

# “Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope

Fausta Antonucci  
Università Roma Tre

## 1. A MODO DE PREMISA

Como es sabido, Lope en el *Arte Nuevo* aborda la cuestión de la polimetría de la Comedia Nueva desde la perspectiva de la correspondencia entre metro utilizado y materia tratada (o situación dramática):

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.  
(vv. 307-312)

Es un planteamiento análogo al que inspira los versos relativos al decoro lingüístico de los personajes, que leemos poco antes (vv. 269-293). De hecho, si nos atenemos a lo que declara en el *Arte Nuevo*, para Lope la polimetría teatral es un elemento de la *elocutio*, al par de los distintos registros de uso de la lengua y de las figuras retóricas, de los que se trata en la sección del poemita que empieza en el v. 246 (“Comience, pues, y con lenguaje casto...”)<sup>1</sup>. La *elocutio*, según la concepción de la retórica clásica que Lope sigue aquí al pie de la letra, es el “vestido” que cubre, lo más apropiada y elegantemente posible, un cuerpo cuya ideación y proporciones constituyen los momentos, necesariamente previos, de la *inventio* y la *dispositio*. Y el pasaje dedicado a la *dispositio* (vv. 211-245) se abre con un consejo famoso: el de planear la organización de la intriga en prosa (“El sujeto elegido escriba en prosa”); práctica y no teoría, pues hallazgos documentales más y menos recientes nos han probado que Lope efectivamente redactaba planes en prosa de sus comedias<sup>2</sup>.

Esta aclaración previa no va encaminada en modo alguno a subestimar la función estructural y estructurante de la métrica en la Comedia áurea, función especialmente defendida hoy por Marc Vitse (1998)<sup>3</sup>; sólo pretende recordar que Lope de Vega, al menos por lo que se deduce de los versos del *Arte Nuevo*, no tenía conciencia cabal de esta función, pues veía en la versificación un momento sucesivo al de la *dispositio*, fase dedicada, esta sí, a planificar la estructura de la pieza dramática. Por lo tanto, bien puede ser que, en la práctica de la polimetría, el dramaturgo obrase a veces guiándose por criterios meramente “temáticos”, como los que resume en los versos del *Arte Nuevo* citados arriba, o por exigencias estilísticas de *variatio*, con una función

<sup>1</sup> Rozas (1990: 275).

<sup>2</sup> Machado, 1924 y 1925; Ferrer, 1991; Romero Muñoz, 1995 y 1996.

<sup>3</sup> Sólo cito el trabajo de Vitse más conocido y sistemático sobre el tema, remitiendo a Antonucci, 2007 para más información bibliográfica.

parecida a la que tiene en una composición musical un cambio de ritmo o de clave, como sugirió Dixon (1981: 53).

Aun con esta salvedad, estudiar el uso de la polimetría desde una perspectiva estructural es más productivo, para la interpretación y la comprensión de la comedia que estemos analizando, que estudiarlo desde una perspectiva estilístico-temática, como la que escogió Marín en su ya clásico estudio sobre la versificación de Lope. Dicho de otra forma, de lo que se trata no es de "indagar la técnica versificadora de Lope", "de intuir algo de la «poética invisible» de Lope a través del análisis y cómputo minucioso de su práctica versificadora", como se proponía Marín (1968: 7 y 8), examinando por separado cada forma métrica y sus múltiples usos en las 27 comedias que constituyen el corpus de su análisis; sino de estudiar cómo la métrica contribuye a la construcción del significado de cualquier comedia, en tensión con otros componentes dramáticos como la configuración de los personajes que actúan en el tablado y las referencias espacio-temporales o escenográficas. Para ello, es necesario tratar de percibir las relaciones recíprocas que existen entre las distintas formas métricas de una comedia, dejando de verlas como mera sucesión de metros y estrofas, al estilo de las sinopsis métricas que encabezan cualquier edición moderna de textos teatrales áureos. Se trata de un camino crítico que emprendieron entre los primeros, con valiosas observaciones y sugerentes esbozos de análisis, Vern Williamsen (1978), Victor Dixon (1985 y 1994) y, con actitud más sistemática y mayor contundencia metodológica, Marc Vitse. Tanto Dixon como Vitse no dejan de insistir en la oportunidad de seguir investigando en esta dirección, con lecturas concretas de obras individuales que nos ayuden a profundizar cada vez más en el conocimiento de la polimetría teatral áurea.

Recogiendo esta sugerencia, y como etapa ulterior en un camino de investigación que me viene interesando desde hace ya algunos años, en las páginas siguientes voy a proponer una lectura métrica de dos comedias urbanas de Lope compuestas en el mismo torno de tiempo que el *Arte Nuevo: El acero de Madrid* (1607-1609) y *La dama boba* (1613). En este segundo caso, existe ya un sugerente esbozo de lectura métrica elaborada por Dixon (1994), que puede sin embargo perfilarse y profundizarse ulteriormente. El modelo analítico que utilizo para la segmentación métrica de las comedias deriva fundamentalmente de las propuestas de Marc Vitse, aunque mi propio planteamiento, como podrá verse en las páginas siguientes, es menos sistemático y más ecléctico, y no renuncia a tomar en cuenta como factores estructurales importantes, al lado de la métrica y en relación con ella, el espacio dramático y el sistema de los personajes.

## 2. EL ACERO DE MADRID

*El acero de Madrid*, para cuya datación Stefano Arata (2000: 17-20) fija, con respecto al lapso propuesto por Morley y Bruerton (1606-08), el bienio comprendido entre 1607 y

1609, es una comedia que conserva todavía algunos rasgos característicos de lo que Arellano (1996) definió "modelo temprano de comedia urbana": damas y galanes poco preocupados por la honra y mucho por el dinero; comportamientos decididamente desenfadados en cuanto a respeto de normas morales; código onomástico que no refleja los usos españoles contemporáneos; número elevado de personajes, algunos de los cuales decididamente poco funcionales para la intriga. La duración del enredo es asimismo bastante extensa: al menos cuatro meses transcurren entre el segundo acto y el tercero, y el primero y el segundo acto se desarrollan en más de un día (en contra de lo que el mismo Lope teoriza en el *Arte Nuevo*, es decir, que en cada acto hay que procurar "no interrumpir el término de un día", v. 214). La acción, que se ambienta en el Madrid contemporáneo, se mueve entre cuatro espacios distintos: la calle, el Prado de San Jerónimo, el interior de la casa de Belisa, el exterior de la casa de Marcela. Cuatro son también los cuadros que componen cada acto; entendiendo por 'cuadro' el bloque escénico formado por una unidad espacio-temporal y delimitado por un momento de tablado vacío<sup>4</sup>.

Los momentos de cambio métrico son, en comparación, más numerosos: nueve en cada acto. Como ya he apuntado más arriba, en vez de considerarlos como mera sucesión de metros y estrofas, me propongo examinarlos desde una perspectiva estructural, en relación con el desarrollo de la acción y las unidades espacio-temporales que constituyen los cuadros. Adoptando la óptica "jerarquizante" propuesta por Vitse (1998), los veintisiete cambios métricos se reagrupan en ocho grandes bloques (o macrosecuencias) cuyo deslinde viene dado por la coincidencia entre cambio de forma métrica y cambio de cuadro (tablado vacío más cambio espacio-temporal). Puesto que no siempre el momento de tablado vacío que deslinda un cuadro coincide con un cambio de forma métrica (desfase que se da dos veces en el primer acto y dos en el tercero), lógicamente el número de las macrosecuencias es inferior al de los cuadros.

Las macrosecuencias pueden ser monométricas (es el caso de II, 3) o, más a menudo, polimétricas, es decir, formadas por diversas microsecuencias. A veces una forma métrica puede incrustarse en otra distinta, como sucede por ejemplo en I, 1 b y en III, 1 b: los tercetos y el romancillo, insertos en ambos casos en un bloque en redondillas, son ejemplos típicos de lo que Vitse (1998: 50; 2007: 172-73 y *passim*) propone llamar "formas métricas englobadas": cambios de versificación que tienen un valor tonal más que estructural, pues sirven para citar algún texto (los tercetos de I, 1 b coinciden con el texto del billete de Belisa leído por Lisardo) o relatar algo en un contexto discursivo que se reanuda a continuación (el romancillo de III, 1 b en el que Belisa cuenta a Teodora su relación con Lisardo).

