/1900/02/Garc%C3%ADa-Reidy__Mujeres-y-criados.pdf]. Consultado en: 18/09/2015.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1996), *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Salamanca: Anaya.

MARCHESE, Ángelo (1978), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Barcelona: Ariel, 2013.

MARÍN, Diego (1968), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, (Colección Estudios de Hispanófila 2, 2ª ed.), Garden City, N.Y.: Adelphi University.

MORLEY, S.G. (1925), “Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega” en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Tomo I, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.

MORLEY, S. G. y BRUERTON, Courtney, (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid: Gredos.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991), *Métrica española*, Barcelona: Labor.

- (2004), *Arte del verso*, Madrid: Visor Libros.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2008), *Lope de Vega: vida y literatura*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

ROMERA-NAVARRO, Miguel (1935), *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones Yunque.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2001), “A propósito de la polimetría: ‘varias rimas’ y ‘arte nuevo’” en *Anuario Lope de Vega*, nº 7, Barcelona: Milenio, pp. 67-88. [Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/85376>]. Consultado en 10/03/2015.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1979), *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, 11ª ed., Madrid: Cátedra, 2011.

VALVERDE FERRER, Concha (2008), “El teatro de Lope de Vega y su relación con la preceptiva clásica” en *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*. Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE), Sara M. Saz (ed.), Madrid: Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE), pp. 489-494. [Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_43.htm]. Consultado en:
10/04/2016.

VEGA, Lope (1976), *La dama boba*, Diego Marín (ed.), 29ª ed., Madrid: Cátedra, 2010.

VEGA, Lope (2006), *El Arte Nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid: Cátedra.

VITSE, Marc (1998), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*” en *El escritor y la escena VI: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, MX: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, pp.45-63.