Variedad métrica y construcción semántica en «La fábula de Perseo» de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama

Ximena Laura González

Universidad de Buenos Aires

La fábula de Perseo integra dos *corpora* dramáticos que constituyen excepciones dentro del extenso espectro de obras de Lope de Vega. Por un lado, la temática de la pieza autoriza su inclusión en el breve conjunto de *Comedias mitológicas* agrupado en función de la relación de sus argumentos con los relatos derivados de la mitología clásica. Por otra parte, las características de la representación y la recepción unen al *Perseo* al grupo de contadas comedias que Lope escribió para el público de la corte.

Algunos de sus elementos han despertado un esporádico interés en la crítica: así encontramos trabajos que se concentran en el examen de fuentes y la recreación lopesca del mito [Martínez Berbel, 2004]; en el análisis de los personajes [Martínez Berbel, 2004 y McGaha, 1985]; y desde otro ángulo, en los rasgos de la representación particularmente por su condición de espectáculo de corte [Ferrer Valls, 1991]. Independientemente de la variedad de enfoques es bastante frecuente el señalamiento que hace la crítica sobre la falta de unidad en la acción que domina en el *Perseo*[1].

[1] Estas observaciones sobre la escasa conexión entre las unidades argumentales de la obra fueron aportadas entre otros por Menéndez y Pelayo [1965: 224] quien atribuye esta aparente inconexión al carácter épico del mito que tiene por objeto transmitir la «biografía» heroica de Perseo; McGaha [1985: 20] señala que una estructura tripartita del mito (que atiende a los episodios vitales que diseñan la figura del héroe) se ve reflejada en los hechos que se dramatizan por separado en cada acto.

Todos coinciden en que el seguimiento que hace Lope del mito es bastante cercano y en consecuencia —debido a la estructura ya de por sí episódica que caracteriza a la historia de este héroe— la obra se construye sobre una arquitectura dramática irregular y desunida.

Por otra parte, otro consenso crítico consiste en señalar y destacar la perfección poética de esta pieza. Así, Menéndez y Pelayo sostiene que resulta muy comprensible la inclinación que el propio Lope tenía por esta obra «si se atiende a la belleza de los versos y no a la fábula» [Menéndez y Pelayo, 1965: 234] y refuerza más adelante «la belleza de la dicción es grande en todo el drama, y la han reconocido y admirado aun los mismos críticos que más censuran la irregularidad del plan» [Menéndez y Pelayo, 1965: 235]. Por su parte, McGaha resume la sentencia unánime de la crítica sobre la maestría de esta obra en cuanto a su sustancia verbal al expresar que «todos los críticos que han estudiado el Perseo están de acuerdo en ensalzar su excelencia como poesía» [McGaha, 1985: 33] y brinda numerosos testimonios.

El propósito que perseguimos en esta oportunidad consiste en examinar las estructuras de versificación incluidas en la obra para verificar las diferentes relaciones que entablan con otros elementos del drama, en el entendimiento de que la polimetría, particularmente acentuada en este caso, puede contribuir como elemento cohesivo para la creación de líneas de aglutinación allí donde la unidad dramática se hace poco evidente. Los cambios métricos enlazan las situaciones y los personajes y contribuyen a crear redes de sentido que permiten consolidar el diseño del drama. En el caso de *La fábula de Perseo* podemos suponer también que la polimetría actúa como un elemento cuyas particularidades responden a las presencia de un público de gusto poético refinado y con un considerable entrenamiento en materia lírica. Es decir, en síntesis, que las funciones que desempeña la variedad de modelos de versificación no sólo se mueven en dirección interna, hacia los diversos componentes que configuran la obra, sino que despliegan una acción que interviene sobre elementos externos, como el público y las cuestiones relacionadas con la poética del momento.

En la única edición moderna que actualmente existe, McGaha señala que: «el *Perseo* es una demostración prodigiosa de la maestría de Lope de la técnica de versificación. En este aspecto es posible que sea las más ambiciosa de sus obras. El *Perseo* contiene nada menos que trece formas métricas diferentes» [1985: 34] dentro de las que el crítico destaca la alta proporción de metros italianos.

En un ejemplo anterior de su dramaturgia cortesana de tema mitológico, Lope ya había recurrido a una versificación variada con inclusión de formas métricas atípicas, algunas de las cuales —como la silva— constituyen testimonios únicos de

uso en su producción temprana. Me refiero a *Adonis y Venus* en la que el dramaturgo despliega once formas métricas diferentes que incluyen un alto porcentaje de metros italianos con algunas rarezas como los gracilacianos endecasílabos con rima al mezzo.

