

*SILVA-ROMANCE RELATIONSHIPS IN THREE
OF CALDERÓN'S DRAMAS*

CARLOS MACKENZIE*

Universidad Nacional Autónoma de México

***Abstract:** The present article establishes the relationship between two metric forms that appear continuously together in Pedro Calderón de la Barca's plays, paired silvas and romance. Using the segmentation criteria proposed by Marc Vitse, it is possible to identify how both metric forms are linked, since, through this method, I can determine if the link is, in dramatic terms, cohesive, or whether it represents a change of situation —spatial, temporal, and of characters— important to the drama.*

KEYWORDS: POLYMETRY; MACRO-SEQUENCE; MICRO-SEQUENCE; ITALIAN VERSIFICATION; SPANISH VERSIFICATION.

RECEPTION: FEBRUARY, 2016

ACCEPTANCE: MARCH, 2016

* carlos.emackenzie@gmail.com

LA RELACIÓN SILVA-ROMANCE EN TRES DRAMAS DE CALDERÓN

CARLOS MACKENZIE*

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: El presente artículo establece la relación existente entre dos formas métricas que están en continuo contacto en el teatro de Pedro Calderón de la Barca, las silvas pareadas y el romance. A partir de los criterios de segmentación propuestos por Marc Vitse, se puede identificar el grado de vinculación de ambas formas, pues gracias a este método se puede determinar si el vínculo está dramáticamente cohesionado o representa un cambio de situación espacial, temporal y de personajes importantes en el drama.

PALABRAS CLAVE: POLIMETRÍA; MACRO-SECUENCIAS; MICRO-SECUENCIAS; VERSIFICACIÓN ITALIANA; VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA.

RECEPCIÓN: FEBRERO, 2016

ACEPTACIÓN: MARZO, 2016

* carlos.emackenzie@gmail.com

La versificación del teatro del Siglo de Oro español cada vez cobra mayor importancia en los estudios dedicados a las obras de esta época. Se está ahondando más, desde diversas posturas y enfoques, en este aspecto que años atrás fue marginado. En los primeros trabajos sobre métrica, se tuvo un enfoque estadístico, pues se intentaba, por medio de esquemas y tablas de frecuencia, determinar el estilo de un autor, establecer la cronología de sus obras, e incluso determinar cuáles obras eran auténticas de determinado autor, de acuerdo con la evolución tanto de los usos que tuvieron distintos esquemas métricos como del aumento o disminución del porcentaje de versos incluidos en determinados sistemas estróficos y no estróficos (Hilborn, 1948 y 1943); este mismo esfuerzo lo llevó a cabo Diego Marín en el teatro de Lope de Vega, buscando crear una “cala analítica en la técnica versificadora” (Marín, 1968: 7) a partir del análisis de 27 obras que abarcan las “cuatro etapas” de la producción dramática del Fénix; Diego Marín no abandona del todo las estadísticas que resultan de observar la frecuencia de los estilos estróficos, pero les da a estos datos un enfoque funcional/dramático dentro de la producción teatral de Lope.

Posteriormente, la crítica tuvo un acercamiento distinto en el que se consideran los cambios de un metro a otro como base para la segmentación de la obra; se liga el aspecto de la verificación a criterios escénicos, como la salida y entrada de personajes —el tablado vacío—, el cambio geográfico o de lugar en el que se desarrolla la acción y la ruptura del tiempo mimético. Cada uno de estos elementos determinan si la ruptura representa una micro o una macro-secuencia, pero el cambio métrico es el factor decisivo y primordial para dividir la obra: si la mutación de versos coincide con los demás criterios, se trata de una macro-secuencia, si el cambio no es acompañado por el resto, sólo se trata de una micro-secuencia (Vitse, 1998: 49-50).¹

¹ Este modelo de segmentación ha sido bien recibido por otros estudiosos, que lo han aplicado a diversas obras de Lope y Calderón; hago mención, por ejemplo, de Fausta Antonucci, quien no sólo ha aplicado este modelo, si no que ha dado algunos juicios propios sobre los resultados obtenidos (Antonucci, 2009), en especial con algunos problemas inherentes al modelo original de Vitse, como la definición más concreta de las micro-secuencias.

Por otro lado, existen estudios dedicados a la función dramática de las formas métricas, en los que la crítica analiza la manera en que los versos, más allá de la temática, influyen en aspectos estructurales y semánticos. Estos trabajos parten del análisis estructural de los textos dramáticos áureos, en los cuales, a partir de diversas metodologías, se esclarecen las implicaciones que existen entre la polimetría y los aspectos dramáticos, es decir, situaciones específicas o pasos, desarrollo de la mimesis y de los personajes, etcétera. Gran parte de la producción dramática de Calderón no ha dejado de ser objeto de estudio de este tipo de trabajos: autos sacramentales (Hofmann, 1983; Mackenzie, 2011-2012 y 2014), teatro cómico breve (Lobato, 1989), tragedias (Fernández, 2008a y 2008b; Antonucci, 2012) y comedias de capa y espada (Fernández, 2010).

Poco o nada se ha dicho respecto del romance como parte fundamental del teatro de Calderón de la Barca; apenas se hace mención de su uso mayoritario, desespecializado y de la predilección del dramaturgo por este estilo métrico de serie continuada. Según las observaciones de Diego Marín:

Los comentaristas suelen limitarse a relacionar el romance con ciertas formas de expresión dramática, como el monólogo narrativo y el diálogo, pero sin conectarlo con determinadas situaciones o niveles de la acción, de modo que no se establece ninguna diferencia con otros metros de usos semejantes, y el uso de la polimetría resulta así poco justificado. (2000: 353)

Es una realidad que no ha cambiado hasta la fecha; el mismo Marín, más adelante, refiere a la preferencia de Calderón por utilizar el romance en monólogos en estilo culto y de carácter grande y solemne, lo mismo para cuestiones morales, de galanteo, de encomio o recriminación, para diálogos sobre la pérdida del honor, del amor o para comentar alguna situación dramática (Marín, 2000: 354), para concluir que Calderón “hubo de generalizar aún más [que Lope] su función dramática, pero con preferencias distintas” (Marín, 2000: 355), lo que equivale a decir que sirve para todo. Es, quizá, la múltiple funcionalidad del romance, su desespecialización, la que impida un estudio sistemático y detallado de la relación entre dramaturgia y esta forma poética.

El romance hereda la función narrativa de los romances viejos y nuevos que se comenzaron a editar a finales del siglo XVI; tal vez esto lo tuvo en mente

Lope al decir que “Las relaciones piden romances” (v. 309), sin embargo, no es la única que tiene ni es específicamente su uso en el teatro barroco. También resulta difícil hacer una clasificación específica de esta forma de versos, porque, aunque hay tendencias de uso, existen escasas coincidencias entre el tipo de parlamentos, las situaciones dramáticas, el lenguaje e incluso las figuras retóricas, el trabajo se complica hasta hacerlo fútil y concluir que los romances sirven para todo, en cualquier circunstancia, como se puede inferir del trabajo de Marín. Si bien la situación dramática más fácil de identificar es la relación de sucesos —en la que una acción queda suspendida para que un personaje narre/describa algún suceso, escenificado o no, importante para la obra—, aún queda determinar cómo el romance funciona en otras circunstancias dentro del contexto de las obras en las que se incluye.

