

RESEÑA

Leonor Fernández Guillermo, *Lope de Vega. El arte de la versificación teatral*, Ediciones del Lirio-UNAM, México, 2021, 266 pp. ISBN: 9786078785209.

FAUSTA ANTONUCCI (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.455>>

Esta monografía culmina un largo recorrido de investigación que la autora ha venido dedicando a la polimetría del teatro áureo desde su tesis de maestría leída en 1997, centrada en la versificación dramática de Lope en el periodo 1610-1615. En los años siguientes, quienes compartimos con ella el interés por el tema hemos aprendido a conocerla por sus estudios sobre la silva en el teatro calderoniano y de Juan Ruiz de Alarcón, amén de otras profundizaciones sobre la polimetría lopiana que ahora cuajan en la monografía que reseñamos. En el Prólogo, Leonor Fernández Guillermo recuerda la importancia de la percepción auditiva de la comedia para el público de la época: un público especialmente capacitado para captar las variaciones de verso y de estrofa, gracias a la costumbre de la oralidad y a la difusión de la poesía en la cultura de casi todos los espectadores, incluso los más humildes. Sobre esta base se asienta el arte polimétrico de Lope de Vega, todo un «sistema de composición» (p. 9) en palabras de la autora. Es lógico que, con estas premisas, Fernández Guillermo no pueda compartir el conocido parecer de Donald McGrady, que en el Prólogo a su edición de *Fuente Ovejuna*¹ escribió que para apreciar la música de la expresión poética del dramaturgo no hace falta emprender descripciones matemáticas del empleo que hace de las diversas formas métricas. Con elegancia, la autora concede que se puede estar de acuerdo, «pero no se puede negar que el conocimiento de la manera como el poeta [...] crea su obra, nos permite apreciarla mejor» (p. 9). Esta elegancia es una de las marcas de estilo del libro, que se aprecia

1. L. de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1993, p. 22.

de manera especial en cuanto la estudiosa se adentra en un tema crítico que ha propiciado posturas polémicas, a veces expresadas de forma un tanto abrupta y poco respetuosa de la diversidad de enfoques que debería ser un derecho sacrosanto de la investigación científica. Otra marca de estilo, que da fe de la actitud de fondo de Fernández Guillermo, es la humildad acoplada al entusiasmo, que resuena en el cierre del Prólogo, donde dice que su deseo es el de ofrecer «una herramienta útil para comprender mejor la importancia del verso teatral [...]. Si logro estimular al lector para apreciar la genialidad técnica de Lope, al mismo tiempo que su sensibilidad y talento para crear belleza, me sentiré muy recompensada» (p. 12).

Vaya por delante, pues, mi consideración por la postura de la autora, porque cada nueva publicación que se presenta ante la comunidad científica debería arrancar del mismo deseo de contribuir a una comprensión cada vez más profunda de las obras de la cultura que estudiamos, sin excluir por ello la posibilidad de discrepar de los que nos han precedido, pero sin enconos innecesarios. En el primer capítulo del libro («La crítica en torno a la versificación en el teatro del Siglo de Oro», pp. 13-37) Fernández Guillermo describe con ecuanimidad objetivos y premisas de las diversas aportaciones que conforman el estado de la cuestión que presenta. Un mérito especial de este capítulo es la amplitud de las referencias bibliográficas y el rescate de unas aproximaciones iniciales al estudio de la polimetría que contribuyen a dibujar con mayor precisión la historia crítica del interés por la métrica dramática áurea. De cada aportación que presenta, la autora extrae posibilidades críticas y aciertos, sin detenerse en los problemas que plantea ni en la diferencia metodológica que presenta con respecto a otras propuestas. Cada uno de los trabajos presentados, parece decirnos la autora, puede iluminar algún aspecto interesante para el estudio de la polimetría dramática del Siglo de Oro.

Y de hecho es así: en los análisis que propone en los capítulos II y III de la monografía, Fernández Guillermo aprovecha muchas sugerencias que proceden tanto de trabajos teóricos (es el caso de la conocida relación entre formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas propuesta por Vitse),² como de análisis concretos de sendas comedias desde el punto de vista de la relación entre métrica y es-

