

¿RECITADO, CANTADO?: LA FIJACIÓN DEL METRO EN EL TEATRO BREVE DEL SIGLO XVII

M^a José Martínez
Universidade da Coruña

Todas las modalidades del teatro breve hacen uso, en mayor o menor medida, de la música. Ésta no se limita al cierre convencional de la pieza, por el contrario es muy frecuente que se inserten partes cantadas en el diálogo¹, interrumpiendo las series recitadas. Gran parte de los entremeses presentan, pues, pasajes musicados, es decir una letra que se escribe para ser acompañada por un tono. Es evidente que la música condiciona la medida y la rima del metro. El canto propicia la irregularidad métrica, pues la palabra ha de amoldarse a un código diferente del retórico-lingüístico, como es el de la música. En la labor de fijación del metro, nuestro desconocimiento de la dimensión musical constituye uno de los escollos a salvar por el editor.

Los pasajes musicados pueden formar parte de piezas rotuladas como «entremeses cantados» o «bailes entremesados» que integran canto, baile y recitado. Por lo general, la versificación de estas piezas presenta una gran variedad métrica. Las partes cantadas amenizan el espectáculo, y a veces su función es la de estructurar el ritmo de la pieza. *El martinillo* de Quiñones de Benavente, por ejemplo, posee un esquema métrico muy regular. En él alternan romance y seguidilla, relacionados entre sí por el uso de una rima idéntica: é-o, en el caso del romance e í-e en el de las seguidillas².

¹ Cfr. I. Arellano, «Edición crítica y anotación filológica en textos del siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de Oro*, I. Arellano y J. Cañedo eds., Madrid, Castalia, NBEC, p. 568.

² El *Martinillo*: vv. 1-8 romance é-o / vv. 9-16 seguidilla é-o / vv. 17-20 romance é-o / vv. 21-24 seguidilla / vv. 25-32 romance é-o / vv. 33-36 seguidilla / vv. 37-40 romance é-o / vv. 41-44 seguidilla / vv. 45-52 romance é-o / vv. 53-56 seguidilla / vv. 57-64 romance é-o / vv. 65-68 seguidilla / vv. 69-76 romance é-o / vv. 77-80 seguidilla / vv. 81-86 romance ó / vv. 87-108 romance é / vv. 109-129 seguidilla É. El análisis métrico se basa en la edición de H. Bergman (1970): *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poeta de España*, Madrid, Castalia.

Sin embargo, no todos los textos son tan diáfanos como el que se acaba de citar. *El mago*, del mismo dramaturgo, ofrece un esquema métrico que incluye romance, pareados octosilábicos, redondilla, romance con estribillo, cuarteta asonantada, romancillo, variantes de quintilla y de seguidilla, hexasílabos, decasílabos y un verso incompleto³. Algunos de estos metros, como los decasílabos y los hexasílabos, incluidos en series de metros octosílabos parecen formar núcleos métricos autónomos. Sabemos de este entremés que fue cantado y es probable que su ejecución se modulase según las necesidades expresivas de un fraseo musical que bien podría afectar al verso por hipermetría, hipometría o desplazamientos acentuales⁴. No obstante, la influencia del canto no explica siempre las irregularidades. Así *El marión* (primera parte y segunda parte) de Quevedo, que nos ha llegado en un único impreso notablemente deturpado, ofrece un esquema imposible de enmendar recurriendo a las licencias arriba apuntadas⁵.

A la dificultad generada por el reconocimiento de las partes cantadas se añade otra referente a las convenciones en la disposición gráfica⁶, como se ilustrará a continuación, pues no resulta infrecuente que se pase por alto, en la disposición tipográfica del texto, aquellas formas que manifiestan que un determinado pasaje presenta altas posibilidades de ser cantado en vez de recitado.

Frente a descuidos que inciden en la semántica del texto, esta observación podría parecer ociosa. Sin embargo, tiene consecuencias de relevante alcance dramático. En primer lugar, porque la no identificación de una forma métrica cantada impide apreciar en su totalidad las variaciones métricas existentes y, en segundo lugar, porque la técnica compositiva y escénica del dramaturgo se verá forzosamente distorsionada. Estos últimos aspectos son primordiales, pues la edición de una obra dramática ha de tener en cuenta la especificidad de un texto cuya finalidad radica en la representación.

