

¿LAS RELACIONES PIDEN LOS ROMANCES? MÉTRICA Y NARRACIÓN EN DOS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA (1610)

DANIELE CRIVELLARI (Università di Salerno)

CITA RECOMENDADA: Daniele Crivellari, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 1-28.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.112>>

Fecha de recepción: 6 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 30 de julio de 2014

RESUMEN

El presente artículo, a partir de unas observaciones sobre los conocidos vv. 305-312 del *Arte nuevo de hacer comedias*, pretende analizar la relación que se establece entre la métrica (y, más concretamente, el empleo de los romances) y la estructura dramática en dos piezas escritas por Lope en 1610, a saber, *La hermosa Ester* y *La buena guarda*. A través del estudio de la interacción del instrumento polimétrico con los demás criterios que constituyen los «cuadros» de la comedia, el artículo se centra principalmente en las funciones semánticas, estructurales y temáticas asociadas al empleo de las diversas formas estróficas para llegar a averiguar cómo cada metro desvela sus dúctiles posibilidades en el ámbito de la poliedricidad intrínseca del lenguaje dramático.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, métrica y estructura dramática, romances y narración, teatro, *Arte nuevo de hacer comedias*.

ABSTRACT

Starting from some observations about ll. 305-312 of *Arte nuevo de hacer comedias*, this article aims to analyze the relationship between metrics (and more specifically the use of romances) and the dramatic structure in two plays written by Lope in 1610, i.e., *La hermosa Ester* and *La buena guarda*. Through the study of the interaction of polymetry and the other criteria of the «cuadros», this article focuses mainly on the semantic, structural and thematic functions of the verses to find out how each stanza reveals its possibilities within the intrinsic versatility of dramatic language.

KEYWORDS: Lope de Vega, polymetry and the structure of the play, romances and narration, theatre, *Arte nuevo de hacer comedias*.

La pregunta contenida en la primera parte del título de este artículo es, naturalmente, una cita: se trata del v. 309 de la llamada «parte doctrinal»¹ del *Arte nuevo de hacer comedias*, y más específicamente de los conocidos vv. 305-312, donde Lope enumera diferentes formas métricas asociándolas a los temas («los sujetos») que hay que tratar en la comedia:

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

El objetivo del presente trabajo es ofrecer una respuesta —y algunas precisiones— a una cuestión, nada obvia, procedente de otra, esta sí bastante obvia. La cuestión obvia (o a la que, en parte al menos, ya se ha prestado mucha atención) es la que atañe a la efectiva aplicación por parte del Fénix, en su producción dramática, de las reglas por él mismo establecidas en los versos arriba citados. Ya en los años cuarenta del siglo pasado Morley y Bruerton [1968:24] recordaban los estudios de Schack y Ludwig, que ofrecían una primera demostración de cómo, en el estudio del empleo del instrumento polimétrico por parte de Lope, había que considerar de manera central tanto el criterio temático o funcional como el cronológico. Sucesivamente, el ensayo de Diego Marín [1962] confirmó que cada tipología estrófica puede desempeñar diferentes funciones, también según los periodos y los subgéneros de las piezas. Sin embargo, a distancia de más de treinta años, Victor Dixon [1994:385] aún advertía la necesidad de especificar que los vv. 305-312 del *Arte nuevo*

1. Además del clásico estudio de Juan Manuel Rozas [1976:121-132], véase también Rodríguez Cuadros [2011:173-183]. A la edición de esta estudiosa remitimos para todas las citas del *Arte nuevo*.

have often been misinterpreted as if he [Lope] could have meant them to constitute a complete and coherent catalogue of metrical forms and uses, immune to the experimentation that for another quarter-century was to continue to characterize his huge output.

En efecto, durante muchos años se han venido repitiendo algunas formulaciones, a veces a modo de verdaderas ecuaciones, que han contribuido a afianzar hasta tiempos recientes, por ejemplo, la idea de que redondillas y romances son «las dos formas más naturales para el diálogo y el relato respectivamente»,² que «para Lope de Vega los romances tenían, en principio, una función puramente narrativa»³ o que «los romances se especializaron en las relaciones».⁴ Considérese además que si lo que acabamos de observar es cierto para todas las formas métricas contenidas en el pasaje del *Arte nuevo* mencionado arriba, en el caso específico del romance las dificultades parecen aumentar, al tratarse de un metro que por su misma naturaleza, y por las obvias relaciones con la tradición romanceril, tiende a asociarse de manera automática al concepto de *relación*, entendida esta genéricamente como «la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió» (*Aut.*)⁵ Dos datos, sin duda, son incontrovertibles: en primer lugar, cualquier cala en las comedias lopescas permite mostrar cómo efectivamente las largas tiradas de tipo narrativo a menudo se desarrollan en romance.⁶ En segundo lugar, a nivel teórico, el mismo

2. Morrás y Tubau [2010:1050]; los dos críticos citan en realidad las ideas expuestas por Anibal [1946:253-259] en una reseña.

3. González Barrera [2008:129]. Pocas páginas después, en un interesante párrafo titulado «Estructura dramática y cambios métricos», el estudioso repite este concepto, citando el v. 309 del *Arte nuevo* y afirmando que el *romance* era el «metro favorito para las narraciones» [2008:137]. Cfr. también Profeti [1992:91-92].

4. Hernández Valcárcel [1992:151], aun después de mencionar «el curioso manual de estrofas que Lope nos dejó en el *Arte Nuevo* [...] que él, por supuesto, nunca siguió ni de cerca». Cfr. asimismo Rodríguez Cuadros [2011:177].

5. Cfr. también Rozas [1976:126]: «Que el romance se venía usando para la épica y la narrativa, y que por tanto era lo acomodado para las relaciones que se dijese en la comedia, es claro como el agua; que por su facilidad de metro y rima, y por su velocidad de cruce dentro de una comedia, eran propicias para las relaciones es tan claro como lo anterior».

6. Véanse, por solo mencionar unos casos, y limitándonos al corpus autógrafo de Lope sobre el cual hemos publicado recientemente un trabajo (Crivellari 2013a), *El cardenal de Belén* (vv. 295-491), *Amor con vista* (vv. 2259-2390), *El cuerdo loco* (vv. 1369-1484), *El primero Benavides* (vv. 574-753) y *La dama boba* (vv. 413-492). Cfr. también las observaciones de Ferrer Valls [1993:91]: «En los romances Lope podía concentrar la relación de varios sucesos, aligerando de este modo la representación de los mismos. Es una técnica que, por otro lado, es bastante frecuente en los dramas de trasfondo histórico de Lope: en *La campana de Aragón*, por ejemplo, un romance en boca de Fortunio, en el Acto I, pone al corriente de la complicada maraña histórica en que se localizan los hechos. Por no recordar

Lope parece confirmar esta correspondencia directa entre romance y relaciones no solo en los preceptos del *Arte nuevo*, sino también en otros textos. En los dos planes en prosa para la redacción de la llamada *Historial alfonsina*, por ejemplo, tras advertir genéricamente que «el verso ha de ser de estilo heroico, grave, levantado y sentencioso y hinchado y de grande ostentación» (Ferrer Valls 1993:387), la única forma métrica que el Fénix menciona explícitamente es el romance, que asocia siempre al concepto de relación y a la función de narración de eventos:⁷

Que en la primera [comedia], antes de la ostentación tan grandiosa, salgan dos cavalleros [...]. Y començar en un romance a contar quién es don Alonso, sus padres, hermanos, haçañas, assí en Portugal como en Castilla hasta aquel punto, y acabar con decir que salen y a de elegir y salir con la ostentación que está advertida (Ferrer Valls 1993:387-388).

Le llegue al rey la nueva de la muerte del rey don Alonso de Nápoles y un romance de la conquista de aquel reino y sucesos hasta la muerte del rey, y successión de don Juan en la Corona, y un discreto discurso de don Alonso dando al rey, su padre, la norabuena de la successión, y recibille por rey y berrarle la mano con los demás cavalleros. Y aquí podrá acabar la segunda jornada (Ferrer Valls 1993:388-389).

