MÉTRICA Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Fausta ANTONUCCI (ed.)

(Kassel: Edition Reichenberger, 2007, 231 págs.)

El libro recoge un conjunto de trabajos que son una buena muestra de la constitución de una línea reciente de estudios formales del teatro del Siglo de Oro: el análisis de su estructura fundado en la métrica. La profesora Fausta Antonucci, editora del libro, dibuja, en la introducción, un estado de la cuestión que identifica muy bien el carácter de los trabajos en el contexto de los estudios anteriores sobre la métrica del teatro de Lope de Vega (Morley y Bruerton, o Diego Marín, por ejemplo), así como de los problemas planteados en los dedicados a la segmentación de la obra teatral (Ruano de la Haza, por ejemplo). El interés de la función interpretativa de la métrica como factor de segmentación de la comedia del Siglo de Oro se integra en la moderna atención al teatro como *texto representado* —interés que se explica por la consideración semiótica de la literatura como hecho comunicativo—, y la importancia de la palabra en el drama, frente a un papel excesivo de la vista, que no correspondía a la realidad de la representación de la comedia en su época. Se trata de destacar lo auditivo, frente a lo espacial, en la constitución del *tempo* dramático. La polimetría característica de la comedia áurea adquiere entonces un protagonismo bien reconocido e interpretado en los tra-

bajos de Marc Vitse, auténtico patrón de la teoría y la práctica de esta forma de estudio, quien fecha en 1982 su primer intento de «hacer de la métrica el criterio decisivo para la estructuración de una comedia» (p. 169, n. 2). Sus trabajos son comentados y sirven de punto de partida para la discusión de ventajas e inconvenientes de la segmentación métrica sobre la espacial en la edición y estudio de las comedias. Tampoco se olvida la alusión al lugar de la métrica en la génesis de la obra. Termina la introducción con la presentación del corpus de Lope estudiado en los trabajos recogidos, de los que se hace un pequeño resumen crítico (pp. 19-21), y con la información sobre la génesis de los distintos estudios (conferencias, seminarios), que ilustra bien las relaciones que mantienen los distintos autores en torno al mismo tema de investigación (pp. 21-22).

El primero de los análisis es el que Fausta Antonucci dedica a tres obras de Lope: *El Marqués de Mantua* (1596), *Los Palacios de Galiana* (entre 1597 y 1602), *Las mocedades de Roldán* (entre 1599 y 1603). Aparte de «qué funcionalidad cobran los cambios de metro en relación con los desplazamientos espaciales y temporales que marcan la progresión de la intriga», se propone averiguar «si pueden o no rastrearse diferencias estructurales coincidentes con las diferencias genéricas, y si existen rasgos característicos que puedan considerarse propios de obras conectadas, como éstas, con una práctica escénica de raigambre cortesana» (p. 33). Tras la descripción minuciosa de métrica e intriga de cada una de las obras, viene un apartado de conclusiones (pp. 63-66) en el que se comentan los resultados en comparación con otros estudios históricos y estructurales de las comedias de Lope. Sólo destacamos, por su proyección hermenéutica, la creencia manifestada por la autora en que la consideración conjunta de polimetría y organización espacial de la pieza «ayuda muchísimo a profundizar en su significado y en las intenciones del dramaturgo» (p. 66).

Delia Gavela García analiza en su aportación la comedia encargada a Lope en 1611, *El premio de la hermosura y Amor enamorado*. El minucioso análisis de *micro* y *macrosecuencias* lleva a la autora a tres conclusiones que nos parece que tienen que ver respectivamente con problemas concretos del análisis, cuestiones de semiótica teatral y características del género. Podemos resumir la primera conclusión diciendo que se cumplen los criterios de Ruano para la delimitación de lo que él llama *cuadro*, y los de Vitse para la segmentación de las macrosecuencias en microsecuencias según la métrica. La segunda conclusión, que tiene que ver con la función de lo visual y lo auditivo, señala cómo la métrica (lo auditivo) es un medio que acompaña al avance de la acción, al tiempo que un motivo de concesiones a lo literario,

ornamental y poético (proliferación de recursos retóricos y amplio uso de formas métricas italianas). Lo visual, por su parte, remite a una «iconografía del poder», obligado por los nobles destinatarios de la obra. Este clientelismo, sin embargo, no afecta a las similitudes con comedias de distinto tipo que muestran cómo Lope está estableciendo una base común para la comedia en general. Y ésta es la tercera conclusión.