El caso contrario sucede con la silva métrica y, en menor medida, las octavas reales; es una tendencia significativa por el conocimiento de estas formas métricas en particular. Leonor Fernández analiza las silvas en las tragedias y comedias de Calderón, así como su uso en diversas obras dentro de un marco temporal definido; este procedimiento de análisis resulta eficaz para ampliar y especializar la visión generalizada de Diego Marín,² cuyo artículo “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón” (2000) podría considerarse pionero en la polimetría del teatro calderoniano; se trata de un estudio más reducido que el que desarrolló sobre las obras de Lope de Vega (Marín, 1968), pero dando continuidad al mismo método de análisis. El acercamiento que hace Fernández en estos trabajos resulta sumamente importante, pues va perfilando el uso de un metro específico en un subgénero determinado de un autor (en dos estudios trata de la silva en la tragedia de Calderón de la Barca, mientras que en el tercero analiza las comedias de capa y espada del mismo autor, escritas en un marco aproximado de 10 años en todos los casos). Es importante resaltar que la silva tiene un fuerte vínculo con el metro siguiente,

2 Si bien ambos analizan diversas obras, es fácil percibir la diferencia: mientras Diego Marín hace un acercamiento a un mayor número de tipos de versificación (los más relevantes), Leonor Fernández se enfoca en un solo estilo métrico.

porque generalmente introduce algún suceso perturbador que se desarrolla en el cambio al siguiente metro, con lo que indicaría que con el inicio de la silva comienza la secuencia.

Claro que el enfoque es dirigido a un sólo estilo métrico, y resulta importante ampliar el estudio de la versificación en la dramaturgia calderoniana para determinar su especialización (o en el caso del romance, los diversos usos que tiene) en función de los elementos teatrales. Aspecto que no debe hacerse a un lado, como hizo Venier, al buscar una intención lírica en los sonetos de *El príncipe constante*; su brillante artículo acerca de estas composiciones, deja de lado, en primer lugar, que el uso de la versificación en el teatro cambia la intención de los diversos tipos estróficos, que extraídos de su contexto pierden, en parte, el sentido que cobra dentro de la obra, y en segundo término, que Calderón no es poeta lírico (Venier, 2002: 96-97);³ Ignacio Arellano hace esta misma reflexión, consciente de que Calderón escribe para representar. Según Arellano, sus versos son, junto a su diversificación de estilos estróficos, un todo significativo:

Wilson ha recopilado las poesías líricas que aparecen en las comedias calderonianas y encuentra que solo Lope supera en este terreno a Calderón, con la diferencia señalada: que en el segundo la poesía lírica siempre ha de valorarse en su contexto dramático y en tanto elemento de la estructura propiamente dramática, sin que quepa aislarla de la escena. (Arellano, 2001: 43)

Asimismo, Arellano hace referencia a los famosos sonetos de *El príncipe constante*, los cuales obtienen, insisto, un valor pleno con el contexto del drama: “El soneto concentra el significado de la acción, o la justifica: no alcanza sus verdaderas dimensiones si se extrae de la comedia para colocarlo en una

³ Desde Aristóteles se muestra un gran interés por separar la poesía dramática de la lírica y de la épica, distinción que se puede hacer de igual manera entre la lírica y la dramaturgia áurea, pues aunque se puedan extraer pasajes concretos de una obra, su sentido cabal lo adquiere con el contexto.

antología de poesía suelta” (Arellano, 2001: 43). Estas palabras no excluyen un estudio de algún estilo de versificación en concreto (por ejemplo, los trabajos antes citados de Leonor Fernández), pues esta metodología de análisis no se separa del contexto, al contrario, se apoya en él para precisar la función dramática.

La silva ha sido calificada como un tipo de versificación de considerable relevancia en el teatro calderoniano; a diferencia de Diego Marín, quien dice que “en cuanto a los metros renacentistas venidos de Italia, su frecuencia es muy inferior [...] sólo tienen cierta importancia la *silva*, la octava real y el soneto” (Marín, 2000: 356, cursivas mías), y aunque Marín nota la frecuencia de aparición de esta forma no estrófica, no advierte que es el único metro proveniente de Italia del que Calderón no prescinde, como observa Leonor Fernández en el corpus que analiza (Fernández, 2008b: 420); sin embargo, su importancia no radica en la frecuencia —pues, en general, los versos de tradición española, en especial el romance, conservan un elevado porcentaje de aparición—, sino en el momento y en la forma en que son utilizadas; Gerd Hofmann observa, por ejemplo, que el uso de la silva en los autos calderonianos *El veneno y la triaca* y *La cena del rey Baltasar* “está asociada a la aparición de las fuerzas del mal” (1983: 1129-1130), otorgándole un valor de algo extraño —en el sentido de extranjero— poseedor de una belleza engañadora —como el mismo rey de las tinieblas, que engaña con una beldad que es sólo superficial— (Hofmann, 1983: 1130); lo esencial de este comentario, es que liga el uso de silvas a un pasaje grave —que sucede o que sucederá— dentro de la obra, resulta una aguda observación por parte del estudioso. Vern Williamsen hace algunas observaciones semejantes en los pasajes de gran tensión dramática en *La vida es sueño*, escritas también en silvas y en las que encuentra que las palabras que riman son significativas, pues su función es resaltar la violencia de la entrada de Rosaura y los encuentros de ésta con Segismundo (Williamsen, 1977: 884-885).

Esta función de la silva es analizada con mayor amplitud por Leonor Fernández, notando las circunstancias bajo las que se desarrollan los pasajes en este estilo métrico italiano:

Una primera mirada de conjunto revela que Calderón reservó la silva para cuatro tipos básicos de situación dramática:

1. El primero se refiere a las relaciones de hecho sobre acontecimientos graves. El personaje que relata ha pasado por un momento difícil, peligroso o ha sufrido una contrariedad seria, como una caída, sea ésta literal o simbólica.
2. El segundo se refiere a reflexiones sobre un problema grave que vive el personaje. Se trata de monólogos o soliloquio reflexivos [*sic*] en los que externa su temor, confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, odio, celos, remordimiento, desesperación.
3. El tercero se refiere a momentos problemáticos y/o violentos que preludian sucesos desastrosos. También incluyo aquí aquellos momentos del drama que sirven para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático.
4. El cuarto se refiere a situaciones de gran intensidad dramática en la que se despliega violencia física y/o verbal: los personajes padecen física y psicológicamente y se sienten fuertemente presionados por las circunstancias. En momentos, el ambiente de agitación y turbulencia se desborda, y la tensión dramática alcanza su punto culminante. Este tipo de escenas suelen construir el clímax de la comedia. (Fernández, 2008a: 110)