---

<sup>4</sup> Criterios enunciados con mayor detalle por Ruano (1994: 291-294). No necesariamente un momento de tablado vacío por sí solo da lugar a un cambio de cuadro: es lo que sucede en el tercer acto, cuando, a pesar del tablado vacío del v. 2720, seguimos en el interior de la casa de Belisa y el tiempo es continuo.

Esta jerarquización, reflejada en el esquema final, permite leer la polimetría de la comedia sin perderse en una multitud de datos indiferenciados. Lo que salta a la vista en primer lugar es que la armazón métrica de *El acero de Madrid* está constituida por las redondillas y el romance, que cubren por sí solos más del 85,2% de los versos totales. En este contexto, las formas métricas y estróficas distintas destacan especialmente. Se aprecia a primera vista el criterio coherente que preside la utilización de los endecasílabos sueltos, con un pasaje en cada acto, dedicado las tres veces a situaciones protagonizadas por el padre de Belisa, Prudencio, en relación con su sobrino Octavio, al que piensa conceder la mano de Belisa. El único pasaje en quintillas (II, 3) está protagonizado por Octavio, en el momento en que empieza a dudar de la inocencia de los paseos matinales de Belisa; los dos pasajes en octavas (II, 2 a; III, 1 a) coinciden con momentos especialmente difíciles para la historia amorosa de los protagonistas, pues en el primer caso Riselo amenaza con dejar de ayudar a Lisardo por miedo a que Marcela, celosa de Teodora, le quite sus favores; en el segundo, Prudencio empieza a sospechar seriamente que la opilación de su hija sea, como en realidad es, un embarazo, y pone en aprieto a su hermana Teodora en una escena que abre el camino al desenlace.

Volviendo ahora al romance y a las redondillas, y examinando con mirada atenta la dinámica de su alternancia en la comedia, me parece poder afirmar que cada una de ambas formas métricas tiene una especialización precisa en relación con la acción dramática: mientras que las secuencias en redondillas se caracterizan por el protagonismo de los personajes femeninos y del lacayo Beltrán, el protagonismo de las secuencias en romance es todo de los personajes masculinos. Lo que acabo de afirmar requiere alguna demostración, empezando por el comienzo mismo de la comedia, pues entre los personajes de I, 1 a, que es una secuencia en romance, aparecen también Belisa y Teodora, mientras que en I, 1 b, secuencia en redondillas, ningún personaje femenino aparece en el tablado. Pero la situación apertural de I, 1 a, es decir, los dos galanes que, delante de la iglesia, esperan la salida de Belisa, proyecta el foco de la atención sobre los protagonistas masculinos, instaurando además una clara simetría con secuencias análogas como I, 2 c y II, 4 a, también en romance. Por otra parte, las redondillas de I, 1 b empiezan en coincidencia con la llegada de Beltrán que trae el billete de Belisa: el criado y la dama, ésta sólo presente a través de su escrito, son los verdaderos protagonistas de esta secuencia, pues son los artífices del engaño (la falsa opilación y la falsa cura) que da pie al desarrollo de la intriga.

Para percibir la distinta funcionalidad de las dos formas métricas hay que fijarse en los deslindes de microsecuencia y en su relación con el desarrollo de la acción y la configuración de los personajes en el tablado. Empecemos por pasar revista a las secuencias en redondillas: I, 2 b coincide con el anuncio de la llegada del falso médico Beltrán a casa de Belisa; I, 2 d coincide con la llegada de las mujeres a la cita convenida en el Prado con los galanes; II, 1 a guarda parecidos estructurales y de contenido con I, 2 b pues se desarrolla por igual en casa de Belisa con Beltrán como

falso médico, y Teodora y Octavio en el papel de nuevos enfermos de amor; II, 1 d está protagonizada por Belisa y Teodora, aliadas por primera vez; en II, 2 b el protagonismo pasa a Marcela, que sale a la ventana para echarle en cara sus celos a Riselo; II, 4 b se abre con la salida al tablado de Marcela acompañada por Octavio, luego seguida por la llegada de Belisa, Teodora y Leonor; III, 1 b empieza cuando, por fin solas, Teodora y Belisa llegan a una explicación; III, 1 d coincide con la vuelta al tablado de las mismas, tras una secuencia protagonizada por Octavio y Prudencio; III, 2 a se abre con la llegada de Belisa y Beltrán disfrazados delante de la casa de Marcela. Por el contrario, el paso al romance se da en coincidencia con un prevalente protagonismo masculino: I, 2 c y II, 4 a se centran en la espera de Lisardo, Riselo y Beltrán en el Prado; III, 1 e y III, 2 b coinciden con la reunión de todos los antagonistas de los enamorados, respectivamente en casa de Belisa y delante de casa de Marcela.

Examinadas las secuencias en redondillas y romance desde esta perspectiva, se aclara asimismo una razón posible de la no coincidencia entre el cambio de ambientación espacial y el cambio de forma métrica en los cuadros II y III del primer acto y los cuadros I, II y III del tercero. En ambos casos las redondillas siguen fluyendo sin interrupción, porque, a pesar de que cambian el espacio dramático y la configuración de los personajes, sigue siendo central el protagonismo femenino: de hecho, en ambos casos se pasa de la perspectiva de Belisa y Teodora a la de Marcela, tercer polo de la intriga amorosa. La combinación entre la continuidad métrica y el cambio de espacio apunta así a la situación anímica parecida de las mujeres enamoradas, más allá de las diferencias de carácter y las que van aparejadas con los distintos espacios domésticos y los distintos contextos sociales.

Porque, aunque hayamos empezado nuestro análisis con la mirada puesta en la métrica, no podemos subestimar la importancia semántica de la organización espacial de la pieza. Lope, en *El acero de Madrid*, construye el espacio dramático<sup>5</sup> con un cuidado que es imposible dejar de reconocer. Básicamente, en toda la pieza se alternan la casa de Belisa, dama "de buena familia" vigilada por su padre y su tía, y la casa de Marcela, a la que suponemos mujer libre, pues nadie desempeña para con ella el papel de guardián del honor. Estos dos espacios funcionan, desde el punto de vista dramático y escénico, de forma muy distinta. De la casa de Belisa siempre se nos muestra el interior, lo que permite el consabido juego de las llegadas sucesivas de personajes extraños a la familia, en consecuencia de una relación de parentesco (es el caso de Octavio y de su criado Salucio) o de un engaño (es el caso de Beltrán y de Lisardo). De hecho, la casa de la dama "de buena familia" es, dramática y semánticamente, un espacio cerrado, cuya permeabilidad al exterior está controlada

---

<sup>5</sup> Es decir, el espacio donde se desarrolla la acción ficticia, al que remiten las palabras de los personajes, con deícticos, descripciones, alusiones, y que sólo se visualiza en el metalenguaje del crítico o del espectador; mientras que el *espacio escénico* es el concretamente visible por los espectadores en un corral de comedias. Se trata de una terminología pertinentemente utilizada por Vitse (1985: 8-9), que a su vez adapta unas definiciones de Patrice Pavis.

por los guardianes del honor (aquí, el padre), aunque este control pueda verse burlado por la ingeniosidad de los enamorados y del criado ayudante. En cambio, la casa de Marcela se presenta de forma distinta, no ya como claustro (virtualmente al menos) cerrado, sino como el baluarte de la mujer libre que administra ella misma el "permiso de entrada" en razón de sus inclinaciones. Por ello, en el cuadro III del primer acto, no es importante saber dónde se desarrolla la acción, si dentro o fuera de la casa de Marcela; de hecho, el texto no nos dice nada preciso al respecto, puesto que la eventual entrada del galán Florencio en la casa (acción que no se realiza en escena) no supone ningún problema para Marcela. Por ello, en los cuadros II del segundo acto y II del tercero, la acción se desenvuelve fuera de la casa de Marcela, mientras ésta sólo se muestra a la ventana o a la puerta para rechazar o admitir a los galanes que están en la calle. La misma dinámica se da en el cuadro IV del tercer acto, en el que Belisa y Beltrán, disfrazados, acuden a casa de Marcela en busca de Lisardo, y los personajes actúan en el umbral, del lado de la calle (el tablado) Belisa y Beltrán, del lado del portal de la casa (una de las puertas del fondo) Marcela, Riselo y Lisardo. Los espacios domésticos propios de las dos damas, con las diferencias que acabo de señalar, se combinan con el espacio urbano, abierto, que posibilita el encuentro de los enamorados: en apertura de la comedia, es el exterior de la iglesia de la que va a salir Belisa; al final del primero y del segundo acto, es el Prado de San Jerónimo, donde Lisardo, Riselo y Beltrán esperan a sus respectivas enamoradas, con éxito feliz la primera vez, infausto la segunda.