Mónica Güell dedica su trabajo a los usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*, partiendo de tres funciones de la métrica en la confluencia de dramaturgia y estética: la estructurante de los cambios métricos en la acción dramática, la semántica «que recalca los resortes semánticos importantes», y la estética de las diferentes formas (p. 109). Es consciente la autora de las dificultades que puede plantear el método y esto explica el que, antes del análisis minucioso de la estructura, se detenga en la explicación de formas *englobadas* y *englobadoras*. Estos conceptos, como se verá en el trabajo de Marc Vitse aquí recogido, son de una importancia capital desde el momento en que suponen: primero, que el cambio de forma métrica no supone automáticamente un cambio estructural de idéntica categoría en la obra; y, segundo, que la jerarquización de los cambios supone una elección de índole interpretativa: dividir de una forma es interpretar la obra de una determinada manera. Después de su detenido análisis de la obra, en sus conclusiones (pp. 124-125) señala Mónica Güell que «la métrica juega una papel dramático crucial», concretado en paralelismos estructurales y semánticos, como, por ejemplo, «en el caso de las sutiles correspondencias de los sonetos entre ellos».

Manuela Sileri contribuye con el análisis de dos comedias de Lope cronológicamente distantes: *Los melindres de Belisa*, compuesta entre 1606 y 1608, y *Las bizarrías de Belisa*, fechada el 24 de mayo de 1634. Después de la inevitable referencia al marco teórico y algunas precisiones metodológicas, viene el minucisoso análisis estructural de ambas comedias. El comparar dos comedias tan alejadas en el tiempo tiene interés por la inevitable atención a lo que permanece y lo que cambia, que es lo que hace la autora en sus consideraciones finales (pp. 158-161). Destacamos, por lo que se refiere a las formas métricas, la sustitución de quintillas y romancillo por silva y canción, pero la continuidad de un uso en el que «los versos italianos sirven para presentar a los personajes masculinos mientras que las mujeres utilizan por lo general los versos cortos», o la tendencia a repetir estructuras métricas, recurso fundamental en *Melindres*, que desaparece en *Bizarrías* (p. 160). Tómense estas anotaciones sólo como ejemplos del tipo de comparación, no como síntesis de la misma.

Marc Vitse cierra el conjunto de las aportaciones con un trabajo en el que la discusión teórica tiene un protagonismo especial, acompañada del análisis del drama campesino de Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Y es que las precisiones teóricas y metodológicas se plantean en diálogo y contraste con el análisis que sobre la misma obra publicó Fausta Antonucci en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, y que se reproduce como APÉNDICE en la recopilación que estamos comentando (pp. 207-231). El problema de las formas englobadas es punto de arranque de la discusión polémica con Fausta Antonucci y ocupa la primera parte del trabajo —versión muy reformada de una conferencia pronunciada en Roma en 2002—, que es, en palabras de Marc Vitse, «un intento de explicación de los motivos que me condujeron desde el triunfo de la englobación (lo faustiano) al triunfo de la desenglobación (lo vitisiano)» (p. 171). Esto se concreta en la reducción de trece formas englobadas en F. Antonucci a cuatro en el esquema de Vitse, como él mismo explica. Y es que, según Vitse, la finalidad de la actividad englobadora de Antonucci «respondía a una decisiva voluntad de simbolización, a un firme proyecto de interpretación simbólica», tanto de temas como de espacios, y el profesor francés ve como un riego esa voluntad de simbolización (p. 182). De aquí la segunda parte del trabajo, que se titula *Estructuras métricas y simbolización*, y que empieza con una reconstrucción hipotética del proceso interpretativo de F. Antonucci en el plano temático frente al que Vitse tiene objeciones de tipo textual y de tipo teórico. Dejando aparte las primeras —sólo podríamos concretarlas entrando en los detalles textuales, lo que es imposible en una reseña—, sí merece la pena reproducir la objeción de tipo teórico que considera dudoso y peligroso el paso de la reconstrucción aleatoria («lo son todas») de un esquema estructural «a otro orden de cosas que sería el, digamos, de la intencionalidad escritural de Lope, el de la conciencia o subconciencia que él podía tener de estar elaborando una "unidad reducida" como instrumento para tratar de una temática específica» (p. 184). Lo que separa a Vitse de Antonucci es el límite al que puede llegar la interpretación del análisis estructural: la profesora italiana no tiene inconveniente en dotar de significado simbólico —incluso hasta llegar a la *intentio auctoris*— a los temas y a los espacios. Del proceso de simbolización del espacio dramático y sus etapas, hasta llegar a una lectura axiológica del mismo, trata a continuación. Al violento acercamiento de lo métrico a lo axiológico hay que añadir el inconveniente que supone para la subestructuración en *mesosecuencias* de las macrosecuencias —donde el elemento espacial sirve preferentemente a la interpretación simbólica—. Queda esto ilustrado con el comentario de la ordenación de la macrosecuencia primera del Acto III. De las conclusiones des-

