



122
2014

Lope sin fronteras

CRITICÓN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

ISSN 0247-381 X

CRITICÓN

Revista publicada por la Universidad de Toulouse - Jean-Jaurès con la colaboración del « Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées » (CERPHI, École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon), centro integrado en el « Institut d'Histoire de la Pensée Classique » (UMR 5037 del CNRS)

*Revista dedicada a la literatura y civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y redactada únicamente en castellano.
Aparece tres veces al año en tres volúmenes de 150 a 200 páginas cada uno.*

REDACCIÓN

Director honorario: Robert JAMMES.

Director: Marc VITSE.

Consejo de redacción: Alain BÈGUE, François BONFILS, Jean CROIZAT-VIALLET, Françoise GILBERT, Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Odette GORSSE, Carine HERZIG, Marina MESTRE ZARAGOZÁ, Philippe RABATÉ, Florence RAYNIÉ, Teresa RODRÍGUEZ, Frédéric SERRALTA.

Consejo asesor: Fausta ANTONUCCI (Roma), Stefano ARATA † (Roma), Ignacio ARELIANO (Pamplona), Dietrich BRIESEMEISTER (Berlín), Jesús de BUSTOS TOVAR (Madrid), Jean CANAVAGGIO (Paris X-Nanterre), Pierre CIVIL (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Aurora EGIDO (Zaragoza), Luciano GARCÍA LORENZO (CSIC, Madrid), Agustín de la GRANJA (Granada), Begoña LÓPEZ BUENO (Sevilla), Sebastian NEUMEISTER (Berlín), Juan OLEZA (Valencia), Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ (Ciudad Real), Mercedes de los REYES PEÑA (Sevilla), José María RUANO DE LA HAZA (Ottawa), Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Valladolid), Bruce W. WARDROPPER † (Duke University, Durham).

Dirigir toda la correspondencia a: **CRITICÓN** - Presses Universitaires du Mirail, Université Toulouse - Jean-Jaurès - 5 allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9.
Tel. 05.61.07.61.17. Fax: 05.61.50.38.00. E-Mail: marc.vitse@wanadoo.fr

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones y venta de colecciones o números sueltos. Dirigir toda la correspondencia a: Presses Universitaires du Mirail (PUM) / CRITICÓN, Université Toulouse - Jean-Jaurès - 5, allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9. Tel. 05.61.50.38.10. Fax : 05.61.50.38.00.
E-Mail: pum@univ-tlse2.fr

Precio de suscripción: 2014 (núms. 120-121 y 122):

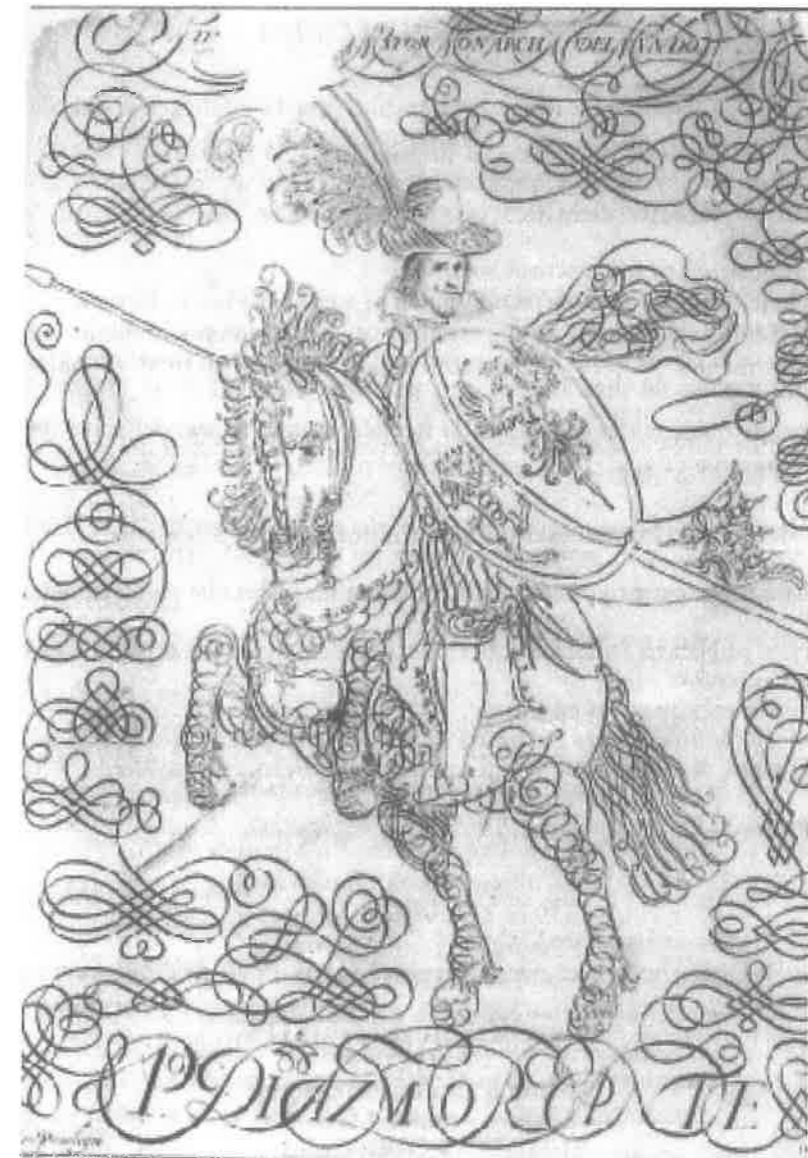
Instituciones francesas: 66 € Instituciones extranjeras: 71 € Particulares: 51 €

Precio del ejemplar suelto: 22 € núm. doble: 35 ou 44 €

Cheques extendidos a nombre de: Régisseur des PUM

Transferencia bancaria: Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00001001543 22

Tarjeta de crédito Visa, Eurocard o Mastercard (indicar el número de tarjeta y la fecha de caducidad)



Retrato de Felipe III

(BNM, R 28252, Pedro Díaz Morante, *Arte de escribir*, Madrid, 1615 y 1626)

IMPRIMÉ EN FRANCE

POLÍTICA EDITORIAL

CRITICÓN, revista dedicada a la literatura y a la civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y redactada únicamente en castellano, acepta toda colaboración de carácter científico que tenga relación con sus centros de interés específicos.

