



LOS METROS ESPAÑOLES EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS
DE CERVANTES: LA INFLUENCIA DE LOPE

THE SPANISH METERS IN THE DRAMATIC WORKS
OF CERVANTES: LOPE'S INFLUENCE

Arturo Escalante Barrigon

I.E.S. Sapere Aude, Villanueva del Pardillo

(arturoescalanteb@hotmail.com)



Resumen: Lope llevó a cabo una revolución en la métrica teatral que afectó a todo el periodo posterior. Cervantes no fue ajeno a esos cambios y los metros españoles son una muestra de la evolución métrica entre las obras de su primera etapa y las *Ocho comedias nuevas*.

Palabras clave: métrica, Cervantes, Lope, teatro, barroco

Abstract: Lope carried out a revolution in theatrical metrics that affected the entire subsequent period. Cervantes was not unrelated to these changes. Spanish meters are an example of the metrical development between his early works and the *Ocho comedias nuevas*.

Keywords: metrics, Cervantes, Lope, theater, baroque

La obra teatral de Cervantes ha sido objeto de discusiones en torno a su calidad literaria y dramática. Ya el propio Cervantes nos habló de su “fracaso” en el mundo de las tablas debido, en gran parte, a la irrupción del genio de Lope que revolucionó el teatro con su *Arte nuevo de hacer comedias*, de cuya publicación se cumplen ahora cuatrocientos años. De la obra dramática cervantina se han mantenido visiones muy dispares: ha sido alabada y vapuleada, se la ha considerado como revolucionaria, al estilo de Ionesco o Arrabal en el siglo XX por sus innovaciones, y como arcaica, por su permanencia en presupuestos anteriores como el episodismo.

Quizás uno de los puntos donde menos hincapié se haya hecho sea el de su evolución métrica por la influencia de la nueva comedia, algo que se estudiará en este artículo. Los porcentajes usados son los extraídos de la edición de las obras dramáticas completas de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Comparándolos con los resultados que obtuvieron Schevill y Bonilla en su edición de las ocho comedias nuevas de principio de siglo se observará que las diferencias entre la tablas de estos autores dedicadas a la versificación y las aquí empleadas no distan mucho.

Los puntos desde los que se puede abordar el análisis de la evolución métrica en la obra dramática de Cervantes parten de sus dos primeras obras: *La Numancia* y *Los tratos de Argel*. En ellas se observa un porcentaje muy alto de metros italianos, mayor que el de los españoles, en concreto el de estos últimos solo alcanza el 24,27% en la primera y el 49,72% en la segunda; estos datos contrastan con sus ocho comedias posteriores en las que ese porcentaje no baja del 61% y alcanza una media de casi el 76%. Destacaría entre todas ellas el uso que se hace de los metros españoles en su comedia *Pedro de Urdemalas*, en la que se llega al 89,32%. Es evidente que entre las primeras y las nuevas comedias se ha producido un cambio en lo que a la métrica se refiere. Lo que se intentará en este artículo es esbozar en qué han consistido esos cambios y señalar algunas similitudes bastante llamativas con la versificación de las obras de Lope de Vega hasta 1615 que realizaron Morley y Bruerton. Para ello se verá cómo han ido evolucionando los principales metros en las obras de ambos autores.

La redondilla es la estrofa más estable en la obra de Lope de Vega, como comentan Morley y Bruerton. Establecen varios porcentajes ajustándose a varias etapas de su producción. Dentro de esa importancia de las redondillas se aprecian también ciertos cambios en los que el número de versos en esta estrofa varía por el empleo de otros metros de arte menor, como pueden ser las quintillas o los romances. Hasta 1615, Lope empleó bastante la quintilla durante varios años, como se verá en el apartado dedicado a esta estrofa, dejando a la redondilla relegada a un segundo plano. Sin embargo, ésta acabó triunfando, siendo el metro más empleado en la mayor parte de sus obras. Esos cambios y variaciones son consecuencia de que Lope estuvo durante toda su carrera de dramaturgo experimentando con distintas formas métricas (de otro modo no habría sido posible el estudio de Morley y Bruerton). En el caso de la redondilla se pasa de una primera época, hasta 1604, de predominio absoluto; con bastantes obras con más del 70%, y una media del 52,8%, a la última, de

1624 a 1635, en el que las redondillas tienen un promedio total de 10,1 pasajes y el 29,2%. Como se ve, el tanto por ciento sufre una disminución de algo más de veinte puntos entre ambos periodos.

