

# LA FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA POLIMETRÍA EN *MAÑANA SERÁ OTRO DÍA*

## THE DRAMATIC FUNCTION OF POLYMETRY IN *MAÑANA SERÁ OTRO DÍA*

Fernando Rodríguez Mansilla  
<https://orcid.org/0000-0001-6429-7307>  
Hobart and William Smith Colleges  
207 Smith Hall  
300 Pulteney St.  
Geneva, NY 14456  
ESTADOS UNIDOS  
mansilla@hws.edu

**Resumen.** Este artículo analiza la función de los distintos metros empleados en la estructura dramática de la comedia de capa y espada *Mañana será otro día*. La presencia de diversas formas poéticas produce tonos particulares que participan en el desarrollo de la comedia representada y cooperan en la elaboración del significado para escenas, ambientes y personajes.

**Palabras clave.** *Mañana será otro día*; Calderón; comedia de capa y espada; polimetría; función dramática.

**Abstract.** This article analyzes the role of different types of verses in the dramatic structure of the urban comedy *Mañana será otro día*. The presence of diverse poetic forms shapes particular tones that participate in the development of the staged play, as they collaborate in the construction of meaning for specific scenes, atmospheres, and characters.

**Keywords.** *Mañana será otro día*; Calderón; urban comedy; polymetry; dramatic function.

En este trabajo se analiza el empleo de distintos metros en relación con la estructura dramática de *Mañana será otro día*. Datada hacia

1636<sup>1</sup>, la comedia encaja en las prácticas de versificación de Calderón de ese periodo de su producción teatral. Debido a la austerioridad del corral de comedias, con poca escenografía, el lenguaje metrificado de los personajes (tanto o más que las didascalías) nos permite identificar la atmósfera dramática, enlazando tanto los espacios como los afectos involucrados<sup>2</sup>. En su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, Lope ya brindaba las primeras ideas en torno al uso de la polimetría, como es bien sabido:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen en extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas<sup>3</sup>.

Pero estas no son reglas fijas, sino la defensa de una fórmula teatral que iría mutando según el desarrollo de la cultura teatral en las décadas siguientes. Como sintetiza Ignacio Arellano, las palabras de Lope en el *Arte nuevo* proponen sencillamente «la adecuación de las diversas estrofas y versos a la situación y al personaje»<sup>4</sup>. Como en tantos otros aspectos, la literatura del Siglo de Oro destaca por su marcado pragmatismo y su desinterés en la teorización vacua. Especialmente en el caso del teatro, se impone su condición de texto para ser representado, es decir visto y oído, por un público que asimilaba el montaje con distintos niveles de conocimiento (desde el letrado, los cortesanos y hasta el mosquetero semianalfabeto), pero al que no se le escapaba, debido a la recusada oralidad de la cultura de entonces, la calidad sonora del verso y su ritmo.

Para empezar, *Mañana será otro día*, como comedia de capa y espada, está centrada en el enredo, elemento esencial del drama que se produce gracias a llevar la verosimilitud al extremo, reemplazándola en

<sup>1</sup> Hilborn, 1938, p. 34.

<sup>2</sup> Se trata por tanto de otorgarle a la métrica «decidida preponderancia» en los análisis de la estructura de la comedia, como sostiene Vitse, 1998, p. 55.

<sup>3</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 305-312.

<sup>4</sup> Arellano, 1995, p. 124.

realidad por una suerte de «azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo»<sup>5</sup>. Todas las complicaciones se van desarrollando alrededor de una confusión inicial, la cual consiste en que don Juan emplea el apellido de su madre (Leiva) y no el paterno (Ayala), en razón de un pleito legal (el mayorazgo de su familia materna) que lo ha llevado a distanciarse de su padre y vivir por su cuenta. Calderón dispone de las confusiones de identidad, los equívocos, las coincidencias y sobre todo las interrupciones que impiden a los personajes aclarar quiénes son, a lo largo de 3838 versos, una extensión notable para una comedia de capa y espada, pero que se comprende debido a la necesidad de prolongar el enredo hasta la última escena del acto III, donde se produce la anagnórisis definitiva.

Para el análisis de los diversos tipos de verso en la comedia, me baso en la síntesis métrica (incluida como apéndice a este trabajo) elaborada como parte de una edición, en curso, de *Mañana será otro día*<sup>6</sup>. A continuación, analizaré la función de las diversas «tonalidades métricas»<sup>7</sup> para cooperar en el desarrollo de la comedia y la elaboración del significado para escenas, ambientes y personajes. De los cinco metros empleados, solo dos emplean versos de arte mayor: las silvas (mezcla de versos de 7 y 11 sílabas) y los sonetos endecasílabos, que suponen apenas el 3.2 % de los versos empleados en la comedia. El resto, 96.8 % son de arte menor. Destacan los romances (62.4 %) y, solo muy atrás, las redondillas (24 %) y finalmente las décimas (10.4 %).