Toda proposición de manuscritos supone:

1. la aceptación de las normas de presentación adoptadas por la Revista;
2. la redacción por el autor de un resumen (un resumen en castellano y un resumen en inglés) de menos de diez líneas, con palabras clave al final (5 palabras como máximo);
3. en caso de publicación efectiva en la Revista, la suscripción del autor del artículo a *CRITICÓN* para un año.

Sólo se devolverán los manuscritos al autor que envíe el importe para el franqueo.

La Revista mencionará y, a ser posible, reseñará las obras que se le manden.

Dirigir toda la correspondencia relativa a la redacción a:

Odette GORSSE et Marc VITSE
CRITICÓN
Presses Universitaires du Mirail
5, allées Antonio Machado
31058 TOULOUSE Cedex 9
marc.vitse@wanadoo.fr

© *CRITICÓN* - PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL 2014



CRITICÓN

122

Lope sin fronteras

Editado por Florence Raynié

ÍNDICE

Florence RAYNIÉ, Presentación	5-6
José Manuel RICO GARCÍA, Lope en Sevilla (1604): nuevas noticias, con algunos datos sobre Diego de Santander y Gabriel Vaca	7-25
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, <i>La vega del Parnaso</i> de Lope: la estructura que quiso ser y no fue	27-40
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega	41-52
Florence RAYNIÉ y Frédéric SERRALTA, <i>La prudente venganza</i> : ¿novela ejemplar o tragedia de enredo?	53-66
Christophe COUDERC, Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia	67-82
Fausta ANTONUCCI, ¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII	83-96
Frédéric SERRALTA, Sociedad, religión y teatralidad en <i>La pobreza estimada</i> (Lope de Vega)	97-106
Frédéric SERRALTA, El pre-figurón "todoterreno" de <i>La prueba de los ingenios</i> (Lope de Vega)	107-115

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la <i>Parte XI</i> (<i>El amigo hasta la muerte</i> y <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i>)	117-129
Florence d'ARTOIS, Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en <i>El marido más firme</i> y <i>La bella Aurora</i> de Lope de Vega	131-156
Philippe MEUNIER, <i>La selva sin amor</i> (1627): ¿un ejemplo «italiano»?	157-167
ARTÍCULO-RESEÑA	
Joseph ROUSSEIÈS, Las nuevas <i>Rimas</i> de Cetina por Jesús Ponce: leer y editar la poesía de «Vandalio»	169-180
Noticias del Reino Unido e Irlanda.....	181-187
RESEÑAS	189-198
Arthur L.-F. ASKINS y Víctor INFANTES DE MIGUEL, <i>Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino</i> (Marcial Rubio Árquez)	189
<i>Voyage en Turquie. Dialogue entre Pierre de Méchantour, Jean d'Escroquendieu et Dedé Couandouce</i> (Jean Canavaggio)	191
Pedro de SALAZAR, <i>Novelas</i> , ed. de Valentín Núñez Rivera (Luis Gómez Canseco)	192
Gema CIENFUEGOS ANTELO y Javier HUERTA CALVO, « <i>El caballero de Olmedo</i> ». <i>Versos y versiones</i> (Felipe B. Pedraza Jiménez)	195

2014

Presentación

Este volumen es el fruto de dos jornadas de estudios organizadas por el equipo CLESO (Civilización y Literatura Española del Siglo de Oro) del laboratorio FRAMESPA (France Méridionale et Espagne, UMR 5136 del CNRS). Estas jornadas, que tuvieron lugar en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès el 27 de mayo de 2013 y el 19 de mayo de 2014, reunieron a estudiosos de Lope de Vega venidos de varias universidades de España, Francia, Italia y Suiza.

El proyecto nació de una reflexión en torno al posible vínculo entre la obra de Lope de Vega y el tema de investigación del equipo, que es «la frontera». Sea en sentido propio, sea aplicada a dominios culturales como la Literatura, la noción de frontera se basa en la idea de diferenciación, de separación, de corte, pero también en la de hibridación, de permeabilidad, de porosidad, que es una manera de borrar o de ignorar dicha frontera. El lector de la obra lopesca experimenta que este último aspecto cuadra perfectamente con la escritura y el quehacer de Lope: de ahí el título (*Lope, un autor sin fronteras*) de nuestras jornadas, cuyo propósito científico fue objetivar el citado sentimiento de lectura. Los trabajos propuestos permiten apreciar el interés del enfoque adoptado para leer ciertas obras con perspectivas nuevas.

El volumen se abre con la reconstrucción documental de un episodio sevillano de la vida de Lope en 1604 (José Manuel RICO GARCÍA). Lo siguen dos estudios dedicados a la poesía de Fénix: el de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, sobre la estructura del volumen póstumo de 1637, *La vega del Parnaso*; el de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, centrado principalmente en el soneto CXV de las *Rimas* (A Juan Baptista Labaña, «Maestro mío, ved si ha sido engaño»). Mientras que del Lope prosista se examina a continuación la novela corta titulada *La prudente venganza*, considerada en sus aspectos teatrales (Florence RAYNIÉ y Frédéric SERRALTA).