Y un romance contar la muerte del príncipe don Carlos, y la inquietud de los catalanes [...] Bolber a los casamientos del príncipe don Hernando, las vistas con la infanta doña Isabel cuando le dixo cubríos labrador. Y las bodas de los reyes, con algunos romances hasta la muerte del rey don Henrique. Y acabará la primera jornada (Ferrer Valls 1993:389).

Estando en la cueba, el alfaquí le enseña su descendencia a don Alonso hasta don Martín de Espés Gurrea y Aragón, conde de Luna, y esto ha de ser en un romance. Començando por el duque don Juan, diciendo las hazañas que hizo, con quién casó, que fue virrey en Cataluña, que lo lleva el rey a Nápoles y lo dexa por virrey, lo que les

conocidos pasajes de obras como *Peribáñez o Fuenteovejuna*. Lope conocía bien las posibilidades que le ofrecía este tipo de metro cuando lo recomendaba en el *Arte Nuevo*: «las relaciones piden los romances».

7. Cfr. también lo que afirma Lope en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo [...] de San Isidro* (1622) a propósito del romance, y que recoge Romera-Navarro [1935:97]: «en nuestros días le han levantado tanto los Españoles que no hay cosa más agradable al oído, particularmente en relaciones». Sobre los aspectos generales del empleo de la versificación en la comedia es muy interesante el artículo de Ruiz Pérez [2001:68-78].

gana a venecianos, que lo trahe de Nápoles y le da título de duque de Luna, y lo hace Castellá de Amposta; al conde don Alonso y sus haçañas y servicios, y lo del puñal con que le pintan, con qui[én] casó [...]; y después si quisieren la successión de doña Leonor de Aragón, condesa de Albaida, la del duque don Alonso de Aragón, hijo de doña Leonor de Soto, la de doña Marina de Aragón, princesa de Salerno, don Alonso de Aragón, arçobispo de Tarragona, don Enrique de Aragón, obispo de Caphalú. Y todos éstos, cuando los nombre, mostrando artificiosamente sus retratos assí como los baya nombrando, y acabar el romance diçiendo que de imbidiosa la muerte de tantas glorias se le acerca (Ferrer Valls 1993:390-391).

Todo ello, asociado al escaso interés prestado hasta hace pocos años a la observación de la polimetría de las comedias en relación con su estructura, ha llevado a veces a juicios poco acertados sobre la libertad —o, peor, la falta— de criterio por parte del Fénix en el empleo de las distintas formas métricas. Por solo citar un caso, que nos parece paradigmático, haremos mención de *La prueba de los amigos*, cuyo manuscrito autógrafo lleva la fecha del 12 de septiembre de 1604; se trata de la última comedia, entre las «auténticas fechables», según Morley y Bruerton [1968:60-61], que no tiene ningún romance.⁸ Resulta por tanto curioso leer, pocas páginas más adelante [1968:123]: «tres comedias del período [1604-1608] nos muestran m[onólogo] n[narrativo] en rom[ance]: *La prueba de los amigos* (1604), *Carlos V en Francia* (1604), y *La batalla del honor* (1608)». En la única edición de la pieza disponible hasta la fecha, a cargo de Henryk Ziomek,⁹ no se incluye ningún romance en la tabla sinóptica de la versificación [1973:30-31] y, precisamente a propósito de los romances, el estudioso añade [1973:28-29]:

The opening scene of act 2, in which Ricardo and Fulgencio are engaged in a narrative conversation, is strangely assigned to the *octavas reales* verse form, which is usually employed when heroic conduct is solemnly depicted. The passage would have been more appropriate in the *romance* meter, which is completely absent from the play.¹⁰

8. Cfr. también la p. 85: «Se podría considerar muy temprana la versificación, al carecer de rom[ance]».

9. Sobre esta edición y sus criterios poco claros puede verse el juicio de Presotto [2000:66 y 338]. Existe también una transcripción del autógrafo, a cargo de José María de Cossío [1963], mientras que falta todavía una edición crítica fiable del texto.

10. Cfr. también el siguiente comentario a propósito del empleo de las redondillas [1973:28]: «the purposeful use of this harmonious, rhythmic meter, which constitutes over 90 percent of the play, is suitable for the rapid conversation and the series of debates that develop the theme of friendship. Lope de Vega was a master in his use of the *redondilla*. Used less skillfully it might have

Como es evidente, expresiones como «strangely assigned» o «usually employed» revelan por parte de Ziomek la búsqueda —fallida— de una correspondencia exacta entre formas métricas y funciones temáticas, con un consiguiente juicio sobre la mayor o menor «corrección» en el empleo del instrumento polimétrico. Sin embargo, en el texto sí se encuentran dos breves pasajes en romance (vv. 1147-1150 y 1159-1162), que el estudioso americano no acota;¹¹ a pesar del número reducido de versos, se trata de un aspecto no secundario en la economía de la pieza, como hemos observado en otro lugar [Crivellari 2013a:49-50], ya que a través del romance unos músicos entonan una canción con interesantes alusiones relativas al amor de Belardo por una dama de ojos azules, es decir Micaela de Luján.

Las octavas reales en apertura del acto, por otra parte, no resultan tan «strangely assigned» si se analiza la presencia de esta estrofa a la luz del más amplio contexto estructural de la pieza, en relación también con el desarrollo de la acción dramática: la conversación entre Ricardo y Fulgencio, en efecto, está centrada en el cambio de condición experimentado por Feliciano tras recibir una rica herencia. Ya que el primer acto transcurre casi exclusivamente en redondillas —si se exceptúa un único soneto, en los vv. 793-806—, el paso a las octavas permitiría subrayar, también en el plano de la forma de la expresión, el nuevo estatus del protagonista, contribuyendo a indicar el ascenso económico y social de Feliciano en los tres meses que han pasado en el lapso entre las dos jornadas.

Lo que resulta evidente a partir de estas observaciones es, en primer lugar, que la aparición del romance en la comedia no puede reducirse al ámbito restringido de las relaciones, ya que esta estrofa presenta un abanico de empleos mucho más amplio de lo que se lee en el *Arte nuevo*.¹² En segundo lugar, que la puesta en relación de la métrica con el armazón estructural de la comedia proporciona un punto de vista innovador sobre las funciones que las distintas formas métricas pueden desempeñar. El objetivo del presente trabajo, como ya anunciamos, es tratar

been monotonous; however, in this play it is not».

11. Más exactamente, Ziomek [1973:28] registra la anomalía rímica de estos ocho versos, pero la considera como una especie de variación: «metrically varying verses are rare, found in only two *redondillas* (ll. 1147-1150; 1159-1162)».

12. Ya Díez Echarri [1970:41] observaba que el romance «disfruta de tan omnímoda libertad que caben en él perfectamente las transiciones más bruscas y toda la rica gama de expresión que exige el curso del diálogo y el juego escénico de los personajes». Nótese que el mismo autor, a propósito del *Arte nuevo*, afirmaba que «ningún interés, o muy pequeño, ofrece para la teoría de la versificación», y que «es de lo más pedestre que salió de su pluma» [1970:94].

de contestar a una pregunta nada obvia, es decir: ¿es posible identificar uno o más criterios en el empleo de los diferentes metros —y, en el caso específico, del romance— en la construcción del lenguaje dramático lopesco? Sentada ya la falta de una aplicación literal de los vv. 305-312 del *Arte nuevo* por parte del Fénix, ¿es entonces imposible establecer cualquier norma en la utilización del instrumento polimétrico por parte de este autor, y hay que resignarse a una «única conclusión posible», esto es, «que Lope variaba de metro intuitivamente, de acuerdo con su oído musical»?¹³ Y también: ¿en qué medida el romance aparece efectivamente vinculado al concepto de «relación»?¹⁴

Ante la objetiva imposibilidad de abarcar en el espacio reducido de este estudio todo el corpus lopesco, y como punto de partida para futuros trabajos en esta línea, centraremos aquí nuestra atención en dos piezas: *La hermosa Ester* y *La buena guarda*.¹⁵ La elección de estas comedias no es casual: por un lado, permite observar el *modus operandi* de Lope en un periodo preciso y determinado, ya que el Fénix compuso o concluyó la redacción final de las dos obras en un lapso de tiempo de doce días, entre el 5 y el 16 de abril de 1610;¹⁶ por otro lado, la fecha es significativa en la medida en que estos textos son los primeros dos fechables con absoluta seguridad sucesivos a la aparición, en 1609, del *Arte nuevo*;¹⁷ el tiempo transcurrido

13. McGrady [1993:21]. Cfr. también González Barrera [2008:130]: «el Fénix, en ocasiones, se cansaba de escribir y alternaba el metro».