Estos datos no son aplicables a la creación dramática de Cervantes; sin embargo, sí se extraen varias conclusiones con respecto a su época anterior. En sus dos obras más antiguas el porcentaje de redondillas es del 42,72% en *El Trato de Argel* y del 24,27% en *La Numancia*. El número de redondillas varía entre ambas unos 20 puntos. Hay diferencias sustanciales en otros metros que provocan esa variación. En la época posterior, la de sus *Ocho comedias*, el porcentaje de redondillas aumenta en cinco obras en las que es el metro más importante, de ellas, cuatro superan ese porcentaje de *El Trato de Argel*. Si se compara el porcentaje de redondillas usado en esas ocho obras, un 50,23%, se observa que es una cifra muy cercana a la de Lope para sus 105 obras anteriores a 1604, que es del 52,8%. Esto refleja ya un intento de acercamiento de Cervantes a Lope en lo que a métrica se refiere.

En cuanto al número de pasajes, la media de sus *Ocho comedias* para la redondilla es de 9,1, distando poco más de un punto del establecido para las comedias de Lope anteriores a 1604, que es del 7,9; en realidad se acercaría más a la media de 8,7 pasajes de las diez comedias fechadas entre 1604 y 1608.

Sobre las obras con menos porcentaje de redondillas se puede llevar a cabo una comparación con aquellas de Lope que muestren un tanto por ciento de quintillas que se parezca a las de Cervantes. Este estudio se basa en el hecho de que durante la primera etapa de Lope, el Fénix utilizó ese metro en detrimento de las redondillas. Así se establecen paralelismos entre la comedia de Cervantes *El gallardo español* y dos de Lope de Vega fechadas alrededor del año 1599. Estos son los cuadros métricos de las tres obras:

	<i>EL GALLARDO ESPAÑOL</i>	<i>EL BLASÓN DE LOS CHAVES</i>	<i>EL ALCALDE DE MADRID</i>
Redondillas	15,95	19,00	28,00
Quintillas	48,42	52,00	48,60
Romances	14,39	15,00	11,00
Versos sueltos	7,56	3,80	5,50
Octavas reales	8,42	6,40	1,90
Tercetos encadenados	3,32	3,80	5,50

ARTÍCULOS

Se deduce de estos datos que la influencia de Lope en Cervantes también pasaba por el intento de éste de ir innovando en el mismo camino que el del Fénix. Los porcentajes indican que nuestro autor también probó a reducir las redondillas en sus obras y para ello redujo el de las quintillas, como ya había hecho Lope.

Otro dato importante en esta comparación es que, de las 105 comedias de Lope anteriores a 1604, solo 11 no tienen redondillas en todos sus actos; dos de esas son *El alcalde de Madrid* y *El ganso de oro*. En Cervantes solo dos de sus diez comedias no presentan redondillas en todos sus actos: *El gallardo español* y *Los baños de Argel*, ambas con porcentajes métricos muy parecidos. Si se comparan los datos de la segunda de estas con *El ganso de oro* se verá que son muy parejos:

	<i>LOS BAÑOS DE ARGEL</i>	<i>EL GANSO DE ORO</i>
Redondillas	12,80	15,50
Quintillas	63,99	62,70
Romances	4,07	0,00
Versos sueltos	7,66	6,40
Octavas reales	5,17	4,20
Tercetos encad.	0,71	7,50

Esta obra de Lope de Vega es la que tiene el porcentaje de quintillas más alto. Las diferencias entre los metros es escasa excepto en el caso del romance, que todavía estaba estos años en experimentación; esos versos del romance se dividirían entre las redondillas y los tercetos encadenados principalmente. La cercanía entre los datos incita a pensar en la posibilidad de que Cervantes tomase como referencia los versos que empleaba Lope en sus obras de aquella época.

