Construcción dramática de «La niña de plata» de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica

Carmen Josefina Pagnotta

Universidad de Buenos Aires

Un amplio corpus de la «Comedia» áurea se sustenta sobre distintos acontecimientos de la historia nacional, en la que tuvieron participación tanto personajes referenciales como legendarios. Así pues, la polifacética y atractiva personalidad del rey don Pedro I de Castilla ha aportado un significativo material a la escena española. Entre los varios dramaturgos que encontraron motivo de inspiración en él, Lope de Vega lo convierte en personaje de un grupo de ocho de sus comedias que don Marcelino Menéndez y Pelayo incluye, en su mayor parte, dentro de las «Crónicas y leyendas dramáticas de España» [1899][1].

Antes de adentrarnos en nuestra propuesta de trabajo, nos parece pertinente recordar los diferentes retratos que el pasado fue delineando para tan controvertido monarca, cuyos diecinueve años de gobierno (1350-1369), quizás los más turbulentos del medioevo español, estuvieron marcados no sólo por rencillas con los nobles castellanos alzados contra la política real, sino también por encarnizados enfrentamientos con sus hermanos bastardos, en la aspiración al trono.

La muerte violenta de don Pedro a manos de su hermanastro el Infante don Enrique de Trastamara, apoyada desde el grupo disidente, hostigado por

[1] *La niña de Plata; Lo cierto por lo dudoso; El médico de su honra; Audiencias del rey don Pedro; El rey don Pedro en Madrid y El infanzón de Illescas; La carbonera; Los Ramírez de Arellano; Ya anda la de Mazagatos.*

persecuciones y asesinatos a veces sin razón, impuso oficialmente la imagen de *rey cruel*. Sin embargo, en la conciencia colectiva se mantenía viva la del *rey justiciero*, protector del pueblo en las relaciones de vasallaje con los grandes señores. Ambos retratos han pervivido juntos y avivan constantemente la polémica, incluso en nuestros días.

En el Barroco español, el pasado histórico nacional, como tema dramático, se acercó a los espectadores para explicar los hechos del presente o respaldar el cúmulo de valores de una sociedad en crisis que necesitaba la figura de un rey protector, justo, y con poderes absolutos. Don Pedro se transformó, pues, en el paradigma de la monarquía naciente.

Lope, como muchos de los comediógrafos áureos, manipuló la verdad histórica según sus necesidades poéticas para convertirla en tema teatral. Por eso el personaje don Pedro que sube a escena desempeña diferentes roles en relación con la distinta funcionalidad que la figura REY tiene asignada en la constelación de los *dramatis personae* del teatro áureo: figura del poder (rey justiciero/rey tirano), figura del galán, o ambas simultáneamente.

En esta oportunidad analizaremos la construcción dramática de *La niña de plata*[2] —incluida dentro del grupo de obras compuesto en torno de este rey— a partir de la funcionalidad métrica. Si bien los estudios en este aspecto han sido desatendidos por los especialistas del teatro áureo en pos de otros, últimamente se puede observar el interés de la crítica al considerar las distintas posibilidades que ofrece el verso como soporte expresivo y de la acción.

La pieza a la que nos referimos, conocida también como *El galán cortés y la niña de plata*, se publicó en la *Parte IX* de las obras de Lope de Vega (1617). Morley & Bruerton [1968: 367-368] la ubican dentro del conjunto que denominaron «Comedias auténticas sin fechar» y sugieren para su composición los años 1607-1612. Estamos dentro del segundo período del Fénix o, como señala Pedraza [1990: 110], el *período de madurez del poeta*, pues el escritor ha logrado la consolidación plena de la fórmula dramática y de sus medios formales expresivos.

Las escenas de apertura y clausura de cada acto reproducen el mismo esquema de versificación: redondilla-romance. Internamente se advierte un cambio en el empleo de los metros, hasta totalizar 21 (Acto I, 6; Acto II, 13; Acto III, 12), pues una característica de la Comedia nueva es la polimetría.

La forma española más utilizada aquí es la redondilla, seguida del romance y de la quintilla. En metro italiano: el endecasílabo suelto, la octava real, el soneto

[2] Todas las citas del texto se hacen sobre Lope de Vega, *Obras* publicadas por la Real Academia Española, tomo IX «Crónicas y leyendas dramáticas de España», 3ª sección, Madrid, Rivadeneira, 1899, pp. 321-363.

y, por último, el terceto encadenado. Ante la imposibilidad de hacer un examen exhaustivo de la función de la versificación en su conjunto, por razones espaciales, sólo tendremos en cuenta algunos ejemplos que consideramos más ilustrativos.