14. Precisamente a este propósito, en una reseña al libro de Marín [1962], Morley [1964:427] se preguntaba: «We ask: why did Lope write this way instead of that way? Why, for example, did he choose to employ the grave *terza rima* for a peasant dialog (*La villana de Getafe*, I), and for a burlesque scene (*Las ferias de Madrid*, II)? We may inquire and guess — in fact, it is our duty to inquire; sometimes we can come up with an approximation to proof, but our guess is as likely to be wrong as right. To use Sr. Marín's own expression in a different context (p. 106): "Tales resultados son un tanto aleatorios." For we can never know what was actually in the writer's mind».

15. Como es bien sabido, el trabajo de autocensura emprendido por Lope sobre la primera redacción de este texto (del que quedan huellas evidentes en el manuscrito autógrafo) llevó a una segunda versión de la pieza, profundamente distinta de la primera. En su imprescindible trabajo sobre esta comedia, Capoia [2014:124], además, observa que «la versión representada en los corrales del siglo XVII y sucesivamente entregada a la imprenta fue la versión definitiva y censurada, *La encomienda bien guardada*»; así y todo, consideraremos aquí la versión primigenia del texto, esto es, *La buena guarda*, por ser con seguridad la que Lope despachó en abril de 1610. Sobre los aspectos métrico-estructurales de la pieza cfr. Crivellari [2013b].

16. Cfr. Presotto [2000:127-133 y 221-229]. El estudio podría extenderse también a *El caballero del Sacramento*, cuyo manuscrito autógrafo está fechado el 27 de abril.

17. En lo que a los autógrafos de Lope se refiere, y teniendo en cuenta que el *Arte nuevo* se compuso entre finales de 1607 e inicios de 1608, no hay ningún manuscrito de 1607, uno solo (el de *La batalla del honor*) de 1608, más dos de datación insegura (*Los melindres de Belisa*, que de todos modos solo reproduce un acto, y *La doncella Teodor*).

entre la publicación de los preceptos ligados a la métrica de los que hemos hablado y su aplicación práctica en estas obras, pues, debió de ser bastante limitado.

El marco teórico al que nos referiremos para nuestro análisis es el de los estudios sobre segmentación de la comedia áurea, que profundizan en los mecanismos de construcción de la estructura del texto dramático. De entre las distintas propuestas avanzadas al respecto, retenemos el concepto de «cuadro» tal como lo formuló Ruano de la Haza,¹⁸ por parecernos la herramienta más flexible y fácil de utilizar, y la más acorde con el procedimiento seguido por Lope en sus manuscritos al marcar rayas horizontales que coinciden en la mayoría de los casos con cambios de cuadro y de escena.¹⁹ Pero no por ello queremos minusvalorar la importancia estructural de la métrica, tal y como la defiende apasionadamente Marc Vitse en muchos trabajos, aunque no seguiremos a la letra sus propuestas de segmentación.²⁰ Para cada una de las piezas hemos realizado una tabla sinóptica en la cual se recogen los datos relativos a los elementos que constituyen el cuadro (métrica, espacio, tiempo y momentos de tablado vacío); a partir de datos objetivos, es así posible apreciar en un único esquema todas las articulaciones que el dramaturgo lleva al escenario, valiéndose de la polifonía intrínseca en el lenguaje teatral.

18. Cfr. Ruano de la Haza/Allen [1994:292]: «Para determinar los límites de un cuadro será necesario [...] identificar varias de las siguientes características: 1. El tablado queda temporalmente vacío. 2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática. 3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática. 4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado. 5 Hay un cambio estrófico». Para un panorama sobre el método de la segmentación cfr. el *status quaestionis* que traza Antonucci [2010], o el volumen a cargo de la misma estudiosa [2007], que recoge varias contribuciones.

19. Al respecto remitimos a Crivellari [2013a].

20. El mismo estudioso francés, por otra parte, ha vuelto una y otra vez sobre el concepto por él propuesto de «forma englobada», precisándolo cada vez de forma distinta y, aunque más precisa, a veces también más difícil de manejar [Vitse 1998, 2007 y 2010]. El concepto de forma englobada es una utilísima aportación de Vitse a la metodología de la segmentación, ya que permite reconocer la función diferente de ciertas formas estróficas con respecto a otras, diferencia que reside en parte en su posición recíproca. Con todo, y como se verá más adelante, en nuestro análisis no adoptamos la jerarquización entre formas englobadoras y englobadas, precisamente por la aludida dificultad de esta jerarquización y también porque, como se verá, al no subordinar en la segmentación las formas englobadas a las formas englobadoras se perciben más fácilmente algunos fenómenos de recursividad, que señalamos por ejemplo en *La hermosa Ester*. Como es evidente, ello no implica que no hayamos considerado cada forma métrica en su relación con las demás microsecuencias, tal y como indicamos más adelante, por ejemplo, a propósito de los cuadros II.1 y III.5 de *La hermosa Ester*.

LA HERMOSA ESTER

En *La hermosa Ester*, Lope sigue de cerca la historia de Mardoqueo y Ester en la corte del rey Asuero, tal y como se cuenta en el libro de la Biblia que lleva el nombre de la joven judía.²¹ Ester llega a ser reina tras casarse con Asuero, mientras Mardoqueo —que es presentado aquí como el tío de la protagonista— consigue ganarse el favor del monarca e impedir que el malvado virrey Amán lleve a cabo su plan para matar a todos los exiliados hebreos del imperio persa. La puesta en relación de la métrica con la estructura de la obra permite observar en primer lugar la distribución de los romances en la pieza, que caracterizan varias microsecuencias: I.1a y I.4b en el primer acto, II.4c en el segundo y III.1b, III.4b, III.5c y III.5e en el tercero.²²

Acto y cuadro	Micros.	Métrica	Espacio	Escenario vacío	Tiempo
I.1	a b c d	1-72: romance é-a 73-90: romancillo -ó 91-156: sextetos-lira 157-324: redondillas ²³	En Susa (Persia), cerca del palacio real y dentro.	v. 324	Indeterminado, de día.

21. Sobre la relación de Lope respecto a la fuente bíblica remitimos a los trabajos de Martínez Iniesta y Martínez Bennecker [2009] y González [2012].

22. Como se aprecia en el esquema, después de la microsecuencia III.1d aparecen veintiséis versos en *romance* con asonancia á-a (vv. 2116-2141). Esta secuencia, que la edición que manejamos recoge, no se encuentra en el manuscrito autógrafo de Lope, mientras que fue insertada en la Parte XV. Todas las citas de esta comedia están sacadas de la edición al cuidado de M. Menéndez Pelayo [1893].