Las redondillas durante esos últimos años del siglo XVI se vieron afectadas por el aumento de quintillas. Atendiendo solo a este metro sería arriesgado decir que las obras de Cervantes podrían fecharse en esa época, pero hay otros datos que llevan a situarlas en unos años muy cercanos.

En cuanto a las quintillas es importante destacar en primer lugar que, según la definición de Morley y Bruerton, presenta siete tipos de variantes que sigue en los cinco primeros el *Arte poética* de Díaz Rengifo, algo generalmente admitido ya que los dos últimos acaban en pareado; nos ceñiremos a esas indicaciones en el estudio de esta estrofa dentro del

teatro cervantino. Los tipos son los siguientes: 1, ababa; 2, abbab; 3, abaab; 4, aabab; 5, aabba; 6, abbaa; 7, ababb. Dan Morley y Bruerton como las más frecuentes a la 1.^a y la 5.^a. De igual modo destacan la unión en muchas ocasiones de dos quintillas, combinación conocida como copla real, algo que aparecerá también en el teatro cervantino.

Antes de comenzar con el estudio de esta estrofa, analizaremos lo que sucedía con ella en el teatro de Lope. Anteriormente se hizo referencia al hecho de que el aumento de quintillas produjo un descenso de las redondillas y que esto se podría fechar en los últimos años del siglo XVI. Morley y Bruerton en el apartado dedicado a las quintillas en su obra dicen lo siguiente: “Es una teoría atractiva la de que Lope, entre sus dos periodos de gran cantidad de red. (1590-97? y 1601-04), experimentó con el uso de muchas quintillas. El número de pasajes de quintillas añade una cierta cantidad de pruebas en favor de esta conclusión.” (Morley y Bruerton 111).

En cualquier caso, no todas las comedias de esa época tienen predominio de quintillas, sino que las hay, y bastantes, en las que aún se conserva esa predilección por las redondillas. De las 105 comedias de Lope anteriores a 1604, 11 no tienen quintillas, de las restantes, 12 no tienen ninguna en dos actos y 27 ninguna en un acto. El promedio total de las obras anteriores a 1604 es de 4,4 pasajes y 22,6%. En las obras de Cervantes publicadas en 1615, la media es de 6,6 pasajes y el 27,21% de los versos. Solo una de las ocho no tiene quintillas (*El laberinto de amor*), otra no tiene en dos actos (*La Casa de los celos*) y tres no tienen en un acto (*El rufián dichoso*, *La gran sultana* y *La entretenida*).

Pero Cervantes no siguió únicamente a Lope en estos aspectos, sino que la influencia de este último la podemos notar también en cómo aparecían las quintillas en sus obras, algo que se estudiará a continuación. Por ejemplo comprobaremos si están o no agrupadas en coplas reales con un estudio obra por obra siguiendo el orden establecido en la edición de Rey Hazas y Sevilla. En *El gallardo español* hay diez tiradas de quintillas, todas ellas aparecen en forma de copla real uniéndose dos quintillas de los tipos 1 y 5 (ababa-ccddc), todos los pasajes terminan en ese tipo de estrofa, la número cinco. Es la más regular, como veremos, ya que no se dan cortes en mitad de las tiradas. Esta misma estabilidad se da en *La casa de los celos*, en la que aparece una única serie de quintillas.

El caso de *Los baños de Argel* ya es distinto; tiene varias tiradas de quintillas en las que la copla real es interrumpida en varias ocasiones por

una quintilla del tipo 1 o del 5 aislada, es decir, sin su correspondiente quinta o primera para formar la combinación predominante en esa tirada. De ese modo tendríamos lo siguiente: ababa-cdddc / **ababa** / ababa-cdddc ó ababa-cdddc / **aabba** / ababa-cdddc. De las diez tiradas de esta estrofa que encontramos en esta obra, la primera (vv. 227-881), la segunda (vv. 882-1216), la séptima (vv. 1767-2021), octava (vv. 2134-2252), novena (vv. 2550-2779) presentan esa estructura, aunque no de un modo regular. De las restantes cabe señalar que solo dos, la tercera y la sexta, tienen un número considerable de versos (las otras tres no pasan de una copla real) y no tienen interrupciones o quintillas aisladas. Ambas terminan, eso sí, en una quintilla del primer tipo que quedaría sola, pero no cortaría la estructura.