#### PRIMER ACTO: LA CENTRALIDAD DE LA SILVA PARA EL ENREDO

La primacía del verso de arte menor se ha interpretado como una forma de equilibrar la complejidad de los enredos puestos en escena<sup>8</sup>, los cuales exigían, para su desarrollo ágil frente al público, que demandaba acción constante, un lenguaje más sencillo que replicara el tono conversacional, característica que se ha atribuido generalmente al romance. Así, este tipo de verso, siguiendo el consejo de Lope, sirve

<sup>5</sup> Arellano, 1999b, p. 53.

<sup>6</sup> El texto base es el de *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas* (Alcalá, María Fernández, 1651), aunque también se ha manejado el texto editado por Juan de Vera Tassis en la *Parte VII* (1683).

<sup>7</sup> Williamson, 1978, p. 37.

<sup>8</sup> Fernández Guillermo, 2010, p. 485.

para las «relaciones» o relatos que nos ponen al corriente de información relevante para el arranque de la comedia. Es lo que ocurre con el romance en é-a del acto I. En esos primeros 368 versos, nos hallamos en casa de Beatriz, su padre contará lo del apellido «Leiva» para su hermano en lugar de «Ayala» y, tras retirarse, aparecerá la amiga y vecina Elvira para pedirle a la dama el favor de acompañarla a ver a su galán a Atocha, sin mencionar su nombre, porque este anda celoso de haberla visto hablando con otro caballero la noche pasada. El romance asegura fluidez para el diálogo, que el público recibe con claridad para entender lo que se avecina en el resto de la comedia.

A continuación, se presenta un segmento corto (172 versos) con redondillas, en el que vemos a don Juan hablando con Leonor en la calle, paseando ella con manto para que no la reconozcan. Leonor le reprocha por sus riñas nocturnas, ya que a sus oídos ha llegado que su galán frecuenta a otra dama (o sea Elvira, aunque Leonor no sabe su nombre). La dama se va, indispuesta, y aparece el capitán Clavijo, compañero de don Juan, gracias a quien el público se entera de estos dos amores del galán y sus motivos (belleza de Elvira y riqueza de Leonor). Este segmento va en redondillas porque se necesita un metro de transición o enlace hacia uno con un significado más fuerte y esencial que indicará el camino por donde se dirige el argumento. José Peñllicer comentaba sobre este empleo de las redondillas, hacia 1635, que «solo las permito para enlazar la maraña de la comedia y que sirvan a los poetas de lo que linaza a los pintores, que solo es útil para atar los colores»<sup>9</sup>, es decir para conectar unos bloques de acción con otros. Su comentario reflejaría, en ese aspecto, la práctica teatral de entonces y coincide con la época en que se data *Mañana será otro día*<sup>10</sup>.

Los siguientes 92 versos (vv. 541-632) son silvas. Esta especie poética ha sido bastante estudiada en Calderón y su uso en la comedia de capa y espada es preciso: las silvas sirven para plasmar «situaciones peligrosas, donde los personajes están nerviosos y temiendo ser

<sup>9</sup> Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1965, p. 221.

<sup>10</sup> Resulta llamativo, en cambio, que en 1616 Carlos Boyl manifieste que «porque redondillas solo / admiten hoy las comedias» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1965, p. 154). El empleo notorio de redondillas, por ejemplo, ha sido identificado como rasgo de estilo de Juan Ruiz de Alarcón, en quien a menudo esta forma poética supera la cantidad de los romances (Vega García-Luengos, 2021, p. 109).

descubiertos»<sup>11</sup>, anunciando a menudo una acción precipitada, desencadenada por ese momento crítico. No es casualidad, por ello, que el encuentro en Atocha de Elvira y Beatriz, tapadas, con don Juan se presente en silvas de pareados. Al ver a su hermano, Beatriz ruega a Elvira que le diga que es su criada y que la acompaña como tal; su ansiedad se expresa en apartes: «¡Quién hay que mi mal crea! / que este es don Juan...» (vv. 586-587) o «¡Ay, cielos! ¿Que esto miro? / Pero disimular será forzoso» (vv. 611-612). La tensión de la escena en silvas culmina con la interrupción por la llegada de don Diego, el otro galán al que vio don Juan hablar con Elvira la otra noche. El siguiente segmento estará en romance (vv. 633-794) y está lleno de acción: don Diego y Fabio se ensartan a luchar con don Juan y Clavijo, Elvira se desmaya, Beatriz no sabe qué hacer, llegan los agentes de la justicia, los hombres entran y salen del escenario, y escuchamos las voces de don Fernando y su criado, el gracioso Roque, llegar a Atocha sin tener idea de lo que pasa<sup>12</sup>. Don Fernando ampara a un herido don Diego y también a Beatriz para que el alguacil no se la lleve, embarcándola en un coche, en tanto don Juan y Clavijo se llevan a Elvira a su casa.