Así se da paso al núcleo más importante del volumen, que es, como era previsible, el consagrado al teatro. Se ordena, después de las dos comunicaciones generales de Christophe COUDERC (la tragicomedia) y Fausta ANTONUCCI (Lope en Italia), según el orden cronológico de «aparición» de las obras analizadas, desde la comedia relativamente temprana de *La pobreza estimada* (1604) hasta la fiesta cortesana y «primera ópera española» de *La selva sin amor* (1627). Ocasiones, todas estas comedias pertenecientes a este amplio abanico temporal, para abordar los problemas relativos al impacto de la teatralidad o al personaje del pre-figurón (Frédéric SERRALTA), la relación

Matteo Residori, Hélène Tropé,
Danielle Boillet et Marie-Madeleine Fragonard (éds)


VIES D'ÉCRIVAINS VIES D'ARTISTES

Espagne, France, Italie. XVI^e-XVIII^e siècles

Presses Sorbonne Nouvelle

8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris
Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04
Courriel : psn@univ-paris3.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>


PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

CRITICÓN, 122, 2014, pp. 117-129.

Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la *Parte XI* (*El amigo hasta la muerte* y *El mayordomo* *de la duquesa de Amalfi*)^{*}

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Lope de Vega se consideró siempre el legítimo heredero poético de Garcilaso de la Vega, y solía recordárselo a sus lectores poniendo de relieve las muchas coincidencias entre su biografía —y bibliografía— y la del toledano: ambos eran castellanos, compartían apellido, habían sido desterrados, habían estado al servicio del duque de Alba en Alba de Tormes, representaban la poesía toledana¹ y practicaban la difícil sencillez que el Fénix gustaba de oponer a la herejía poética de los cultos. Sin embargo, aunque Lope celebraba a Garcilaso en general, algunas de las poesías del toledano le resultaron particularmente atractivas. Es el caso de la *Égloga II*, que despertó en él «una admiración extraordinaria»². Hasta el punto llegó esta admiración por el poema que lo trató de emular en el vaticinio de Anfriso de la *Arcadia*³, y además lo citó en *El bobo del colegio* como

aquella égloga rara
que ha eternizado en el mundo
el nombre del duque de Alba⁴.

^{*} Este artículo se engloba en el proyecto «Secrets and Secrecy in Calderón's *Comedia* and in Spanish *Siglo de Oro Culture*», financiado el Austrian Science Fund FWF (Project number: P 24903-G23) y el Jubiläumsfonds der ÖNB (Austrian National Bank) (Project number 14725).

¹ Abraham Madroñal, 1999; 2013, p. 37, ha aclarado que Lope lideró un grupo de ingenios de la ciudad, los «cisnes del Tajo», y que se consideró uno de ellos. Sobre las comedias del «ciclo toledano» de Lope, consúltese el trabajo de Fernando Allué y Morer, 1958.

² Sánchez Jiménez, 2014, p. 64.

³ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 645-670.

⁴ Vega Carpio, *El bobo del colegio*, p. 522.

Es verosímil que de esta «égloga rara» Lope aprendiera mucho más que cómo construir una *vaticinatio ex eventu* para cantar las glorias de la casa de Alba. Su admiración por el poema garcilasiano debió de extenderse para abarcar aspectos no solo temáticos, sino técnicos, y, más concretamente, métricos. No en vano la Égloga II contiene una de las innovaciones métricas más llamativas de la práctica garcilasiana: los endecasílabos encadenados, es decir, los endecasílabos sueltos con rima interna o *rimalmazzo*⁵.

En esta nota examinamos cómo usó Lope los endecasílabos encadenados en dos comedias de la *Parte XI* (1618), *El amigo hasta la muerte* (c. 1610-1612)⁶ y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (c. 1604-1606)⁷. Para ello repasaremos brevemente el estado de la cuestión sobre esta forma métrica y proporcionaremos los datos estadísticos sobre su aparición en las comedias lopescas. A continuación, nos centraremos ya en las dos obras de la *Parte XI*, examinando en ellas las posibles relaciones entre métrica y contenido, lo que nos permitirá llegar a una conclusión provisional acerca de las razones por las que Lope recurrió a los *incatenati* en algunas escenas de las dos comedias.

Puesto que el recurso métrico que nos interesa no es muy conocido, conviene comenzar con una pequeña definición y explicación formal. La rima interna es la repetición de los sonidos finales de la palabra que remata un verso y de otro vocablo en medio del verso siguiente. Puede ser de diversos tipos, dependiendo de si la palabra que rima coincide o no con el hemistiquio, y de en qué sílaba se encuentra⁸. Y, teóricamente, también de en qué tipo de verso se use, aunque la rima interna se halla casi siempre asociada al endecasílabo. Tal vez la mejor definición que encontramos sobre este poco frecuente recurso se encuentre precisamente a un estudio de la métrica lopesca, el de Griswold Morley y Courtney Bruerton:

En unas pocas comedias Lope imitó el *endecasillabo incatenato* italiano, rimando las sílabas décima y undécima de un verso con la sexta y séptima del verso siguiente (mucho menos frecuentemente con la cuarta y quinta). Incluso cuando el sentido pondría la cesura en cualquier otro sitio y no al final de la séptima sílaba, no suele variar la posición de la rima interna⁹.

Los estudiosos estadounidenses relacionan correctamente este tipo de endecasílabo suelto con rima interna con modelos italianos. Siguen en esto las indicaciones de Fernando de Herrera, que, comentando precisamente la Égloga II de Garcilaso, ilustra su prosapia con un ejemplo de Petrarca y con citas de Virgilio, remontándose asimismo

⁵ Garcilaso de la Vega, «Égloga II», vv. 338-385; 726-765; 934-1031; 1129-1153; 1154-1827.