El paralelismo estructural de estas dos microsecuencias últimas, complicado por la antítesis en el resultado de la acción, se ve reforzado por la métrica al mismo tiempo que por la disposición de las réplicas de los personajes, hecho este último ya notado por Arata (2000: 211-212). En ambos casos, se trata de un romance que glosa unas coplas populares: la seguidilla "Mañanicas floridas / del mes de mayo, / recordad a mi niña, / no duerma tanto", citada por entero en los vv. 639-642, y los versos "que si crece el sol que sale, / volveráse la niña, dirá que es tarde" (vv. 1903-1904), que también son una seguidilla incompleta, formada por un verso octosílabo y un dodecasílabo que es en realidad una unión de heptasílabo y pentasílabo. En ambas microsecuencias, las seguidillas se ven glosadas, primero por Lisardo, luego por Riselo y Beltrán que sustituyen, a la palabra "niña", las necesarias variaciones ("tía" en el caso de Riselo, "fregona" y "tollo" en el caso de Beltrán). La asonancia del romance es, como era de esperar, la misma de la seguidilla que constituye el tema de la glosa: á-o para I, 2 c, á-e para II, 4 b. Pero el juego de remites internos elaborado por Lope gracias a la métrica no termina aquí: en II, 1 b (cuando ya el primer encuentro amoroso se ha realizado felizmente) otra glosa en romance, con la misma asonancia de I, 2 c, se encarga de avisar al padre de Belisa de la verdadera intención de los paseos matinales al Prado de su hija ("Niña del color quebrado, / o tienes amor, o comes barro", vv. 1345-1346). Y la misma asonancia en á-o presenta la microsecuencia conclusiva de la comedia, que ofrece un desenlace feliz a la intriga amorosa.

### 3. LA DAMA BOBA

Cuando Lope compuso, en 1613, *La dama boba*, en una etapa de plena madurez creadora, hacía ya muchos años que dominaba con maestría la fórmula de la comedia urbana. De hecho, cuando Arellano (1996) estudia la producción temprana de comedias urbanas de Lope, escoge un corpus que comprende piezas fechables entre 1590 y 1603, siendo *El acero de Madrid* (que Arellano fecha en 1606) la más tardía de las comedias examinadas. Así y todo, indudablemente *La dama boba* reúne muchos de los rasgos que conforman el que Arellano llama "modelo temprano" de la comedia urbana de Lope: un sistema onomástico alejado de la cotidianeidad española contemporánea, un número de personajes muy elevado con relativa afuncionalidad de alguno de ellos, la centralidad del tema del dinero, el desenfado con el que se trata el tema del honor. En la presencia de estos rasgos, *La dama boba* no se aleja demasiado de *El acero de Madrid*, aunque sin duda se acerca más a esa estilización y "normalización" de los caracteres y de la intriga que define el modelo más conocido de comedia urbana, al que se suele llamar "de capa y espada" y que domina magníficamente Calderón. Baste pensar en la importancia del motivo del "Amor maestro" y en los ecos neoplatónicos que resuenan en la historia teatral de la boba que se hace discreta gracias al Amor.

También desde otras perspectivas (la duración de la intriga, la cantidad de espacios dramáticos, la composición en cuadros, la estructura métrica) *La dama boba* muestra afinidades con *El acero de Madrid* al mismo tiempo que indicios de una mayor regularidad estructural. La intriga dura un tiempo relativamente largo, aunque no tanto como en *El acero de Madrid*, pues en el intervalo entre los actos transcurre, en ambos casos, un mes, y sólo en el primer acto hay un intervalo temporal imprecisado entre el I cuadro y el II. Los espacios dramáticos se reducen a tres (la posada de Illescas, la casa de Otavio, un prado cerca de Recoletos), y la acción se concentra en realidad casi exclusivamente en la casa de Otavio, ambientándose en los dos espacios restantes sólo dos veces. Esta concentración espacial se refleja en un número de cuadros más reducido (el acto primero se articula en dos cuadros, el segundo en cuatro, mientras que el tercero es un cuadro único)<sup>6</sup>; además, en *La dama boba* no

---

<sup>6</sup> En cuanto a la partición en cuadros del primer acto, hay que señalar que el v. 272 parecería coincidir con un momento de tablado vacío, puesto que Otavio y Miseno ya no vuelven a hablar después de este verso, y que la salida al tablado de Nise y Celia también se realiza después de este mismo verso, si nos atenemos a la posición de la acotación explícita ("Nise y Celia, criada"). Sin embargo, una acotación implícita, y por tanto más fehaciente, en el v. 269 pronunciado por Miseno ("Nise es aquésta"), nos dice que la salida al tablado de Nise y Celia debe realizarse antes del v. 272, y, por tanto, sin que haya cambio de cuadro, pues el espacio y el tiempo son continuos y no hay momento de tablado vacío. En el tercer acto hay un momento de tablado vacío en el v. 2930, que coincide además con un cambio de forma métrica, pero que no marca en mi opinión un cambio de cuadro, pues espacio y tiempo son continuos, como sucede en el v. 2720 del tercer acto de *El acero de Madrid*.

existe ningún desfase entre el deslinde de cuadro y el cambio de forma métrica, como se puede comprobar en el esquema final.

Por otra parte, la cantidad de cambios métricos se dispara: diez en el primer acto, once en el tercero, doce en el segundo. Y sin embargo, utilizando los criterios jerarquizadores que ya he aplicado para *El acero de Madrid*, la estructura métrica de *La dama boba* muestra una cara distinta, más coherente y concentrada, más fácilmente interpretable. Lo primero que salta a la vista es el elevado número de formas métricas que no son en realidad secuencias autónomas sino englobadas: tres en cada uno de los dos primeros actos, y una muy compleja y larga en el tercero (el romance más canción con estribillo que bailan Nise y Finea). En todos los casos, estas secuencias se ven enmarcadas en una microsecuencia en redondillas<sup>7</sup>. La individuación de las secuencias englobadas pone al descubierto una vez más cómo la armazón métrica de la comedia está constituida por las redondillas y el romance, casi siempre en alternancia regular y ocupando el 78,2% del texto. Contra este entramado métrico dominante, destaca la especialización de los versos y estrofas distintos. Un solo pasaje en octavas (I, 2 a): la estrofa italiana, homónima del padre de Nise y Finea, la reserva Lope justamente para la primera entrada en escena de este personaje. Un solo pasaje en endecasílabos casi totalmente dispuestos en pareados, o silva del tipo 3 según Morley y Bruerton (II, 3): se utiliza para el único cuadro "de exteriores", el único momento en el que los dos galanes protagonistas, Liseo y Laurencio, se encuentran a solas y sellan el pacto del intercambio de las damas. Un solo pasaje autónomo, no englobado, en décimas (III, 1 a): se utiliza para el gran monólogo de Finea sobre el Amor maestro en apertura del tercer acto.

Las razones semánticas de la elección por Lope de los metros englobados también resaltan si se los mira desde la perspectiva de la estructura métrica de la comedia: es decir, no como formas aisladas, sino en su entramado de relaciones recíprocas. Quizá los casos más transparentes sean dos: los endecasílabos sueltos (con un elevado porcentaje de pareados) englobados en II, 2 y en II, 4 a, y el romance í-o y los sonetos englobados en I, 2 b. Los endecasílabos sueltos caracterizan dos situaciones de segura eficacia cómica y psicológica: la llegada de Otavio en dos momentos de gran desconcierto interior de Finea, quien, acompañada por su criada Clara, está tratando de desentrañar los misterios del nuevo sentimiento que experimenta y, en su ingenuidad, pide consejo y aclaraciones a su propio padre. La inserción de los endecasílabos en las redondillas empieza, y termina, justo en coincidencia con la presencia en escena de Otavio, con un efecto que es al mismo tiempo de consabido decoro (el personaje del anciano caracterizado por un metro noble y elevado) y de realce de los primeros, y únicos, momentos de confianza sincera entre Finea y su padre. En cuanto al romance y al primer soneto englobados en I, 2 b, es clarísima su funcionalidad antitética: el romance es un ejemplo de poesía narrativa, muy del

---

<sup>7</sup> Para la determinación de las formas métricas englobadas he tomado en consideración las objeciones de Vitse (2007) a mi manejo de esta noción en un trabajo sobre *Peribáñez* (Antonucci, 2000).