tacamos: la adopción, por necesidades descriptivas, del nuevo concepto de *mesosecuencia*, y la más precisa redefinición de las formas englobadas. La clara distinción de dos formas de interpretación de la segmentación: como «mera segmentación temporal (del tiempo o *tempo* dramático se entiende), ritmada, como musicalmente, por la métrica»; o reinscripción de la segmentación versal primera «en un esquema simbólico segundo, sea este temático o bien espacial» (p. 199). Desde la primera forma, que es la de Vitse, éste interpreta *Peribáñez* como una pieza militar. Termina observando que independientemente de las diferencias lógicas de las segmentaciones, lo importante es que cada vez se atiende más —y así se refleja en las introducciones a las ediciones recientes— al criterio métrico en la segmentación de una obra de teatro. Y si bien no hay un modo automático que mecánicamente nos dé la segmentación, cada vez es más firme la convicción de que «existe, entre las convenciones de escritura de la Comedia, el sistema, callado pero indudable, de la estructuración métrica», que cada obra concreta traducirá de forma original (p. 201).

Termina la recopilación con la reproducción del trabajo de Fausta Antonucci sobre *Peribáñez*, publicado el año 2000, motivo del comentario de M. Vitse. Destacamos, de entre sus conclusiones, el que, según la profesora italiana, la segmentación métrica pone de relieve «mecanismos de construcción», y «al mismo tiempo resortes semánticos importantes de la obra». También su propuesta de conjugar «articulación métrica» y «articulación espacial» en aras de una mayor eficacia del análisis: porque los momentos en que no hay coincidencia son precisamente momentos clave de la intriga; y porque el espacio moldea la construcción de la arquitectura *semántica* y *simbólica* de la obra. Ya hemos indicado la importancia que este aspecto tiene en el comentario de Vitse. Por último, el basado en la métrica es el más sencillo y rentable método de segmentación y lleva a la construcción escenográfica y *semántica* de la obra.

Hay unas características constantes en los diferentes trabajos, pues se suele empezar casi siempre con unas referencias al campo teórico y metodológico en el que se sitúan (utilización de la métrica como criterio de segmentación). Hay también una contextualización de la obra estudiada en la producción de Lope de Vega. Sigue un minucioso análisis de la estructura de la obra, ejemplos de lectura atentísima y apegada al texto en la que la descripción métrica va acompañada del resumen del argumento. Se siente como necesario terminar con unas conclusiones de tipo metodológico o interpretativo, dado lo novedoso del punto de vista. Después de la bibliografía, figura un cuadro del análisis de cada obra estudiada. Estos esquemas deberán ser te-

nidos en cuenta por quienquiera que estudie la estructura de estas obras o las edite.