De las quintillas en *Los baños de Argel* se destaca la aparición de otros dos tipos, una tercera y dos segundas. La tercera aparece combinada con una primera (abaab-babab —mantiene dos rimas—, vv. 2144-2153); de las segundas, una se combinaría con una primera (abbab-cdddc, vv. 2174-2183) y otra con una quinta (aabba-cddcd, vv. 2184-2223); en cualquier caso la idea de que formen coplas reales es discutible. Esta presencia se puede explicar por el hecho de que forman parte de la representación que se hace en esta obra de un coloquio de Lope de Rueda.

En *El rufián dichoso* aparecen las tiradas de coplas reales sin quintillas aisladas cortando el esquema, pero sí hay algunas que presentan al final alguna suelta: las tiradas primera, segunda, sexta, terminan con una primera; la octava con una quinta. *La gran sultana* tiene diez tiradas de quintillas agrupadas en coplas reales. Solo tres son irregulares presentando alguna quintilla suelta: la segunda, la séptima y la décima; esta última termina además en una del tipo primero. *El laberinto de amor* no presenta quintillas, es la única de las ocho comedias publicadas en 1615 que no tiene este tipo de estrofas.

Con *La entretenida*, a pesar de tener solo un 2,1% de quintillas, resulta muy interesante el estudio de esta estrofa ya que presenta dos tipos distintos de quintillas de los típicos (los ya mencionados 1 y 5) y si se considera que forman coplas reales se presentarían tres nuevos tipos de esa estrofa. En los versos 1582-1591 aparece una segunda junto a una quinta entre dos coplas reales “clásicas” (1-5). En la segunda tirada (vv.2209-2228) el esquema sería el siguiente: abbab-abbab-abbab-aabba; es decir, dos segundas, una sexta y una quinta. Este hecho es totalmente nuevo, hasta ahora no había aparecido un caso semejante; de hecho casi podría considerarse

la alternancia de dos quintillas con una décima o espinela en la serie, pero respetaremos los criterios de Morley y Bruerton al definir las quintillas. Hemos de señalar que ellos ya justificaron este hecho en su obra al definir la décima: “Diez octosílabos: ABBA:ACCDDC. Se puede considerar esta forma como una combinación de dos quintillas, la n.º 6 y la n.º 5; pero la 6 es muy poco frecuente sola, y es característica la pausa después del verso 4, aunque no es obligatoria.” (Morley y Bruerton 38).

En los versos de Cervantes también existe esa pausa en el cuarto verso y que por tanto podría considerarse décima, pero no es muy significativo en porcentaje, al igual que ocurría con las obras de Lope, en las que ese metro comienza a ser importante a partir de 1620.

Pedro de Urðemalas presenta 11 tiradas de quintillas con un tanto por ciento del 50,15. Solo tres presentan alteración en sus esquemas de coplas reales: la segunda, la novena y la décima. El caso de la undécima tirada es especial ya que comienza con una quintilla del tipo 1 seguida de una con una misma rima (es decir, sería aaaaa); el resto de la tirada sería igual: coplas reales formadas por dos quintillas una 1.^a y una 5.^a. El caso de esa rima única rompería con la regla de que no puede haber más de tres versos seguidos dentro de una quintilla con una misma rima, sin embargo es un caso aislado al que no hay que darle mayor importancia.

La copla real dominante en la obra dramática de Cervantes es la formada por los tipos 1 y 5. Vistas las excepciones; pasaremos ahora a comparar este con lo que ocurre en la obra de Lope. Morley y Bruerton afirman lo siguiente: “Lope usó en ocasiones todos los tipos posibles de qu., incluso el abbbba que contradice la regla; pero tenía unas preferencias muy marcadas por ciertos tipos. Los más constantes son el 1 y el 5, algunas veces en forma de copla real de 1 y 5.” (Morley y Bruerton 108).