³ *El Mago*: vv. 1-14 seguidilla/ vv. 15-52 romance é-o/ vv. 53-56 versos octosílabos en pareado/ vv. 57-64 romance é-o/ vv. 65-68 redondilla/ vv. 69-94 romance é-o/ vv. 94-98 versos octosílabos en pareado/ vv. 99-102 romance é-o/ vv. 103-123 romance con estribillo/ vv. 124-127 cuarteta asonantada/ vv. 128-131 redondilla/ vv. 132-147 romance á/ vv. 148-149 decasílabos en asonancia con el romance anterior/ vv. 150-161 seguidilla/ vv. 162-165 redondilla/ vv. 166-181 romance á-a/ vv. 182-193 romancillo/ vv. 194-208 romance á-a/ vv. 209-214 romance í-o/ vv. 215-239 variante de quintilla (a-a-a-b-b)/ vv. 240-247 variante de seguidilla (3a-6a-3b-6b)/ vv. 248-251 hexasílabos (6a-6a-6b-6b)/ vv. 252-260 octosílabos rimados/ vv. 261-272 romance á/ v. 273 decasílabo/ v. 274 incompleto/ vv. 275-278 seguidilla. El análisis se basa en el texto ofrecido por C. C. García Valdés (1985): *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés.

⁴ Cfr. C. Valcárcel (1991): «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», en *Crítica textual...*, pp. 529-553.

⁵ En esta pieza predomina la silva de consonante, pero se cuenta un conjunto de versos que varía entre las cuatro y la trece sílabas. Cfr. la edición de Bleuca (1969-1981): *Obra poética de Francisco de Quevedo*, Madrid, Castalia, IV, pp. 63-71.

⁶ Hasta las primeras décadas del siglo XVII la seguidilla se escribe en dos versos largos, aunque, en el caso de la seguidilla simple, el ritmo es fácilmente identificable por su estructura 7+5 y por la relación sintáctica que presentan el heptasílabo y el pentasílabo. Cfr. R. Baehr (1989): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, p. 250.

Para ilustrar este problema elijo el entremés de *La venta* de Quevedo. Esta pieza es, con mucho, la que mayor número de ediciones ha recibido en la actualidad. Se puede leer en las antologías más recientes: la de Felicidad Buendía (Aguilar), la de Huerta Calvo (Taurus) y la de García Valdés (Plaza y Janés). Poseemos también ediciones de Fernández Guerra, Astrana Marín y J. M. Blecua. Para nuestro análisis nos basamos en la edición de Blecua.

La venta nos ha llegado en un manuscrito del siglo XVII, copiado en prosa por lo no viene al caso en esta exposición, y en tres impresos: la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635) impreso B, *Entremeses nuevos de diversos autores* (Zaragoza, 1640) B₁ y *Las tres Musas últimas castellanas* (Madrid, 1670) impreso A. Las dos primeras ediciones forman familia de manera que la segunda parece calcada de la primera, a no ser que las dos procedan de una edición perdida⁷. El tercer impreso suele servir de base para las ediciones modernas, como declaran Fernández Guerra, Blecua y García Valdés. Buendía no indica su texto base, aunque se puede apreciar que sigue la lectura de Fernández Guerra.

El pasaje que nos interesa se refiere a los versos 54-56, según la edición de Blecua que seguimos aquí. Los impresos B y B₁ disponen este pasaje de la manera siguiente:

Sea bendito
quien echó a cada cuba un taponcito.

Cuenta, pues con un pentasílabo (sea bendito) y un endecasílabo (quien echó a cada cuba un taponcito), teniendo en cuenta dos sinalefas (echó y cubaun). El impreso A dispone la frase en una única línea tipográfica

Sea bendito quien echó a cada cuba un taponcito

Los editores modernos, a partir de Fernández Guerra, y a excepción de Blecua, recurren a B para regularizar el pasaje. Así disponen la frase siguiendo el esquema de un pentasílabo y un endecasílabo, tal como acabamos de describir. Optan por regularizar el segundo de los segmentos *-quien echó a cada cuba un taponcito-* en función del endecasílabo, metro mayoritario en la pieza que sirve de molde formal a las partes recitadas. La lección es defendible, pero presenta dos inconvenientes.