A continuación, se produce un cambio de tono evidente: se retorna a usar redondillas (vv. 795-1166), para trasladarnos a la casa de Leonor. Las redondillas imponen otro ritmo (abba) y marcan el cierre del acto. En casa de Leonor veremos aparecer a don Juan, quien ha venido a arreglar las cosas con ella, pero serán interrumpidos por la llegada de Beatriz, a quien escuchamos detrás del escenario bajándose del coche. Don Juan reconoce a su hermana y se abalanza hacia ella para matarla. Al quedar vacío el escenario, ingresan don Fernando y Roque, gracias a cuyo diálogo sabemos que están en la calle, buscando la calle de Leonor, a quien el forastero llama, precisamente, su prima. El galán nuevamente ampara a la dama, que ha escapado de su hermano furioso. Beatriz intenta obsequiar una joya en agradecimiento, pero don Fernando rehúsa (detalle importante, porque hubiera servido para una anagnórisis más tarde) y elegantemente descarta averiguar quién es

<sup>11</sup> Fernández Guillermo, 2010, p. 490.

<sup>12</sup> Podría decirse que esta escena marca la pauta del movimiento frenético que caracteriza esta comedia: «Las escenas se desarrollan febrilmente, siendo galería de sorpresas la acumulación de imprevistos y casualidades» (Valbuena Briones, 1973, p. 755).

esta segunda mujer, pues si es mujer principal no querría saber nada que desdorase su honor.

En resumen, el primer acto expone personajes y situaciones de enredo empleando tres formas poéticas (romance -redondillas- silvas- romance- redondillas): el romance para conocerlos, saber de su pasado y sus planes, así como para las escenas de mayor movimiento (la riña en Atocha); las silvas están estratégicamente situadas para advertir al público del origen de las confusiones que marcarán toda la obra (Beatriz disfrazada, que descubre que su hermano es galán de su amiga, y las consecuencias de ello), en tanto las redondillas sirven como transición o enlace entre grandes bloques: entre la presentación de los personajes al inicio (en romance) y las silvas de gran tensión dramática (encuentro de los hermanos); y para cerrar el acto con una especie de alivio o sosiego, luego de la acción desplegada en romance, como que las redondillas arrancan dentro de la casa de Leonor, ya tarde, con un contraste marcado en ritmo y espacio.

#### SEGUNDO ACTO: DÉCIMAS PARA EXPONER SENTIMIENTOS Y SONETOS PARA FLIRTEAR

El segundo acto posee cuatro formas poéticas (romance, décimas, sonetos y redondillas). Empieza con don Juan y el fiel Clavijo en la calle de casa de su padre, don Luis, para averiguar lo que ocurrió con su hermana, tras el confuso incidente del día anterior. Beatriz logra explicarle lo ocurrido y su hermano se da por satisfecho, aunque luego se retira airado por una discusión breve con su padre. Este informa que don Fernando viene de Barcelona ya. Al retirarse don Luis, Beatriz se queda sola en el escenario y cierra la tirada de romances con un monólogo en el que desarrolla metáforas náuticas para reflejar la inquietud de su corazón tras los encuentros fortuitos con el galán del día anterior (que es el mismo don Fernando, ignorándolo ella), lo cual le genera sentimientos encontrados (entre aquel posible amor producto del azar y el compromiso pactado por su padre con un desconocido).

El cambio de metro coincide con un cambio de espacio. Nos encontramos ahora en casa de Leonor, la prima de don Fernando, a quien ella ha acogido. En ocho décimas, observamos el diálogo entre los dos primos, en el cual el galán explica por qué prefirió quedarse con Leonor y no presentarse en casa de su suegro, don Luis, por haber

perdido el equipaje (el cual incluía cartas) y no querer dar una mala impresión. En esa conversación, Leonor le pide que le dé el nombre de su esposa (que no es otra que Beatriz, la hija de don Luis de Ayala), a la que su prima admite no conocer. Leonor se retira para irse, según declara en aparte, para averiguar quién es la misteriosa amiga de Elvira, aquella por la que don Juan hizo el escándalo (lo cual le genera naturalmente celos a ella).

Calderón dio a las décimas usos diversos en sus dramas y no se identifican con un solo empleo. Si bien el más conocido es el del soliloquio de cariz introspectivo o espacio de reflexión filosófica<sup>13</sup>, en una comedia de capa y espada como esta sirve para marcar un cambio de ritmo y de espacio (de la casa de don Luis a la de Leonor); para canalizar una conversación que expone los sentimientos y virtudes del galán; y para exaltar la belleza de Leonor y también la de su futura esposa, Beatriz, a la que conoce solo de oídas, pero imagina como la suma de todos los bienes, gracias a que es la hija de uno de los mejores amigos de su padre:

Sangre, hermosura, opinión  
y hacienda me ha asegurado  
la fama y mi padre es  
de todo el mejor testigo,  
porque ha sido muy amigo  
del suyo [del padre de Beatriz] (vv. 1481-1486).