2. M. Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

estructura dramática; sin olvidar el rico caudal de estudios sobre la presencia de la lírica tradicional y de los textos poéticos cantados en el teatro de Lope que influye sobre todo en el capítulo III («Métrica y funciones de los intermedios líricos»). El corpus que examina la autora se compone de veinte títulos, la mitad exacta de los cuales muy conocidos y estudiados, incluso en muchos casos desde el punto de vista de la articulación métrico-dramática (*La viuda valenciana*, *El acero de Madrid*, *Peribáñez*, *Fuente Ovejuna*, *La dama boba*, *El villano en su rincón*, *El caballero de Olmedo*, *La moza de cántaro*, *El castigo sin venganza*, *Las bizarrías de Belisa*), la otra mitad mucho menos o nada estudiados, sobre todo desde el prisma escogido (*El Molino*, *El remedio en la desdicha*, *La bella malmaridada*, *El Arenal de Sevilla*, *Servir a señor discreto*, *Las almenas de Toro*, *El bastardo Mudarra*, *Mujeres y criados*, *El sembrar en buena tierra*, *Amar sin saber a quién*). La intención es la de presentar un abanico representativo, tanto desde la diacronía (el corpus abarca un periodo de composición que va desde 1585 hasta 1634) como desde la variedad de «argumentos, temas y motivos desarrollados» (p. 9). No desde la taxonomía, un tema que la autora no aborda, no entrando nunca en precisiones sobre el género de las obras que estudia. Desde esta perspectiva podríamos observar que en el corpus escogido la superioridad numérica de las comedias urbanas es llamativa (once sobre veinte), con ausencia total de la producción de tema religioso y en detrimento de otros géneros asimismo muy característicos de la dramaturgia de Lope como el palatino y el historial (que suman nueve ejemplos, si a pesar de todas las diferencias que las separan queremos incluir *El Molino*, *El villano en su rincón* y *El castigo sin venganza* en el molde palatino, y *Peribáñez*, *Fuente Ovejuna*, *El remedio en la desdicha*, *Las almenas de Toro*, *El bastardo Mudarra* y *El caballero de Olmedo* en el molde historial). Si por un lado puede surgir una duda sobre lo representativo de esta selección para las finalidades analíticas que se propone la autora, por otro hay que decir que cualquier selección podría dar lugar a objeciones en una producción tan desmedida como la de Lope de Vega. Nunca sabremos si con otro corpus los resultados de la investigación hubieran sido distintos, y en el fondo tampoco importa, porque lo que propone la autora no es una teoría ni un sistema, sino unas pautas de análisis que bien podrán aplicarse a otras obras de otros géneros, para comprobar si funcionan o no.

Dichas pautas son las que se exponen en el capítulo II, «La métrica como elemento organizador y estructurador de la comedia» (pp. 39-158), cuyo primer apartado («Métrica y composición dramática») manifiesta las premisas del análisis. El

objetivo de la autora es estudiar la articulación de las secuencias métricas, la forma como el dramaturgo las ensambla en la composición de cada comedia. Aunque Fernández Guillermo habla de «estructura sólida y coherente» (p. 39), de «técnica de composición dramática apoyada en la polimetría» (p. 40), también aclara que la aplicación de dicha técnica nunca es mecánica, y que «en cada comedia la vinculación entre la métrica y los diversos elementos dramáticos obedece a sus propias normas internas» (p. 40). De ahí que el análisis de las principales articulaciones métricas pase por ejemplos concretos extraídos de las comedias del corpus y contemple comentarios diferentes de acuerdo con las diferentes situaciones dramáticas que se dan en los textos examinados. Todos los que hemos estudiado las potencialidades estructuradoras y semánticas de la polimetría dramática sabemos (o deberíamos saber) que es muy difícil si no imposible llegar a conclusiones teóricas que funcionen a rajatabla para todas las comedias del inmenso corpus áureo, siendo preferible por tanto ofrecer propuestas de lectura de sendas comedias en las que es más fácil mostrar cómo funcionan esas «normas internas» que regulan el ensamblaje entre métrica y situaciones dramáticas por las que se interesa Fernández Guillermo. En esta monografía la autora opta por una vía intermedia entre el análisis de casos individuales y el deseo de generalización que surge en el investigador cuando encuentra fenómenos recurrentes y repetidos.

El punto de partida más reconocible en el análisis de la estudiosa es la investigación funcional de Diego Marín,³ a su vez derivada de los estudios de Morley y Bruerton,⁴ que diferencia los usos discursivos de las secuencias métricas (diálogo, monólogo, soliloquio y sus respectivas variedades y funcionalidades dramáticas). En la estela de Morley y Bruerton, se nos recuerda en el primer apartado del capítulo la importancia de observar cómo varían en el tiempo el número de cambios métricos y el número de formas métricas utilizadas, las formas que abren y cierran los actos, la funcionalidad discursiva que se asigna a las distintas estrofas utilizadas. Cada uno de estos elementos conforma una importante vía de acercamiento a la polimetría del dramaturgo. Pero el eje del estudio de Fernández Guillermo es el largo segundo apartado del capítulo, dedicado a «Combinaciones y cambios métri-