La redondilla —estrofa que por su brevedad y rima permite la fluidez del diálogo— sostiene la arquitectura textual. En ella se insertan las otras formas métricas y a menudo engloba las de arte mayor. Lope la empleó frecuentemente a lo largo de su escritura teatral, pero su uso fue declinando en la última etapa. Las cinco escenas —constituidas siguiendo los criterios de Ruano de la Haza [2000: 68-71]— que organizan el primer acto de *La niña de plata* están dispuestas casi por entero en esta estrofa para marcar una estrecha unidad temática entre ellas. El diálogo conversacional del cuadro de apertura del texto, entre Dorotea y su tía Teodora en el balcón de la vivienda, delimita la ubicación temporo-espacial de la acción. Sevilla, como macrocosmos, se apresta para recibir con muestras de júbilo la llegada del Infante don Enrique de Trastamara, pero expresa hostilidad por la presencia del rey don Pedro «que es [...] muy severo» y «de rigurosa condición»; descontento exteriorizado del mismo modo por los miembros de la familia real.

La redondilla recrea, también, mediante las didascalias implícitas, el microcosmos del espacio íntimo: la casa de la dama, la del galán y la correspondiente a la realeza. En este tipo de comedias, la casa se desempeña como generadora de conflictos. El Alcázar gobernado por don Pedro, en calidad de figura parental, aparece como el principal causante del desorden pues el de Trastamara se ha prendado de Dorotea, de condición inferior a la suya, a quien tratará de seducir.

La estrofa de cuatro versos octosílabos, dedicada también «para las cosas de amor», como comenta Lope en su *Arte nuevo*, permite al nuevo galán declarar sus sentimientos en el jardín del palacio, situación que lo convierte en el tercero enemigo u oponente actancial. Desde la casa del enamorado don Juan —cuyos sentimientos son verdaderamente correspondidos por la dama— el diálogo que él establece con el Veinticuatro refleja el exaltado clima de tensión motivado por la tiranía paterna, cuya *cupiditas* no acepta el casamiento del hijo con la Niña de Plata, joven que por su pobreza no cuenta con una dote, por eso el anciano dispone: «No se trate desto más; / Yo te caso con dos mil / ducados de renta».

Como señala Vitse [1990: 452] cuando reflexiona sobre la comedia urbana de Lope, este combate entre padre-hijo «toma la forma de un alegre enfrentamiento entre los principios de la *cupiditas* [de los senes] y de la *generositas* [de los adolescentes]», en el que triunfa el amor que defienden los jóvenes sin alterar las leyes del honor.

Por impedimento de la tía —guardián del honor y firme obstaculizador del amor de los jóvenes— el ingreso de don Juan en la casa de Dorotea le estaba vedado,

pero hacia el final del acto, todos los pretendientes de la joven y sus acompañantes (don Juan y su criado; don Enrique, con el rey don Pedro, el Maestre y don Arias) se concentran allí. El diálogo repartido entre ellos permite dinamizar la acción y contrastar con el parlamento del galán, quien, en posición oculta, solamente puede manifestar su disconformidad por medio de los apartes. De esta manera, al incorporarse la palabra de don Juan entre las voces de los miembros de la realeza presentes, se compone frente al receptor lo que Anne Ubersfeld [2004: 40] denomina un «diálogo a tres voces» y, semánticamente, un nuevo triángulo amoroso: Dorotea-los hermanos reales-don Juan.

En los actos siguientes, las otras formas poéticas que atraviesan la redondilla, lentifican el ritmo de la acción. En estas circunstancias, esta estrofa es utilizada para proporcionar informaciones adicionales; comentar hechos con gran tensión dramática, o, en boca de algún personaje, reprochar la conducta equivocada de otros.

Dentro del teatro áureo, es frecuente que la misma función de la redondilla la cumpla también la quintilla. Así pues, en esta comedia, empleada con una frecuencia menor respecto de los otros metros, ofrece matices que la diferenciarían de aquella, pues organiza momentos de rendimiento dramático que sirven para definir situaciones de riesgo en la resolución de la trama. En la secuencia de enfrentamiento entre Dorotea y el infante, por ejemplo, la fuerza de los razonamientos de la joven logran disuadir al príncipe de su propósito deshonesto y, por tanto, hacerlo recobrar la cordura con la promesa de intervenir para casarla con quien ella ha elegido verdaderamente. El monólogo del renunciamiento de don Enrique, quien se compara a sí mismo con los hombres de la antigüedad por amor a una mujer, le permite proyectar su fama personal en las historias de Sevilla para poder obtener el renombre de cortés galán. El soliloquio reflexivo de Dorotea destaca la actitud generosa del enamorado príncipe no correspondido y la contrapone a la mezquindad de su tía.