23. Entre los vv. 266-267 parecería producirse un momento de tablado vacío; aunque en la acotación tras el v. 266 no se indique de manera explícita que Tares y Adamata dejan el escenario, en la del v. 250+ sí se señala que Asuero, Setar y Marsanes se van: estos dos últimos personajes volverán a aparecer precisamente en el v. 267. Además, Tares y Adamata no vuelven a hablar hasta el final del cuadro, y todo parece apuntar a que han abandonado el tablado, ya que en la escena sucesiva Setar y Marsanes impelen a la reina Vastí a que deje el palacio real, tal y como ha ordenado su marido (vv. 237-246). La microsecuencia I.1d, en definitiva, puede considerarse bipartita (vv. 157-266 por un lado, vv. 267-324 por otro), aunque los dos momentos distintos están estrechamente relacionados por desarrollarse la escena en un mismo espacio (el del palacio real, aunque verosíblemente en una sala distinta), por ser el tiempo continuo y por no modificarse la versificación.

I.2	a	325-404: octavas reales	En Persia, espacio indeterminado.	v. 404	No hay conexión explícita con I.1.
I.3	a	405-474: quintillas	En el palacio real.	v. 529	Hay conexión con I.1.
	b	475-529: end. su. c/pareados			
I.4	a	530-573: redondillas	Espacio indeterminado.	v. 659	Hay conexión explícita con I.3.
	b	574-659: romance é-a			
I.5		660-679: redondillas (prosa-bando)	En una aldea.	v. 679	Hay continuidad con I.3.
I.6		680-819: décimas	En la misma aldea.	v. 819	Hay conexión con I.5.
I.7		820-915: octavas reales	En el palacio real.		Hay continuidad temática con I.6.
II.1	a	916-978: end. su. c/pareados	En el palacio real.	v. 1319	Ha pasado algún tiempo, aunque hay conexión con el acto anterior.
	b	979-1009: quintillas			
	c	1010-1023: soneto			
	d	1024-1143: quintillas (prosa-carta)			
	e	1144-1268: quintillas			
	f	1269-1319: end. su. c/par.			
II.2	a	1320-1355: sextetos-lira	En la aldea de Selvagio y Sirena.	v. 1467	No hay conexión con II.1.
	b	1356-1467: redondillas			
II.3		1468-1511: redondillas	En el palacio real.	v. 1511	Hay conexión con II.1.
II.4	a	1512-1652: décimas	En el palacio real.		Hay conexión con II.3.
	b	1653-1772: quintillas			
	c	1773-1880: romance ó-a			
III.1	a	1881-1920: redondillas	En el palacio real.	v. 2115	Ha pasado un día.
	b	1921-2021: romance á-o			
	c	2022-2035: soneto			
	d	2036-2115: redondillas [2116-2141: romance á-a]			
III.2		2142-2221: redondillas	Por la ciudad.	v. 2221	Tiempo continuo.

III.3	a	2222-2353: redondillas	En el palacio real.	v. 2353	Tiempo continuo.
III.4	a	2354-2393: octavas reales	En el palacio real, en otra sala.	v. 2553	Tiempo continuo.
	b	2394-2513: romance é-o			
	c	2514-2553: décimas			
III.5	a	2554-2587: tercetos	En el palacio real, en el aposento de Ester.		Tiempo continuo.
	b	2588-2672: quintillas			
	c	2673-2776: romance é-o			
	d	2777-2786: canc. con estr.			
	e	2787-2796: romance é-o			

En lo que concierne a la primera jornada, observaremos que el romance en é-a con que se abre la pieza, además de tener la función de presentar el contexto histórico y geográfico en el que se desarrolla la acción, representa un claro ejemplo del empleo de esta forma métrica para una relación: sobre un total de 72 versos, más de la mitad, 41 (esto es, los vv. 31-71), se emplean para una detallada descripción de los suntuosos festejos organizados por Asuero, y en los que todo el pueblo ha podido participar. El romance deja luego el paso a un romancillo hexasilábico en -ó, por medio del cual unos músicos entonan una canción que anuncia y acompaña la salida al escenario del monarca persa.

La segunda aparición del romance en este primer acto, como se ha observado, es en el cuadro I.4, y más precisamente en la microsecuencia I.4b. Nótese ante todo que la asonancia es la misma que en I.1a (é-a); a esto podría añadirse también que por medio de este metro Lope abre y cierra, de manera circular, un conjunto de cuadros que constituye un bloque homogéneo. En efecto, si de I.1 a I.4 se representan alternativamente los acontecimientos relativos a Asuero y Vastí (cuadros I.1 y I.3) y a Mardoqueo y Ester (cuadros I.2 y I.4), que tendrán como punto de confluencia el primer encuentro entre el monarca y la joven protagonista (I.7), los cuadros I.5 y I.6 prevén un cambio sustancial tanto a nivel espacial (ya que de la ciudad de Susa la acción se traslada a una «pequeña aldea», v. 660) como en lo relativo a la acción dramática, que protagonizan ahora los labradores Selvagio y Sirena. Análogamente a lo que sucede en I.1, también el romance del cuadro I.4 se emplea —en parte al menos— para la narración de acontecimientos; en el caso específico, es ahora Mardoqueo quien relata a su sobrina lo ocurrido en el tiempo

que ha pasado desde el comienzo de la comedia, introduciendo además su intervención con las palabras «Oye atenta» (v. 575).²⁴

Las analogías en el empleo del romance en I.1 y I.4, sin embargo, van más allá de la función expositivo-narrativa y de la demarcación del comienzo y el final del bloque constituido por los primeros cuatro cuadros: los dos pasajes, de hecho, guardan unas interesantes relaciones también en lo que concierne a los eventos narrados. Tanto la intervención de Egeo (vv. 31-71) como el diálogo entre Mardoqueo y Ester (vv. 575-606), en efecto, se centran inicialmente en el banquete ofrecido por Asuero; de este modo Lope presenta dos veces el mismo acontecimiento desde dos puntos de vista distintos, casi como para confirmar la circularidad y la cohesión de este primer grupo de cuadros, que el empleo del romance permite marcar. También los términos utilizados por los distintos personajes y las imágenes poéticas parecen confirmar este juego de relaciones intratextuales:

Microsecuencia I.1a	Microsecuencia I.4b
<p>EGEO ¿Que haya durado un <u>convite</u> por más de ciento y ochenta días, donde se ha mostrado tan inaudita riqueza, y que, cumplidos, se haga siete días franca <u>mesa</u> a toda aquesta ciudad donde, como ves, se asienta desde el mayor al menor?</p> <p>BAS. Por cierto, que ha sido muestra de su magnánimo pecho.</p> <p>(vv. 19-29)</p>	<p>MARD. No te alteres; oye atenta. Ya sabes el gran <u>convite</u> real y espléndida <u>mesa</u> que en esta ciudad de Susa hoy la cabeza de Persia ha hecho el gran rey Asuero.</p> <p>(vv. 575-580)</p>

24. Recuérdese el archiconocido éxplícit del *Arte nuevo* (vv. 387-389): «Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará de modo / que, oyéndola, se pueda saber todo».

<p>EGEO Y que ya no habrá más Fénix; porque si es verdad que engendra el muerto al vivo en sus llamas, ya no habrá quién le suceda; ya no vuelan por el aire <u>las aves</u>, o pocas vuelan, ya no hay <u>peces en los ríos</u> ni <u>animales en las sierras</u>, ni hay en los árboles frutas, ni parece que le queda por muchos años, Basán, a naturaleza fuerzas.</p> <p style="text-align: right;">(vv. 53-64)</p>	<p>ESTER Sí sé, porque tienen della noticia los escondidos <u>animales en las selvas</u>, <u>las aves</u> en altos reinos, los <u>peces en las arenas</u>.</p> <p style="text-align: right;">(vv. 581-585)</p>
---	--

La observación de la relación entre los distintos metros y la estructura del texto dramático, en definitiva, permite ahondar en las estrategias y en las funciones ligadas al empleo de las formas métricas; en el caso que aquí nos ocupa, es evidente que los dos romances de I.1a y I.4b están unidos por una conexión que sobrepasa la función narrativa, ya que llegan a ser dos partes de un sistema coherente. De manera análoga, también las sucesivas ocurrencias del romance pueden ser analizadas en su relación recíproca.