Este alto concepto que tiene don Fernando de Beatriz será puesto en cuestión más adelante y veremos cómo se vuelve a presentar la forma de la décima (ya en el acto tercero) para conectarse, en el plano del significado, con estas décimas del segundo acto, en un fenómeno que Fernández Guillermo detecta como series de escenas paralelas con los mismos metros, que se vuelven «metros conectivos [que] relacionan actitudes y acciones de los personajes, contribuyen a perfilar sus características y establecen la articulación métrico-dramática de la obra»<sup>14</sup>. Las décimas, a estas alturas del montaje, representan una ruptura que marcará el contenido de su diálogo (centrado en la imagen, un tanto idealizada, del galán en torno a Beatriz), para retomar el romance,

<sup>13</sup> Marín, 1982, p. 101; el ejemplo más notable de este uso ocurre en *La vida es sueño*.

<sup>14</sup> Fernández Guillermo, 1998, p. 111.

sin marcar un cambio de espacio brusco. Al retirarse Leonor, siempre dentro de la casa, aparecerá Roque con una de las maletas que ha logrado recuperar, donde se encuentran las cartas que permitirán a don Fernando salir a buscar la residencia de don Luis, su suegro<sup>15</sup>. El romance entonces vuelve a mostrarse como un metro que permite a los personajes desplazarse, cambiar de espacio (del interior de la casa a la calle y entrar a otra casa) y volver a la acción con intensidad, sin salir del escenario.

Beatriz se encontrará cara a cara con don Fernando, el galán que, literalmente, toca a su puerta. Ella lo reconoce como el forastero que la amparó cuando estaba en aprietos, aunque no sabe que es su futuro esposo, por lo que especula que ha encontrado la casa para pedir algún tipo de agradecimiento o recompensa de parte de su padre. Por su parte, don Fernando se queda obnubilado por la presencia de la dama, tanto que no se le ha ocurrido decirle que él es su futuro esposo («de tan turbado no he sabido / hablar» dice el galán en aparte, mientras Beatriz dice «de confusa no / sé lo que callo ni digo», vv. 1744-1745). Ambos jóvenes se han enamorado a primera vista y, aún sin identificarse (pero encandilados), se cortejan. Dicho cortejo amoroso exige un cambio de metro, que supone un interludio altamente lírico a través del soneto, forma idónea en arte mayor para expresar sentimientos a través de la estructura de silogismo que ofrece el contraste de cuartetos y tercetos. El soneto de don Juan es su declaración de amor en términos neoplatónicos, justificando, galantemente, por qué no sabía decir quién era, pues lo había olvidado: el amante recibe nueva vida gracias a la amada, sin la cual ahora se siente muerto, pues, a través de la vista, el alma de la dama se ha transferido a la suya, por lo que él ya no es el que era. La respuesta de Beatriz, también en forma de soneto, devuelve la galantería al enamorado don Fernando desarrollando un razonamiento igualmente ingenioso<sup>16</sup>.

Tras recitar su soneto, Beatriz retoma el romance, que baja el tono hacia lo cotidiano, para expresar una altivez que no hace más que dejarlo más enamorado (según los códigos de la época):

<sup>15</sup> Se trata de «el recurso de hacer un camino para indicar un cambio de espacio, esto es escenificar el desplazamiento» (González, 2008, p. 177).

<sup>16</sup> Función similar, la de competencia verbal con fines de flirteo, poseen los sonetos de *La dama duende* (vv. 1889-1916) que intercambian doña Beatriz y don Juan.

Esto [el soneto que ha recitado], porque no quedéis  
muy vano y desvanecido ['presumido']  
del argumento, respondo,  
no porque sé los estilos  
de amor... (vv. 1795-1799)<sup>17</sup>.

Tan de vuelta a la realidad están, que aparece don Luis y reconoce de inmediato a don Fernando. Beatriz entonces está feliz, aunque solo lo manifiesta en apartes: aquel desconocido que la ayudó, por el cual tenía interés, es el mismo hombre con quien se casa. La tirada en romance acaba con los versos de Beatriz en aparte expresando lo que podría ser el final de todo conflicto: «(¡Cielo, albricias, don Fernando / es a quien el alma rindo!), vv. 1901-1902).