3. D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.

4. S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* [1940], trad. M.^a Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

cos». Aquí la autora abandona la perspectiva centrada en una sola forma métrica que caracterizaba sus trabajos sobre la silva, para interesarse por las articulaciones métricas más frecuentes y por sus significados dramáticos. De ahí la característica a la que aludía arriba: por un lado, este discurso se sustenta en los casos individuales examinados (las veinte comedias del corpus), por otro, la autora va en busca de recurrencias, como cuando se pregunta: «¿qué características en común guardan los mismos engarces métricos cuando se presentan en diferentes obras?» (p. 52). No siempre el intento de encontrar este común denominador arroja resultados convincentes, mientras que los análisis puntuales de las diversas combinaciones métricas en las obras estudiadas ofrecen muchas sugerencias interesantes. Y estas sugerencias, que se hacen desde perspectivas muy variadas, son una de las aportaciones más interesantes de esta monografía, que busca mostrarnos cómo la métrica es parte esencial del arte dramático de Lope. Por otra parte, llega un momento en que la misma autora admite, quizás en respuesta implícita al interrogante que hemos citado antes, que «cada forma métrica y, por ende, las combinaciones que entre ellas se realizan, adquieren su razón de ser, su verdadero significado, dentro de la propia comedia, de acuerdo con una configuración específica en que la polimetría establece sus propias normas internas» (p. 82). Una afirmación con la que no podríamos estar más de acuerdo.

Tampoco pretende ser completo el estudio de las combinaciones métricas; las que utiliza Lope en su producción dramática son muchas más que las que examina la autora, aunque no faltan en este apartado las más importantes. Otras estrofas que no se mencionan aquí recuperan su lugar en los demás apartados del capítulo, los que se dedican a analizar las que Fernández Guillermo llama secuencias correlativas de vinculación, de continuidad, de transición y de encuadre, y las secuencias en forma única. Se trata de nociones muy interesantes de cara al análisis métrico, que profundizan en una característica estructural de la polimetría dramática muy necesitada de tratarse sistemáticamente. Las secuencias de vinculación son las que ponen en relación de correspondencia o de oposición —gracias a la repetición de la misma forma métrica— porciones de la acción y del diálogo dramático en momentos diversos de la intriga, contribuyendo a la cohesión estructural de la pieza. Según la autora, para las secuencias dialógicas que marcan correspondencia Lope prefiere los versos octosílabos, mientras que para las que marcan oposición prefiere los versos italianos. Cuando las secuencias de vinculación se forman al contrario de monó-

logos y soliloquios, Lope al parecer no diferencia entre metros castellanos y metros italianos. En este caso debo confesar que no llego a comprender del todo algunas clasificaciones quizás demasiado preocupadas por diferenciar, entre secuencias correlativas de correspondencia y de oposición, los que Gitlitz llamaba sencillamente dúos y tríos.⁵ Esto lleva a resultados que podrían discutirse, como cuando se afirma que los dos monólogos de Lisardo y Riselo en el acto I y en el acto II de *El acero de Madrid* mantienen entre sí una relación de correspondencia, y una de oposición con el monólogo de Beltrán, mientras que a mi ver en los tres monólogos se observa más bien una *gradatio* descendente, pues el monólogo de Riselo ya presenta un registro más bajo con respecto al del monólogo de Lisardo.

En el análisis de las secuencias de continuidad se hace hincapié en la función de algunas formas métricas que proporcionan una suerte de eje temático de la obra: todas las propuestas que se argumentan a lo largo del párrafo son convincentes y sugieren pautas de interpretación aplicables a otras piezas. Las secuencias de transición serían en cambio breves pasajes métricos que constituyen un eslabón entre secuencias más largas, mientras las llamadas secuencias de encuadre serían esos pasajes métricos que engloban en su interior otras composiciones, y se corresponderían, según la autora (pp. 133-134), con las nociones vitseanas de formas englobadoras y formas englobadas. Aquí he tenido alguna dificultad en comprender la diferencia entre estas secuencias de encuadre y las que se analizan por ejemplo a propósito de la articulación redondillas-romance en el primer apartado del capítulo: de hecho, allí el primer ejemplo que se aporta (p. 55), procedente de *El remedio en la desdicha*, sería en mi opinión un clásico caso de relato en romance englobado en una secuencia en redondillas. Pero, a la vista de los ejemplos de secuencias de encuadre que la autora desgana en este apartado, creo entender que se trata de secuencias métricas que, como las quintillas en la primera jornada de *La viuda valenciana*, enmarcan repetidamente pasajes en otras formas métricas (en este caso en romance) funcionando como introducción a los mismos, pero sin que estos se configuren como citas o relatos, a la manera como Vitse concibe las formas englobadas (por lo que el concepto manejado por Fernández Guillermo no se correspondería exactamente con las nociones vitseanas). Finalmente, en el apartado dedicado a las

