

Consideraciones polimétricas y espaciales de una comedia de tema histórico calderoniana

CARMEN JOSEFINA PAGNOTTA
Universidad de Buenos Aires

A partir del «primer intento de hacer de la métrica el criterio decisivo para la estructuración de una comedia»¹ que se remonta, como apunta Marc Vitse a su análisis de *Marta la piadosa* en 1982 y que reitera en trabajos posteriores², muchos especialistas han resuelto recoger el guante que, a modo de invitación más que de desafío, arrojara el maestro francés para incitarlos a reflexionar sobre el tema.

Aunque la prioridad siempre la debe tener la versificación, Vitse no desdeña las pautas que rigen la composición del cuadro o bloque (el escenario vacío y lo espacio-temporal) al momento de delimitar las secuencias básicas y establecer su jerarquía. De esta forma, se reconocerán, como explica, las *macrosecuencias* (monométricas y polimétricas) y las *microsecuencias* (que integran estas últimas).

Siguiendo esta línea rectora, proyecto, ahora, realizar distintas consideraciones sobre la funcionalidad de la métrica y del espacio en *La Niña de Gómez Arias*³ de Pedro Calderón de la Barca, que se integrarán en el proyecto dirigido por Melchora Romanos en la Universidad de Buenos Aires, del cual participo⁴.

Dentro de la taxonomía formulada por los teóricos del teatro aurisecular, ésta es una obra seria donde el elemento cómico se manifiesta en contadas situaciones. Pertenece a la primera época del dramaturgo y se la cree escrita entre 1638-1639. Sin embargo, aparece

1. En Antonucci (2007: 169, n. 2).

2. Vitse (1990 y 1998).

3. Todas las referencias al texto dramático corresponden a la edición de ÁNGEL VALBUENA PRAT. Se cita por página y número de columna pues los versos no están numerados

4. Se trata del proyecto UBACyT F 083 "La función semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español".

publicada recién en la *Cuarta parte de las Comedias de don Pedro*, con aprobación en 1672. En ella como en otras, se poetizan distintos momentos del pasado español, cuya base histórica real se remonta en esta oportunidad a 1501, con el primer levantamiento de los árabes recluidos en las Alpujarras, hecho acaecido después de la rendición de Granada y sofocado por las tropas de los Reyes Católicos comandadas por Fernando V.

Si bien el tema no es original –pues ya lo había escenificado anteriormente Luis Vélez de Guevara con título homónimo– el tratamiento de la materia dramática lleva la impronta de nuestro autor. La lírica popular, como memoria colectiva de sucesos legendarios, había hecho circular la historia de Gómez Arias, quien había vendido a su esposa a unos moros. El romance que recoge este episodio poco feliz, se señala como hipotexto de ambas versiones teatrales. Quienes escribían para las tablas tuvieron muchas veces en cuenta los poemas conocidos como fundamento para su creaciones (recordemos el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, entre tantas).

Por la didascalia inicial conocemos a las *dramatis personae* características de la Comedia áurea: damas-galanes; criadas-criados; la reina-los viejos, dato significativo para delinear una primera espacialidad. Los *topoi*, por otra parte, determinan lo ciudadano y lo agreste, donde tendrán lugar los distintos juegos de poder entre los personajes.

Las didascalias implícitas, desprendidas del discurso de quienes interactúan, acotan el espacio urbano pues señalan los desplazamientos de unos y otros por una calle; la salida o el ingreso en una casa; los movimientos y acciones realizados en sus interiores. Las didascalias explícitas, más pobres en frecuencia y en detalles, precisan la vestinomía («con banda», «con mantos», «de soldados», «de camino», «vestidos de esclavos»); las acciones propias realizadas en los interiores («escóndense», «escuchando a una puerta», «sacan las espadas») o también la entrada y salida de escena («entra», «vase»).

La Jornada I de *La Niña de Gómez Arias* se arma con cuatro formas métricas distintas (quintillas, romances, décimas y redondillas) ordenadas en dos *macrosecuencias* subdivididas en sus correspondientes *microsecuencias*. La serie octosilábica sostiene el diseño estructural no solo del presente acto sino también de los siguientes.