gusto popular<sup>8</sup>, que exalta un asunto nimio y cotidiano; el soneto es, al contrario, una de las formas líricas más cotizadas de la poesía amorosa elevada. La antítesis entre los dos pasajes no es sólo de tipo métrico, sino también semántico<sup>9</sup>: el romance opera un doble rebajamiento del tema amoroso, por tomar como protagonistas unos animales y por hablar de una de las consecuencias más físicas del amor, el parto; el soneto en cambio se eleva hasta las esferas celestes, hablando de almas y de un amor aún más puro que el terreno "que ciega" (v. 545), con un conceptismo tan rebuscado que aun la culta Nise declara no haberlo entendido. No creo que aquí Lope haya querido poner en duda el entendimiento o la cultura de Nise<sup>10</sup>, sino simplemente señalar que, por más leída y culta que sea, Nise es mujer, y apetece un amor más concreto que el que le señala Duardo en su soneto. Pero ese amor, encarnado hasta ahora en Laurencio, justo en esta microsecuencia va a escurrírsele de las manos a Nise, pues apenas ella se va, Laurencio, a solas, recita otro soneto en el que da cuenta de su intención de enamorar a Finea para enriquecerse con su dote: tema, como se ve, que no puede ser más antitético al del soneto espiritual de Duardo<sup>11</sup>. Las tres formas métricas englobadas en esta microsecuencia funcionan entonces, por un lado, como señaladores del modo de ser antitético de las dos hermanas, por otro, como indicios de su diferente destino.

En cuanto a la alternancia redondillas / romance que, como comentaba más arriba, constituye el entramado métrico de la comedia, su función semántica no es, como en *El acero de Madrid*, la de marcar la alternancia entre protagonismo femenino (y del lacayo) o masculino. De hecho, esta alternancia no existe en *La dama boba*, o cuando menos no se da en la misma forma, pues el sistema de los personajes no es el mismo que en *El acero de Madrid*. En primer lugar, salta a la vista la distinta función de los criados: en *La dama boba* no existe ninguna figura comparable a la de Beltrán, verdadero tipo de *servus fallax*, deuteragonista del engaño imaginado por Belisa, enlace entre el espacio abierto de la urbe y el espacio cerrado de la casa de la dama, y, por tanto, dramática y métricamente conectado con los personajes femeninos. Ninguno de los criados (y criadas) de *La dama boba* tiene la misma independencia e iniciativa; tampoco necesitan sus amos esas cualidades, en realidad, pues la organización de los espacios dramáticos y de los movimientos de los personajes por tales espacios es asimismo muy distinta. El espacio dominante en la comedia es la casa de Otavio, a la que los galanes de Nise y de Finea tienen libre acceso hasta poco antes del final; no hace falta pues imaginar otros lugares de encuentro, externos a la casa, ni los galanes necesitan un criado como trámite con la dama, pues pueden hablarle directamente. El espacio urbano abierto, exterior a la casa, sólo se necesita en

<sup>8</sup> Aunque hay que señalar, con Pedraza (2003: 946), su "estilo tan trabajado que roza el alambicamiento".

<sup>9</sup> Algo ya notado por Navarro Durán (1989: XIII) y Carrión (1991: 242).

<sup>10</sup> Ver Holloway (1972: 251) y Egido (1978: 362), que, correctamente, observa que "Su inteligencia [de Nise] se dirige más bien al ejercicio de la discreción amorosa".

<sup>11</sup> La interrelación entre los dos sonetos y el romance del parto de la gata es uno de los núcleos analíticos más interesantes y acertados de la lectura de Dixon (1994).

relación con la rivalidad entre Laurencio y Liseo (II, 3), pues para un duelo sirve un lugar aislado y solitario. En cuanto a galanes y damas, al sistema ternario propio de *El acero de Madrid* se sustituye en *La dama boba* un sistema binario: dos damas rivales, Nise y Finea, y dos galanes, Laurencio y Liseo, que, a intervalos, colaboran o rivalizan. Sólo encontramos rastros marginales de ternarismo en la tríada formada por los amigos Laurencio, Duardo y Feniso. Paralelamente, el sistema espacial ternario propio de *El acero de Madrid* (casa de Belisa - casa de Marcela - calles y jardines de Madrid) se ve sustituido por un sistema espacial binario: casa de las damas como lugar para trenzar y destrenzar relaciones amorosas / espacio exterior como lugar de encuentro y transacción entre los galanes<sup>12</sup>.

No se trata por supuesto solamente de una diferencia numérica: en *El acero de Madrid* los protagonistas masculinos se mueven siempre de forma conjunta (los tres juntos, o cuando menos en pareja: Lisardo-Beltrán o Lisardo-Riselo) pues existe entre los tres un vínculo de amistad y de colaboración; en *La dama boba*, en cambio, cada galán se mueve por su cuenta, tratando de enamorar a la dama escogida a solas: prueba de ello es el mismo Laurencio, quien, aun formando parte originariamente de una tríada de galanes, adquiere un protagonismo que sus dos amigos no comparten en absoluto, y logra siempre quedarse solo con la dama que le interesa, ora sea Nise, ora Finea.

Es más: mientras que el único equívoco amoroso en *El acero de Madrid* es el engaño que sufre Teodora, al fingir Riselo estar enamorado de ella cuando no ha dejado nunca de estarlo de Marcela, en *La dama boba* el entramado de relaciones sentimentales se complica por la introducción del motivo del cambio de objeto amoroso, que afecta tanto a Laurencio como a Liseo. Obedeciendo al principio enunciado por Otavio en los vv. 255-256 (I, 2 a) Laurencio decide buscar en Finea el dinero que no tiene, dejando a Nise, a la que cortejaba correspondido; mientras que Liseo, quizá consciente de no ser un dechado de discreción (al respecto me parecen reveladores los vv. 925 y ss.), se enamora de la sabia Nise a pesar del concierto de matrimonio con Finea que lo ha llevado a Madrid y a la casa de Otavio. Mientras los galanes intercambian el objeto de sus atenciones (Liseo con un ulterior cambio, pues en III, 1 b vuelve a querer casarse con Finea al verla ya transformada en discreta), las damas permanecen fieles a su amor, que es el mismo galán: Laurencio. Se crea así, no sólo una rivalidad femenina que evoca en parte la rivalidad Marcela / Teodora de *El acero de Madrid* (ambas parejas de mujeres caracterizadas por una gran diferencia recíproca); sino la típica cadena de amores no correspondidos a la que aluden unos de los últimos versos de la canción con estribillo que bailan las dos hermanas en III, 1

---

<sup>12</sup> Un único espacio doméstico aloja ahora a dos personajes femeninos antitéticos y rivales: no hay aquí ese "segundo polo" que en *El acero de Madrid* está representado por la casa de Marcela. El solo rastro espacial de la antítesis entre Nise y Finea es la presencia (bastante insólita en las comedias urbanas de Lope) del jardín como lugar propio de Nise, siendo allí donde ella recibe a su pequeña "academia" poética y amorosa; mientras que Finea siempre actúa en los espacios interiores de la casa.

b ("¡Amor loco y amor loco! / [...] / ¡Yo por vos, y vos por otro!", vv. 2313-2315): Liseo quiere a Nise que quiere a Laurencio que quiere a Finea. Contra este telón de fondo, el protagonismo de Finea es sin ninguna duda mucho mayor que el de su hermana Nise<sup>13</sup>, y, en comparación con *El acero de Madrid*, mucho mayor incluso que el de ninguna de las mujeres que protagonizaban esa comedia.