También comentan que: “Hay cierto número de comedias que contienen una copla real formada por 1 más 5. Con la excepción de *¡Ay, verdades...!* y *El caballero de Olmedo*, todas ellas parecen anteriores a 1604.” (Morley y Bruerton 110).

Todos estos datos acerca de las obras de Lope inducen a pensar que la influencia que pudo ejercer sobre Cervantes es anterior o cercana a esa fecha clave de 1604.

Por otro lado en una nota a pie de página se ofrece la lista de las obras del Fénix en las que aparece esa copla real del tipo 1-5. La mayor parte de

ellas está encuadrada entre los años 1594-1599; éstos eran los de mayor apogeo de la quintilla. La influencia es más que probable. Una prueba más la ofrecen el 7.10% de quintillas que aparecen en *El trato de Argel*. En sus dos tiradas, las quintillas se presentan formando coplas reales con sus tipos 2-5, algo que se da en una sola ocasión en las ocho comedias nuevas, en *La entretenida*, donde aparece una copla real de ese estilo, como ya vimos. De un predominio de este tipo de copla real pasamos a la del tipo 1-5, más típica en Lope en esos últimos años del siglo XVI. Es decir, se pasa de una combinación de quintillas de tipo 2-5 en las primeras obras de Cervantes a la clásica 1-5 predominando en las ocho comedias de su segunda etapa.

Pasaremos ahora al análisis del romance. Este metro es toda una innovación en el teatro cervantino. Lo es no solo por no haber aparecido en *La Numancia* y *El trato de Argel*, sino porque en las *Ocho comedias nuevas* aparece en todas, llegando a ser el segundo metro más importante en una de ellas: *La entretenida* con un 14,90%. Es curioso que no sea ese, sin embargo, el porcentaje más alto que se da en esas obras, el mayor es el de *La gran sultana* con el 15,67%, aunque en esta obra solo hay cuatro versos más en romance.

Otro de los datos sorprendentes es la gran diferencia que se da entre los porcentajes de las obras. Como se apuntó anteriormente, los porcentajes de redondillas y quintillas variaban en función del número de versos que tuviese la otra estrofa, sin embargo los del romance no aparentan depender del aumento o disminución de un único metro.

Antes de pasar a la obra de Cervantes, ofreceremos unos datos acerca de cómo se desarrolla este metro en Lope. Se puede decir que el romance aparece en Lope con toda seguridad ya en 1593: "hay muchas comedias anteriores a 1604 que no pueden fecharse no ya con probabilidad, sino que aún menos con seguridad como anteriores a 1593 por su falta de romance" (Morley y Bruerton 120).

Es a partir de ese año cuando es regular su empleo. Hay que señalar, igualmente, que el porcentaje hasta 1604 va aumentando gradualmente: desde el 2,4% de la época de 1593-94 al 21% de dos comedias que se situarían entre 1599 y 1604. De hecho, a partir de ese último año del siglo XVI, se considera que el romance no bajaría del 5%. Las medias que dan Morley y Bruerton para Lope estarían en 2,3 pasajes y 6,7% de versos para sus obras anteriores a 1604; para las que sitúan entre ese año y 1608 serían de 3,3 pasajes y el 11,6%. Las medias de las *Ocho comedias nuevas* de Cervantes son de 3,25 pasajes y un 8,96%. Estas cifras distan mucho de

las de años posteriores en los que Lope habría empleado este metro con una media del 27,1%, lo que indica que la escritura de Cervantes se vio influida por el Fénix hasta sus obras del año 1608.

Por otro lado, Morley y Bruerton estudian la evolución en el uso de este metro. Comentan que Lope dio varios pasos en sus usos tras ir experimentando:

Algún tiempo después de haber introducido el rom. con fines narrativos, pero no mucho después, Lope empezó a emplearlo para el diálogo, al principio en relación con un monólogo narrativo o un monólogo interpelativo. (...) El tercer paso en el desarrollo del metro en la comedia era, evidentemente, el diálogo “puro”, es decir, diálogo sin un monólogo narrativo, interpelativo o lírico que empiece el pasaje (Morley y Bruerton 120).