A continuación, contamos con una tirada de redondillas (vv. 1903-2168, 66 redondillas más 2 versos sueltos) que servirá de enlace para el cierre del acto segundo con romance (vv. 2169-2450). En estas redondillas, vemos a Leonor con Elvira, en la puerta de la casa de esta última, dialogando. Producto de la confusión, las dos damas se sienten celosas por Beatriz, pero Elvira, en particular, también de Leonor. Las damas se retiran de la escena e ingresa entonces don Juan, quien ha venido a visitar a Elvira. Gracias a su compañero, Clavijo, se nos dice que acaban de ver a Elvira en la calle (alejándose de la casa), con lo cual ella ingresa al escenario y lo increpa por Leonor y Beatriz. Cuando don Juan quiere contarle que Beatriz es su hermana, Elvira insiste en no querer oírlo, a lo que se suma la aparición de Leonor en escena, quien también le reprocha al galán por sus acciones. Las damas se retiran despechadas. Las redondillas han canalizado entonces una escena con mucha agitación, pero alrededor de un mismo espacio, frente a la casa de Elvira y sus alrededores, que ha sumado más detalles que colaboran al enredo<sup>18</sup>.

La última parte del acto segundo se encuentra en romance (vv. 2169-2450, 282 versos) y ofrece el dinamismo del cambio de espacio.

<sup>17</sup> Característica del romance que la hace una forma englobadora, en tanto incorpora otras formas métricas (denominadas formas englobadas, como el soneto, en particular, en este segundo acto), como propone Vitse, 1998, p. 50.

<sup>18</sup> Es práctica que también advierte Fernández Guillermo en el teatro de Lope, donde «la mayoría de las escenas en redondillas se dedican al diálogo en un ambiente más o menos estático, sin embargo, en algunas hay movimientos físicos de los personajes» (1998, p. 113).

Primero, en casa de Leonor, esta le cuenta a su primo, don Fernando, que tal vez Beatriz no es tan buena como él cree, que se piense el matrimonio, mencionando el nombre de don Juan de Leiva para inquietarlo antes de retirarse del escenario. Don Fernando no necesita escuchar más para intuir que su prima le está advirtiendo de otro interés amoroso de Beatriz. Abatido por la duda, solo quiere irse de Madrid y echarlo todo por la borda. Sin cambio de metro, Roque nos indica en su parlamento que están caminando ya en dirección a la casa de don Luis. El ingreso al escenario de este, Beatriz y la criada nos permite entender que ya están en el interior. Suponiendo que no le convenció su belleza, la dama traza un plan para prolongar la estancia de don Fernando en Madrid cuanto pueda, para conquistarlo, interpretando a las dos mujeres que él amparó a su llegada. Se retira con su criada de la escena y el ingreso nuevamente de don Fernando y Roque nos hace entender que ambos están en la calle. Allí, reciben dos mensajes misteriosos: el primero, el de «la dama de la justicia», quien pide verse en misa al día siguiente y el otro el de la «la dama de los cien vinos», quien le envía camisas a cambio de la joya que no aceptó él cuando se conocieron. Con estos mensajes, don Fernando se consuela un poco, pensando que la solución del misterio que le proponen puede hacer que su vida cambie para bien, pues *mañana será otro día*. Este es el clímax del enredo: don Juan ha quedado expuesto frente a sus dos amores y don Fernando cree que su amada tiene otro.

#### TERCER ACTO: DÉCIMAS CONECTIVAS Y ARTE MENOR PARA SOLUCIONAR EL ENREDO

El tercer acto presenta tres formas poéticas, con un predominio del romance, que solo se ve interrumpido por décimas y redondillas, las cuales se insertan entre tirada y tirada. En este acto todos los versos son octosílabos, quizás porque en él debe ofrecerse el desenlace del enredo y no hay que enlentecer más la acción con el lirismo del arte mayor. El acto empieza en romance, con Beatriz y sus criadas seguramente junto a la iglesia de la Merced, punto de encuentro pactado, y tapadas para que no las reconozcan. La dama expone su plan: seducir a don Fernando apelando a las tres armas femeninas (la belleza, el ingenio y el linaje). La primera la empleará haciendo que don Fernando vuelva a casa a verla, la segunda la dispondrá a través del personaje

de Brianda Ventevolí (era apellido noble italiano, boloñés, como lo recuerda *La señora Cornelia*<sup>19</sup>), la tercera la encarnará haciéndose pasar por una supuesta condesa.

En su aparición como Brianda, Beatriz le pide al galán que le cuente sobre su llegada a Madrid. Sin dar mayores detalles, don Fernando cuenta que vino por una pretensión, pero que se ha desengañado, pues ha escuchado, de buena fuente, que hay otro pretendiente favorecido. Beatriz lo insta a dudar de las apariencias, de lo que se ve y lo que se oye, a través de un discurso en cuatro décimas que resultan ser propicias para este tipo de reflexión, de raíz escéptica, que insta a no fiarse de los sentidos: en la primera décima se expone la imagen emblemática del remo bajo el agua, que luce torcido; en la segunda se habla de cómo la luz del sol se refleja distinto según la superficie; en la tercera se sostiene que el cielo no es de color azul, como nos parece a la vista; la cuarta décima resume lo expuesto e invita a don Fernando a quedarse un día para acabar de desengañarse de lo que hasta ahora cree<sup>20</sup>.