Como ya se ha observado, en la segunda jornada aparece tan solo un romance, asonantado en ó-a, cerrando el acto (II.4c).²⁵ Después de tres cuadros en los que se alternan por un lado la historia de Mardoqueo, Ester y los planes malvados de Amán (II.1 y II.3),²⁶ por el otro la relación entre los labradores Selvagio y Sirena (II.2), la acción dramática principal llega a su clímax. La firmeza de Mardoqueo en no querer arrodillarse ante Amán y el creciente favor que el hebreo ha ido ganando con el monarca han llevado al virrey a planear el asesinato del tío de Ester y de todo el pueblo judío presente en el reino. El cuadro II.4, como se puede observar, tiene una estructura tripartita, tanto desde el punto de vista métrico como de la acción: en un primer momento, Mardoqueo hace saber a Ester —a través de Egeo— que Amán

25. Como señalaban Morley y Bruerton [1968:203-205], es frecuente en Lope el empleo de este metro para cerrar los actos, sobre todo a partir de 1608-1610. También el tercer acto de esta pieza, como se ha dicho, concluye con un romance (III.5e).

26. En lo que atañe al primer cuadro del acto (II.1), obsérvese además su construcción circular: el cuadro se abre y se cierra con unos endecasílabos, en los que están englobados tres pasajes en quintillas, alternando con un soneto y un pasaje en prosa.

ha publicado el edicto contra los hebreos (II.4a, décimas); sucesivamente, la reina convida a un banquete a su marido y al malvado virrey: una vez más, este último se irrita al observar cómo Mardoqueo no se arrodilla a su paso (II.4b, quintillas).²⁷ Por lo que atañe a nuestro objeto de análisis, la última microsecuencia comienza con la aparición de Zares y Marsanes, respectivamente mujer y amigo de Amán. A través del romance (que en este caso no tiene ninguna función narrativa, ya que se trata más bien de un diálogo entre los tres personajes)²⁸ Amán anuncia su intención de vengarse de Mardoqueo. La microsecuencia connota así al virrey como un hombre envidioso y soberbio, a pesar de que sus interlocutores, al menos en un primer momento, se alegran con él por la posición de favor de la que ha llegado a gozar en la corte (vv. 1776-1781 y 1787-1803).

Ahora bien, la microsecuencia II.4c desvela significados ulteriores —tanto a nivel funcional como estructural— al ponerla en relación con la sucesiva aparición de un romance, en el primer cuadro de la tercera jornada. No obstante la obvia interrupción que supone el cambio de acto, obsérvese en primer lugar que las dos escenas son consecutivas, se desarrollan en un mismo espacio (el del palacio real) y prevén una total continuidad de la acción dramática; la idea de ahorcar a Mardoqueo expuesta por Marsanes y Amán al final del segundo acto (vv. 1846-1861), por ejemplo, se repite también en III.1d (vv. 2037-2047). Además de esto, el empleo del romance permite establecer una contraposición entre las figuras de Amán y del rey Asuero, y presentarlas como opuestas. En III.1, de hecho, el monarca persa examina los nombres de los súbditos a los que ha concedido favores, enterándose de que no ha recompensado a Mardoqueo por haber impedido un atentado contra él. Más en detalle, es precisamente en III.1b donde el soberano determina reparar su falta —en particular, en los vv. 2008-2021—. Los romances de II.4c y III.1b, entonces, perfilan ante el público a Amán y Asuero como personajes antinómicos a varios niveles: en el diálogo con su mujer y el amigo, Amán demuestra su índole soberbia («cuando los capitanes / y los príncipes se postran / a mis pies, él [Mardoqueo] no me mira, / antes por empresa toma / pasearse en mi presencia», vv. 1819-1823),

27. A propósito de las quintillas, nótese también que en toda la obra su empleo está asociado siempre a la figura de Amán, estableciendo así una correspondencia directa entre estrofa y personaje.

28. Podríamos observar asimismo, casi para confirmar una suerte de continuidad temática en el empleo del romance en la obra, que también en este caso una de las primeras palabras pronunciadas a través de este metro es «convite», aunque referido aquí a otro banquete: «¿Sabéis ya cómo al convite / que Ester, nuestra Reina hermosa, / previene al Rey, me ha llamado?» (vv. 1773-1775).

mientras que Asuero llega a definirse «ingrato» (v. 2017) por no haber concedido el justo premio al tío de Ester. La impresión de que Lope quisiera caracterizar y oponer a estos dos personajes a través de las microsecuencias en romance parece confirmada también a nivel fonológico: si en el primer acto la coherencia interna entre los romances venía marcada por una misma asonancia (é-a), en III.1b esta (á-o) se opone de manera especular a la de II.4c (ó-a).

En lo referido a los últimos romances de la pieza, nótese ante todo que —análogamente a lo observado en el primer acto— aquí también el dramaturgo mantiene una misma asonancia (é-o, en este caso) entre dos cuadros, III.4 y III.5; en este último, además, las microsecuencias III.5c y III.5e pueden considerarse como un bloque único, en el que se ha englobado una breve canción (vv. 2777-2786). Una vez más, para apreciar las posibles razones y funciones en el empleo de las distintas formas métricas, es necesario analizar los dos pasajes en octosílabos asonantados en el contexto más amplio de los cuadros en que aparecen. En la apertura del acto, como hemos observado, Asuero decide rendir públicamente homenaje a Mardoqueo, y ordena a Amán que lleve al hebreo por las calles de la ciudad, con cetro, corona y vestido suntuosamente.²⁹ En los dos cuadros siguientes (III.2 y III.3) el virrey obedece la orden del monarca, quejándose luego con su mujer y con Marsanes por la afrenta que, en su opinión, ha sufrido. La fuerte ligazón entre estas tres escenas, que desde el punto de vista de la acción dramática se desarrollan sin solución de continuidad, es subrayada a nivel métrico a través del empleo de las redondillas tanto en la microsecuencia III.1d, en la que se escenifica el encargo de Asuero a Amán, como en los dos cuadros siguientes.

En III.4b se escenifica el banquete ofrecido por Ester a su marido y a Amán, durante el cual la reina ha decidido denunciar al alevoso virrey por sus maquinaciones. En la microsecuencia inicial en octavas es central la plegaria de Ester, que pide ayuda a Dios para realizar su plan. El empleo de esta estrofa resulta aquí muy distante del consejo del *Arte nuevo* de hacer lucir «por extremo» (v. 310) una relación; su uso se explica muy bien, en cambio, si se observa que en toda la obra las octavas aparecen tan solo en otras dos ocasiones (I.2 y I.7), y que a través de ellas Lope presenta siempre a la protagonista en momentos centrales de su historia personal: su primera aparición en escena (I.2) y el encuentro con el rey, que queda perdidamente enamorado de ella (I.7).