Si bien —como ya dijimos— la falta de unidad de la pieza es una constante del discurso crítico, algunos especialistas coinciden en que cada uno de los actos está destinado a dramatizar una etapa en la historia de Perseo cuya formación como héroe parece ser lo que la obra intenta enfatizar [McGaha, 1985:20]. Según este esquema, el primer acto pone en escena los orígenes del protagonista; el segundo acto da cuenta del descubrimiento de Perseo de su ascendencia divina y representa las primeras aventuras del joven, y el tercer acto se concentra exclusivamente en la liberación de Andrómeda, hazaña que le permitirá completar la dimensión privada de su trayectoria heroica, al culminar su aventura con un feliz matrimonio.

Esquemas de versificación y estructuras argumentales

Una vez establecida la estructura general, conviene dirigir la mirada hacia el interior de los actos: un análisis más detallado permite ver, en el primer acto, un diseño estructural determinado por los cambios métricos y las recurrencias en el uso de algunas formas que contribuyen a consolidar cierta unidad dentro del drama. Desde el comienzo de la obra, a partir de las alternativas que ofrecen los cambios en la versificación, puede individualizarse una secuencia cuyo contenido temático está centrado en la supremacía del oro frente a cualquier otro recurso para inclinar favorablemente el corazón de las mujeres. Esta idea se encarga de darle sentido al relato mitológico de la metamorfosis en lluvia de oro a través de la que Júpiter seduce a Dánae. Este núcleo temático se extiende a lo largo de 250 versos y recorre formas métricas octosilábicas y estrofas de la tradición italianizante de mayor refinamiento lírico. La secuencia se inaugura *in medias res* con un diálogo en quintillas entre Lisardo, pretendiente de Dánae, y Armindo; las quintillas actúan como metro englobador de una tirada de versos en romance que servirá para retrotraer la historia *ad initium* y será el vehículo de la consulta al oráculo —escena constante dentro de la dramaturgia de tema mitológico—. El romance remata en una estrofa de cuatro versos de siete y cinco sílabas, que sintetiza el pensamiento central de esta unidad de sentido:

> Con la fuerza del oro
> no hay fuerza alguna

porque el sol que le cría
le dio la suya

Este fragmento temático —que pondera el poder invencible del oro— se cierra con la intervención del antagonista de Lisardo, el dios Júpiter, que mantiene con Mercurio un diálogo en liras sestinas sobre el mismo asunto pero que se configura a través de formulaciones más complejas y una elocución de retórica más elaborada en la que no están ausentes las comparaciones conceptuosas y la evocación de mitos clásicos como la gigantomaquia, otras metamorfosis de Júpiter y la Edad de Oro.

Hasta aquí puede verse cómo las variaciones métricas contribuyen a la creación de una subestructura dominada por un planteo argumental que será el motor de la prehistoria del héroe: el oro como móvil de seducción, corroborado en primera instancia por el oráculo y luego por las acciones acometidas por los personajes y las consecuencias derivadas de estas. La sucesión de cambios en la versificación que sustenta esta secuencia argumental sigue un esquema equilibrado en su distribución, tipo de discurso y personajes que lo utilizan.

Por otra parte, las estructuras relacionales propuestas por las formas métricas encierran proyecciones que van más allá del límite de cada acto. Así ocurre por ejemplo con las décimas que suceden a la primera unidad temática que acabamos de presentar. Después del diálogo entre Mercurio y Júpiter, se verifica un cambio de espacio y la situación dramática se traslada a la torre en la que Dánae se encuentra encerrada. Allí, la joven sostiene una conversación con su amiga Elisa, hasta que una carta arrojada desde afuera las interrumpe y luego cae la lluvia de oro. Una circunstancia dramática de similares características aparece al comienzo del acto tercero y reproduce los elementos esenciales de este fragmento: Andrómeda y Laura hablan en el palacio de Tiro; la aparición de Fineo interrumpe parcialmente el diálogo que luego es retomado por las mujeres hasta que el rey anuncia el fatal oráculo que pesa sobre la princesa. Ambas secuencias (la del primer acto y la del tercero) son soporte de una queja amorosa y recorren los tópicos habituales de esta temática: amor, celos, oposición, desdén, firmezas; los personajes que participan en estos fragmentos están puestos en evidente paralelismo y, en los dos casos, el diálogo intimista y de tono confidencial de las damas es interrumpido por la intempestiva aparición de la voz masculina.