El diálogo en quintillas que inaugura la comedia pone al espectador en situación sobre las relaciones y antecedentes de quienes transitan por la calle, lugar de paso y encuentro. El referente de las conversaciones es Gómez Arias, con notable incidencia en los aconteceres pretéritos y futuros. Los mismos personajes anteriores ingresan en el hogar de Don Diego y su hija Doña Beatriz, en Granada. La otra vivienda, perteneciente a Don Luis y su hija Dorotea, está en Guádix. Ambas parejas son miembros de la nobleza menor, como se manifiesta en sus parlamentos.

En la Comedia nueva, la casa –eje de lo urbano– representa el espacio femenino por antonomasia, el gineceo, tutelado por la autoridad paterna, quien implanta las normas, muchas veces tiránicas si trata de imponer marido sin el beneplácito de la hija. Por lo tanto, este ámbito es generador de desorden pues las jóvenes desplegarán sus ardides, en una serie acciones que pondrán en peligro la armonía familiar, para alcanzar el amor del galán que ellas quieren desposar.

Cuando Don Diego y Doña Beatriz se encuentran solos, sus monólogos se articulan en romance (á-o). En el discurso paterno, se esbozan las dos líneas en tensión relacionadas con lo público y lo privado que delinear toda la comedia. Las palabras de don Diego

de Mendoza, recientemente nombrado capitán de milicia del ejército de la reina Isabel, exponen el problema político entre cristianos y moros. Si nos detenemos a observar la asonancia de esta serie, veremos que la rima encadena términos históricos y, consecuentemente, bélicos.

En tanto custodio del honor familiar, Don Diego debe dejar casada a su hija antes de partir o, ante la negativa de ella, mandarla al convento. En soledad, Doña Beatriz muestra su desazón al no aceptar unirse a Don Juan Iñiguez del Haro. La joven apela a entidades abstractas y sus palabras se cierran con un recurso típico del romancero: las construcciones paralelas.

La *segunda macrosecuencia*, con mayores cambios métricos, consta de cinco microsecuencias que se desarrollan en Guádix. La primera se ubica en el espacio abierto, la calle, con nuevos personajes. La tirada romanceril en (é-a) reproduce la conversación entre amo y criado, ambos de soldado. Ginés reprocha el carácter licenciado de Gómez Arias, su índole no caballeresca, predicada por una serie de términos despectivos: «pobre», «soldado», «tahúr», «hombre que se enamora de varias a la vez», que el interesado rebate con la justificación de «[...] quiero en cada una dellas / la perfección que hay en todas» (1095, a).

Las siguientes microsecuencias se ambientan en casa de Don Luis y Dorotea. En este espacio cerrado, aparecen concentrados varios de los núcleos estructurales de la comedia de capa y espada: la ronda típica de los galanes; los celos; el intercambio de las parejas; los duelos; la desobediencia paterna; los escondites de los galanes en las habitaciones para no ser descubiertos; los apartes que permiten ampliar los espacios y conocer la intimidad de los personajes; el movimiento acelerado de puertas que se abren y cierran; la complicidad de criadas y criados con sus amos. Las formas polimétricas que se suceden se van adaptando a los distintos usos que les imprime Calderón, según las necesidades dramáticas.

En décimas, Gómez Arias y Dorotea argumentan sus quejas de amor. Luego con el anuncio de la criada Juana: «Señora, mi señor... / [...] viene con un caballero» (1096, b) se producen los movimientos característicos para ocultar a los hombres –situación que el criado Ginés, comenta distanciándose «Siempre vi /suceder desta manera/este paso» (1096, b). En la misma estrofa se van modulando, también, los diálogos con réplica rápida mediante los cuales los personajes exteriorizan su nerviosismo ante la presencia de un extraño.

Don Félix, que ha llegado para exponer su caso ante Don Luis y solicitarle ayuda, utiliza la forma romance (é-e). La primera parte del relato del galán repone una escena extrateatral que permite al espectador ordenar todos los datos que le fueron suministrados, desde la escena inaugural, sobre la relación entre Beatriz-Don Félix.