Este matiz ayuda a darnos una idea acerca del uso que Calderón de la Barca le da a las silvas, y se puede apreciar que no tienen “cierta importancia” (Marín, 2000: 356), como Diego Marín afirmaba, sino que, al ser casi el único estilo italiano del que no prescindió —además de considerar que tiene una frecuencia baja de aparición— se especializó su uso marcando, como afirma Fernández, una fuerte tensión dramática (2008a: 110). Caso contrario del romance, que al ser un estilo de versos mayoritario, carece de especificidad funcional. También es importante considerar que en diversas obras de Calderón, la silva va acompañada del romance, ambos tipos son estilos de series continuadas, es decir, no tienen una estructura estrófica ceñida. En *Amar después de la muerte*,⁴ las silvas siempre preceden este sistema no estrófico, mientras que en *La vida es sueño*⁵ sólo ocurre en dos de las tres ocasiones en que aparece, lo mismo que en *La cisma de Inglaterra*;⁶ estas obras se conside-

4 Cito la edición de Erik Coenen (2008), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 620.

5 Cito la edición de Ciriaco Morón (1987), México, REI-Cátedra, Letras hispánicas, 57.

6 Cito la edición de Francisco Ruiz Ramón (2001), Madrid, Castalia, Biblioteca Clásica Castalia, 49.

raron con fechas de composición muy cercanas, dentro de la década de 1630;⁷ es interesante observar que en estas obras es recurrente que la silva preceda al romance —caso que se llega a dar, pero no con tal frecuencia en obras de fechas anteriores a 1630, como *Judas Macabeo* o *El príncipe constante*—, y se trata de un cambio que no resulta gratuito dentro de la estructura métrica.

Buscar convergencias y divergencias, relaciones ligadas por situaciones dramáticas ya sean distantes o cercanas, buscar una intención en los cambios métricos más allá de una intención tonal, es un trabajo que ayuda a comprender la función teatral de la versificación, y, en específico, se puede hacer un acercamiento a la estructura trágica del teatro calderoniano a partir de la polimetría, aspecto al que apenas se han hecho acercamientos, y digo apenas, coincidiendo con la mayoría de los estudiosos en que la polimetría estudiada sin relacionarla de manera tan estrecha con el *Arte nuevo de hacer comedias* es un campo poco explotado y que puede dar información sumamente valiosa.⁸

Este artículo tiene como objetivo la relación dramática entre la silva y el romance, su cohesión dramática y la función que cumple cada una de estas formas no estróficas. Utilizo el método creado por Vitse para segmentar una

7 Según Hilborn, *La cisma de Inglaterra* se escribió en 1634, *Amar después de la muerte* en 1633, sin embargo, en ambos casos no existen referentes que ayuden a sustentar estas fechas, y en el caso de *Amar después de la muerte* (1943: 125-126), Erik Coenen, comenta que la obra se ha confundido, y lo más posible es que haya sido escrita posteriormente a 1632, aunque no propone una posible fecha (2008: 47-59).

8 No hay que olvidar, mucho menos negar la importancia que tiene el *Arte Nuevo*, pues aunque no resulte una fórmula invariable o una preceptiva incuestionable, sí representó la base con que se renovó el teatro español; sin embargo, seguir estas palabras de Lope para fundamentar un estadio métrico —siendo que, como Diego Marín, Leonor Fernández, entre otros, ya han notado que Lope sólo respetó al pie de la letra en escasas obras sus palabras— resulta no sólo limitante y poco eficaz, sino hasta ingenuo intentar adaptar una obra al *Arte nuevo* cabalmente, además de que el Fenix omite muchos tipos de versificación que son utilizados, ejemplo de ello, es la silva; también, es justo reconocer que existen casos en los que coinciden el uso y la propuesta lopiana.

obra teatral del Siglo de Oro, pero la finalidad no es dividir las obras analizadas, sino comprobar la cohesión que existe entre las dos formas poemáticas, a diferencia del investigador francés, cuyo interés se ciñe al cambio de metro, según sus palabras: “no me interesaré por la naturaleza de las formas métricas anteriores o posteriores al cambio considerado, sino sola y exclusivamente por el fenómeno del cambio en sí” (1998: 50); por ello, me interesa cómo interactúan entre sí las “naturalezas” de la silva y el romance en el drama.

La combinación de la silva métrica con el romance permite hacer precisiones y matices sobre las funciones descritas por Leonor Fernández, además del apoyo auditivo que representa para los momentos clave en el desarrollo del drama, según Williamsen (1977: 884), lo cual también ayuda al análisis cualitativo del romance. Un factor determinante de la relación existente entre ambas formas métricas es, en términos de macrosecuencias y microsecuencias, la continuidad de la situación dramática: esta última puede comenzar y terminar en silva, comenzar con otra forma métrica y terminar con silvas, y aún así, cambiar a romance sin que exista una conexión dramática entre ellos; en el caso de que haya un cambio de macrosecuencia con todo lo que ello implica.⁹ Cuando la situación dramática no cambia y a la silva le sigue un romance, el cambio métrico no sólo representa una variación tonal, sino también un giro sobre el mismo tema, una perspectiva particular sustentada en lo expuesto en la forma italianizante previa o revelar los estragos que han causado; ambas formas poemáticas, al tener cohesión dramática y, por tanto, depender una de otra, establecen una relación de micro-secuencia.¹⁰ Es decir, que existen diversos grados de relación con los metros que anteceden y suceden a la silva, éstos pueden ser de manera estrecha y continua (micro-secuencia) o presentarse de forma más perceptible, es decir, como una ruptura marcada en la que ya no hay una continuidad en determinada situación (macrosecuencia).

9 Las macrosecuencias son secuencias mayores del drama que se identifican por cambio métrico, un cambio de decorado, un corte temporal, un cambio geográfico y el tablado vacío; es decir, se trata de un cambio súbito en la trama.

10 Las microsecuencias se tratan de cambios métricos acompañados de la entrada o salida de algún personaje, pero no es requisito que esto último suceda.