⁶ Morley y Bruerton, 1968, pp. 278-279.

⁷ Morley y Bruerton, 1968, pp. 356-357. Citamos las comedias por su orden de aparición en la *Parte XI*. Abajo explicamos lo que ha avanzado la crítica sobre los motivos de esta ordenación.

⁸ Baehr, 1984, pp. 74-75; Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 91.

⁹ Morley y Bruerton, 1968, p. 173.

al ejemplo de los versos leoninos¹⁰. De modo semejante, Juan Díaz Rengifo alude al modelo italiano al definir este tipo de rima como «encadenada». Además, Díaz Rengifo explica que «se compone de versos de tal manera eslabonados que el medio del uno vaya respondiendo siempre al fin del que pasó»¹¹. En cuanto a los ejemplos, el erudito abulense ilustra el fenómeno con versos del Sannazaro, de la consabida Égloga II de Garcilaso y de «cierto poeta» español moderno¹². Lo que no menciona son los leoninos, decidiendo centrarse en las lenguas vernáculas, tal vez porque, como decía Herrera, la rima interna se consideraba defectuosa en latín: «no sabemos por qué, son viciosos en la poesía latina»¹³.

Los endecasílabos sueltos de rima interna son, pues, un fenómeno poco extendido pero bien definido y conocido por los tratadistas del Siglo de Oro, que le prestaron una atención mayor que los estudios modernos sobre métrica. Estos suelen limitarse a una breve mención, a veces ilustrada con un ejemplo, y otras carente incluso de definición. Así, el manual más difundido sobre la métrica española, el de Antonio Quilis, ejemplifica la rima interna —sin definirla ni explicarla— usando unos versos de Tirso de Molina¹⁴. Por su parte, el reciente de Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou opta por algo parecido, ejemplificándola con un soneto de Miguel Hernández y mencionándola sin definirla en otra ocasión¹⁵. En el extremo de esta tendencia está el trabajo de Rafael de Balbín, que no la trae a colación y que solo considera —y juzgándolo con mucha dureza— un fenómeno parecido: la rima en eco¹⁶. Mucho más extenso al respecto es el manual de Isabel Paraíso, que define con eficacia la rima interna y que señala cómo aparece «de modo esporádico, en los autores clásicos», precisando que Ovidio la usó «con valor de eufonía»¹⁷. Se trata de una opinión particularmente interesante porque es una de las pocas reflexiones sobre el valor del recurso, aunque Paraíso no relaciona los endecasílabos sueltos con rima interna con los modelos italianos y sí solamente con los versos leoninos. Mucho menos detallados son los trabajos sobre las obras en las que aparece el recurso, y destacadamente sobre la Égloga II de Garcilaso. Un ejemplo representativo es la edición de Bienvenido Morros Mestres, que pese a la riqueza de sus notas solo menciona de pasada el recurso que nos interesa, limitándose a señalar que la polimetría del texto no es una innovación garcilasiana. Para documentar esa idea cita los ejemplos de Teócrito, Poliziano, Boiardo y Tansillo, cuyos *I duoi pastori* serían un posible modelo métrico para el toledano, pues combinan la «*rimamezzo*» (*sic*, por '*rimalmazzo*', otra forma de denominar la rima interna) con la *terza rima*, como hace Garcilaso¹⁸. Aunque este comentario es muy interesante, Morros Mestres no se extiende más, y sobre todo no trata de explicar las

¹⁰ Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pp. 846-847. La rima leonina conecta la palabra final de dos hemistiquios de un mismo verso (Domínguez Caparrós, 1992, p. 134), aunque también se puede usar en prosa.

¹¹ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 91.

¹² Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 91-92.

¹³ Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pp. 846-847.

¹⁴ Quilis, 1993, p. 40.

¹⁵ Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005, pp. 104 y 101.

¹⁶ Balbín, 1975, pp. 226-228.

¹⁷ Paraíso, 2000, p. 66.

¹⁸ Morros Mestres, 1995, p. 470.

funciones estilísticas de este recurso. Asimismo, José Domínguez Caparrós¹⁹ trae una completísima definición, muy rica en ejemplos —medievales, de Garcilaso, del modernismo. Por último, en este alarde de los estudios métricos que tratan la rima interna conviene destacar el enjundioso trabajo de Rudolf Baehr²⁰, arriba citado, y, sobre todo, el de Daniel Devoto, que es el más rico que conocemos, y que además de explicar los diferentes tipos de rima interna repasa la escasa bibliografía al respecto desde Herrera²¹.

Más preocupado por los trabajos de métrica teórica que aplicada, Devoto no considera el libro de Morley y Bruerton, que resulta esencial para nuestro estudio. Y es que, además de explicar muy claramente qué es la rima encadenada, Morley y Bruerton incluyen en su volumen el siguiente catálogo de *incatenati* en las comedias de Lope:

Las comedias que tienen rima interna son:

1593	<i>El favor agradecido</i> , I, 52/76; III, 33/68.
1594	<i>El maestro de danzar</i> , II, 71/111.
1594	<i>El leal criado</i> , II, 4/119.
a. de 1604	<i>Adonis y Venus</i> , II, 60/60.
...	<i>El caballero del milagro</i> , III, 38/38
...	<i>El enemigo engañado</i> , I, 26/26.
...	<i>El soldado amante</i> , II, 34/97, 16/16; III, 24/33.
1610	<i>La hermosa Ester</i> , I, 7/55.