Así las cosas, la alternancia redondillas / romance en *La dama boba* parece obedecer a la necesidad de resaltar articulaciones importantes en la formación y la definición de las relaciones recíprocas entre galanes y damas protagonistas, marcando cambios significativos en la configuración de los personajes en escena. Si I, 2 b, en redondillas, presenta el triángulo Nise-Finea-Laurencio, I, 2, c, en romance, introduce en relación con ellos al segundo galán, Liseo; si II, 1 a, en redondillas, presenta a Nise acompañada de sus tres galanes, II, 1 b, en romance, deja a Nise sola con Laurencio; al revés, si en II, 4 a las redondillas marcan el encuentro a solas de Finea con Laurencio, la llegada de los dos amigos de Laurencio coincide con el paso al romance en II, 4 b. En el tercer acto la alternancia parece obedecer a otros criterios, marcando a mi modo de ver el extraordinario protagonismo de Finea que resalta ahora más que nunca: tras el gran monólogo inicial en décimas, dedicado a exaltar los extraordinarios efectos del Amor en su inteligencia, las microsecuencias ulteriores son una demostración de esta nueva capacidad de la protagonista, que tiene ahora que luchar con una serie de nuevos peligros que amenazan su felicidad sentimental. A cada nuevo peligro, y a cada reacción de Finea, le corresponde un cambio de forma métrica. El primer peligro es la renovada intención de Liseo de casarse con ella, que se manifiesta en las redondillas de III, 1 b, teatralizándose la reacción de Finea en el romance de III, 1 c, que obtiene el resultado deseado en Liseo; con las redondillas de III, 1 d se produce un nuevo peligro, pues Nise no se deja engañar y logra que su padre prohíba a Laurencio la entrada a la casa, con lo cual Finea tiene que inventar otro engaño, otra estrategia; en III, 1 e, en romance, vuelve a plantearse la posibilidad de que Finea tenga que casarse con Liseo, por expresa voluntad de Otavio; con las redondillas de III, 1 f, sin embargo, Otavio propone a su hija otro prometido, cuando ya ésta ha puesto en marcha su estrepitoso engaño lingüístico del desván llamado Toledo; finalmente, el romance de III, 1 g teatraliza el descubrimiento del engaño, último potencial peligro para Finea y Laurencio neutralizado por el desenlace feliz.

#### 4. ALGUNOS INTERROGANTES METODOLÓGICOS, Y PROPUESTAS EN LUGAR DE CONCLUSIONES

Es hora ya de preguntarse si el tipo de análisis al que he sometido las dos comedias ofrece resultados suficientemente interesantes como para justificar el enfoque

---

<sup>13</sup> Finea protagoniza once microsecuencias (I, 2, b - c; II, 2; II, 4, a-b; III, 1, a-b-c-d-f-g) ya sea sola, ya sea con otros personajes (su padre Otavio, su hermana Nise, Laurencio y los demás galanes); Nise sólo protagoniza siete (I, 2, b; II, 1, a-b; II, 4, a; III, 1, b-d-g) siendo en algunas de éstas la extensión y la importancia de su presencia escénica inferiores a las de Finea.

elegido, basado sustancialmente en una cuidada segmentación métrica, contrastada con una segmentación en cuadros y con una sinopsis de la acción que ayude a poner al descubierto los resortes fundamentales de la intriga y el funcionamiento del sistema de los personajes.

Pues este recorrido analítico arrancaba recordando las palabras que Lope dedica a la métrica en el *Arte Nuevo*, la primera de las conclusiones sería que el enfoque escogido permite por un lado confirmar, por otro matizar las afirmaciones lopianas. Es cierto que existe en las piezas de Lope una utilización "temática" de las formas métricas, tal y como la condensa de forma escueta y reducida en los versos del *Arte Nuevo*: pero en nuestras dos comedias sólo se actualiza, de estos usos declarados, el del romance para relaciones (como el del parto de la gata en *La dama boba* I, 2 b; y, con la salvedad de que se trata de romancillo, el relato de Belisa a Teodora en *El acero de Madrid* III, 1 b). Ni la teoría de los tercetos "para cosas graves" corresponde al uso que hace de esta forma métrica Lope en *El acero de Madrid*, I, 1 b (el billete de Belisa a Lisardo) ni la del soneto "en los que aguardan" corresponde a su utilización concreta en *La dama boba* I, 2 b (el soneto de Duardo se recita delante de un grupo de oyentes, y el de Laurencio, aunque dicho en soliloquio, no ocupa una espera del personaje, pues en realidad Laurencio no aguarda nada sino que se ha quedado solo reflexionando). No es ninguna novedad decir que las palabras de Lope en el *Arte Nuevo* acerca de la polimetría no hay que tomarlas al pie de la letra, ya que lo mismo han afirmado antes otros y más autorizados estudiosos<sup>14</sup>. Creo sin embargo que hay que ir más allá: si por un lado hay que aceptar la indudable presencia de una utilización temática de metros y estrofas, detectable en cada comedia según lo específico de su caso, por otro hay que renunciar a integrar y completar las palabras de Lope en el *Arte Nuevo*, tratando de construir un nuevo catálogo temático de los posibles usos de formas métricas no mencionadas por el dramaturgo o, peor todavía, tratando de detallar los distintos usos de formas tan flexibles como el romance y la redondilla, que es lo que intentó hacer Marín en su por otro lado memorable y pionero estudio sobre la versificación de Lope<sup>15</sup>. Lo que Lope no dijo en el *Arte Nuevo*, se quedó para siempre en su tintero, y como no podemos sustituirnos a él, más vale que busquemos en sus comedias los criterios "internos" que presiden a los cambios métricos, desde nuestra propia percepción crítica; percepción que no coincide, obvia y necesariamente, con la que el dramaturgo pudo tener de su utilización de la polimetría. Por esto, en vez de considerar cada forma métrica en sí, buscando las razones "temáticas" de su uso, he

<sup>14</sup> Valga por todas la cita siguiente: "Por sobrado conocido, huelga observar aquí que las recetas dadas a la ligera por Lope en su *Arte Nuevo* apenas contribuyen a aclarar el problema de su procedimiento versificador..." (Marín, 1968: 8).

<sup>15</sup> En realidad, nadie hoy en día adopta ya un enfoque parecido, y aun los trabajos que abordan el estudio de la métrica desde un punto de vista estilístico no buscan ya una imposible relación entre metro y tipo de discurso dramático, como hacía Marín, sino que se preocupan más bien por la semántica concreta de ese metro en el contexto de una pieza concreta y en relación con la praxis poética extradramática de Lope: pienso en los trabajos de Romanos (2006), Pagnotta (2007), Fernández Guillermo (2005).

considerado el sistema de las formas métricas de una comedia, globalmente y en sus relaciones recíprocas: y esta mirada comparativa me parece que ilumina las razones semánticas de su uso, internas por supuesto a la comedia; lo que equivale a decir que en cada comedia estas razones serán distintas, como ponen de manifiesto, en nuestro caso, las diferencias entre *El acero de Madrid* y *La dama boba* en cuanto, por ejemplo, a la alternancia romance / redondillas, o a la utilización de las octavas o los endecasílabos sueltos.

Y aquí llegamos a un primer nudo metodológico importante. Para considerar en su conjunto el sistema de las formas métricas de una comedia es absolutamente necesario segmentar el texto y establecer una jerarquía de los cambios de metro y estrofa; como he tratado de mostrar en el análisis de las dos piezas al que me he aplicado, se trata de una operación previa que permite descubrir un orden y un criterio en la polimetría del texto, obviando la sensación inmediata de una multiformidad métrica abrumadora y desordenada. Para estas operaciones de segmentación y de jerarquización, como he declarado en apertura, he utilizado ampliamente las indicaciones metodológicas y prácticas de Marc Vitse. No hay que olvidar sin embargo que, como cualquier acto crítico, la segmentación es una operación en parte subjetiva, en el sentido de que el deslinde de las unidades mayores (las macrosecuencias) depende en gran medida del juicio del investigador. En el caso de las comedias examinadas, podemos segmentar el tercer acto de *El acero de Madrid* en tres macrosecuencias en lugar de las dos por las que he optado; y el primero y el tercer acto de *La dama boba*, respectivamente en tres macrosecuencias en vez de dos, y en dos macrosecuencias en vez de una. ¿Esta "imprecisión" intrínseca del método es acaso suficiente para desecharlo? Evidentemente no, puesto que ninguna forma de segmentar un texto puede llevarse a cabo mecánicamente, sorteando el riesgo de una decisión crítica que otros lectores más agudos, algún día, podrán cuestionar para llegar a conclusiones mejores. El mismo problema se presenta por otra parte si se elige segmentar la obra teatral según el criterio de los bloques escénicos marcados por un cambio espacio-temporal: concretamente en el caso de las dos comedias que he analizado, las dudas aludidas no se solucionan con una segmentación en cuadros<sup>16</sup>.