En cada obra analizada en que las silvas anteceden al romance, la relación que se establece entre ambos es de micro-secuencias, por lo que en el romance continúa la situación dramática, que puede ser perturbadora y/o violenta o no; el giro que se le da al cambiar de forma métrica depende del tipo de situación que se desarrolle en silvas y su función estructural, pues es lógico pensar que el paso de un tipo de verso a otro conlleva otros cambios dramáticos e incluso giros de perspectiva en el tratamiento de la situación —como se observará más adelante— que no se pueden excluir. En las tres obras analizadas, la forma métrica italianizante se usa en momentos de gran tensión, como menciona Leonor Fernández, en las cuatro situaciones dramáticas antes aludidas. Hay que reconocer que dicha taxonomía resulta un abanico bastante amplio de posibilidades para las obras de corte trágico de Calderón de la Barca que puede propiciar observaciones limitadas; aunque en el análisis, Fernández atiende el desenvolvimiento de la trama, es decir, explica la manera en que el desarrollo dramático desemboca en las cuatro situaciones observadas para la silva, esto no implica que sean condicionantes para su uso, sino, directrices que permiten un análisis más específico, y, en función del cambio métrico, determinar una de las tantas funciones que tiene el romance. En las tres obras, los versos de origen italiano se usan mayoritariamente como preludios a situaciones violentas y de gran impacto. En *Amar después de la muerte*, Calderón utiliza el romance después de cada una de las tres tiradas en silva; en *La vida es sueño* la misma combinación aparece en dos ocasiones, y en *La cisma de Inglaterra* ocurre en las dos ocasiones en que el dramaturgo utiliza silvas convencionales (mezcla de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante).¹¹

11 En *La vida es un sueño*, hay una tirada de silvas precediendo un pasaje en décimas (de esta manera inicia la obra); mientras en *La cisma de Inglaterra* hay una tirada que Ruiz Ramón supone son silvas (*cf.* la sinopsis métrica: 279), pero que Germán Vega García Luengos identifica como liras, *cf.* la reseña que hace al libro en *Castilla: Estudios de literatura* (1983). En esta misma obra se incluye otro pasaje en silvas, atenciendo una tirada de redondillas, lo peculiar es que no es mezcla de heptasílabos y endecasílabos, sino que se trata de versos octosílabos.

Se trata de una combinación que don Pedro Calderón usa de manera frecuente, pero —aunque se llegue a pensar que se debe a la altísima abundancia del romance en sus obras— hay que tomar en cuenta que no siempre estos tipos de versificación de series continuadas están en contacto, ni tienen siempre la misma función. Limitándome a las obras analizadas, valdría preguntarse: ¿qué sentido tiene preferir el romance como metro consecutivo a las silvas? Para acercarnos a la respuesta, veré la función dramática y el grado de relación que ambos guardan en los tres dramas calderonianos mencionados.

La cisma de Inglaterra comienza con 16 versos de silvas pareadas seguidas de 112 versos en romance. La primera secuencia desarrolla una breve escena en la que Enrique VIII se encuentra dormido sobre unos papeles, y en ese estado habla con referencia a su sueño:

Rey: Tente, sombra divina, imagen bella,
sol eclipsado, deslucida estrella.
Mira que al sol ofendes
cuando borrar tanto esplendor ofendes.
¿Por qué contra mi pecho airada vives?

(vv. 1-5)

Después del parlamento, Ana Bolena aparece brevemente en el tablado, y Enrique, nuevamente, hablando en sueños le pide que no se vaya. Casi de inmediato, el Rey despierta y entra al tablado Volseo, a quien le pregunta acerca de la mujer que vio dejando el retrete. Aunque breve, el pasaje introduce desde el inicio la intriga y el conflicto que se desarrollará durante toda la obra. La combinación de heptasílabos y endecasílabos de las silvas es adecuada para el tipo de pasaje, porque la mezcla de versos largos y cortos ayuda a hacer más evidente la agitación que tiene Enrique entre sueños (descrita en el romance); al controlarse y ser informado por el cardenal que ha estado solo, Calderón decide cambiar la versificación a romance, por tratarse de una forma métrica más corta, más ágil por su extensión y tipo de rima. Esta variación también indica el inicio de una relación, en la cual Enrique explica su situación en general; sin embargo, no pierde cohesión alguna con el pasaje anterior, pues

también narra, desde su perspectiva, lo que entre sueños veía durante el pasaje en silvas:

Rey: [...] entorpecido el ingenio de un pesado sueño, apenas a su fuerza me rendí, cuando vi entrar por la puerta una mujer... Aquí el alma dentro de mí mismo tiembla, barba y cabello se eriza, toda la sangre se hiela, late el corazón, la voz falta, enmudece la lengua.

Ésta llegó a mí; y, turbado de considerarla y verla, ya no acertaba a escribir; pues cuanto con la derecha mano escribía y notaba iba borrando la izquierda.

(vv. 101-116)

Ambas tiradas se relacionan entre sí como micro-secuencia, el paso escénico de una a otra sólo está marcado por la entrada de Volseo, momentos antes del cambio métrico. Este tipo de desfases entre la variación en los versos y la entrada de un personaje podría explicarse, estructuralmente, como una forma en que Calderón indica la continuidad dramática que tienen los dos tipos métricos en conjunto.

El breve pasaje de silvas establece la tensión dramática y la disposición anímica del Rey de Inglaterra, además de desempeñar la función, según las observaciones de Leonor Fernández, “como cuadros preventivos, [éstos] suelen ser más bien breves” (2008b: 420-421), como sucede en *La cisma de Inglaterra*. La escena continúa con lo que Diego Marín cataloga como una

relación “autobiográfica” al principio, y pasa a ocupar una función “informativa sobre una acción ocurrida fuera de escena, sobre un suceso clave del argumento dramático, o para dar antecedentes de éste, a manera de prólogo” (2008a: 353-354); por lo que el romance cumple en este pasaje una doble función: complementa la secuencia en silvas, pues mediante este monólogo en romance nos enteramos quién es el personaje, y, también, da mayor detalle de la turbación inicial de Enrique y cuál fue la causa de ella, es decir, información básica a los espectadores de la obra.

La siguiente relación entre ambos tipos de versificación no estrófica comienza en el v. 1671 y abarca hasta el cierre de la segunda jornada (2001: v. 2015). En el primer pasaje, desarrollado en silvas (vv. 1671-1808), el Rey decide al fin dejar a su esposa Catalina:

Rey: Padezca Catalina
por cristiana, por santa, por divina
sí, pues quieren los cielos
hoy acabarme; sí, pues mis desvelos
me ponen, desta suerte,
en las últimas líneas de la muerte.
Catalina, perdona
si quito de tus sienas la corona
para ponerla en otras, pues el Cielo,
que mira tus desdichas y tu celo,
por mayor alabanza
me dará a mí castigo, a ti venganza.

(vv. 1756-1765)

Pretende convencer a su corte de que su matrimonio es inválido con la finalidad de casarse con Ana Bolena, la dama que aparece al principio de la obra; durante este pasaje, Enrique padece anímicamente, pues es consciente de que su decisión no es correcta, es injusta y también es “anti-cristiano” invalidar sus nupcias. Incluso a sabiendas de que el Cielo lo castigará y pese a la congoja que la situación le provoca, tiene la convicción de llevar a cabo esta empresa. El padecimiento interno de Enrique se refleja, nuevamente, en las

silvas pareadas: conforme avanza la escena, Calderón aumenta sensiblemente la cantidad de heptasílabos en la tirada: durante el diálogo con Volseo (vv. 1671-1722) de 51 versos, diez son heptasílabos, mientras que el soliloquio, en el que el Rey externa su sentir y sus pensamientos más profundos (vv. 1723-1771), es de 48 versos, trece son heptasílabos, cuya alternancia con los endecasílabos denota una mayor turbación, como sucedió al inicio de la obra, pues en el soliloquio puede expresar su sentir más profundo.