Los datos suministrados por la Tabla I, que indican que la rima interna es principalmente anterior a 1604, se modifican por los de la Tabla II (las fechas son las que proponemos nosotros):

1598-1603	<i>El Arauco domado</i> , I, 41/69.
1599-1606	<i>El mayordomo de la duquesa</i> , I, 71/71.
1597-1608	<i>Las mudanzas de fortuna</i> , II, 31/31.
1604-1610	<i>El duque de Viseo</i> , II, 75-79.
1606-1612	<i>El amigo hasta la muerte</i> , II, 36/74.
1608-1612	<i>El animal de Hungría</i> , II, 43/43.
1608-1612	<i>Don Lope de Cardona</i> , I, 60/60.

Así, 1612, cuando Lope empezó a escribir sil. 3º, es aparentemente la fecha posiblemente más tardía para la rima interna. *La hermosa Ester* puede ser el último ejemplo, pero no es seguro. El único caso en la Tabla III es *La mejor enamorada*, una comedia francamente dudosa²².

Lo citamos por extenso por cuatro motivos principales. En primer lugar, porque la lista revela que el fenómeno, aunque limitado, tiene una extensión no despreciable: está presente en quince comedias y en varios centenares de versos, lo que significa que los *incatenati* solo son una rareza relativa, y eso pese a lo ingente de la producción de Lope. En segundo lugar, traemos a colación este catálogo porque pone de manifiesto una

¹⁹ Domínguez Caparrós, 1992, pp. 134-135.

²⁰ Baehr, 1984, pp. 74-75.

²¹ Devoto, 1995, pp. 110-111.

²² Morley y Bruerton, 1968, pp. 173-174.

tendencia estilística que utilizan Morley y Bruerton para sus precisiones cronológicas: el Fénix empleó los endecasílabos encadenados al comienzo de su carrera, al final del reinado de Felipe II y durante los primeros lustros del de Felipe III, pero abandonó casi totalmente el recurso a partir de 1612. En tercer lugar, citamos el elenco porque muestra —en combinación con otros capítulos del estudio de Morley y Bruerton²³— la relación entre los *incatenati* y los tercetos encadenados, es decir, entre los endecasílabos sueltos con rima interna y los endecasílabos organizados en tercetos (rima final y abrazada). Como muestran Morley y Bruerton, Lope comenzó utilizando casi indistintamente ambas formas, que aparecían en contextos semejantes, pero acabó abandonando los *incatenati* para adoptar la *terza rima*. Es decir, el Fénix las debió de considerar formas afines, que no en vano aparecían alternativamente en el modelo garcilasiano de la Égloga II. En cuarto y último lugar, la lista de Morley y Bruerton resulta útil porque pone de relieve la importancia de los endecasílabos sueltos en nuestro corpus particular: de las quince comedias que utilizan el recurso, dos se concentran en la *Parte XI*.

Esta *Parte XI* es el tercer eslabón en la cadena editorial iniciada en 1617 con la *Novena parte*: con ella, Lope tomaba el control de la publicación de sus propias comedias proporcionando textos fidedignos «sacados de sus originales», en un impulso cuya primera fase se extiende hasta la *Parte XII*²⁴. En esta etapa el Fénix obtuvo la mayoría de los textos de la biblioteca del duque de Sessa²⁵, lo que supone un corpus limitado. Este hecho, unido a la velocidad con la que dio los textos a imprenta, no nos permite deducir que Lope tuviera mucho de donde elegir y, por tanto, que dispusiera de la posibilidad de preparar partes temáticamente coherentes²⁶. Lo que sí que pudo hacer el Fénix fue intervenir «en la *dispositio* de las comedias», inclinándose «por situar las comedias más alegres y desenfadadas en los primeros lugares, reservando para el final los asuntos trágicos, morales y políticos»²⁷. Es una regla perfectamente aplicable a la ordenación de las comedias que nos ocupan, pues, contra toda razón cronológica, Lope coloca *El amigo hasta la muerte* antes de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Esta información sobre el proceso de composición de las partes significa que probablemente el Fénix no meditó demasiado sobre el hecho de que las dos comedias se encontraran en la misma parte: en ello influyó mucho más la casualidad, es decir, las comedias que había podido conseguir el duque de Sessa y las que le llegaron a Lope mientras andaba componiendo las partes IX-XII en esos dos años tan intensos que fueron 1617 y 1618. Es decir, puesto que posiblemente no hubo total libre albedrío y intención autorial en la elección de las comedias de la *Parte XI*, nuestro corpus no puede considerarse

²³ Morley y Bruerton, 1968, pp. 158-163.

²⁴ Fernández y Pontón, 2012, pp. 1 y 18; Laplana Gil, 2013, pp. 1-5.

²⁵ Laplana Gil, 2013, p. 5.

²⁶ Laplana Gil, 2013, pp. 14-16. Pese a ello, los estudiosos han hallado algunos rasgos generales de homogeneidad temática en las comedias de las partes IX y X (Presotto, 2007, pp. 12-15; Valdés y Morrás, 2010, pp. 24-25). Laura Fernández y Gonzalo Pontón llaman la atención sobre la vaguedad de los temas propuestos —aplicables a casi todo el corpus loopesco— y proponen una actitud prudente: «si bien resulta vano rastrear un plan preciso a la hora de reunir estas doce comedias y no otras, puede señalarse como pauta predominante la similitud antes que la variedad; o, si se prefiere, cierta variedad dentro de la unidad de piezas amenas, de enredo amoroso y feliz desenlace, mechadas con algunas de carácter serio y aún trágico» (Fernández y Pontón, 2012, p. 16).

²⁷ Laplana Gil, 2013, p. 19.

representativo. Por ello, nuestras conclusiones sobre el uso de los *incatenati* no pueden extrapolarse sin más al resto de la producción lopesca. Resultan válidas para la propia *Parte XI*; si queremos aplicarlas a las otras trece comedias de la lista de Morley y Bruerton será solo de modo indicativo, y no absoluto.