29. Cfr. los vv. 2048-2098.

El paso de las octavas al romance coincide con la salida al escenario de Asuero y Amán (v. 2394): esta microsecuencia reviste una importancia fundamental en la economía del cuadro —y de todo el drama—, constituyendo su núcleo central, ya que en ella se escenifican el banquete y, lo que es más importante, la denuncia de Ester al rey acerca del plan de Amán para exterminar el pueblo judío. Casi incrédulo ante las palabras de su mujer, Asuero reacciona con una serie de preguntas retóricas (vv. 2495-2513), en las que se muestra sorprendido por la conducta de su súbdito y llega a declarar estar «corrido» (v. 2510) por lo sucedido. El paso a las décimas (v. 2514), marca una nueva configuración de los personajes en el tablado: los reyes dejan el escenario,³⁰ y es ahora el virrey quien, en un monólogo, reflexiona sobre su situación. El análisis de las modalidades de construcción del cuadro, por tanto, muestra cómo Lope utiliza de manera muy hábil los distintos recursos dramáticos, en una interacción en la que nada es dejado al azar: ante todo, la tripartición de III.4 queda subrayada a nivel escénico, como se ha dicho, ya que la entrada y la salida de los personajes permite subdividir la escena en tres partes, la más importante de las cuales es III.4b, en la que los tres protagonistas de la pieza coinciden en el tablado. En segundo lugar, las variaciones métricas confirman esta subdivisión interna del cuadro, subrayando también a nivel auditivo los distintos momentos en los que se articula la acción. Cabe observar, además, que las diferentes estrofas no son casuales: si las octavas caracterizan en toda la pieza al personaje de Ester, el romance es de considerar en estrecha relación con su empleo en el cuadro sucesivo, como veremos enseguida, mientras que las décimas aparecen en la obra siempre en correspondencia con momentos de particular tensión.³¹ Finalmente, la tripartición del cuadro queda clara también en el plano de la acción: en III.4a la reina anuncia y prepara la acusación contra Amán (esta microsecuencia podría llevar el marbete de «preparación de la acusación»), en III.4b se escenifica la denuncia («acusación de Ester a Amán»), mientras que en la última microsecuencia el virrey se desespera por lo ocurrido («comentario sobre la acusación»).

30. La acotación del v. 2513, en realidad, dice «Váyase», referido a Asuero; a pesar de esto, las palabras de Amán de los vv. 2524-2525 («Fuese el rey por el jardín, / fuese Ester a su aposento») confirman que también Ester ha dejado el tablado.

31. Más exactamente en I.6, donde se escenifica una discusión entre Sirena y Selvagio, y II.4, en la que Mardoqueo informa a Ester a propósito del edicto contra los judíos que Asuero, aconsejado por Amán, acaba de publicar.

Como hemos anticipado, la centralidad de la microsecuencia en romance en el penúltimo cuadro de la pieza puede considerarse junto con la reaparición de este metro al final del acto (III.5): tras un tenso diálogo entre Amán y Ester, y la salida al escenario de Asuero, que condena definitivamente a muerte a su súbdito, el paso al romance en é-o viene marcado por las palabras de la reina «Señor, escúchame atento» (v. 2674), indicando un retorno a la función narrativa de este metro, tal y como observamos en la primera jornada. A través de esta microsecuencia, Ester afirma ante todo su intención de desvelar al marido «un secreto» (v. 2676), es decir, sus orígenes judíos, que hasta ese momento le había ocultado (vv. 2673-2685); la mayor parte de su intervención, sin embargo (vv. 2687-2730), tiene como objeto la narración de los varios intentos de Amán para aniquilar al pueblo hebreo, así como una defensa de la inocencia y la bondad de Mardoqueo. A esta explicación el monarca responde entregando a la reina y a su tío todos los bienes del ex virrey.

Las afinidades entre las microsecuencias en romance en los últimos dos cuadros de la pieza son muchas, y confirman una vez más la atención de Lope en el empleo de este metro, también en relación con la evolución de la acción dramática: en primer lugar, las microsecuencias tienen como protagonistas siempre a Ester y su marido (a los que hay que añadir a Amán, en III.4, o a Mardoqueo, en III.5, que intervienen brevemente). Análogamente, también la acción que se desarrolla en las dos escenas es similar, ya que en ambas ocasiones la reina dirige una petición a Asuero, a la que el monarca ofrece siempre una respuesta inmediata. Más concretamente, podríamos afirmar que III.4b y III.5c+e presentan dos momentos distintos de una misma escena: en el final del acto, de hecho, la reina precisa ulteriormente lo que ha anunciado en III.4b (esto es, la traición de Amán), explicando más en detalle su plan para aniquilar al pueblo hebreo. De manera parecida a lo observado a propósito de los romances en el primer acto, entonces, a través de la repetición de una misma asonancia Lope subraya la ligazón entre dos microsecuencias y, más en general, entre dos cuadros. Por lo que atañe a la relación entre el final de la obra y su comienzo, destacaremos para concluir la que nos parece una interesante circularidad en el empleo del octosílabo asonantado junto con los pasajes cantados: del mismo modo que la obra se había abierto con un romance al que seguía una canción (I.1b), es ahora otra canción (III.5d) la que precede el final, marcado por el último romance (III.5e).

LA BUENA GUARDA

Once días después de poner punto final al manuscrito de *La hermosa Ester*, como se ha dicho, Lope terminó de copiar *La buena guarda*, en una versión que luego modificaría considerablemente, como ha demostrado Capoa [2014].³² Por lo que concierne al objeto de nuestro análisis, los romances de la pieza son cuatro, y se encuentran en las microsecuencias I.4b, II.5, III.2j y III.5b.

Acto y cuadro	Micros.	Métrica	Espacio	Escenario vacío	Tiempo
I.1	a	1-224: redondillas	En la puerta de una iglesia conventual, en Ciudad Rodrigo.	v. 482	Periodo de carnestolendas, por la mañana.
	b	225-230: canción			
	c	231-242: redondillas			
	d	243-248: canción			
	e	249-256: redondillas			
	f	257-268: canción			
	g	269-468: redondillas			
	h	469-482: soneto			
I.2	a	483-574: end. su. c/pareados	En casa de Pedro.	v. 646	Tiempo continuo.
	b	575-646: redondillas			
I.3	a	647-711: silva	En el convento de Ciudad Rodrigo.	v. 794	No hay conexión explícita con I.2.
	b	712-716: quintillas			
	c	717-720: redondilla			
	d	721-780: quintillas			
	e	781-794: soneto			
I.4	a	795-898: redondillas	En la puerta del convento; luego en la portería.		Hay conexión con I.2.
	b	899-990: romance á-e			

32. En breve, la primera versión de la pieza narra la historia de la abadesa Clara, que decide abandonar el monasterio de Ciudad Rodrigo para huir con su amante, el mayordomo Félix; gracias a la intervención divina, un ángel la sustituye para que nadie se entere de su ausencia. Tras haber sido abandonada por Félix, y después de haberse arrepentido, Clara vuelve al convento para descubrir cómo Dios, a través de la Virgen, ha protegido su honor.

II.1	a	991-1110: redondillas	Delante del convento.	v. 1242	Ha pasado un día; es de noche, llegando hasta maitines.
	b	1111-1182: octavas reales ³³			
	c	1183-1242: redondillas			
II.2		1243-1366: redondillas	Por la calle.	v. 1366	Tiempo continuo.
II.3	a	1367-1543: sextetos-lira	En un prado cerca del río Tormes.	v. 1663	Tiempo continuo.
	b	1544-1663: redondillas			
II.4	a	1664-1748: end. su. c/par.	En el convento.	v. 1808	Hay conexión con II.2.
	b	1749-1808: redondillas			
II.5		1809-1976: romance á-a	En una posada.		Hay conexión con II.3.
III.1		1977-2112: redondillas	En Coll de Balaguer.	v. 2112	Han pasado tres años.
III.2	a	2113-2195: end. su. c/par.	En un prado, a orillas del Tajo.	v. 2503	No hay conexión explícita con III.1.
	b	2196-2275: redondillas			
	c	2276-2289: soneto			
	d	2290-2293: canción			
	e	2294-2301: redondillas			
	f	2302-2305: canción			
	g	2306-2317: redondillas			
	h	2318-2321: canción			
	i	2322-2401: redondillas			
	j	2402-2503: romance á-e			
III.3	a	2504-2537: tercetos	En la portería del monasterio.	v. 2738	Hay conexión con III.2.
	b	2538-2613: redondillas			
	c	2614-2642: end. su. c/par.			
	d	2643-2738: redondillas			
III.4		2739-2796: end. su. c/par.	En la puerta del monasterio.	v. 2796	Hay conexión con III.1.
III.5	a	2797-2856: redondillas	Espacio interior del monasterio.		Tiempo continuo.
	b	2857-2934: romance á-a			

33. Aunque en el manuscrito autógrafo de Lope no se indique de manera explícita, después del v. 1174 todo apunta a la presencia de un momento de tablado vacío, como se infiere de la inequívoca intervención de Clara («Vamos», v. 1173) y como confirma, de manera indirecta, la acotación del

Dos datos llaman inmediatamente la atención: en primer lugar, que el Fénix repite tan solo dos asonancias en los cuatro pasajes, es decir, á-e y á-a, señal esta de que podría quizá entrecruzarse alguna correspondencia o relación entre las microsecuencias que tienen una misma asonancia, según lo observado también para *La hermosa Ester*. En segundo lugar, a nivel macroestructural, que con tres de los cuatro romances (I.4b, II.5 y III.5b) Lope cierra cada uno de los actos de la comedia, mientras que en el caso de III.2j el romance marca el final de un cuadro.