Estas décimas juegan en pared con las del segundo acto, en la medida en que vuelven sobre la imagen que se ha formado don Fernando de Beatriz: en el acto segundo manifestaba su entusiasmo, con idealismo, sobre ella; estas décimas del tercero vuelven sobre la imagen, ahora deformada, que se ha hecho de Beatriz, la cual estos versos invitan a cuestionar, diciéndole al galán que su *desengaño* no le engañe. De vuelta al romance, Beatriz logra persuadir al galán a quedarse unos días más (tanto lo ha cautivado su discreción a través de las décimas) y le pide una sortija como prenda de un futuro encuentro. Antes de poder Beatriz desplegar su segundo personaje, la acción es interrumpida por la llegada de don Juan y Clavijo, quienes reconocen a don Fernando como aquel que auxilió al herido en la pendencia de la primera jorna-

<sup>19</sup> En esa novela, Cervantes se refiere a «la señora Cornelia Bentibolli, de la antigua y generosa familia de los Bentibollis, que un tiempo fueron señores de Bolonia» (*Novelas ejemplares*, III, p. 173). Es otra reminiscencia cervantina, aunque minúscula, en la obra de Calderón, que se suma a las que advierte Arellano, 1999a.

<sup>20</sup> El tema de la primera décima es un emblema conocido, «Fallimur opinione», ‘Somos engañados por la opinión’ (Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 686); el de la tercera está igualmente expuesto en un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola («Yo os quiero confesar, don Juan, primero») y generó una interesante reflexión de Otis Green, apuntando a que es un tópico literario que refleja escepticismo frente a las apariencias, pero no por ello involucra un gesto revolucionario en la época (1983).

da. Se produce entonces una anagnórisis parcial. A solas en el escenario con Roque, don Fernando puede leer lo que le dejó la otra criada que entró antes de la interrupción. Así se informa de la petición de la dama principal: esta lo cita a medianoche, pero para que todo sea discreto, lo recogerá un coche de la lonja de la Victoria, el cual lo llevará al punto de encuentro. La escena en la calle y el romance todo se cierran con el entusiasmo y a la vez la confusión del galán, quien se encuentra fascinado por estas tres mujeres (la bella Beatriz, la ingeniosa Brianda y la ilustre dama que lo cita para la noche), sin saber a quién elegir.

A continuación, tenemos una secuencia de 280 versos que conforman 28 décimas (vv. 2931-3210) para representar acciones que ocurren en casa de Beatriz. A través de estas décimas se produce la confrontación de personajes que acaba por desengaños e ir desenredando la madeja de la trama. Elvira busca a Beatriz para reclamarle por fingir ser su amiga, a lo que esta le cuenta que don Juan es su hermano. Elvira no se fía del todo y para confirmar, pide escribir una nota a don Juan para que vaya a su casa y le explique todo, para lo cual se retira del escenario (aunque sin salir de casa de Beatriz). Entonces ingresa Leonor, también con interés de confrontar a la dueña de la casa. Apenas está hablándole de su vínculo con don Juan, cuando este aparece en escena (como había prometido hacer cuando conoció a don Fernando). El galán declara que Beatriz es su hermana, lo cual sosiega en algo a Leonor, pero para excusarse tiene que mencionar, aunque vagamente a Elvira, sin admitir conocerla, por el encuentro en Atocha («que esta Elvira enamorada / fue de un hombre... Bien sabréis, / pues que vos la conocéis / y yo no, todo el suceso», vv. 3105-3108).

Elvira entonces aparece, pues ha estado oyendo todo en un rincón (tal vez *al paño*, para ver sin ser vista), donde estaba escribiéndole la nota. Antes de que se arme un escándalo, aparece el padre, don Luis, frente a quien las damas se contienen y retiran cada una por su lado. Don Juan aprovecha para preguntarle a su padre sobre don Fernando, a quien acaba de conocer en la calle. Don Luis se sorprende y sospecha lo peor, pues pensaba que don Fernando ya habría partido. La escena acaba con Beatriz y la criada Juana solas, en cuya charla expone la dama la solución final a todo el enredo: por la noche, utilizando la puerta que da acceso a la casa vecina, Beatriz se hará pasar por la dama principal que lo citó, para lo cual le ha pedido al cochero que dé un rodeo para que don Fernando se confunda y no pueda determinar que está junto a su casa.

La última décima se concluye con un lamento que se aferra a la esperanza de solucionar el enredo gracias a su habilidad para atraer a su galán:

Es verdad, ¡ay Juana mía!  
Esta amorosa porfía  
que hoy afligiendo me está  
sigámosla hoy, que quizá  
mañana será otro día (vv. 3206-3210).