Podría afirmarse, además, que en el *Perseo*, las décimas constituyen una forma métrica utilizada casi en exclusiva por las damas, puesto que en la secuencia del primer acto, la voz de Lisardo es referida indirectamente por medio de una carta; en la segunda secuencia la intervención de Fineo se realiza primero a través de un soneto (que aparece como forma englobada entre las décimas) y luego sí, por medio

de las décimas pero en una proporción mucho menor de la que representan las palabras de Andrómeda y Laura.

Podemos concluir entonces que la aparición de este esquema métrico permite realizar un enlace entre una unidad dramática del primer acto y otra del tercero: la escena de la queja amorosa, aunque con matices diversos, se estructura a través del uso de la décima que además permite develar una identidad similar para las dos figuras femeninas, Danae y Andrómeda que seguirán siendo objeto de posteriores paralelismos en la obra, como veremos más adelante.

De regreso al primer acto, es importante señalar otra recurrencia en la aplicación de las estructuras métricas que se relaciona con componentes dramáticos y semánticos. Se trata de las dos versiones de la silva que el dramaturgo aplica para configurar la escasa materia bélica incluida. Ambas secuencias, planteadas en relación especular son protagonizadas por los mismos personajes, Acrisio y Polinéstor y tienen las dos una extensión parecida (26 y 27 versos): en un caso, se trata de endecasílabos pareados con algunos versos sueltos y en otro alternan endecasílabos y heptasílabos sin rima y sin que sea posible comprobar la existencia de un diseño estrófico, debido a la desigual distribución de los endecasílabos y heptasílabos[2]. Es significativo en este segundo caso, el uso de palabras esdrújulas para los finales de versos lo cual aporta un componente de originalidad a la vez que constituye un alarde de erudición poética y sofisticación verbal.

Hacia la mitad del recorrido del primer acto, el ritmo que hasta el momento mostraba un acentuado estatismo, comienza a acelerarse gracias a la profusión de metros octosilábicos que se van a suceder casi sin interrupción hasta el final del acto. En este sentido resulta un ejemplo ilustrativo de la relación entre las estructuras métricas y el contenido dramático que Lope haya elegido la agilidad de las redondillas en la escena en la que Júpiter pide al Tiempo que acelere su curso para que Dánae pueda traer al mundo a su hijo. La ligereza de esta forma de versificación contribuye a la creación de un efecto de rapidez que es funcional al desarrollo del drama, pues la acción se precipita y, a la vez, fortalece la verosimilitud de una escena en la que precisamente, lo que se representa es una celeridad temporal extraordinaria a través de la intervención divina.

Exactamente en la mitad del acto, comienza una tirada de romances que constituyen una muestra de su uso como metro dialogal con gran espesor dramático. Los hechos más significativos de lo que podríamos llamar la génesis del héroe van a estar representados en este metro: nacimiento, condena de Acrisio —padre de

[2] Por esta razón, no sigo la denominación que tanto Morley y Bruerton [1968: 78] como McGaha [1985: 34] adoptaron para esta forma métrica a la que llaman canción sin rima.

Dánae—, exilio y más tarde rescate en costas lejanas de la nave en la que Perseo y su madre viajan a la deriva. El uso del romance revela además un recurso similar al que señalamos para la décima, pues construye un lazo cohesivo con una escena del tercer acto con la que guarda identidad temática: rescate de una mujer en peligro en la que incluso se reproduce el mismo espacio dramático (el mar).

Además de las relaciones y los diálogos con contenido dramático, el romance aparece también en la escena más desvinculada del argumento mitológico y más ligada a la ostentación cortesana: la alabanza a los reyes y a los hombres ilustres pronunciada por Virgilio en el segundo acto.

La aparición en el final del acto primero del rey de Acaya en el contexto de una escena venatoria justifica el uso del metro reservado para personajes y circunstancias de elevada jerarquía: la octava real. Esto se repite en el acto tercero, también hacia el final con la presencia del rey de Tiro y algunos nobles pero en una situación de mayor patetismo por la inminencia de la muerte de Andrómeda. En esta secuencia se agrega la intervención del príncipe Fineo, personaje cuya noble dignidad está en entredicho por la locura que le ha despertado el rechazo de Andrómeda y su trágica suerte. Las dos octavas pronunciadas por Fineo —prácticamente las últimas palabras antes de recobrar la razón— constituyen uno de los puntos más extremos de su exaltada manía y recorren en absurda síntesis mitos y personajes de la tradición clásica:

Fineo. Tú verás como Andrómeda restauro
a nueva vida en término sucinto
y cómo el otro fiero Minotauro
deshago el intrincado laberinto;
mas si merezco de la empresa el lauro
pues en nobleza no le soy distinto,
no me la has de quitar, porque esa infamia
renovará las bodas de Hipodamia.
Yo traigo mil valientes elefantes,
dragones de la mar, rinocerontes,
cocodrilos, mantícoras gigantes
que mudarán estos soberbios montes;
romperé las murallas de diamantes,
si lo estorban Cocitos y Aquerontes
del mismo infierno, y a su can trifauce
con su cadena le ataré de un sauce. [vv. 2775-2791]