Como es lógico, la funcionalidad de esta estrofa puede apreciarse solo dentro del más amplio contexto estructural de la pieza. Esto es aún más cierto de tener en cuenta la importancia que Lope otorga siempre a la interacción entre la métrica y las variables escénicas y espacio-temporales: sirvan de muestra, antes de pasar al análisis del empleo del romance, unos ejemplos. En el primer cuadro de la obra, después de una escena en la que el sacristán Carrizo escucha unas canciones populares y a duras penas consigue no seguir al grupo de músicos que está pasando, en la microsecuencia I.1g (en redondillas) aparecen en escena por primera vez Clara y Félix; este último, llorando, llega a confesarle a la monja su amor por ella, aunque esta rechaza su propuesta y se va. Ya a solas, y a través de un soneto (I.1h), el mayordomo decide que dejará de cortejar a la abadesa. En el tercer cuadro, sin embargo, asistimos al segundo encuentro entre el hombre y la monja: otra vez Félix le habla de sus sentimientos y otra vez la mujer se muestra inflexible; análogamente a lo observado para el primer cuadro, después de irse la abadesa, el mayordomo reflexiona sobre su condición en un soneto (I.3e). Como se ve, los dos momentos en los que Félix declara su amor a Clara (I.1g y I.3b/d), y que podrían agruparse bajo el marbete de «primer y segundo asalto amoroso a la abadesa», no solo se desarrollan ambos en octosílabos (redondillas y quintillas, respectivamente),³⁴ sino que van rematados por sendos sonetos, estableciendo así un paralelo y una continuidad evidentes entre los dos momentos. Como para confirmar esta correspondencia en el uso de los sonetos, observaremos también que en el acto final se halla el tercer —y último— soneto de la obra, en la microsecuencia III.2c. A pesar de tratarse de una

v. 1243, «Váyase», referida al único personaje que ha quedado en escena, esto es, el ángel. De todos modos, al no ser aquí central esta cuestión, remitimos a nuestro trabajo (Crivellari 2013a:224-227); subrayaremos sin embargo que el cuadro II.1 puede considerarse sin duda alguna como bipartito, cuando no como dos cuadros distintos —aunque, eso sí, muy estrechamente relacionados.

34. Recuérdese que para Lope estas dos estrofas no eran tan distintas como lo son hoy en día, sino que las quintillas se consideraban como una forma de redondilla; cfr. Rozas [1976:127-128].

situación ligeramente diferente (los protagonistas ahora son Clara, disfrazada de labradora, y Cosme), nótese que aquí también esta forma métrica va precedida por unas redondillas, en las que se produce una declaración por parte de un hombre sufriendo por amor, y una vez más se lleva al escenario una reflexión individual (no ya la de Félix, obviamente, sino la de la abadesa) que surge inmediatamente después de un rechazo (otra vez por parte de la monja).

La repetición de una misma estructura microsecuencial en un cuadro, o en parte de él, en definitiva, es un recurso que le permite al dramaturgo presentar situaciones similares a lo largo de la comedia, subrayando su relación. Del mismo modo, Lope demuestra en la pieza una gran atención en el empleo de octavas y tercetos, como se ha apuntado en otro lugar (Crivellari 2013b). También en lo referido a la presencia del romance en la pieza es posible observar cómo esta estrofa descubre sus múltiples posibilidades funcionales (semántica, temática, etc.) cuando se analiza en relación con los demás criterios del cuadro, y en el ámbito de una valoración a nivel estructural más amplia. Tal y como apuntamos a propósito de *La hermosa Ester*, aquí también el romance aparece desligado en principio de su cometido eminentemente narrativo, para cargarse de otras funciones específicas. Bien es verdad que en tres de las cuatro microsecuencias en romance (esto es, I.4b, II.5 y III.5b) hay breves pasajes que podrían ser calificados sin duda alguna de «relaciones», como los vv. 911-954, en los que Clara resume los momentos salientes de sus encuentros con Félix y su enamoramiento por él, o cuando Félix cuenta a Carrizo las razones que lo han llevado a optar por el abandono de su amada (vv. 1832-1874). Sin embargo, también es cierto que todas las microsecuencias se estructuran en forma de diálogo entre varios personajes y que en ellas se da siempre un innegable avance en la acción dramática. Como ya se ha observado, las asonancias que Lope emplea son dos, lo cual permite emparejar —aunque solo a nivel formal, de momento— I.4b con III.2j (ambas asonantadas en á-e) y II.5 con III.5b (en á-a). Además, los romances se encuentran en todos los casos al final de los cuadros —siendo uno de ellos monométrico, II.5— y cierran cada uno de los actos de la comedia; en efecto, en la arquitectura estructural de la pieza, se concentran en estos lugares los momentos álgidos de la trama principal: la confesión de amor de Clara a Félix y la consiguiente decisión de huir con él (I.4b); el desamor de Félix y el abandono de la monja, que se arrepiente de sus errores (II.5); y el reencuentro final de Félix y Clara en el monasterio (III.5b). A esto puede añadirse III.2j, donde tiene lugar el

encuentro de la abadesa con el Pastor que, entre lo metafórico y lo literal, habla de una oveja perdida a la que hace mucho tiempo que está llamando para que vuelva al redil.

A la luz de esto, y de considerar las microsecuencias que tienen una misma asonancia en su relación recíproca, es posible sacar algunas interesantes conclusiones sobre los valores que el Fénix consigue otorgar a esta estrofa. Empezando por los romances en á-e, saltan a la vista ante todo algunas correspondencias entre I.4b y III.2j, ya que si en el primer caso se escenifica el momento de la decisión de abandonar la abadía por parte de Clara, en el segundo el encuentro de la monja con el Pastor marcará su resolución de volver al convento. Como resulta evidente, el dramaturgo presenta —creemos que no casualmente— unas escenas a un tiempo análogas y especulares a través del empleo repetido de una misma asonancia, esto es, la salida y el regreso al monasterio. Además, nótese que en el cuarto cuadro del primer acto Clara anuncia su intención de dejar el convento («Ayer me determiné / que si volvías a hablarme, / de aquí contigo saldría, / para que tú me llevases / donde tu gusto quisiese», vv. 947-951), aunque en realidad la huida se escenifica en el cuadro sucesivo, II.1; de manera parecida, también en III.2j el Pastor se limita a plantear la cuestión relativa a la vuelta de la oveja al redil (vv. 2471-2487), pero es en el cuadro siguiente cuando Clara aparece en Ciudad Rodrigo y retoma su puesto. Dicho en otros términos, a través del empleo de una misma asonancia se establece una conexión entre dos microsecuencias que marcan el comienzo y el final de la experiencia de la protagonista fuera del monasterio. Analizando en profundidad los dos fragmentos, además, es posible apreciar un detalle que corrobora esta relación: ambas escenas prevén la presencia en el tablado de Clara y se abren con la salida al escenario y la intervención de un personaje masculino —Félix en el primer caso, el Pastor en el segundo—. Se trata, claro está, de los interlocutores que propondrán a la monja su huida y el regreso al convento, respectivamente, pero nótese que en los dos casos el romance empieza de manera similar con un momento de queja: el mayordomo planeando su suicidio (vv. 899-905), el Pastor lamentando la pérdida de su oveja (vv. 2402-2424).