Como se ve, las décimas se han empleado para girar, nuevamente, alrededor de la identidad de Beatriz, la confusión en torno quién es y sobre todo la imagen que tienen los demás de ella (amiga fiel, virtuosa, hipócrita, celosa, enredadora, etc.), conformando un paralelismo evidente con las décimas del segundo acto y las que aparecieron antes en este tercero: su culmen se encuentra en el desengaño en torno a quién es ella en la trama para Elvira y Leonor, así como para desenmascarar a don Juan frente a las dos damas, lo cual también coopera en desanudar el enredo.

La obra vuelve a la forma de romance en una tirada larga (vv. 3211-3606, 396 versos) con el uso acostumbrado: aparecen don Fernando y Roque, confundidos como forasteros en la ciudad y porque el coche los llevó por donde no saben, para acabar cerca de casa de Beatriz, sin ellos haberlo advertido. En su papel de gran dama, Beatriz se divierte escuchando a Roque, a quien regala una cadena, mientras que don Fernando, embelesado, le promete aplazar la partida cuanto sea necesario. Beatriz cita de nuevo al galán para el día siguiente, antes de ser interrumpidos por otra criada, por lo que tiene que acabar la farsa de la condesa. Don Fernando y Roque salen del escenario, en tanto la criada le informa a Beatriz que Elvira ha venido a buscarla. Ambas mujeres salen y vemos entrar de nuevo a galán y criado, acompañados de Juana, con lo que entendemos que la criada los guio hasta la calle. Cuando don Fernando pide a Roque que llame al cochero, escuchan el alboroto de una pelea, ingresan varios hombres a la escena («todos los que pudieren», como suelen decir las indicaciones en estos casos) para recrear el caos, al que se ven arrastrados galán y criado, saliendo todos juntos.

A continuación, aparecen Beatriz y Elvira, junto a la criada, Juana, con una luz, lo cual nos señala que están en casa de la primera, a quien la otra dama vino a buscar por las penas de amor que le causa

su hermano. Su charla es interrumpida por don Fernando y Roque. El galán se dirige a Beatriz pidiéndole amparo, no sin vergüenza, pues sabe que está en falta con ella, pero teme haber matado un hombre y que lo encuentren. Ahora escuchamos la voz de don Luis, padre de la dama, quien acaba de llegar, extrañado porque la puerta está abierta, con el alboroto que hay fuera. Rápidamente, la dama oculta al galán y al criado en un rincón. Así, escondidos, estos escuchan que don Luis salió a ver a don Juan, por lo que le dijo de don Fernando, pero que no le encontró. Las damas y don Luis se retiran, con lo que el galán, temiendo tener que pasar la noche allí, busca por donde poder salir discretamente del encierro y sale del escenario. La tirada del romance acaba aquí y han ocurrido varias acciones que involucraron desplazamientos de ida y vuelta y cambios de espacios que el espectador ha tenido que recrear a través de las palabras y algunas pistas (como el posible empleo del balcón, la luz que lleva la criada o las voces detrás del escenario), todo con el mismo metro, apto para desplegar estos movimientos<sup>21</sup>.

La última secuencia en redondillas es breve (112 versos, vv. 3607-3718), plantea un solo espacio (la habitación donde había escondido Beatriz a don Fernando y Roque) y sirve de enlace para volver a la forma del romance, antes de la conclusión de la obra<sup>22</sup>. En esta escena, Beatriz conduce a don Fernando a la anagnórisis final, burlándose del criado y diciéndole a don Fernando que Roque le ha confesado sobre sus encuentros con las dos misteriosas damas (Brianda y la condesa), a lo que se suman Elvira y la criada Juana, apareciendo por lados opuestos del escenario para mostrar la sortija y los guantes que había entregado don Fernando a las damas en cuestión. Como en el acto segundo, las redondillas presentan detalles que añaden tensión dramática entre unos bloques y otros; en este caso, poner al galán contra las cuerdas en torno al mismo enredo que Beatriz ha tramado para rete-

<sup>21</sup> Es una convención del teatro áureo: «El mecanismo de salida del tablado por una puerta y entrada por otra de los mismos personajes o también el desplazamiento en el mismo tablado permiten crear un nuevo espacio, el cual se hace explícito en el diálogo» (González, 2008, p. 174).

<sup>22</sup> Williamson llama a este uso de la redondilla una «falsa cadencia» (1978, p. 38), en el sentido de que provee un poco más de acción que se requiere para el desenlace y dar paso al romance. Esto es evidente en los actos dos y tres, donde una tirada de redondillas precede al romance que cierra cada acto.

nerlo o, dicho de otra forma, el engaño que ha urdido para conducirlo hacia la verdad, que quedará revelada en la última tirada de romance.

Se trata de 120 versos (vv. 3719-3838), sin cambio de locación aparente, que arrancan con la revelación acerca de las misteriosas mujeres que prolongaron la estancia de don Fernando, en boca de Beatriz:

Bien veis, señor don Fernando,  
que están dentro de mi casa  
mi señora la condesa  
y la discreta Brianda;  
bien veis que es cuidado mío  
todo aquesto; pues la causa  
sabed que ha sido no más  
que con industrias y trazas  
deteneros, hasta que  
salga a luz la verdad clara  
que a tantas obligaciones  
os hace volver la espalda (vv. 3719-3730).