Concentrándonos, pues, en la *Parte XI*, descubrimos que solo las dos que nos ocupan emplean los *incatenati*, pero que muchas otras incluyen endecasílabos sueltos, a veces empedrados de pareados. Estos son los datos al respecto, indicados por título, jornada y número de verso, y respetando el orden de aparición de las comedias en el volumen:

El perro del hortelano:

II: 1267-1271;
III: 2416-2508; 2549-2561; 3074-3138; 3199-3221.

El acero de Madrid:

I: 256-290;
II: 1360-1421;
III: 2674-2723.

Los ramilletes de Madrid.

Obras son amores:

I: 419-454; 469-511;
III: 2509-2587.

Servir a señor discreto:

II: 1013-1058; 1395-1427; 1712-1726;
III: 2467-2493; 2506-2548.

El príncipe perfeto:

I: 199-245;
II: 1268-1279.

El amigo hasta la muerte:

I: 433-465; 652-714;
II: 1521-1594 (rima interna entre 1559 y 1592);
III: 3013-3051; 3260-3281.

La locura por la honra:

I: 496-535;
II: 1426-1512;
III: 2571-2600; 2736-2773.

El mayordomo de la duquesa de Amalfi:

I: 903-972 (rima interna);
II: 1783-1872;
III: 2843-2924.

El arenal de Sevilla.

La fortuna merecida:

I: 424-471; 596-624;
III: 2225-2249; 2426-2455; 2560-2573; 2639-2667; 3000-3027; 3172-3201.

El bautismo del príncipe de Marruecos:

I: 143-226; 381-436;
III: 2455-2542.

Llama la atención el elevado número de sueltos, y lo coherente que resulta que las obras que no los usen en absoluto sean dos comedias urbanas con un gran predominio del cuadro costumbrista y, por tanto, de los versos de arte menor: *Los ramilletes de Madrid* y *El arenal de Sevilla*. Asimismo resulta llamativo que en muchas de las comedias la distribución de los sueltos sea simétrica en lo relativo a las jornadas, por lo que resulta posible que este metro desempeñe un papel de importancia en la segmentación de las obras²⁸.

No vamos a llevar a cabo este estudio de segmentación, pero sí un análisis relacionado, que también explique cómo la forma métrica contribuye a transmitir el sentido de los textos, aclarando por qué optó Lope por los *incatenati*. Se trata, pues, de examinar los motivos estilísticos que llevaron al Fénix a elegir esta forma, y no los endecasílabos sueltos, que es la alternativa más obvia. Es un problema que, por desgracia, la crítica no ha tocado hasta este momento, y que analizaremos primeramente en *El amigo hasta la muerte*.

Este texto es una curiosa comedia que compagina una «estructura englobante propia de una comedia urbana» con unas «secuencias de drama historial de frontera morisca» subordinadas al entramado central²⁹. Y es que la pieza relata las increíbles muestras de amistad que el rico Bernardo y su pobre pero noble amigo Sancho se hacen mutuamente. Estas les llevan a abandonar la Sevilla en la que tienen sus amadas por un Tetuán en el que, tras diversas vicisitudes, se hallan cautivos los amigos. Concretamente, la escena que nos interesa ocurre en el segundo acto. Felisardo, padre de Bernardo, quería casar a Ángela con un rico mercader extranjero, Otavio. Sin embargo, el caprichoso comerciante le ha pedido a Ricardo la mano de su hija Julia, lo que se comentan sorprendidos los dos padres en una escena que Lope escribe en *incatenati*. En ella Felisardo y Ricardo deploran la «mudanza» de Otavio³⁰ y su doblez:

FELISARDO

Trató conmigo Otavio que le diese
a don Ángela y fuese mujer suya,
de que solo se arguya su mudanza.
En esta confianza le escribimos
que viniese, y le hicimos aposento.

²⁸ La bibliografía sobre la segmentación métrica es ingente, pero tenemos un resumen excelente y reciente en la obra de Daniele Crivellari, 2013, pp. 17-43.

²⁹ Badía Herrera, 2012, p. 3.

³⁰ Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, v. 1568.

Él, por honesto intento, hurtó el camino
y a vuestra casa vino, y viendo en ella
a vuestra Julia bella, os la ha pedido³¹.

Aunque el muy cortés Felisardo trata de hacer ver a Ricardo que no está ofendido y le acaba convenciendo de que acepte la propuesta de Otavio, la escena gira claramente en torno a la doblez del mercader. Esta contrasta con la sinceridad de Felisardo, que protesta estar diciendo la verdad y alejarse de cualquier disimulo:

Si yo os digo
la verdad como amigo, estaréis cierto
que no traigo encubierto vuestro agravio³².

Es decir, los versos se centran en el tema de la doblez y el secreto, tema que Lope decide expresar mediante una rima sutil, oculta. Es un artificio métrico que el oído solo percibe tras haber procesado varios versos, tal vez precisamente al apreciar la rima «cierto / encubierto» que acabamos de citar.

De modo semejante, los *incatenati* de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (desde este momento, *El mayordomo*) sirven para reforzar una escena en la que el tema central es el secreto. En este caso, sin embargo, la relación entre métrica y contenido es todavía más fuerte. *El mayordomo* tiene una temática comparable a la de una célebre comedia palatina de la Parte XI, *El perro del hortelano*: *El mayordomo* es un «drama palatino con una orientación más seria, en clave de tragedia, y una fundamentación histórica, pero con un mismo conflicto dramático de base, y una misma ambientación en un entorno y ambientes de palacio»³³. El conflicto central es el que provocan los amores de la duquesa de Amalfi con su secretario, Antonio, relación que tienen que mantener en secreto y que provocará la tragedia final, por la venganza que en la pareja opera el hermano de la duquesa, que considera que el «romance» mancilla el honor familiar. Se trata, pues, de una comedia que gravita en torno al tema del secreto y que recurre a los *incatenati* en el momento clave en que la duquesa le propone a Antonio que tengan relaciones ocultas:

Antonio, yo te adoro, pero advierte
que ha de ser de otra suerte el adorarte.
No has de tocarme en parte de que sienta
mi honor afrenta alguna; con secreto
podrás, si eres discreto, ser mi dueño. [...] Si lo entendiesen, creo que mi vida
y la tuya, perdida, fuese a manos
de aquellos dos hermanos generosos,
cuyos hechos famosos, Francia, España,
y cuanto cerca y baña el mar celebran³⁴.