Habría un cuarto paso que sería la aparición de un monólogo narrativo en mitad de un diálogo. Sin embargo, con los datos que ofrecen se consigue ya una perspectiva de esa evolución, algo que nos lleva de nuevo a la obra de Cervantes, en la que se encuentran esas mismas variantes, los mismos tipos de usos que tiene el romance en Lope. Siguiendo un orden ascendente en los porcentajes, los usos del romance evolucionan de la siguiente manera atendiendo a su tanto por ciento en la obra.¹

- <i>Laberinto de amor</i> :	2,72%,	1 tirada.	Uso: monólogo (78)+2+2+2.
- <i>La casa de los celos</i> :	2,90%,	1 tirada.	Uso: monólogo (36) + diálogo 16+8+12+6+2
- <i>Los baños de argel</i> :	4,07%,	3 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (25) 2. ^a .-monólogo (52)+2+2 3. ^a .-monólogo (38)+8+1+7
- <i>El rufián dichoso</i> :	6,74%,	3 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (32) 2. ^a .-diálogo en 2 monólogos. 3. ^a .-diálogo.-22+18+12+4
- <i>Pedro de Urdemalas</i> :	10,31%,	2 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (61)+3+monólogo (104) 2. ^a .-monólogo (144)+7+2+1+7
- <i>El gallardo español</i> :	14,39%,	6 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo 2. ^a .-monólogo 3. ^a .-diálogo (72 versos en nueve réplicas) 4. ^a .-monólogo 5. ^a .-monólogo 6. ^a .-diálogo (124 versos en 28 réplicas)

ARTÍCULOS

- <i>La entretenida</i> :	14,90%, 4 tiradas.	Usos: 1. ^a .-monólogo (28) + diálogo de 96 vv. en 16 replicas. 2. ^a .-monólogo (55)+5+8 3. ^a .-diálogo_ 4. ^a .-diálogo (66 vv. para 20 réplicas)
- <i>La gran sultana</i> :	15,67%, 6 tiradas. :	Usos: 1. ^a .-monólogo (88) + diálogo (48vv. en 9 réplicas) 2. ^a .-monólogo (76) + diálogo (52 vv. en 12 réplicas) 3. ^a .-monólogo (71) + diálogo (33 vv. en 10 réplicas) 4. ^a .-monólogo (20 vv.) 5. ^a .-monólogo (44 vv.) + 4. 6. ^a .-monólogo (28 vv.)

Estos datos muestran una evolución de este metro en la obra de Cervantes. Mientras en las cinco primeras obras predomina el monólogo de forma clara y las tiradas dan una media de 2 por obra en las tres últimas se dan ya de una forma evidente monólogos seguidos de diálogo y diálogos en estado puro, teniendo una media de 5,3 tiradas en romance. Otra diferencia radica en que en las tres últimas aparecen tiradas de este metro en todos los actos mientras que en las cinco primeras no se da esa circunstancia. Todo ello hace sospechar, incluso, una cercanía en la composición de estas obras.

Otro dato destacable en el estudio del romance es el de las asonancias que emplean uno y otro autor en sus tiradas. En Cervantes son en total 26 los pasajes en los que emplea un romance siendo 11 las asonancias diferentes que sigue; la más empleada es la e-o que usa en nueve tiradas distintas. Lope solo empleó 19 asonancias diferentes en un número de obras que, como sabemos, es muy superior al de Cervantes. Esto da idea de ese deseo del autor de *El Quijote* de probar, de buscar. De igual modo, por los datos que nos ofrecen Morley y Bruerton, se sabe que Lope no empleó en obras anteriores a 1604 más de siete asonancias distintas en una obra. Cervantes llega a las seis asonancias distintas que usa en las seis tiradas de *El gallardo español*. En el otro extremo está *La gran sultana* en la que aparecen seis tiradas con solo dos asonancias, una de ellas la e-o se da en cinco de esos pasajes. En las dos etapas de Lope en que presumiblemente influyó en Cervantes (hasta 1608), se ve que en el periodo anterior a 1604 la me-

dia es de un 9,82%; la que va de ese año a 1608 es del 20,35%. En ambas etapas está entre los tres metros más empleados.