Cuando el joven se retira de la escena, la pareja Dorotea-Gómez Arias exterioriza sus reproches, temores, celos, amores, en redondillas. Esta estrofa detiene por un instante la acción pues nuevamente con la presencia de Juana, que anuncia la llegada de otro caballero, se produce la «carrera / de amor» (1100, b), al decir de Ginés. La didascalia explícita indica «Escóndense», por eso amos y criados pasan a segundo plano para permitir el ingreso de Don Juan de Haro. El romance (é-o), que estructura su narración, arma una escena geminada similar a la de Don Félix. Después del relato, la serie de octosílabos se plantea como discurso polifónico, pues anuncia la clausura de la jornada.

Desde distintos puntos del escenario, los personajes hacen comentarios para terminar en una batahola, sintetizada con elocuencia otra vez por los comentarios de Ginés, «Cayóse la casa a cuestras, /como dicen los fulleros» (1103, a)

La Jornada II se organiza con el uso de tres formas métricas (romance, redondillas y octavas reales) y se subdivide en tres *macrosecuencias* con sus correspondientes *microsecuencias*. El romance (á-a) que abre este parte traslada la acción a un nuevo espacio, las sierras de las Alpujarras, ámbito agreste que permite la liberación de las pasiones y es compartido por las dos fuerzas que funcionan como oponentes entre sí y a la vez del sistema: Gómez Arias y el Cañerí, «un adusto/monstruo etíope africano» (1092, b). Aquí, Gómez Arias preso del desenfreno, ha ultrajado a Dorotea con el engaño del casamiento por promesa. Las palabras de Ginés –«la cabaña, que fue albergue/desta Angélica gallarda» (1105, a)– son un homenaje al romance gongorino «En un pastoral albergue», pero con signo negativo ya que Medoro protege y no desampara a Angélica, acto que no imita el soldado cuando desaparece y deja a su esposa abandonada a los moros.

En el espacio abierto, dominado por los infieles, aún poseedores de dos plazas fuertes (Benamejí y Gavia), el Cañerí advierte la presencia de Dorotea a quien nombra, siguiendo el canon petrarquista, como «divina deidad» y descubre sus sentimientos nobles respecto de la cristiana, en contraste con las palabras del «supuesto enamorado» que la había maltratado de palabra al llamarla «áspid», «basilisco que amenaza con la vista».

En el ámbito natural, donde se confrontan lo público y lo privado, se anticipa la presencia de la reina mediante el avance de las tropas españolas sugeridas por las palabras y por los sonidos de instrumentos guerreros. Una primera solución para la línea doméstica la arbitra Don Diego de Mendoza, en calidad de capitán de las fuerzas reales, cuando procede al rescate de Dorotea y la restituye a su familia.

La segunda *macrosecuencia* se desarrolla dentro de la ciudad. Las redondillas de apertura no proponen ninguna acción, solo disponen el monólogo-relato de don Félix sobre su situación amorosa y los diálogos de Don Juan de Haro con su criado Floro acerca de la relación Dorotea-Gómez Arias. Por otra parte, también éste y Ginés se encuentran en la misma calle granadina y conversan del nuevo cortejo a Beatriz. Como observamos, las palabras de los tres galanes presentan una misma situación: sus penas por los sentimientos contrariados. Como había sentenciado Lope desde el *Arte Nuevo* (v. 312), «para las [cosas] de amor, [buenas son] las redondillas».

La mutación espacial se desprende de las palabras de la criada Celia, –que hace saber a su señora «Un hombre se ha entrado en casa» (1109, a)– y las redondillas de apertura de la primera *macrosecuencia* de este apartado nuevamente arman la acción con los escondites de Gómez Arias-Ginés, mientras Don Félix aclara distintas situaciones con Beatriz. La presencia anunciada por una voz en *off* y la consiguiente aparición de Don Diego ponen en situación comprometida a Don Félix, que debe esconderse y se encuentra con su rival, a quien creía muerto.

La segunda *microsecuencia* dispuesta en romance (á-e) introduce el relato del capitán de la reina sobre los avatares de Dorotea refugiada en su casa granadina, luego de haberla rescatado del poder moro y del abandono de su supuesto esposo fallecido. Los apartes de Beatriz y Dorotea desnudan los reales pensamientos de la una sobre la otra.