³¹ Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, vv. 1566-1573.

³² Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, vv. 1563-1565.

³³ Ferrer Valls, 2012, p. 325.

³⁴ Vega Carpio, *El mayordomo*, vv. 903-916.

El diálogo prosigue durante varias decenas de versos, en las que se repite insistentemente la palabra «secreto»³⁵ y otras cercanas a ese campo semántico, como «recelo»³⁶, «disfrazados»³⁷, «sutileza»³⁸ o «noche»³⁹. Además, los que hemos citado emplean la recóndita rima de los *incatenati* —otra vez situada en las sílabas sexta y séptima—, que sirve para resaltar con elegancia tanto el tema del diálogo —el secreto— como las relaciones ocultas que unen a varias de las palabras que riman: «secreto / discreto», «vida / perdida», «manos / hermanos» y «generosos / famosos». Es decir, en los dos pasajes que hemos citado, pero especialmente en este de *El mayordomo*, Lope recurre a los endecasílabos encadenados de rima interna para evocar métricamente el tema del secreto, usando las posibilidades estilísticas para comunicar el sentido del pasaje.

Como hemos avanzado arriba, esta conclusión no es válida para todo el corpus lopesco, y sí solamente para la Parte XI. Para reforzarla convendría demostrar también lo contrario de lo que hemos sostenido, es decir, que cuando Lope no estaba hablando del secreto no usaba los *incatenati*, sino otra forma. Este ejercicio no es esencial para nuestra hipótesis, pues la relación entre estilo y contenido no tiene por qué ser totalmente mimética para que la obra sea eficaz. Por ejemplo, aunque la rima puede servir para poner de relieve relaciones entre conceptos —y hemos visto un ejemplo arriba—, no tiene por qué ser siempre así, pues también desempeña funciones puramente rítmicas o eufónicas. Un caso parecido es el de nuestros encadenados: cuando Lope tenía que versificar escenas elevadas podía recurrir, entre otros modelos de arte mayor como la octava o el terceto, a los endecasílabos blancos. Cuando consideraba que el tema del secreto era particularmente relevante, lo podía reforzar con la rima interna, que proporcionaba con eficacia la impresión de que los personajes ocultaban algo.

Es una impresión que constatamos en las comedias que nos ocupan. Así, aunque *El mayordomo* trata *passim* el tema del secreto, Lope solo usa *incatenati* en los versos que hemos analizado, que constituyen la primera ocurrencia del tema, y además el momento en la obra en que los protagonistas urden su plan. En los sueltos del segundo acto⁴⁰ también se trata de secretos —de la posibilidad de que Antonio haya traicionado a la duquesa con una indiscreción—, pero no con el énfasis de los de la primera jornada, pues el público ya conoce el plan de los amantes. Y en cuanto a los del tercer acto⁴¹, no tocan en absoluto el tema, pues la escena es la irrupción del furibundo Julio, hermano de la duquesa, buscando venganza.

Una correlación semejante entre *incatenati* y secreto la constatamos en *El amigo hasta la muerte*, aunque con menos coherencia que en *El mayordomo*. En *El amigo hasta la muerte* los endecasílabos sueltos aparecen en cuatro ocasiones, aparte de la

³⁵ Vega Carpio, *El mayordomo*, vv. 922, 927 y 959.

³⁶ Vega Carpio, *El mayordomo*, vv. 925 y 964.

³⁷ Vega Carpio, *El mayordomo*, v. 941.

³⁸ Vega Carpio, *El mayordomo*, v. 947.

³⁹ Vega Carpio, *El mayordomo*, v. 956. Recordemos que Lope tiene varios sonetos apelativos dirigidos a la noche, que retrata como propicia a la inspiración poética y al amor. Véase, sobre esta fórmula, el trabajo de Antonio Sánchez Jiménez, 2012.

⁴⁰ Vega Carpio, *El mayordomo*, vv. 1783-1872.

⁴¹ Vega Carpio, *El mayordomo*, vv. 2843-2924.

analizada arriba. En la primera y segunda de ellas bien podría haber acudido Lope a la rima interna, pues la inicial narra el momento en que Sancho le comunica con segundas y mucha sutileza a su amigo que está interesado en hacerle la corte a su hermana:

SANCHO
Don Bernardo, si un hombre —y hombre noble—
tuviese un grande amigo, ¿sería justo
que le encubriese algún secreto?

BERNARDO
¡Cómo!
No solo amigo entonces le llamara,
pero enemigo, y más que mi enemigo,
pues lo es mayor quien es fingido amigo⁴².

Es cierto que no estamos aquí ante un verdadero secreto o ante la elaboración de un plan secreto, sino más bien ante lo contrario, ante su revelación. Que es lo mismo que presenciamos en la segunda ocasión en que aparecen los sueltos en la comedia, en los vv. 652-714:

BERNARDO
Di la verdad, aunque mil vidas cueste.

GUZMÁN
¡Todo me rompes!

BERNARDO
¿Qué papel es este?
GUZMÁN
Hasme roto de suerte todo el pecho,
que el secreto, señor, se me ha caído.
Sabe que a mí me dio un papel tu hermana
para don Sancho. Yo, inocentemente,
se le di porque soy muy inocente.