En la escena 3 del Acto III, la quintilla sirve de marco al romance dispuesto por Dorotea como relato retrospectivo de acciones extraescénicas, mediante el que pone al corriente al infante de su relación amorosa con don Juan, con las oposiciones del Veinticuatro y de su tía Teodora, quien codiciosamente ha «entregado las llaves de su honor y de sus puertas», comprada por quienes desde el palacio asumen la función de «ayudantes».

Como lo ha hecho reiteradamente en varias de sus piezas teatrales, Lope diversifica el uso tradicional del romance porque lo utiliza no sólo para la narración, sino también para el diálogo. En el cierre de cada uno de los actos del texto que comentamos, el escritor hace alarde de sus dotes poéticas al presentarlo con distintas

asonancias. Cuando concluyen los actos I y II, los personajes que intercambian pareceres en un diálogo tenso, terminan frustrados en sus aspiraciones (Dorotea rompe con don Juan; Marcela abandona a don Enrique). Hacia el desenlace (acto III), el palacio espacio propiciador del desorden, concentra a todos los personajes allí. El romance final se arma como un discurso polifónico que traba todos los elementos dispersos para arribar a la solución feliz de los problemas que involucraban a cada uno de los personajes.

La función y empleo de este metro marca una época de producción. Si comparáramos su uso en varias obras de un mismo período (*La prueba de los ingenios; La dama boba, La villana de Getafe*, entre tantas), podríamos obtener una acabada visión de conjunto.

Los metros de arte mayor —concentrados por igual en los actos II y III— compiten en su empleo con la redondilla, hasta superarla en cantidad, como observamos en el acto III. En las jornadas citadas, los pasos frecuentes de un metro a otro, aun dentro de la misma escena, detienen la trama, la hacen más densa. En esta pieza, el endecasílabo aparece como el modo de expresión destinado únicamente a los personajes de alta posición, quienes también, según las circunstancias, se comunican en octosílabo. Los sueltos, insertados a modo de entredos en cuatro oportunidades —entre redondillas y quintillas—, diseñan situaciones con distintos grados de tensión dramática que acontecen en espacios cerrados (el palacio, la casa del Veinticuatro) o en la calle, y permiten un diálogo más fluido y espontáneo. Por ejemplo, la situación conflictiva que compromete a don Juan y a su obstinado padre, quien quiere imponer su voluntad, se reitera una vez más en una discusión sobre el cambio operado en sí mismo al enterarse de que la Niña ahora posee una importante dote y es merecedora de ingresar en su propia familia.

Los cuadros armados en el espacio público, durante la noche, tienen como centro la casa de Dorotea, por cuyo frente pasea don Juan en actitud de adorar las rejas. La oscuridad oculta a los pretendientes y a sus amigos mientras realizan la ronda de galanes. Los diálogos originados en los dos grupos antagónicos (don Juan, Leonelo y Chacón, por una parte; don Enrique y los nobles que lo escoltan, por la otra) van alternándose, en papeles protagónico o secundario, frente al público. don Juan llega al desengaño cuando advierte la presencia de la comitiva real y del infante, dispuesto para su desenfreno erótico. Violentar la casa de la dama, el espacio que la protege, es el paso previo al atropello del honor femenino, propósito previsto por el noble, pero frustrado por la firmeza de la mujer y el carácter genérico de este tipo de comedias.

En el empleo de las composiciones de arte mayor dentro del teatro, Lope muestra, también, sus excelencias poéticas. Para el soneto, el Fénix había establecido «está bien en los que aguardan». Su diseño formal se adoptó como medio eficaz para los monólogos breves donde se combinan los sentimientos y lo reflexivo. En el texto que comentamos, aparecen dos que se ubican en la misma escena (la 2), pero en distintos actos (uno, en el II; el otro, en el III), y contrastan por las voces enunciadoras, por el modo de transmisión y por su asunto. El primero —enmarcado por diálogos en redondillas, que crean en los receptores horizontes de expectativa sobre su contenido, y, luego, permiten extraer una conclusión— toma la forma de billete escrito para acompañar las prendas obsequiadas por el rey y sus hermanos a Dorotea. Don Juan anticipa el carácter del discurso: «El papel es un soneto». El poema recrea el espacio de la dama ausente e invierte los términos acostumbrados de la lírica petrarquista pues ahora el sujeto desdeñoso no es la mujer, sino el hombre y, como destinatario del mensaje, lee:

Don Juan. Ingrato dueño mío, aunque pretendas
matarme con rigores y desdenes,
y sin oír las partes me condenes,
quiero que mi verdad y amor entiendas.
Mas no es razón que sin razón me ofendas;
y pues en otros gustos te entretienes,
y de mi honor mayores prendas tienes,
triunfa también de esas humildes prendas.
Cesen, por vida mía, los enojos; [...] (p. 339, a)

Leonelo —junto al galán ofendido y celoso por las atenciones de los varones de la familia real con su esposa— valora las cualidades de la escritora: «No hay gracia / que no tenga esta mujer», a la vez que precisa «El soneto es amoroso, / y muestra bien ser de dama».