La tirada romanceril se utiliza también para articular pequeñas escenas a dúo cuyo eje es Beatriz. Al finalizar este bloque, la joven resume su situación en torno de los hombres que presentan para ella «cuatro riesgos»: «tengo mi esposo y mi padre/aquí, mi amante en mi cuarto / y a mi enemigo en la calle» (1113, b).

Seguidamente, aparecen nuevos personajes y cambia la métrica. La octava real, que da lugar a la *tercera macrosecuencia*, dispone la conversación entre los padres (Don Luis y Don Diego). La estrofa italiana se reserva para los momentos que requieren cierto compromiso dramático o para el parlamento de personas graves. Frecuentemente, como el romance, es buena para las relaciones. En ambas funciones la advertimos ahora, pues el padre de Dorotea narra los sinsabores de ella con Gómez Arias y viene a pedir el auxilio de su amigo Don Diego, conocedor de que el hombre indeseable es soldado de la reina. El retiro del capitán de la escena, por escuchar la voz de su hija Beatriz, hace que el metro cambie a romance (é-o) para definir una nueva *microsecuencia* (*la segunda*) en la que primeramente se reencuentran Dorotea y Don Luis. Todos los demás personajes se irán agrupando y en la escena se crea confusión por una luz que se apaga. Este final se corresponde estructuralmente con el cierre de la Jornada anterior.

Por último, la Jornada III, adonde prepondera el espacio abierto, comprende tres *macrosecuencias* y cinco *microsecuencias*, con sus correspondientes rupturas métricas (décimas, romance, redondillas y silva de pareados).

La *primera macrosecuencia* tiene dos *microsecuencias*. En décimas, Gómez Arias nuevamente expresa su desprecio por Dorotea, la «aborrecida mujer, /cuya fiera vista asombra,» (1115, a). Si el moro constituye un peligro por las «muertes, iras y venganzas» (1106, b), Dorotea es conducida con más violencia por su esposo ante el muro de Benamejí. Esta plaza-fuerte se resemantiza como «casa patriarcal», gobernada por el Cañerí. Pese a su condición adusta, el infiel se apiada de la mujer vendida por su propio marido y la protegerá porque se siente «del mismo sol dueño hoy» (1117, a). En la siguiente *microsecuencia*, Dorotea pronuncia el patético romance (i) y manifiesta distintas actitudes: maldición, súplica y amenaza al ser abandonada por su enamorado en manos del «monstruo fiero». Sin embargo, tal predicación se debería aplicar con mayor justicia a Gómez Arias quien tampoco se apiada de Ginés, pues también lo vende. Antes de clausurar este momento, el leal criado expresa su desazón y parodia las palabras de Dorotea cuando fue entregada al rebelde.

En la *segunda macrosecuencia*, en redondillas, la acción se traslada al espacio cerrado ciudadano, el hogar de Don Diego en Granada. Gómez Arias continúa con el acoso a la casa de Beatriz y ella supera sus actos de seducción, mediante el desengaño. El soldado donjuanesco no desiste en su empeño y expresa en soliloquio «Yo la volveré a hablar hoy, / y aun a venderla mañana» (1121, a).

En la *tercera macrosecuencia*, la didascalía explícita y la música de guerra de chirrimías y atabales anuncian la presencia de la reina Isabel. El empleo de la silva de pareados contribuye al estatismo de la acción, porque el discurso de la reina católica glorifica a la ciudad de Granada y se refiere al momento histórico. De ahora en adelante, lo público y lo privado se imbrican definitivamente pues Don Luis comparece ante la soberana para solicitar una solución a su problema personal, a la honra perdida por los actos de

Gómez Arias contra su hija Dorotea. El compromiso y la sentencia de la reina clausuran los hechos y el romance, como corresponde, es la forma canónica para cerrar todos los hilos de esta pieza teatral.