Casi estaría por decir que la operación previa de segmentar una comedia es oportuna no tanto como fin en sí misma, sino porque nos obliga a reflexionar sobre la estructura del texto teatral, sobre sus nudos importantes. Si esto es cierto, creo que tampoco hay que llegar a obsesionarse con la forma "correcta" de segmentar una comedia. Volvamos a nuestras dos piezas. ¿Qué cambiaría si decidiéramos segmentar el tercer acto de *El acero de Madrid* en tres macrosecuencias en vez de dos? No se

---

<sup>16</sup> Casi nunca los estudiosos de una misma comedia concuerdan a la hora de segmentarla en cuadros, como puede comprobarse en las distintas lecturas de una pieza famosa como el *Peribáñez*, citadas en Antonucci (2000). Por otra parte, uno de los mejores teóricos del criterio de segmentación en cuadros, Ruano de la Haza, menciona casos flagrantes de dificultad a la hora de marcar los confines del cuadro (Ruano de la Haza, 1994: 293 y ss.).

perdería la percepción de la alternancia básica romance / redondillas, mientras se pondría de relieve que, a partir del momento en que Beltrán y Belisa vuelven a estar en contacto (lo que sucede justamente después del momento de tablado vacío en el v. 2720), puede empezar a prepararse el desenlace; se percibiría una construcción ternaria del acto (problemas graves de Belisa y de Beltrán, en III, 1; reunión de ambos en III, 2; desenlace en III, 3) que en la segmentación que propongo se pierde. Sin embargo, con esta forma de segmentar el acto se perdería la continuidad teatral entre la situación del cuadro II (lo que sucede delante de casa de Marcela) y la que empieza con el v. 2857: situaciones que son consecuencia la segunda de la primera, y que se encontrarían en dos macrosecuencias distintas. ¿Qué cambiaría si segmentáramos el tercer acto de *La dama boba* en dos macrosecuencias en vez de una? Se nos escaparía el ritmo precipitado de riesgos y reacciones que protagoniza Finea en este acto conclusivo; pero tampoco nos veríamos tan fuera de camino, pues la eventual segunda macrosecuencia coincidiría con ese momento álgido de la pieza que es el desenlace. ¿Y con un primer acto de la misma pieza segmentado en tres macrosecuencias? Resaltarían dos situaciones en las que Nise y Finea son objeto de comentarios de parte de personajes masculinos (Liseo, Turín y Leandro en I, 1; Otavio y Miseno en I, 2) mientras que la eventual tercera macrosecuencia dejaría paso a la presencia efectiva de las dos hermanas en el tablado. Mi propia opción segmental obedece, como explico en su lugar, al criterio de no marcar un cambio de macrosecuencia cuando, a pesar de un momento de tablado vacío, se mantiene una continuidad espacio-temporal; pero quizás alguna de estas opciones alternativas pueda ser preferible. La solución, creo, está en ser conscientes de las distintas opciones y de las distintas posibilidades analíticas que nos ofrecen, y, por eso mismo, de que la lectura que ofrecemos es, siempre, tentativa (aunque, eso sí, basada en criterios explícitos y coherentes). Por lo demás, ¿acaso podemos decir en conciencia cuál de las opciones responde mejor a la intención del dramaturgo (aun admitiendo que Lope tuviera una y una sola intención, aparte la de agradar a su público)?

Algo parecido puede decirse acerca de la elección prioritaria de la métrica como base segmental y, por lo tanto, analítica. Es cierto que, como defiende Vitse, la segmentación basada en la métrica nos permite obviar a la excesiva fragmentación que a veces se produce con los repetidos cambios de espacio, resaltando la importancia de la acción y de su sustancia temporal: algo que se nota especialmente a propósito de *El acero de Madrid*, donde la continuidad métrica en presencia de cambios de cuadro sugiere el parecido entre los distintos personajes femeninos; mientras que en el tercer acto subraya el ritmo rápido de las acciones que, con una gestión magistral del tiempo, llevan al desenlace feliz. Aun así, sigo estando convencida de que la consideración conjunta, al lado de la métrica, de las articulaciones espaciales de la pieza es necesaria, pues el contraste y la tensión recíproca entre los dos sistemas (sin olvidar el diegético y dramático de los personajes) es lo que forma la sustancia misma de la obra teatral áurea; la lectura crítica no puede ignorar este dato, y debe arrancar de él para ir a la búsqueda de los

significados de la comedia, y de cómo éstos se desprenden precisamente de la integración recíproca de estos sistemas. Esto es válido también en los casos en los que la pieza no se construye sobre un vaivén espacial, como en *La dama boba*: el hecho mismo de desarrollarse la acción en el interior del espacio doméstico de las dos damas es, en sí, un dato importante, que pone de relieve el dualismo entre las dos hermanas y los dos galanes que entran en su casa.

Y llegamos así a otra pregunta importante desde el punto de vista metodológico, que tiene que ver con las ventajas efectivas, desde el punto de vista hermenéutico, del tipo de análisis al que hemos sometido las dos piezas. Me parece poder afirmar que con este recorrido analítico muchos resortes internos de la obra se ponen en el debido relieve: la interrelación entre métrica y situaciones dramáticas, entre métrica y ritmo de la acción, la tensión entre construcción métrica y espacial, las dinámicas entre personajes... todo lo cual acaba por revelar nudos semánticos importantes de la pieza. Por otra parte, es cierto que podría profundizarse más en la interpretación, pero ya no (o cuando menos no siempre) con la ayuda directa del método que aquí he utilizado. Me limito a indicar una de las direcciones en las que sería bueno seguir investigando, sólo a título de ejemplo y en relación con las dos piezas examinadas, para mostrar que una segmentación atenta de la obra teatral sensibiliza al investigador en la percepción del entramado de significados de la obra que esté analizando, pero que en sentido estricto ya no sirve como herramienta interpretativa cuando se trate de ir más allá de cierto límite. Aludo a la frustración amorosa que sufren dos personajes por otra parte tan distintos como Teodora en *El acero de Madrid* y Nise en *La dama boba*. El "castigo" cómico de Teodora lo entendemos mejor que el de Nise, desde nuestra percepción de hoy: es una beata austera y regañona, que niega a su sobrina la posibilidad del amor. Nise por el contrario es joven y hermosa, corresponde al amor de Laurencio y además es culta y discreta. ¿Por qué Lope hace triunfar a Finea sobre su hermana? ¿Será acaso que comparte la postura del padre de las damas, Otavio, de que la mujer sabia en exceso es peor que una boba?<sup>17</sup> Pero a este respecto es bueno recordar que *La dama boba* la recoge Lope en una Parte de sus comedias, la IX, en la que se encuentran otras piezas dedicadas a exaltar sin reticencias la cultura femenina, como es el caso de *La doncella Teodor* o *La prueba de los ingenios*<sup>18</sup>. Quizá una explicación más adecuada de la trayectoria teatral de Nise podría encontrarse en su engrimiento, que la lleva a ser agria y antipática con su hermana<sup>19</sup>, precisamente como lo es Teodora con Belisa antes de enamorarse; ambas

<sup>17</sup> Una respuesta que parece vislumbrarse en el artículo de González (1998), aunque no de forma tan simplista. En la crítica sobre *La dama boba*, el interés mayoritario lo acapara el personaje de Finea; todos reconocen por supuesto la configuración antinómica que opone a las dos hermanas, pero, al hablar de Nise, los críticos hacen hincapié en su cultura y discreción, en la valoración (positiva o negativa) de estas capacidades que parece desprenderse de la comedia, en los matices que diferencian su sabiduría con respecto a la que adquirirá Finea gracias al amor; nadie, que yo sepa, se detiene en el aspecto de su carácter representado por su comportamiento hacia la hermana "boba".

<sup>18</sup> Presotto (2007: 12-15) y Rubiera (2003).

<sup>19</sup> Algo ya sugerido, con otros argumentos, por Carrión (1991).

mujeres creen poder dominar a la "otra" femenina que reside en su misma casa, y ambas terminan engañadas por la que creían más ingenua, más débil, sometida en todo. Desde este punto de vista, tanto *El acero de Madrid* como *La dama boba* son, además de historias de amor entre galanes y damas, historias de rivalidad femenina. María Aranda (1995) nos mostró la gran presencia e importancia del tema del "doble" masculino en la comedia de Lope; sería hora de empezar a estudiar la presencia e importancia paralelas del tema de la rivalidad femenina, pues es un hecho que el mundo de las relaciones mujeriles conflictivas se despliega en el teatro de Lope con una amplitud y una complejidad que el teatro de Calderón desconoce. Esta consideración última, lejos de querer restarle eficacia al método de análisis que he venido practicando en estas páginas, es sólo un modo para recordar una obviedad, es decir que cualquier método analítico elaborado para profundizar en los productos de la creatividad literaria forzosamente tomará en cuenta sólo algunos aspectos de tales productos, dejando otros aspectos disponibles para otros acercamientos. Así y todo, la polimetría, como factor compositivo esencial de la Comedia áurea, reconocido por el mismo Lope en el *Arte Nuevo*, se merece la atención crítica renovada que está recibiendo en los últimos tiempos, y mucha más, en el supuesto de que una lectura atenta e inteligente de su utilización nos puede decir muchas cosas sobre la obra teatral y mostrarnos la vía para acercarnos cada vez más a su significado.

### Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta (2000), «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 19-37; ahora en Id. [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 207-231.
- , (2007): "Introducción: para un estado de la cuestión", en F. Antonucci [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 1-30.
- ARANDA, María (1995): *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ARATA, Stefano (2000): "Introducción" a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia.
- ARELLANO, Ignacio (1996): "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega", en F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal [eds.], *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La



- Mancha, pp. 37-59; ahora en Id., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106.
- CARRIÓN, María M. (1991): "La función poética del 'almario': la alquimia y los procesos de figuración de lectura y escritura en *La dama boba* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 43:2, pp. 239-257.
- DIXON, Victor (1981): «Introduction», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, edited by V. Dixon, London, Tamesis Texts.
- (1985): «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en F. P. Casa y M. D. McGaha [eds.], *Editing the Comedia*, Michigan Romance Studies, 5, pp. 104-125.
- (1994): "The Study of Versification as an Aid to Interpreting the *Comedia*: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega", en Charles Ganelin and H. Mancing [eds.], *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, pp. 384-402.
- EGIDO, Aurora (1978): "La universidad de amor y *La dama boba*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LIV, pp. 351-371.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (2005), "La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega", en M. Romanos, X. González y F. Calvo [eds.], *Estudios de teatro español y novohispano (Actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 septiembre de 2003)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras), pp. 153-161.
- FERRER VALLS, Teresa (1991): «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en M. V. Diago y T. Ferrer [eds.], *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Valencia, Universitat de València, pp. 189-99.
- GONZÁLEZ G., Serafín (1998): "La cuestión de la literatura profana en *La dama boba*", *Bulletin of the Comediantes*, 50:2, pp. 281-289.
- HOLLOWAY, James E. (1972): "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, pp. 236-255.
- MACHADO, Manuel (1924): «Un código precioso. Manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo [del Ayuntamiento de Madrid]*, 1, pp. 208-21.
- (1925): «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo [del Ayuntamiento de Madrid]*, 2, pp. 302-6.
- MARÍN, Diego (1968): *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1962), Valencia, Castalia.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1989): "Introducción" a Lope de Vega, *La dama boba. La moza de cántaro*, Barcelona, Planeta, pp. I-L.

- PAGNOTTA, Carmen Josefina (2007): "Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica", en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal [eds.], *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 325-332.
- PEDRAZA, Felipe B. (2003): "A vueltas con *La dama boba*", en *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional "La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...")*, tomo II, Alicante, Universidad, pp. 941-950.
- PRESOTTO, Marco (2007): "La *Novena Parte*: historia editorial", en *Comedias de Lope de Vega, parte IX*, coord. M. Presotto, tomo I, Lleida, Milenio, pp. 7-38.
- ROMANOS, Melchora (2006): "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega", en A. Close, con la colaboración de S. M. Fernández Vales [eds.], *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 539-544.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1995): «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las razones métricas», en G. B. De Cesare [ed.], *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-3 dicembre 1994)*, Napoli, Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente, Istituto Universitario Orientale, pp. 71-127.
- (1996): «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, pp. 113-20.
- ROZAS, Juan Manuel (1990): "El significado del *Arte Nuevo*" (1976), en Id., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 259-293.
- RUBIERA, Javier (2003), "Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*", en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello [eds.], *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-304.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1994): «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, pp. 247-607.
- VITSE, Marc (1985): «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, II, pp. 7-32; ahora en I. Arellano y B. Oteiza [eds. ], *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Núm. monográfico de *Rilce*, 12, 2, 1997, pp. 336-356.
- (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en Y. Campbell [ed.], *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.

- (2007): "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)", en F. Antonucci [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-206.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1978): «The structural function of polymetry in the Spanish *Comedia*», en A. V. Ebersole [ed.], *Perspectivas de la Comedia*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, pp. 33-47.

EL ACERO DE MADRID

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
I, 1	a	1-96 romance é-a	Calle de Madrid 12 h. del 3 de mayo		I	Lisardo y Riselo esperan a que Belisa salga de la iglesia. Sale Belisa con su tía Teodora que la controla. Finge caerse para darle la mano a Lisardo.
	b	97-168 redondillas  [169-199 tercetos]  200-255 redondillas				Llega Beltrán, criado de Lisardo. Le cuenta que Belisa le ha entregado un guante al salir de la iglesia, con dentro un billete. Allí Belisa le propone a Lisardo una estratagema para poder verse. Beltrán se propone para disfrazarse de médico e ir a visitar a Belisa opilada.
I, 2	a	256-290 sueltos	Casa de Belisa		II	Recibimiento de Octavio por Prudencio, padre de Belisa.
	b	291-638 redondillas				Se anuncia la llegada de Beltrán, médico, acompañado por Lisardo disfrazado de ayudante suyo. Beltrán le receta a Belisa que salga todas las mañanas al Prado y que tome agua acerada. Octavio declara a su criado que se ha enamorado de Belisa.
			Lugar imprecisado (casa de Marcela), al día siguiente		III	Florencio, que pretende a Marcela, le dice que Riselo está cortejando a Teodora. Marcela decide vengarse y pide a Florencio que la acompañe al lugar de la cita entre los enamorados.
	c	639-642 seguidilla 643-708 glosa en romance á-o	Prado de San Jerónimo, poco tiempo después		IV	Lisardo, Riselo y Beltrán esperan a las mujeres. Cada uno invoca la llegada de la que va a ser su pareja.
	d	709-1044 redondillas (las 4 primeras son una glosa)				Llegan las mujeres; Teodora riñe a Belisa para que no hable con los hombres y Belisa finge un desmayo. Riselo, para que la tía se distraiga, la corteja, y ella se ablanda y le deja hablar.

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
II, 1	a	1045-1344 redondillas	Casa de Belisa, por la mañana, algún tiempo después.	v. 1486	I	Salucio sospecha de las continuas salidas de Belisa, pero Octavio no quiere escucharle. Llega Beltrán y Octavio le pide remedios para su enfermedad (de amores). Salen Belisa y Teodora, y Teodora confiesa haberse enamorado de Riselo, con lo cual Belisa le declara abiertamente su enredo y le pide ayuda. Teodora le dice a su hermano que ella también está opilada.
b	1345-1360: glosa en romance á-o	Canción de los músicos a Belisa. Se enuncia la alternativa opilación=amor.				
c	1361-1422 sueltos	Prudencio empieza a sospechar de la naturaleza de la enfermedad de Belisa y decide casarla con Octavio.				
d	1423-1486 redondillas	Belisa se desespera y Teodora le promete que hará lo posible para evitar el casamiento, como Riselo la quiera. Le escribe un billete para darles una cita en el Prado.				
II, 2	a	1487-1550 octavas	Delante de la casa de Marcela, el mismo día	v. 1830	II	Riselo se queja con Lisardo de los celos de Marcela. Mientras hablan, salen de la casa Florencio, que habla con Gerardo de cómo rendir a Marcela.
b	1551-1830 redondillas	Riselo llama a Marcela pero ella le contesta que vaya a llamar a Teodora. Mientras, llega Beltrán con el billete de Teodora. Lisardo decide explicarle a Marcela el porqué del comportamiento de Riselo, pero Marcela no se ablanda. Riselo se siente escindido entre la amistad y el amor, pero finalmente opta por la amistad.				
II, 3		1831-1890 quintillas	Casa de Belisa, al alba del día siguiente	v. 1890	III	Octavio se viste para salir en seguimiento de Belisa, para ver adónde va en sus paseos.
II, 4	a	1891-1932 glosa en romance á-e	Prado de San Jerónimo, poco tiempo después	v. 2130	IV	Lisardo, Riselo y Beltrán esperan a las tres mujeres.
b	1933-2130 redondillas + dos versos (la misma seguidilla glosada en II, 4 a)	Octavio y Marcela se encuentran buscando sus celos. Marcela le cuenta a Teodora todo el enredo, por lo que Teodora enfurecida deja que Octavio se empareje con Belisa y Salucio con Leonor. Marcela se va a su vez con Florencio. Lisardo, Riselo y Beltrán quedan solos y decepcionados.				