Tres secuencias distribuidas en el segundo y en el tercer acto utilizan los tercetos encadenados que articulan en carácter monológico con el diálogo; en todos los

casos, la *elocutio* se distingue por su acentuado carácter lírico. Este metro es vehículo fundamentalmente de la temática amorosa. Se destacan en especial aquellas que expresan el momento extremo de la locura de Fineo ya que invocan un recuerdo de la *Égloga II* de Garcilaso y establecen una conexión entre el *furor amoris* del personaje de la comedia y el del pastor perturbado por el desdén de su amada en la obra de Garcilaso. Fineo, extañado del reflejo que su imagen le devuelve de la fuente, dice:

¡Dichoso tú, que en agua estás desecho!
¡Hola, dame la mano! Mas perdona
si te hice mal. El agua se ha turbado.
[...]
Ya vuelve airado,
aunque me mira ya con más sosiego.
¡Oh, cómo estás en agua descansado!
¡Oh, quién templara así su ardiente fuego!
Mas yo quiero entrar allá contigo;
descansemos los dos... [vv. 2498-2505]

La misma secuencia en tercetos despierta otro recuerdo del poeta toledano cuando el exaltado príncipe invoca a las ninfas para que labren su historia con «oro y aljófar sobre telas de verdes ovas»

Resta aún por presentar una curiosa secuencia del primer acto en la que tres sonetos aparecen englobados entre redondillas. El contenido temático de esta escena no guarda relación alguna con el argumento y corresponde a una elaboración completamente a cargo de Lope que no ofrece elementos funcionales al desarrollo dramático. Se trata de la representación de una justa poética entre tres pastores a través de la cual el dramaturgo construye una ficción basada en una situación real conocida ampliamente por su público. Esta suerte de puesta en abismo se acentúa aún más si tenemos en cuenta que dos de los tres sonetos reutilizados en el *Perseo* habían participado ya de un certamen literario celebrado poco tiempo atrás, tal como Lope lo declara en una carta escrita al duque de Sessa el 30 de noviembre de 1611.[3]

[3] Se trata de una academia organizada por el conde de Saldaña en honor de doña Margarita de Austria recientemente difunta; la carta de Lope que permitió identificar los sonetos dice: «La academia del sábado fue razonable... En ella estuvieron Feria, Pastrana, D. Antonio de Avila y otros de menor jerarchia... Esos sonetos llevé yo a la academia; fue el sujeto una dama Cloris, a quien por tener enfermos los ojos, mandó el médico que le cortasen los cabellos...» [La Barrera: 1973, 127b *apud* McGaha: 1985, 3].

Conclusión

En este apretado recorrido hemos intentado sugerir la importante función que les cabe a las estructuras métricas en la organización arquitectural de esta comedia. Hemos procurado mostrar cómo a través de la métrica Lope no solamente sigue sus propios preceptos en cuanto a las funciones y usos que les había asignado a las distintas formas de versificación en *El arte nuevo* sino que también soluciona los problemas producidos por el carácter del argumento que dramatiza y, por último intenta complacer a un exigente público que no sólo es conocedor de la leyenda representada, sino que además está entrenado para evaluar los elaborados recursos poéticos a través de los que esa fábula es convertida en materia dramática.

Bibliografía

Fernández Guillermo, Leonor [2005]: «La métrica como elemento estructurador en las comedias de Lope de Vega» en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González eds., *Estudios de teatro español y novohispano*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Buenos Aires, pp. 153-161.

Ferrer Valls, Teresa [1991]: «Los géneros de comedia de producción cortesana: de fines del siglo xiv a fines del reinado de Felipe III», en Teresa Ferrer Vals, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe* III, Tamesis Books Limited, London, en colaboración con la Institució Valenciana d´estudis i investigació, pp. 146-196.

Marín, Diego [1991]: *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia.

Martínez Berbel, Juan Antonio [2003]: *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Menéndez y Pelayo, Marcelino [1965]: «Observaciones preliminares» en *Obras de Lope de Vega,* XIII, BAE, tomo CXC, Atlas, Madrid, pp. 232-239.

Morley, Griswold S. y Courtney Bruerton [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.

Vega, Lope de [1985]: *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, edición crítica, introducción y notas por Michael D. McGaha, Edition Reichenberger, Kassel.