El cambio a romance, en el que ya está reunida la corte, Enrique informa su decisión de abolir su matrimonio con Catalina; cuando el regente da los pormenores de su decisión y los argumentos del por qué es inválido el matrimonio, el padecer anímico del personaje es notorio, pues el uso de apartes entre paréntesis expresan sus sentimientos interiores, “(Aquí, turbado y dudoso,/ hablen antes que las voces/ las lágrimas en los ojos)” (vv. 1840-1842), unos versos más adelante dice: “(que más dichoso/ que por Rey de dos Imperios/ me tengo por ser su esposo)” (vv. 1844-1846); estos ejemplos muestran que el dolor que siente Enrique no es fingido ni para que los convocados al escuchar su decisión piensen que es una mudanza, pues al decirlo para sí mismo se tornan palabras sinceras que le aquejan, pero que no cambia en absoluto su intención.

El siguiente monólogo es de Catalina, suplicando con requiebros que reconsidere la validez de su matrimonio y que no sea despojada, ya no de ser reina, sino de la gracia y del corazón del Rey inglés; la segunda jornada cierra cuando queda sola, sin que la amparen otros ante el Rey más que Margarita.

El padecimiento emocional que aqueja a Enrique en el pasaje en silvas, hace eco en el romance siguiente, sin embargo, como ya vimos el estado anímico del Rey, ahora se ve la manera en que repercute en Catalina, la principal afectada de esa decisión, pues ella también sufre y ruega porque Enrique cambie de parecer. Visto desde el lado estructural, ambas formas métricas tienen una relación de micro-secuencia, pues la acción es continua: entran varios personajes a escena, pero el tablado nunca queda vacío, el Rey permanece ahí, por lo que también hay continuidad temporal; así que este cambio métrico anuncia el giro dramático: de la angustia y tristeza interior, al desasosiego de la Reina y la sorpresa que se llevan los cortesanos. En este pasaje “El ambiente de agitación y turbulencia se desborda, y la tensión dramática alcanza su punto

culminante” (Fernández, 2008b: 420). Las silvas, aunque preceden un suceso dramático con bastante fuerza —como ha señalado Leonor Fernández en su análisis de esta forma métrica—, también expresan el pesar del personaje y reflejan su estado anímico. Como Rey en su corte, su discurso debe ser más mesurado, por lo que el cambio a romance se explica por esta misma necesidad —de que el personaje se exprese de forma más fluida—, dejando sus quejas en un aparte.

En *La vida es sueño*, la combinación de ambas formas no estróficas aparece en la segunda y tercera jornadas. Calderón de la Barca utiliza esta combinación durante el segundo encuentro de Rosaura y Segismundo; la escena contiene violencia verbal (amenazas a la dama deshonrada, concordando con el cuarto punto de las funciones que menciona Leonor Fernández) y física (el intento de matar a Clotaldo, el breve enfrentamiento entre Segismundo y Astolfo). El príncipe de Polonia al ver entrar en escena a la dama que al inicio de la obra le arrebató el sentido, se aproxima a ella y le habla con razones galantes:

Segismundo: [...]
Pues ¿cómo si entre estrellas,
piedras, planetas, flores, las más bellas
prefieren, tú has servido
la de menos beldad, habiendo sido
sol, lucero, diamante, estrella y rosa?

(1987: vv. 1612-1617)

Vern Williamsen observa en las rimas de este monólogo “una imagen de luz creciente: *olores-flores, rosa-hermosa, diamante-brillante, bellas-estrellas, primero-lucero, perfetas-planetas*” (885), hay que inferir de ello que los 24 versos que componen el breve monólogo de Segismundo son una alabanza a la belleza de Rosaura, y nada tiene de violento. Hasta que ella le responde con “retórico silencio” (v. 1621), negándole cualquier esperanza e intentando irse. El príncipe cambia su discurso a un tono más violento: “Sólo por ver si puedo,/ harás que pierda a tu hermosura el miedo” (vv. 1639-1640); la respuesta de la dama ante las amenazas pone en relieve las características que Segismundo muestra ante ella: “Mas ¿qué ha de hacer un hombre,/ que no

tiene de humano más que el nombre,/ atrevido, inhumano,/ cruel, soberbio, bárbaro y tirano/ nacido entre las fieras?” (vv. 1654-1658). Inmediatamente, el hijo de Basilio cambia su actitud, quiere forzarla y se muestra agresivo, “Soy tirano,/ y ya pretendes reducirme en vano” (vv. 1666-1667) mientras la dama, paciente, se defiende de los agravios.

Para Williamsen, esta escena, en silvas, es el clímax dramático de la obra:

Mientras [Segismundo] se acerca a su inevitable despertar como ser humano, la tensión sube sin parar hasta formar el mismo clímax emocional del drama, el punto en que el alejamiento sentido entre la verdadera posición del protagonista y la aparente no puede aumentarse más. En este momento culminante, las dos trayectorias se disuelven en una. (1977: 886)

Lo que el crítico quizá no alcanza a ver, al enfocarse únicamente en la silva, es que la tensión dura hasta el romance siguiente. En la escena de la que se ocupa Williamsen tiene por centro los roces entre Rosaura y Segismundo, en la que el protagonista lleva al extremo la demostración de que aún es dominado por sus pasiones, y la hija de Clotaldo es víctima de la violencia y el capricho del futuro Rey. Una vez resuelto este conflicto, hay un cambio a romance y sólo quedan tres personajes en el tablado: Astolfo, Estrella y Rosaura. Estos caracteres están inmersos en conflictos personajes/amorosos, el galán está comprometido con Estrella y, al mismo tiempo, le prometió matrimonio a Rosaura para poder tener relaciones sexuales con ella; esta deshonor es la que la lleva a vestirse de hombre y encaminarse de Moscovia a Polonia. Si en silvas el momento de violencia recae sobre Rosaura y el enfrentamiento físico es causado por la defensa de la dama, en romance las complicaciones le vienen a partir de lo emocional y lo personal: los sentimientos que tiene hacia Astolfo y la restitución de su honra. En este sentido, que la dama vea cómo Astolfo corteja a Estrella es un golpe anímico muy fuerte, cuya vía de escape es el soliloquio que pronuncia mientras espera al galán que le quitó su honra:

[...] A la imitación del Fénix,
[las desdichas] unas de las otras nacen,

viviendo de lo que mueren,
y siempre de sus cenizas
está el sepulcro caliente.
Que eran cobardes, decía
un sabio, por parecerle
que nunca andaba una sola;
yo digo que son valientes,
pues siempre van adelante,
y nunca la espalda vuelven;
quien las llevare consigo,
a todo podrá atreverse,
pues en ninguna ocasión
no haya miedo que le dejen.
Dígalo yo, pues en tantas
como a mi vida suceden,
nunca me he hallado sin ellas,
ni se han cansado hasta verme
herida de la fortuna
en los brazos de la muerte.
¡Ay de mí! ¿qué debo hacer
hoy en la ocasión presente?
Si digo quién soy, Clotaldo,
a quien mi vida le debe
este amparo y este honor,
conmigo ofenderse puede,
pues me dice que callando
honor y remedio espere.