BERNARDO
Si te viera, Guzmán, el rey Herodes,
no anduvieras agora con papeles
porque eres inocente como dices.

GUZMÁN
Diómele por engaño mi señora⁴³.

Nótese no solamente cómo estamos ante otro caso de secreto revelado, sino también cómo los endecasílabos blancos entran justamente en el momento en que se rasgan las vestiduras del criado y cae la carta que le compromete, destapando el pastel. Esto quiere decir que los *incatenati* del segundo acto, que censuran una doblez, contrastan con los endecasílabos sueltos, que revelan un secreto. Y, a su vez, estos dos usos contrastan con el de los endecasílabos blancos del acto tercero⁴⁴, que en nuestra opinión resultan

⁴² Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, vv. 433-437.

⁴³ Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, vv. 650-660.

⁴⁴ Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, vv. 3013-3051 y 3260-3281.

bastante enigmáticos, pues aparecen en escenas carcelarias con una gran presencia del gracioso, por lo que cabría haber esperado en su lugar una estrofa de arte menor. En cualquier caso, hemos visto que el contraste entre los endecasílabos con rima interna y los endecasílabos puramente sueltos confirma nuestra hipótesis: en la *Parte XI*, Lope usó los *incatenati* para evocar el secreto.

En conclusión, hemos visto que esta forma métrica tan peculiar como son los endecasílabos sueltos de rima interna —endecasílabos encadenados o *incatenati*— es un recurso sumamente interesante. Fueran de origen latino —versos leoninos como los de Ovidio— o italiano —*endecasillabi incatenati* como los de Petrarca—, los encadenados de Lope merecen una atención crítica que explique los motivos estilísticos de su uso, y que no se limite a emplearlos, como hicieron Morley y Bruerton, para ordenar cronológicamente las comedias. Si las conclusiones que hemos extraído para la *Parte XI* resultan aplicables a otras obras del Fénix, notaremos en sus *incatenati* una elegante conjunción de estilo y sentido: la recóndita armonía de esta forma métrica le servía a Lope para evocar con el sonido de los versos el secreto que escondía la escena.

Referencias bibliográficas

- ALLUÉ Y MORER, Fernando, «Comedias toledanas de Lope», en *Sagrario de Toledo*, Valencia, CERES, 1958, pp. 139-158.
- BADÍA HERRERA, Josefa, ed., *El amigo hasta la muerte*, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, pp. 1-175.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trads. Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1984.
- BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura 119), 2013.
- DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario de la rima española*, Paris, Université de Paris 3, 1995.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- FERNÁNDEZ, Laura, y Gonzalo PONTÓN, «La *Oncena parte*: historia editorial», en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. I, pp. 1-37.
- FERRER VALLS, Teresa, ed., Lope de Vega Carpio, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, II, pp. 321-458.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Docena parte*: historia editorial», en *Lope de Vega. Comedias. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, vol. I, pp. 1-51.
- MADROÑAL, Abraham, *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- , «Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 32-66.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

- MORROS MESTRES, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Prolope-UAB/Milenio, 2007, vol. I, pp. 7-32.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1993.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- , «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 55-110.
- VALDÉS, Ramón, y María MORRÁS, «La *Décima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Prolope-UAB/Milenio, 2010, vol. I, pp. 9-66.
- VALERA MERINO, Elena, Pablo MOÍNO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, pp. 1-175.
- , *Arcadia. Prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *El bobo del colegio*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Real Academia Española, 1929, vol. XI, pp. 508-546.
- , *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. Teresa Ferrer Valls, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, II, pp. 321-458.
- , *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. I, pp. 53-262.

*

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la *Parte XI* (*El amigo hasta la muerte* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*)». En *Criticón* (Toulouse), 122, 2014, pp. 117-129.

Resumen. Lope de Vega usó los endecasílabos encadenados con rima interna en 16 comedias, dos de las cuales se concentran en la *Parte XI* (1618). Este trabajo repasa la información existente sobre esa forma métrica y analiza su uso en las dos comedias de la *Parte XI*, en las que sirve para evocar el tema del secreto.

Palabras clave. Vega Lope de, métrica, endecasílabo encadenado, rima interna, secreto.

Obras estudiadas. *Parte XI* (Lope de Vega), *Amigo hasta la muerte* (El, Lope de Vega), *Mayordomo de la duquesa de Amalfi* (El, Lope de Vega)

Résumé. Lope de Vega emploie des *endecasillabi incatenati* (hendécasyllables blancs avec rime interne) dans seize de ses pièces, dont deux appartiennent à la *Parte IX* (1618). Après un rappel de ce que l'on sait sur cette forme métrique, on étudiera deux pièces où cet emploi est à mettre en rapport avec le thème du secret.

Mots clefs. Vega Lope de, métrique, hendécasyllable lié, rime interne, secret.

Œuvres étudiées. *Parte XI* (Lope de Vega), *Amigo hasta la muerte* (El, Lope de Vega), *Mayordomo de la duquesa de Amalfi* (El, Lope de Vega)

Summary. Lope de Vega used the (blank endecasyllables with internal rhyme) in 16 of his plays, two of which can be found in the *Parte XI* of his *comedias* (1618). This article reviews the existing information on this metrical form and analyzes how Lope used it in the aforementioned two *comedias* from the *Parte XI*, in which the *incatenati* evoke the theme of secrecy.

Keywords. Vega Lope de, metrics, endecasillabi incatenati, internal rhyme, secret.

Works studied. *Parte XI* (Lope de Vega), *Amigo hasta la muerte* (El, Lope de Vega), *Mayordomo de la duquesa de Amalfi* (El, Lope de Vega)