La composición insertada en el acto III se engloba en endecasílabos sueltos, pues toda esta secuencia exalta el malestar de don Juan frente al avance amoroso del infante Enrique. Para entretener a su amo, Chacón, en función de gracioso, decide hablar de poesía. Por su intermedio, Lope realiza un guiño burlón contra los poetas cultos.

Chacón. Y así, verás sonetos milagrosos,
que entran con obeliscos y pirámides,
marfil, ebúrneo pecho, fuentes líquidas,
y que vienen a parar desustanciados. (p. 354, a)

Antes de dar a conocer el que ha compuesto para un certamen poético, el criado enuncia «en el mismo está el sujeto», pues «Un soneto me manda hacer Violante» es un metadiscurso que formula la organización de ese metro. Tal digresión literaria provoca una pausa en la tensión dramática suscitada por el sufrimiento de don Juan cuando pasea la calle de su enamorada.

La octava real es otra forma de la lírica italiana presente en *La niña de plata*. Como estrofa tradicionalmente empleada para poemas de tema elevado, adopta aquí la forma de monólogo o diálogo en los parlamentos de los personajes nobles, cuando se reúnen en espacios acordes con su idiosincrasia. En el Alcázar, don Arias, como hombre autorizado, siguiendo la convención del catálogo de naves de la poesía épica, utilizando deícticos y *verba dicendi*, bosqueja, en una colorida miniatura resaltada por el cromatismo de los atuendos femeninos, a las mujeres de su tierra con quienes «El sol sus rayos mide». Este es el marco adecuado que permitirá introducir hiperbólicamente a la Niña de Plata, de quien explica sus maravillas (canta, pinta, danza, escribe versos). El monólogo del caballero sevillano preludia, dentro de la misma escena, la descripción que don Enrique, construye frente a ella, en el jardín del palacio, siguiendo los cánones de la metaforía petrarquista:

Don Enrique. ¡Oh blanca Niña, que en tu nieve igualas
azahares, azucenas y jazmines,
y el carmesí de la color hermosa
a la pura vergüenza de la rosa!
tu fama me robó desde Castilla
la memoria, y aquí me roba el alma. (p. 326, a)

Generalmente, la octava se reserva para el parlamento de los padres cuando deben tratar situaciones de importancia para el futuro de sus hijos, como lo hace el Veinticuatro en la conversación que mantiene con el joven Leonelo (escena 4, III). Ejemplos similares de este empleo lo encontraremos en *La dama boba*, *La villana de Getafe*, entre otras.

Como *La niña de plata* es una comedia de asunto nacional, no se ha desechado la base histórica real como otro elemento para reafirmar la verosimilitud del texto. don Pedro I de Castilla había participado en numerosas guerras en el deseo de afianzarse como monarca, entre ellas con los moros de Granada, en las que había apoyado a unos y dado frente a otros. En la escena 3 del Acto II, que podemos considerar el centro del texto, el terceto encadenado enlaza los temas amor-guerra que atraviesan la pieza. En señal de vasallaje, los infieles encabezados por Zulema llegan con ricos presentes en acto de reconocer la autoridad del rey cristiano. Por

otra parte, el monarca don Pedro traza un plan táctico para combatir la enfermedad de amor del infante. Por ello, a fin de vencer los desdenes y las resistencias de quien «de plata es niña de diamante», prepara cuantiosos obsequios y oro para ofrecer a Dorotea porque:

Rey. Como es Enrique nuevo en estas penas,
No sabe que las damas quieren oro;
Que no viven de sangre de las venas.
Con él le curaré mejor que el moro. (p. 341, b; 342, a)

Haciendo un recorrido por las distintas formas métricas que organizan la materia dramática, hemos podido comprobar que Lope comediógrafo no quebrantó el uso y la disposición consagrada por las distintas especies líricas. Sus piezas teatrales han logrado el merecimiento del público de todos los tiempos no sólo por sus tramas ingeniosas, sino también por la fuerza de su poesía cuyas distintas combinaciones métricas delinearon un sólido andamiaje para sostener las más variadas situaciones dramáticas.

Bibliografía

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

Pedraza Jiménez, Felipe [1990]: *Lope de Vega*, Teide, Barcelona.

Ruano de la Haza, J. M. [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.

Ubersfeld, Anne [2004]: *El diálogo teatral*, Galerna, Buenos Aires.

Vitse, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.