Aparecen don Luis, extrañado por encontrarse a don Fernando, y de inmediato también don Juan, quien venía a buscar a su padre. Se producen entonces las aclaraciones definitivas. Frente a la sorpresa de don Fernando de ver la familiaridad de don Luis con don Juan, el padre le informa que es su hijo. Elvira aclara asimismo que Beatriz la acompañó a Atocha como amiga y no por ver a otro supuesto galán, con lo que todas las dudas planteadas por don Fernando quedan absueltas y se producen los matrimonios de las parejas protagonistas.

## CONCLUSIONES

Se sintetizan, a continuación, las funciones principales de los metros empleados en *Mañana será otro día*. Para empezar, las formas rítmicas inusuales o llamativas, como la silva o el soneto, tienen por objeto identificar puntos clave del drama o revelar la estructura de la obra<sup>23</sup>: la silva en esta comedia nos indica el inicio del enredo, con el encuentro azaroso de Beatriz con su hermano, escena que desatará todos los problemas (creer que son amantes y no hermanos) hasta el final, pues

<sup>23</sup> Williamsen, 1978, p. 47.

hasta la última escena don Fernando estará confundido por ello; y la forma del soneto llama la atención sobre el momento crucial en el que Beatriz y don Fernando ponen de manifiesto su amor, que llevará al final feliz de la comedia. Los versos de arte menor también muestran funciones determinadas: el romance sirve para escenas con más acción y desplazamientos con cambios de espacios; las décimas se emplearon en cambio para marcar las escenas en las que se discutía sobre la imagen de Beatriz, la dama, y alertaban al espectador de cómo se pasaba de la confusión al desengaño, por vía de la reflexión sobre las apariencias; por último, las redondillas son metros de enlace, para cambiar de ritmo, así como para determinar espacios específicos (como la casa u otro lugar sin mayores desplazamientos).

Concluye bien Aurelio González su estudio de esta comedia resaltando que los elementos de construcción del espacio, como palabras, vestuario y movimientos de actores, «determinan la agilidad y vivacidad de la comedia y marcan el comportamiento de los personajes más allá de su definición genérica como damas, graciosos, criadas o galanes»<sup>24</sup>. A ello cabría añadir, tal como se ha observado en este trabajo, que un elemento indesligable de esos recursos de construcción del espacio dramático es la polimetría, en la medida en que los distintos metros participan activamente en la elaboración de significados, ambientes y emociones para los personajes sobre las tablas, haciendo de *Mañana será otro día* una obra cuyo lenguaje le da la vida sobre el escenario.

<sup>24</sup> González, 2008, p. 180.

## APÉNDICE

*Síntesis métrica*

## Acto I

1-368 romance en é-a	368	
369-540 redondillas	172	
541-632 silvas	92	
633-794 romance é-o	162	
795-1166 redondillas	372	/ 1166

## Acto II

1167-1432 romance á-a	266	
1433-1512 décimas (8)	80	
1513-1766 romance í-o	254	
1767-1794 sonetos (2)	28	
1795-1902 romance í-o	108	
1903-1990 redondillas	88	
1991-1992 versos sueltos	2	
1993-2168 redondillas	176	
2169-2450 romance í-a	282	/ 1284

## Acto III

2451-2644 romance agudo e	194	
2645-2684 décimas (4)	40	
2685-2930 romance agudo e	246	
2931-3210 décimas (28)	280	
3211-3606 romance á-o	396	
3607-3718 redondillas	112	
3719-3838 romance á-a	120	/ 1388

## Resumen:

Romances	2396	62.4 %
Redondillas	920	24 %
Décimas	400	10.4 %
Silvas	92	2.4 %
Sonetos	28	0.75 %
Versos sueltos	2	0.05 %
Total:	3838	100 %

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, 1999a, pp. 9-35.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999b.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. CULL, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Bries, Madrid, Cátedra, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañana será otro día*, en *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas*, Alcalá, María Fernández, 1651, fols. 246-305.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Séptima parte de comedias que corregidas por sus originales publicó Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1683.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, III, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 109-115.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González García y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010, pp. 483-494.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Estructura dramática de *Mañana será otro día* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 165-181, <https://hdl.handle.net/10171/23837>.
- GREEN, Otis, «“Ni es cielo ni es azul”: sobre el “escepticismo” del Barroco», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, ed. Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 112-115.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.

- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Nota preliminar a *Mañana será otro día*», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. 2, pp. 755-756.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alferez*», en *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 89-149.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- WILLIAMSEN, Vern G., «The Structural Function of Polymetry in the Spanish *Comedia*», en *Perspectivas de la comedia*, ed. Alva V. Ebersole, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1978, pp. 33-47.