(vv. 1833-1861)

Es notorio el enorme pesar que lleva Rosaura, sin embargo, para Ciriaco Morón “Expresa dudas, pero se pierde en fórmulas retóricas y no presenta nunca una situación trágica” (Calderón, 1987: 137. Nota al pie), es decir, toda la elegancia que Calderón imprime en estos versos anulan cualquier posibilidad de tragicidad en este soliloquio, argumento que no considero lo

suficientemente fuerte, pues si tuviera razón, no sólo en este pasaje y en esta obra en particular, sino una gran parte de las obras de corte trágico quedarían anuladas; lo que sí se alcanza a percibir en este pasaje, es la desdicha y la congoja de una mujer que ha sido engañada con falsas promesas de matrimonio y que se ha quedado sin posibilidad de exigir la restitución de su honor, expresado con gran majestuosidad retórica. El resto de la escena en romance, consiste en un ardid ingenioso de Rosaura para lograr que Estrella y Astolfo se enojen, con lo que retrasa cualquier intención amorosa del galán con su prima, aunque esto no signifique una victoria total de la dama engañada. Dicho plan consiste en que Rosaura le quite el retrato que Estrella le pide a Astolfo, al no poder entregárselo a su prima, ella se enoja, ambos abandonan el tablado, y se da paso a una nueva macrosecuencia.

Con la combinación de silvas y romance comienza la última macrosecuencia de la obra; Segismundo y Clarín salen al tablado. Las silvas las utiliza aquí Calderón para un brevísimo monólogo de Segismundo, en el que se prepara para la batalla y refleja la confianza en las hazañas que logrará:

Segismundo: Si este día me viera
Roma en los triunfos de su edad primera,
¡oh, cuánto se alegrara
viendo lograr una ocasión tan rara
de tener una fiera
que sus grandes ejércitos rigiera;
a cuyo altivo aliento
fuera poca conquista el firmamento!

(vv. 2656-2663)

Terminado el monólogo, Clarín anuncia un “veloz caballo” (v. 2672), y sobre él, a Rosaura, armada y lista para unirse al bando de Segismundo. Cuando al fin la dama sale al tablado, cambia la forma métrica a romance, con la cual, ella hará una extensa relación, en la que explica por qué ha salido de su natal Moscovia —vuelve a mencionar los anteriores encuentros de ambos personajes— y termina su parlamento pidiendo ayuda a Segismundo para recobrar su honra, uniéndose a su ejército para obligar a Astolfo a cumplir su promesa.

Inmediatamente el príncipe comienza un monólogo en el cual pone en duda la frontera entre los sueños y la realidad, y continúa pensando que en ese momento sería fácil abusar de Rosaura; sin embargo, comprende que sólo es un placer mundano y, por ello, gana más restituyendo su honra que abusando de la dama, es decir, comprende la importancia del deber y que éste debe estar por arriba de los caprichos personales. Ambos tipos de versificación están inmersos previamente a la batalla, si bien se advierte que la silva preludia y advierte sobre el suceso violento que está por acontecer, Segismundo refiere, de modo laudatorio a sus futuras hazañas; y, además, la descripción del avistamiento de Rosaura le añade otro giro al uso de la silva como forma para hacer descripción altamente poética; en palabras de Williamsen: “El tercer encuentro de Segismundo y Rosaura se anuncia estróficamente con el tercer pasaje en silvas, la estrofa íntimamente ligada con estos encuentros. Sin duda alguna, fácilmente los cultos de la época reconocerían la aplicación del *leitmotif* [sic]” (886);¹² mientras que el romance sirve como metro para una relación y una reflexión, ambas considerablemente largas.

Desde una perspectiva estructural, las silvas de la segunda jornada son parte de una macro-secuencia que abarca, según los criterios propuestos por Vitse (1998: 48-49), toda la jornada, por lo que ambos estilos métricos conservan una relación de micro-secuencia. En la tercera jornada, en cambio, la silva se utiliza para abrir la última macro-secuencia de la obra y no de manera gratuita, pues, además de lo que señala Williamsen acerca de los encuentros de Rosaura y Segismundo, advierte el enfrentamiento final que se alarga. Éste sucede después de los monólogos de Rosaura y Segismundo y del breve pasaje en redondillas —que también podría explicar su aparición para permitir el cambio de asonancia del romance.

12 Respecto a este comentario, hace falta precisar que no sólo el público “culto” notaría tal insistencia en el uso de las silvas, comentario que me parece erróneo, pues dicho estilo de serie continuada resalta de los octosílabos; aún el vulgo —ya acostumbrado a diferenciar los tipos de versos que se utilizan, pues no hablamos de una obra temprana con relación a las innovaciones que introduce Lope de Vega— diferencia entre una silva y un romance o una redondilla.

La última obra, *Amar después de la muerte*, es un caso peculiar de versificación, pues su estructura es bastante medida, casi simétrica; está construida por cinco estilos métricos en su totalidad (zéjel, romance, décimas, redondillas y silva), de los cuales, las décimas y las silvas aparecen en una ocasión en cada jornada; las redondillas, en la segunda jornada aparecen en dos ocasiones (englobando el pasaje en décimas)¹³ y el romance que aparece en dos ocasiones en la primera y segunda jornadas, y tres ocasiones en la última, mientras que el zéjel sólo aparece al inicio de la obra.

Otra particularidad, es que sólo la primera jornada empieza con romance, las dos restantes son en silva, lo que ya está señalando su importancia en el drama. La primera relación entre ambos estilos aestróficos comienza con un breve pasaje en silvas (Calderón, 2008: vv. 568-609), en el que don Juan Mendoza expresa cierta pesadumbre del agravio cometido a don Juan Malec; su arrepentimiento sólo se expresa en tres versos, pues Garcés, soldado que recién participó en la batalla de Lepanto, lo convence de que el agravio contra Malec fue lo correcto:

13 Con respecto a los pasajes englobados, son “cambios de versificación que tienen un valor tonal más que estructural” (Antonucci, 2009: s/p); valdría la pena agregar, que la carencia de valor como micro-secuencia no significa que este tipo de pasajes sólo tengan un valor tonal, pues primero, atrasan la acción en el tablado, dando paso a un monólogo o soliloquio en donde las penas, preocupaciones o situaciones críticas son expresadas —en el caso de esta obra en concreto, se percibe la congoja que siente la pareja por la interrupción de su boda por la entrada del ejército cristiano al territorio tomado por los moros—, y pese al lirismo del pasaje englobado de *Amar después de la muerte*, éste funciona para que los espectadores o el lector moderno se den cuenta de la compenetración y el sentimiento profundo de los amantes de la obra calderoniana. También cabe mencionar que las variaciones métricas, aunque no siempre tengan una función primordial en el sentido estructural, sí tienen una función dramática, como pasaje aislado, nos encontramos con los efectos de la guerra de Granada en motivos personales: la consumación del amor de Álvaro y Clara; por otro lado, la escena patética de estos personajes alegra el motivo de la guerra y retarda la destrucción de Galera por los españoles cristianos.