Lo que acabamos de observar demuestra cómo, en el análisis de la interacción entre métrica y demás criterios, hay que prestar atención también a la configuración de los personajes en el tablado en cada microsecuencia, ya que estas pueden contribuir a la caracterización de los cuadros. De hecho, en las microsecuencias

II.5 y III.5b, que tienen una misma asonancia (á-a), destacaremos en primer lugar que los personajes en el tablado son en ambas escenas los mismos: Clara, Félix y Carrizo, a los que hay que añadir un mesonero en II.5, que sin embargo apenas participa en la acción y solo tiene la función de entregar a la monja una carta de Félix. Además de aparecer las mismas figuras, sin embargo, el elemento central a destacar es que la repetición de la asonancia subraya asimismo una relación evidente desde el punto de vista del desarrollo de la acción dramática: en efecto, en II.5 tiene lugar concretamente el abandono de Clara por parte de Félix, mientras que en III.5b —otra vez, de manera especular— se escenifica el reencuentro de los antiguos amantes.

Como es obvio, no es verosímil que los espectadores apreciaran de inmediato la conexión entre las dos microsecuencias tan solo gracias a la repetición de una misma asonancia en los romances, aunque sí es plausible que esto pudiera ocurrir en el momento sucesivo —más atento, quizá— de la lectura de la comedia impresa. Aun así, el aspecto en el que haremos hincapié una vez más es que la atención que Lope muestra en la organización incluso de los aspectos secundarios de la comedia (como podría serlo la asonancia de un romance) por un lado ofrece nuevas posibilidades de análisis e interpretación, por otro pone en evidencia la necesidad por parte del investigador de sopesar todos y cada uno de los elementos ligados a la métrica y a los demás criterios a la hora de abordar una pieza.

CONCLUSIONES

La observación del empleo de una forma métrica determinada en relación con la estructura general de la comedia, en definitiva, ofrece unas posibilidades interpretativas inéditas, ya que cualquier estrofa posee unas posibilidades que el estudioso debe escudriñar; en el caso de las piezas objeto de nuestro análisis, por ejemplo, el romance se desvincula de la mera función narrativa —una función que, por otra parte, en algunos momentos sí tiene, como se ha visto— para cargarse de nuevos significados. A través de este metro Lope señala por ejemplo la correspondencia o la continuidad de la acción entre dos o más cuadros, como en el primer y en el tercer acto de *La hermosa Ester*, o la contraposición entre dos situaciones (piénsese en el caso de II.4c y III.1b, en la misma pieza), gracias también al empleo de las distintas

asonancias. Asimismo, el análisis de los mecanismos de interacción entre métrica y construcción dramática permite apreciar funciones semánticas, estructurales y temáticas asociadas al empleo de las diversas formas estróficas, o cómo algunos metros se vinculan a determinados personajes, situaciones, temas, espacios, tiempos, etc.

Además de tratar de ofrecer una respuesta a algunas preguntas relativas al papel del romance en la economía dramática de Lope, el presente artículo pretende constituir una llamada de atención sobre la centralidad de la operación hermenéutica que, a partir de los elementos del cuadro, ponga en relación el dato métrico con las demás coordenadas de la comedia, basándose también en las más recientes contribuciones al respecto.³⁵ A la luz de esta perspectiva crítica, adquieren nuevos significados las sinopsis métricas que encabezan la mayoría de las ediciones críticas de las comedias áureas; además, es posible dejar de lado la búsqueda de una *ratio* siempre válida en el empleo de este o aquel metro por parte del dramaturgo, sin que ello implique una falta de criterio *tout court*: al contrario, desde esta perspectiva, cada forma métrica desvela sus dúctiles posibilidades expresivas y estructurales, en el ámbito de la poliedricidad intrínseca del lenguaje dramático.

35. Por solo mencionar algunas, cfr. Aichinger [2012], Antonucci [2012] y Gutiérrez Meza [2012].

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón», *Iberoromania*, LXXV-LXXVI (2012), pp. 121-141. <<http://dx.doi.org/10.1515/ibero-2012-0023>>
- ANIBAL, Claude E., reseña a «Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, ed. William Fichter, L. Fichter, Modern Language Association of America / Oxford University Press, Nueva York / London, 1944», *Romanic Review*, XXXVII (1946), pp. 252-268.
- ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2007.
- ANTONUCCI, Fausta, «“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, IX (2009), en línea. Consulta del 22 de marzo de 2014. <http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf>
- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, IV (2010), pp. 77-97, en línea. Consulta del 4 de junio de 2014. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Antonucci.pdf>>
- ANTONUCCI, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la Primera parte de Calderón», *Iberoromania*, LXXV-LXXVI (2012), pp. 142-159. <<http://dx.doi.org/10.1515/ibero-2012-0024>>
- CAPOIA, Stefania, «Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafo de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 122-158, en línea. Consulta del 6 de junio de 2014. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.90>>
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013a.
- CRIVELLARI, Daniele, «A propósito de la segmentación de la comedia áurea: algunas observaciones sobre las fronteras entre lo métrico y lo espacial», en *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Volume I - Letteratura*, eds. A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi y P. Taravacci, Università degli Studi di Trento, Trento, 2013b, pp. 101-115.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970.

- DIXON, Victor, «The Study of Versification as an Aid to Interpreting the Comedia: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega», en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, eds. Ch. Ganelin y H. Mancing, Purdue University Press, West Lafayette, 1994, pp. 384-402.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universidad Nacional de Estudios a Distancia / Universidad de Sevilla / Universitat de València, Valencia, 1993.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Mecanismos dramáticos de Lope de Vega: *La hermosa Ester* del texto bíblico al texto teatral», en *La Biblia en el teatro español*, eds. F. Domínguez Matito y J.A. Martínez Berbel, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, pp. 377-386.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián [2008]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *La doncella Teodor*.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, «La polimetría en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón», *Iberoromania*, LXXV-LXXVI (2012), pp. 172-186. <<http://dx.doi.org/10.1515/ibero-2012-0026>>
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1992.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.
- MARTÍNEZ INIESTA, Bautista y Juan B. MARTÍNEZ BENNECKER, «Fuente bíblica e invención poética en *La hermosa Ester* de Lope de Vega», *Tonos Digital*, XVIII (2009), en línea. Consulta del 4 de junio de 2014. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-15-esther.htm>>
- MCGRADY, Donald [1993]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Fuente Ovejuna*.
- MORLEY, Sylvanus G., reseña a «Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962», *Hispania*, XLVII 2 (1964), p. 427.
- MORLEY, Sylvanus G. y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MORRÁS, María y Xavier TUBAU [2010]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *El sembrar en buena tierra*.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.

- PROFETI, Maria Grazia, *La vil quimera de estre monstruo cómico*, Reichenberger, Kassel, 1992.
- RODRÍGUEZ Cuadros, Evangelina [2011]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Yunque, Madrid, 1935.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «A propósito de la polimetría: “Varias rimas” y “Arte nuevo”», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 67-88.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Castalia, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. J. González Barrera, Reichenberger, Kassel, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, ed. M.C. Artigas, Verbum, Madrid, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1993.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa Ester*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1893, III, pp. 307-345.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, ed. J.M. de Cossío, Blass [Instituto de España], Madrid, 1963.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, ed. H. Ziomek, University of Georgia Press, Athens, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, eds. M. Morrás y X. Tubau, coord. M. Presotto, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2010, pp. 1043-1180.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. 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.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci,

Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 169-206.

VITSE, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, IV (2010), pp. 19-75.