Aunque es imposible entrar en detalles concretos, sí es necesario hacer algunas consideraciones generales. La primera es que el libro es un buen lugar de referencia para el nuevo método de estudio de la estructura de la comedia fundado en la segmentación métrica. El método tiene un carácter básicamente formal, pero no renuncia a sus consecuencias interpretativas. Simplificando mucho quizá, diríamos que está entre una tendencia estructural más inmanente y otra más inclinada a la interpretación. Siguiendo con la simplificación, Marc Vitse podría representar la primera tendencia, mientras que Fausta Antonucci la segunda. La novedad del método impone la obligación de acuñar una terminología nueva, pero hay que decir que siempre se hace con extremada moderación y justificada por la necesidad de evitar la confusión con términos muy usados. De ahí que el inspirador de la teoría, Marc Vitse, pueda resumirla en una lista: *minisecuencia, nanosecuencia, neoenglobación, neoenglobada, semienglobada, preenglobada y postenglobada, forma englobada exenta «*y algunas palabras más» (p. 195, n. 22).

Ni que decir tiene que las investigaciones llevadas a cabo son importantes para la historia de la comedia y el conocimiento de la obra de Lope de Vega. Muchos de los saberes referidos a ambas y proporcionados por la historia de la literatura están incorporados y comentados en los diferentes estudios. Y hay también una idea de la representación de la comedia, tan decisiva que parece estar en la base de la novedad del método. Consiste en dar la primacía al aspecto auditivo de la representación sobre el visual. De ahí, la importancia de la métrica para marcar el ritmo dramático. Marc Vitse se califica a sí mismo de «pertinaz paladín de la supremacía estructural del criterio métrico sobre el criterio espacial» (p. 192). Creo que nada más gráfico, para ilustrar este punto de partida, que la experiencia de la representación de *Peribáñez* el 6 de octubre de 2002, por la Compañía Nacional de Teatro, en el Teatro Pavón de Madrid, narrada por Marc Vitse. En ella se destacaba, en actitud decimonónica, los aspectos folclóricos y pseudonaturalistas, con un decorado implacable y aplastante que obligaba a continuos reconocimientos de espacios geográficos. Concluye el profesor francés: «Los espectadores se veían transportados, mejor dicho constantemente desplazados por el ojo (lo visual), en lugares ambientalmente desconectados, y perdían, por el mismo caso, el hilo del drama que ante ellos se verificaba. Y muchos de nosotros nos quedamos harto defraudados en el plano emocional, y deplorando con las lágrimas de nuestros ojos mentales este triunfo desolador de lo visual sobre lo dramático o lo trágico» (p. 194).

Para terminar, dos palabras sobre la métrica. El papel de la métrica en estos trabajos es el de un instrumento, lo que quiere decir que no se plantean cuestiones de teoría o descripción de las formas métricas en sí, ni de historia de las teorías métricas sobre las formas presentes. Pero lo que sí aportan todos los trabajos son unos análisis valiosísimos para comprender la función estética de la métrica. Son investigaciones ejemplares de lo que los estudiosos de la métrica solemos clasificar en el apartado de MÉTRICA Y POÉTICA. Porque, como señalan los autores, los análisis métricos ponen de manifiesto rasgos formales que caracterizan y diferencian a la comedia y sus tipos como género. Y porque el estudioso de la métrica encontrará materiales muy valiosos para la configuración de la función estilística de las diferentes formas métricas. Algún ejemplo de esto último. Fausta Antonucci nos informa del virtuosismo métrico de ciertas formas italianas, raras en el contexto de las tres comedias de Lope que estudia, como son la sextina, el soneto en diálogo o en eco, los versos sueltos esdrújulos o la canción (p. 64). Véase la calificación que hace Mónica Güell de la redondilla como forma no marcada, grado cero, en Lope (pp. 115 y 118). Añádase la observación, ya comentada, de Manuela Sileri sobre verso italiano y personajes masculinos, verso corto y mujeres. Hay un código métrico, productor de significación estética, que se manifiesta en la estructuración métrica del ritmo dramático, como demuestran la teoría y la práctica de los trabajos aquí reunidos, y también en valores y funciones asociados a cada una de las formas métricas.

El libro, pues, está llamado a ser referencia obligatoria para el nuevo espacio de análisis de la comedia fundado en la segmentación según el criterio métrico, para estudiosos y editores del teatro del Siglo de Oro y especialistas en Lope de Vega, y también para especialistas de métrica orientados a la reflexión sobre la función estética de las manifestaciones del verso.

José Domínguez Caparrós
Universidad Nacional de Educación a Distancia