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
III, 1	a	2131-2202 octavas	Casa de Belisa, cuatro meses después		I	Prudencio comenta con Teodora la llegada de la dispensación para el casamiento de Belisa con su primo y declara sospechar de la opilación permanente de su hija.
	b	2203-2262 redondillas [2263-2374 romancillo] 2375-2670 redondillas				v. 2422
			Delante de casa de Marcela, el mismo día		II	Lisardo trata de convencer a Marcela de la fidelidad de Riselo. Finalmente hacen las paces. Florencio y Gerardo, que han asistido a la escena, para vengarse van a pedir la mano de Belisa y Teodora.
	c	2671-2720 sueltos	Casa de Belisa, poco después	v. 2720	III	Beltrán le está pidiendo celos a Leonor cuando, al llegar Prudencio, Octavio y Salucio, se esconde.
	d	2721-2856 redondillas				Descubren a Beltrán y lo reconocen. Van a pedirle cuenta de sus enredos.
e	2857-2954 romance á-a	Mientras Belisa se desespera con Teodora, Beltrán las llama y les sugiere que lo dejen escapar con un vestido de Belisa. Belisa sale para liberarle, y entran Prudencio y Octavio que amenazan a Teodora. Se anuncia la llegada de Florencio.  Al pedirle Florencio la mano de Belisa, y Gerardo la de Teodora, Octavio y Prudencio los asaltan creyendo que se trata de los amantes de Belisa y Teodora. Además, se dan cuenta de que Beltrán y Belisa se han escapado. Pero Florencio y Gerardo les prometen llevarles adonde están.				
III, 2	a	2955-3094 redondillas	Delante de casa de Marcela, poco después		IV	Llegan Belisa, vestida de lacayo, y Beltrán, vestido de mujer. Burlas de Beltrán a Lisardo y a Marcela.
	b	3095-3196 romance á-o		v. 3196		Llegan los demás hombres. Octavio desafía a Lisardo y Riselo, pero Lisardo declara no saber dónde está Belisa. Beltrán jura revelarlo si le prometen que Lisardo puede casarse con Belisa.

LA DAMA BOBA (ed. Marco Presotto, *Comedias de Lope de Vega Parte IX*, tomo 3, Lleida, Milenio, 2007).

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
I, 1		1-184 redondillas	posada de Illescas	v. 184	I	Liseo, con su criado Turín, viaja a Madrid para conocer a su prometida Finea, rica muchacha casadera. En la posada, un viajero le informa de que Finea, aunque rica y hermosa, es muy necia; mientras su hermana Nise, cuya dote es inferior a la de Finea, es discreta y culta. Liseo piensa que le convendría cambiar a Finea por Nise.
I, 2	a	185-272 octavas	Madrid – casa de Otavio – poco tiempo después	v. 1062	II	<p>Otavio, padre de Finea y de Nise, se queja de sus dos hijas: cada una de ellas le preocupa, Finea por su necedad, Nise por su excesiva cultura.</p> <p>Nise habla de literatura con su criada Celia; Finea por otra parte no consigue aprender el abecé y se pelea con su maestro.</p> <p>En cambio, escucha con interés el relato de su criada Clara sobre una gata que acaba de parir.</p> <p>Nise recibe a sus tres pretendientes, Duardo, Feniso y Laurencio: Duardo le recita un soneto sobre el amor. Nise no lo entiende. Se ve que entre los tres prefiere a Laurencio. Éste sin embargo está pensando en dejar a Nise por Finea, pues le atrae su riqueza: manifiesta este proyecto en un soneto.</p> <p>Luego habla de ello con su criado Pedro, y al llegar Finea empieza a hablarle de amor. Cuando Laurencio se va, Finea enseña a Clara el retrato de su prometido: no le gusta, dice, pues no tiene piernas.</p>
	b	273-412 redondillas				
		[413-492 romance í-o]				
		493-524 redondillas [525-538 soneto] 539-634 redondillas				
		[635-648 soneto] 649-888 redondillas				
	c	889-1062 romance ó-a				Sale Otavio para avisar a Finea de la llegada de Liseo; éste saluda a su prometida, pero, disgustado por su necedad, decide que más bien querrá a su hermana.

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
II, 1	a	1063-1154 redondillas [1155-1214 décimas]	Jardín de casa de Otavio - un mes después		I	Laurencio, Duardo y Feniso hablan de que Liseo está aplazando su boda con Finea. Cuando llega Nise, que ha estado enferma durante un tiempo, todos le dan la enhorabuena por su recuperación. Nise les da las gracias.
	b	1215-1230 redondillas 1231-1364 romance á-e		v. 1364		A solas con Laurencio, Nise le reprocha que esté cortejando a Finea y se va furiosa. Llega Liseo, y lo desafía a un duelo: Laurencio cree que el motivo son sus celos por Finea.
II, 2		1365-1484 redondillas [1485-1540 endecasílabos sueltos con pareados] 1541-1580 redondillas	Interior de la casa de Otavio - tiempo continuo	v. 1580	II	Finea trata de aprender a bailar pero se enfada una vez más con el maestro. Clara le da un billete de Laurencio. Cuando llega su padre, Finea le enseña el billete. Otavio se desespera, pero tiene que salir corriendo para impedir el duelo entre Liseo y Laurencio.  Finea comenta con Clara el amor que siente por Laurencio.
II, 3		1581-1667 endecasílabos con pareados (o silva del tipo 3)	Prado cerca de Recoletos - tiempo continuo	v. 1667	III	Liseo y Laurencio aclaran el equívoco y llegan a un acuerdo: Laurencio acepta que Liseo corteje a Nise y éste le cede a Finea.
II, 4	a	1668-1787 redondillas [1788-1824 endecasílabos sueltos con pareados] 1825-1860 redondillas	Casa de Otavio		IV	Nise le echa en cara a su hermana el que le esté robando a Laurencio; luego mantiene con éste una escena de celos. A solas, Finea conoce por primera vez qué son los celos. Cuando llega Otavio, Finea le habla del sentimiento desconocido que experimenta, sumiendo al padre en el desconcierto. Cuando Laurencio vuelve, Finea le pide que la desenamore.
	b	1861-2032 romance á-a		v. 2032		Al llegar sus dos amigos, Duardo y Feniso, a Laurencio se le ocurre una estratagema: Finea, para desenamorarse, deberá jurar delante de ellos que se casará con Laurencio. Finea jura, luego lo cuenta a su padre y hermana, que no saben ya a qué atenerse. Nise por su parte sigue enamorada de Laurencio y rechaza a Liseo.



Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
III, 1	a	2033-2072 décimas	Casa de Otavio, un mes más tarde		I	Monólogo de Finea sobre el Amor maestro.
	b	2073-2220 redondillas				Otavio y Miseno deciden que Nise se casará con Duardo. Liseo trata de enamorar a Nise, sin éxito; planea volver a sus proyectos matrimoniales con Finea, puesto que ha dejado de ser necia. Nise y Finea bailan.
		[2221-2240 romance á-a 2241-2280 canción con estribillo 2281-2292 romance á-a 2293-2318 canción c.e.] 2319-2426 redondillas				Liseo habla con Turín de sus nuevos proyectos, y Turín informa de ello a Laurencio, que se resiente de la traición de Liseo. Finea declara su amor a Laurencio.
	c	2427-2634 romance é-o				Laurencio le contesta añorando su anterior necesidad: ahora que es discreta, Liseo ha vuelto a querer casarse con ella. Finea lo tranquiliza: sabrá fingirse necia. Logra engañar a Liseo;
	d	2635-2870 redondillas				pero no a Nise, que entiende su estrategia y la de Laurencio, y pide a su padre que prohíba al joven la entrada. Finea entonces lo esconde en un desván y dice que Laurencio se ha marchado a Toledo. Otavio dice a Finea que no debe mostrarse cuando haya hombres en casa, y ella le promete que, en este caso, se irá a un desván.
	e	2871-2930 romance é-e				Llega Liseo para pedir a Otavio la mano de Nise; pero Otavio se la niega, por estar ella prometida a Duardo; Liseo deberá casarse con Finea o marcharse de su casa.
	f	2931-3026 redondillas				Finea y Clara hablan de Laurencio y de su engaño. Cuando Otavio llega para darle a Finea la noticia de su próxima boda con Feniso, Finea finge asustarse de la presencia de un hombre y huye al desván.
	g	3027-3184 romance ó-a		v. 2930		Liseo declara su amor a Nise y ésta lo acepta; llega Celia diciendo que Finea está en el desván con dos hombres (Laurencio y Pedro). Su padre se precipita a ver qué pasa, pero, en vez de sangrienta venganza, todo se soluciona con una doble boda.
				v. 3184		