5. D.M. Gitlitz, *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Albatros-Estudios de Hispánfila, Valencia, 1960.

secuencias en forma única, se hace hincapié en el hecho de que Lope suele incluir en cada comedia al menos una forma métrica que solo se emplea una vez, y se intenta descifrar la función que pueden tener dichas secuencias según la obra y el metro en que están compuestas. Se trata de una sugerencia analítica de gran interés y utilidad, que merecería comprobarse en un corpus más amplio (he hecho alguna cala en otras comedias y puedo decir que se trata efectivamente de una característica bastante extendida). Las estrofas y metros que componen estas secuencias en forma única son de todo tipo: desde las más habituales, como romance, quintillas, décimas, octavas, sonetos, pasando por los romancillos, hasta las composiciones más líricas y rebuscadas, como la canción petrarquista y la glosa.

Este apartado enlaza pues de forma bastante lógica con el capítulo tercero, dedicado a «Métrica y funciones de los intermedios líricos» (pp. 159-212), que a su vez se reparte en dos apartados. En el primero, se estudian formas métricas y funciones de los pasajes cantados, un tema ya bastante frecuentado sobre todo en lo relativo a alguno de los títulos que estudia la autora, como *Peribáñez*, *El villano en su rincón*, *Fuente Ovejuna*. Es muy de apreciar la competencia que exhibe Fernández Guillermo en el reconocimiento de las características métricas de dichas composiciones, algo que no siempre se observa en las ediciones modernas, inclusive las más solventes. Para su análisis, ha sabido hacer buen uso de todos los estudios, tanto los clásicos como los menos conocidos, que analizan presencia, forma y función de dichos pasajes cantados, con lo que también esta sección de la monografía se propone como un completo repaso de la crítica sobre el tema. En el segundo apartado, la atención se centra en la relación que mantienen dichos pasajes cantados (generalmente composiciones de tipo tradicional) con los intermedios líricos (generalmente caracterizados por formas métricas cultas, en metros italianos). Aquí también se encuentran muchas sugerencias e interpretaciones siempre interesantes.

El volumen se completa con un apéndice dedicado a las sinopsis métricas de las obras estudiadas, en el que, curiosamente, faltan las asonancias de los romances, un elemento que al contrario la autora toma en cuenta en algunos momentos de su análisis. Debo decir que mi largo ejercicio con los análisis métrico-estructurales de obras teatrales áureas me ha acostumbrado a preferir, a las sinopsis métricas, esquemas que den cuenta de la imbricación entre métrica y acción dramática; una sinopsis me dice muy poco, mientras que un esquema me ayudaría a visualizar dicha imbricación, además de las correspondencias y correlaciones que tan inteligen-

temente la autora subraya en su estudio. Es más: si hay un reparo que puedo formular a un trabajo tan rico en sugerencias y tan sensible en su análisis como el de Fernández Guillermo, es el de haberse sustancialmente desentendido de la diferencia entre secuencias que se suceden en el interior de un mismo cuadro o macrosecuencia, y cambios métricos que se dan en coincidencia con un cambio de espacio dramático, de personajes y de acción. No es que la autora soslaye esta diferencia: por ejemplo, afirma que el paso de redondillas a sueltos con pareados suele darse en coincidencia con un cambio de espacio y de personajes (p. 67); pero me pregunto si el estatuto de dichas articulaciones puede ser el mismo que el de las articulaciones que se dan en el interior de una misma escena, como la articulación redondillas-romance-redondillas que se estudia en el tercer acto de *El remedio en la desdicha* (p. 55). También en este caso, creo que el esfuerzo lógico que conlleva la esquematización a la que aludía arriba hubiera podido propiciar un ulterior paso adelante en la interpretación, además de ayudar al lector a captar con mayor inmediatez el entramado de observaciones críticas y hermenéuticas importantes que se exponen en las páginas de esta monografía. Insisto sin embargo en que se trata de una preferencia personal, y comprendo perfectamente que haya cierta resistencia hacia estas formas de esquematización. Además, lo dicho no disminuye en lo más mínimo la importancia del trabajo analítico de Fernández Guillermo ni la del caudal de observaciones acertadas que nos proporciona. En conjunto, las pequeñas objeciones que se pueden hacer a este libro tan valiente y tan entusiasta de Leonor Fernández Guillermo no deben empañar su calidad, ni restarle importancia a una monografía que nos brinda numerosísimas aportaciones de interés y que nos guía hacia una mejor comprensión del arte lopesco de la polimetría dramática.