Todos los datos que hemos ofrecido en este artículo hacen pensar que se produjo un cambio de actitud en Cervantes ante los metros españoles por la influencia de la comedia nueva liderada por Lope. Así, los metros que hemos visto (aunque se podría apreciar también en otros) sus funciones, sus porcentajes, sus pasajes... se amoldan a la teoría que Lope mismo llevó a la práctica en sus comedias. Sin duda lo que resulta más sorprendente es que los datos de las obras de Cervantes tengan una relación directa con los de las obras del Fénix anteriores a 1604. Si atendemos a la biografía de Cervantes, se da un paréntesis en los años que van de la publicación de *La Galatea* en 1585 a la primera parte de *El Quijote* en 1605. Su estancia en la Corte, situada en aquel tiempo en Valladolid pudo ofrecerle la tranquilidad para comprender y asimilar mejor el nuevo estilo y eso incluye también la métrica. En cualquier caso, las diferencias establecidas entre las obras presentan un campo de estudio amplio debido a las variantes existentes entre algunas de ellas.

Cervantes siempre mostró su deseo por triunfar en el teatro y ese fin pasaba por aprender a dramatizar de nuevo, ahí no podía tener mejor maestro que Lope de Vega, el Monstruo de la Naturaleza, como él mismo le llamó. Así, las relaciones establecidas en los tres metros tratados podrían extenderse al resto de estrofas y poemas usados, ya que en otros tipos de estrofas también se aprecian cambios significativos. Lo que se deduce, en cualquier caso, es que Cervantes buscó en sus cambios métricos acercarse al estilo de Lope y ser reconocido como dramaturgo, abandonando incluso los esquemas de su primera etapa.

■ NOTAS

¹ Hemos optado por ofrecer simplemente los datos para dejar mucho más clara la evolución del romance. Daremos el tanto por ciento que ocupa en la obra, el número de tiradas y su uso con una muestra de cómo se presentaría en lo que al número de versos se refiere; en el caso de monólogos entre paréntesis indicamos el número de versos que ocupa. Siguiendo el trabajo de Morley y Bruerton consideraremos monólogos aquellos que superen los 25 versos cuando sean interpelativos, como ocurre en *La casa de los celos*.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS SUÁREZ, Irene. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1977.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia de la Literatura Española*. León: Everest, 1993.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ARÉS MONTES, José. *El teatro de Cervantes*, Madrid: s.n., 1960.
- ARRÓNIZ, O. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- CANAVAGGIO, J. *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*. Paris : PUF, 1977.
- CANAVAGGIO, J. "Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito". En J. Canavaggio (ed.). *La comedia*. Madrid: Casa de Velásquez, 1995, p. 245-256.
- CASALDUERO. *Sentido Y Forma Del Teatro De Cervantes*. Madrid: Gredos, 1951.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Teatro completo*. Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (eds.). Barcelona: Planeta, 1987.
- CERVANTES, SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas*. Schevill y Bonilla (eds). Madrid: 1914.
- COTARELO, A. *El teatro de Cervantes*. Madrid: 1915.
- DÍAZ RENGIFO, Juan; *Arte poética española*. Madrid, 1977. [Reproducción facsímil de la ed. de Madrid: Juan de la Cuesta, 1606.]
- FROLDI, R. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973.
- JOSÉ PRADES, J. de (ed.). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609] de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1971.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- LÓPEZ MORALES, H. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Alcalá, 1968.
- MARÍN, D. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Hispanofilia, 1968.
- MEREGALLI, F., *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel, 1992.
- MEREGALLI, F. "Aproximaciones al teatro de Cervantes". *Boletín de la RAE*. 1980, 429-442.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (ed.). «Introducción» a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609]*. En *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, vol. II, p. 37-64.
- STAPP MOODY, William. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Univ. Complutense, 1981.
- VV.AA. *La génesis de la teatralidad barroca*. Valencia: Universidad, 1981.
- ZIMIC, Stanislaw. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.