Mendoza: *Nunca en razón la cólera consiste.*

Garcés: No te disculpes, que muy bien hiciste
en ponerle la mano;

que no por viejo el que es nuevo cristiano
piense que inmunidad el serlo goza
de atreverse a un González de Mendoza.

Mendoza: Hay mil hombres que en fe de sus estados
son soberbios, altivos y arrojados.

(2008: vv. 568-575. Cursivas mías)

Continúa Garcés con un cuentecillo que termina por convencer a don Juan Mendoza de que su acción no fue ofensiva ni irracional, sino justa por tratarse de un moro converso. Después de esta brevísima narración, el cristiano le pregunta al soldado sobre la guerra de Lepanto; justo cuando comienza la relación, Garcés es interrumpido por una dama tapada. Este personaje que se agrega al tablado conlleva el cambio a romance, después de los primeros versos en esta forma métrica, sale del tablado el soldado y quedan solos don Juan Mendoza y doña Isabel Tuzaní, hermana del galán protagonista.

Este pasaje es bastante dinámico y variado: después de algunos requiebros entre la pareja, aparece don Álvaro Tuzaní a desafiarlo para evitar que le ofrezcan la mano de Clara —su amada— a Mendoza; riñen ambos y son interrumpidos por don Juan Malec, el corregidor don Alonso y don Fernando de Válor, para llevar a cabo el ofrecimiento (la única manera que encuentran para restituir el honor del viejo moro Malec). Durante las silvas, hay un breve pesar que siente don Juan Mendoza, inmediatamente es dejado de lado, y aunque no de inmediato, sigue un enfrentamiento violento entre el cristiano y el moro Tuzaní; el elemento perturbador —que ha sido precedido por el pasaje en silvas, junto la tirada en romance— no para ahí, sino que continúa hasta el cierre de jornada al negarse a casar a Mendoza con Clara, pues, para él no es decente “mezclar Mendozas con sangre/ de Malec, pues no convienen/ ni hacen buena consonancia/ los Mendozas y Maleques” (2008: vv. 819-822); dado que la deshonra no tuvo solución, la única solución ante tal afrenta —la deshonra y el desprecio al pueblo morisco— es la sublevación y la toma de Granada, con lo que se anuncia el conflicto que habrá.

La siguiente relación se presenta al inicio de la segunda jornada; se trata de un diálogo en silvas entre don Juan de Austria y don Juan Mendoza, en el que el hermano del Rey español, al ver la Alpujarra, lanza una amenaza contra los moros rebeldes: “hoy es el día/ fatal de tu pesada alevosía, porque vienen conmigo/ juntos hoy mi venganza y tu castigo” (vv. 887-890), usando una sinécdoque inductiva, pues amenaza a la “rebelada montaña” (vv. 877); inmediatamente Mendoza le advierte sobre el peligro al tener un enemigo dentro del reino, y que, aunque sea gente “baja”, están bien organizados, son valientes y cuentan con la fuerza para resistir un ataque.

En este pasaje, además del lenguaje elevado y retórico que utilizan ambos personajes, se hace presente la violencia verbal con las amenazas de don Juan de Austria; después de este breve diálogo, se articula un pasaje en romance en el que Mendoza da la relación de los tres años que han pasado entre jornadas: primero describe el paisaje de Berja, Gabia y Galera, la manera en que los rebeldes se han organizado, los atroces actos que éstos cometieron contra los que profesaban la fe católica. Termina la relación, aunque, la tirada de romance es más extensa, pues continúa cuando llegan las tropas que ayudarán a sofocar la rebelión morisca, entre ellos, se encuentra otra figura histórica, don Lope de Figueroa, junto con su ejército; éste llega a entablar un diálogo con don Juan de Austria, pero es interrumpido abruptamente por Garcés quien lleva a un moro cautivo, Alcuzcuz.

Durante el pasaje en romance existen dos situaciones dramáticas, así como funciones distintas: una descriptiva-narrativa y otra como diálogo cortés; la primera situación, desarrollada en romance, surge como respuesta a la pregunta de don Juan de Austria; al terminar, se da el diálogo cuando sale don Lope de Figueroa al tablado. La doble función del romance en este pasaje tiene como marca la salida de más personajes al tablado, por lo que se podría hablar de tres segmentos que conforman esta relación de micro-secuencia entre la silva y el romance.

La última combinación silva-romance aparece al inicio de la tercera jornada. Ésta comienza la noche siguiente en la que los españoles están a punto de entrar a Galera; Álvaro vuelve para buscar a su amada y sacarla del peligro de la destrucción de la ciudad, sin embargo, se encuentra con un paisaje desolado

y destruido. El comienzo del soliloquio¹⁴ es una descripción en tono cultista del escenario al que arriba el galán moro. Cabe notar que durante esta breve parte del pasaje hay referencias a la confusión y caos:

Don Álvaro: [...] En alas de cuidado,
como a un cuarto de legua ya he llegado
de Galera. Esta parte,
donde naturaleza obró sin arte
cerrados laberintos
de hojas, *ni bien confusos ni distintos* [...]

(2008: vv. 1997-2002. Cursivas mías)

Este intrincado laberinto creado “sin arte” por la naturaleza es la entrada al verdadero caos y destrucción, el que es creado por los cristianos que han castigado cruelmente a los moriscos rebeldes; destrucción, muerte y horror es lo que se encuentra Álvaro al regresar a buscar a su amada. El pasaje deja a la imaginación los actos atroces y violentos que han sucedido en Galera, pues los estragos de éstos, aunque de manera sintética, ayudan a construir el escenario¹⁵ y a dar una idea del suceso violento. Después de estos versos en silvas, Alcuçcuz despierta y comienza el diálogo en que se recuerda la noche anterior (el cierre de jornada).

El cuadro en romance que continúa es extenso, así como se puede notar un mayor dinamismo, además de despertar Alcuçcuz, se incluyen más personajes

14 El parlamento no puede ser tomado como un monólogo, pues es claro que Álvaro no se dirige a un personaje concreto, sino que habla para sí mismo; aunque Alcuçcuz se encuentra en el tablado, él está dormido y el galán cree que se trata de un cadáver al tropezar con él. La didascalia “*Despierta Alcuçcuz*” (2008: 155) aclara que el gracioso no escuchó el soliloquio, por lo que no puede ser el receptor de las palabras de Álvaro.