Con la segmentación –que privilegia la métrica de la pieza teatral por encima de los otros criterios– se ha dado relevancia a la unidad de acción. Se pudieron detectar, además, las adaptaciones de los metros para funciones peculiares y el uso del romance como forma predilecta, con nueve entradas, en las que Calderón despliega su destreza poética al presentarlo en asonancias diferentes. De igual manera, se han reconocido las formas que permiten avanzar la acción y las acciones geminadas en las Jornadas I y II.

Aunque entendemos que la versificación es uno de los parámetros necesarios del teatro áureo, hacemos nuestras las palabras de Antonucci (2007: 226) cuando afirma que «la máxima operatividad y eficacia de este método como instrumento de análisis se consigue cuando se observen conjuntamente la articulación métrica y la articulación espacial» puesto que el espacio también es una «pieza fundamental en la construcción de la arquitectura semántica y simbólica de la obra teatral» [...]. Por tal motivo, nos pareció importante asociar la delimitación de los espacios dramáticos también con la idiosincrasia de personajes relevantes. Así, Gómez Arias ha resultado ser el verdadero «gobernante» de lo urbano o privado, pues en su función de «galán» ha enamorado a ambas damas casi simultáneamente, pero en situaciones distintas. De esta forma, se ha constituido en una amenaza para la «casa» al impulsar a la desobediencia a Doña Beatriz y al convencer con palabras tiernas a Dorotea para que abandonara su hogar, en su compañía. El accionar del soldado estaba promovido únicamente por el deseo de posesión carnal.

Los desajustes promovidos desde los espacios privados y público por Gómez Arias y el Cañerí deberán ser concertados por el poder absoluto. Como representante de Dios en la tierra, el monarca tenía la potestad para administrar justicia a fin de restablecer el orden quebrantado por las distintas jerarquías. En las piezas teatrales, un rey varón asumía casi exclusivamente este cometido; en muy contadas ocasiones aparecía el matrimonio real (*Fuente Ovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) y difícilmente una reina sola, como ocurre en nuestra obra. Isabel dispone ajusticiar al moro y el casamiento de Dorotea con Gómez Arias, para dejar el honor femenino incólume, pero de inmediato lo sentencia a muerte por sus múltiples faltas no solo como galán sino también como soldado de la corona.

Puesto que nuestro autor ha escrito un drama donde el elemento histórico tiene asignada una función central, debemos pensar también la acepción del término «*casa*» como metáfora de España hostigada por un grupo de insurrectos que no se avienen a respetar el orden impuesto. Ubicar la acción en Granada es significativo, ya que la recuperación de esta ciudad mítica permitió la consolidación del poder político e institucional de todo el reino cristiano.

Quizá Calderón haya querido alertar en determinadas piezas de su autoría, fundadas en distintos momentos de la historia nacional, sobre los peligros del reino en manos de gobernantes irresponsables que podrían quebrantar con sus actos el sentido de unidad nacional.

Esquema dramático de *La niña de Gómez Arias* de Pedro Calderón de la Barca

Jornada	Macrosecuencia	Microsecuencia	Versificación	Espacio de la acción dramática
I	1	1	quintillas	Calle de Granada
		2	romance (á-o)	Casa de Don Diego
	2	1	romance (é-a)	Calle de Guádix
		2	décimas	Casa de Don Luis
		3	romance (é-e)	
		4	redondillas	
5	romance (é-o)			
II	1	1	romance (á-a)	Sierras de las Alpujarras
	2	1	redondillas	Calle de Granada Casa de Don Diego
		2	romance (á-e)	Casa de Don Diego
	3	1	octava real	
		2	romance (é-o)	
	III	1	1	décimas
2			romance (i)	
2		1	redondillas	Casa de Don Diego
3		1	silva de pareados	Vista exterior de Granada
		2	romance (i-o)	Jardín de Benamejí, en las afueras de la fortaleza

Bibliografía

- ANTONUCCI, F. (ed.) (2007): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1959): «*La niña de Gómez Arias*», en *Obras completas*, 4ª ed. Ángel Valbuena Briones, tomo I, *Dramas*, Madrid-Aguilar, 1085-1125.
- VITSE, M. (1982): «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 61-95.
- VITSE, M. (1990): *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, Toulouse, PUM, France-Ibérie Recherches.
- VITSE, M. (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena*, VI. *Estudios sobre teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-63.