El primero radica en que el pentasílabo queda sin correspondencia y debe ser contado como irregularidad, ya que el endecasílabo exige la presencia de un heptasílabo para formar silva de consonantes. El segundo problema concierne a la alternancia recitado/cantado. Según esta opción el personaje del Estudiante haría su primera salida a escena hablando.

⁷ Cfr. J. M. Blecua (1969-1981, IV, p. 85).

La lectura de Blecua ofrece la distribución «Sea bendito/ quien echó a cada cuba/ un taponcito», de tal manera que estos versos quedan regularizados sobre el molde formal de una seguidilla (5a 7b 5a).

Las ventajas de esta lectura son obvias. Por una parte, se deshacen las irregularidades y, por otra, se indica que el Estudiante interviene cantando. El esquema métrico de la pieza se configura como exponemos a continuación:

- v. 1 endecasílabo recitado
- vv. 2-8 seguidilla cantado
- vv. 9-15 endecasílabo recitado
- vv. 16-22 seguidilla cantado
- vv. 23-28 silva de cons. recitado
- vv. 29-32 seguidilla cantado
- vv. 33-44 silva de cons. recitado
- vv. 45-48 romance cantado
- v. 49 endecasílabo recitado
- vv. 50-53 romance cantado
- vv. 54-56 seguidilla cantado
- vv. 57-228 silva de cons. recitado
- vv. 229-232 romance cantado

Se observa que las partes cantadas y las recitadas alternan en proporción semejante en los 56 primeros versos de la pieza -29 versos cantados y 27 recitados-. Hay una voluntad evidente de equilibrio formal, pero sobre todo de dinamismo escénico.

Desde el verso 57 hasta el 228 el entremés será enteramente recitado, volviendo la música en el cierre de la pieza. La seguidilla del Estudiante tiene también otro cometido, ya que facilita el tránsito entre el romance cantado por Grajal y la aparición del recitado. Este tipo de enlace entre cantado y recitado es notable por la variación métrica que presenta en el espacio de tan sólo 7 versos (4 del romance y 3 de la seguidilla). Esta variación evidencia también un contraste entre las voces femenina y masculina, antes de que irrumpa definitivamente el endecasílabo del recitado. Desde el punto de vista dramático interesa destacar el paralelismo que se establece entre las intervenciones de la criada y del Estudiante. La voz del Estudiante hace eco a las acusaciones lanzadas por Grajal en el afán de vapulear a Corneja, el ventero ladrón. La crítica joco-

sa, concentrada en los metros cortos y populares de la seguidilla, sitúa a los dos personajes en una misma perspectiva lúdica, la de la alegría entremesil. El análisis dramaturgico ha permitido corroborar la certera enmienda del editor.

Quevedo no descuida la dimensión escénica de sus piezas. Prueba de ello es el esmerado inicio de *La venta*, que nos hace lamentar la deficiente transmisión textual de otras de sus obras dramáticas cortas, como *El marión* o *La destreza*. Aunque se pudiese aceptar la idea de un Quevedo entremesista que supeditase lo dramático a la arquitectura verbal⁸, la revisión y edición de su teatro breve no dejaría de ser de urgente necesidad. El análisis razonado y comparativo de la métrica nos ha servido para evidenciar cómo la correcta identificación de un pasaje cantado permite aprehender la técnica compositiva de un entremés en toda su complejidad. La fijación del metro en la distinción cantado/recitado no queda, pues, limitada a la regularización deseable del texto, sino que se constituye como criterio indispensable en la labor de edición de los textos dramáticos áureos.

⁸ Cfr. P. Cabañas Vacas (1991): «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español y las prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, M. Diago y T. Ferrer eds., Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, pp. 291-303.