15 Aunque no creo en la total austeridad del escenario, la descripción añade cierto impacto al ser verbalizado, pues la subjetividad del “retrato” escénico potencia la escena cruenta.

en el tablado, pues al fin los españoles cristianos entran a Galera. Una peculiaridad de este pasaje en romance es que el tablado queda vacío sin que haya algún tipo de variación métrica, pero sí de situación dramática: en la primera ocasión que sucede esto, Alcuzcuz y Álvaro dejan el tablado, aparecen los soldados cristianos matando moros (entre ellos, Malec y su hija), vuelven a salir al tablado el galán y el gracioso para encontrar a la dama moribunda. La entrada y salida de estos personajes aíslan el acto violento que se desarrolla fuera de escena, pero sin algún cambio métrico inmerso. Tomando en cuenta que el criterio principal propuesto por Marc Vitse para la segmentación de las obras es el cambio métrico, resulta llamativo que en el extenso romance, todos los criterios escénicos, excepto el principal, se cumplan durante el desarrollo del pasaje en esta forma no estrófica. Se puede percibir, en este sentido, una intención de enmarcar la escena, y resulta peculiar que en esta ocasión no se haga aun más evidente con una variación métrica —es decir, un metro englobado.

Es notorio, con lo anterior, que en *Amar después de la muerte*, las silvas marcan un discurso más encaminado al poco movimiento en escena: la charla entre Garcés y don Juan de Mendoza, este mismo personaje con don Juan de Austria y el soliloquio de Álvaro Tuzaní. Cuando a las silvas le sigue una tirada en romance, por el contrario, conlleva escenas violentas, de mucho movimiento en el escenario, quizá por su estructura más fluida y suave, en el que explotan las escenas más dinámicas de la obra.

La combinación de ambas formas resulta contrastante desde lo escénico: momentos de poco movimiento seguidos de violentos encuentros, entradas y salidas de personajes, y todo ello genera un gran impacto anímico. También es importante resaltar que el uso de silvas pareadas en esta obra está mejor definido: diálogos, monólogo y soliloquio, en los que apenas se varía el tema y el tono en que los personajes se expresan, mientras la versatilidad del romance sigue siendo el mismo en cuanto mezcla de diálogos, monólogos, relaciones de sucesos, descripciones, etcétera.

El estudio aislado de la silva, como los que ha llevado a cabo Leonor Fernández, ha aportado resultados interesantes, como los mencionados anteriormente acerca de las situaciones dramáticas en las que se inserta una tirada

de este estilo italiano, con lo que se muestra que no tiene solamente “cierta importancia”, como afirmaba Diego Marín (2000: 356), pues la extensión de los pasajes en silvas, a menudo breves, no es una señal de que no las use Calderón con precisión para un momento clave de las obras; al contrario, su uso tan específico permite contemplar con un poco más de precisión la intención en la que probablemente Calderón pensó al elaborar sus obras. Pero su importancia no queda limitada aquí, como se ha visto a lo largo de este acercamiento, también tiene repercusiones con la forma métrica que le sigue; en este caso sólo he analizado el romance por ser el caso más frecuente.¹⁶ He mencionado que esta combinación no es gratuita, la relación que ambos guardan es estrecha, de micro-secuencia, es decir, lo iniciado en silvas se continúa en romance. Aunque haya ciertos giros dramáticos, ya sea de enfoque o inclusión de otros personajes, la situación sigue desarrollándose sin algún cambio significativo para la escena. También es relevante que en todos los casos, excepto uno,¹⁷ la silva comienza una nueva macro-secuencia, por lo que este metro es claramente el inicio de algún suceso de tensión dramática que se desarrollará en la macro-secuencia que abre.

Debido al extenso uso del romance, su especialización se perdió.¹⁸ En las tres obras, su utilización es amplísima, así como su función dramática, pues no se limita a uno o dos casos distintos; empero, cuando el estilo español continúa el cuadro que se inició en silvas, existen ligeras variaciones aunque se continúa el mismo asunto. Es bastante notorio que la diversificación en el uso y tono de una forma métrica no depende de su uso, sino del contexto

16 Hay incluso ejemplos en los autos sacramentales y comedias de Calderón, pero habría que estudiarlos aparte por cuestiones genéricas.

17 La primera relación silva-romance de *La vida es sueño*, que aparece en la segunda jornada, y es segunda aparición de las silvas en la obra.

18 Marín nota este incremento del uso y la pérdida de su especialización en la última época de Lope de Vega y desde sus inicios en Calderón de la Barca, que casi coinciden temporalmente (2000: 353).

dramático al que pertenece; si bien Leonor Fernández aportó reflexiones significativas en cuanto a la silva, no son únicas ni definitivas de su aparición, pues tratar de englobar los usos dramáticos en formas sistemáticas de aparición es claramente difícil de efectuar, pues el arte versificatorio depende de la práctica, es decir, tiene relación con su contexto, con su contenido, con las múltiples formas de combinaciones estróficas. Con esto, aunque no se podría afirmar un uso específico y totalmente generalizado del romance, sí marca algunas tendencias de uso cuando la forma métrica precedente es la silva.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2012), “La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón”, en *Iberomanía*, vols. 75-76, núm. 1, diciembre, pp. 142-159.
- Antonucci, Fausta (2009), “‘Acomode los versos con prudencia’: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope”, en *Artifara*, núm. 9, disponible en: [http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf], consultado: 12 de mayo de 2015.
- Antonucci, Fausta (2000), “Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comedador de Ocaña*”, en *Anuario Lope de Vega*, núm. 6, pp. 19-38.
- Arellano, Ignacio (2001), “Técnicas dramáticas. La expresión calderoniana”, en *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, pp. 37-54.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008), *Amar después de la muerte*, Erik Coenen (ed.), Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2001), *El médico de su honra. La cisma de Inglaterra*, Don Cruickhank y Francisco Ruiz Ramón (eds.), Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987), *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), México, REI-Cátedra.
- Fernández, Leonor (2010), “La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca”, en Lillian von der Walde, Aurelio González y Serafín González (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, pp. 483-494.

- Fernández, Leonor (2008a), “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”, en *Anuario Calderoniano. La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*, núm. 1, pp. 105-126.
- Fernández, Leonor (2008b), “La silva en la tragedia del Siglo de Oro”, en Frederic Alfred de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García-Santo Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 417-428.
- Hilborn, Harry (1948), “Calderón’s quintillas”, en *Hispanic Review*, vol. 16, núm. 4, octubre, pp. 301-310.
- Hilborn, Harry (1943), “Calderón’s silvas”, en *Papers of the Modern Language Association*, vol. 58, núm. 1, marzo, pp. 122-148.
- Hofmann, Gerd (1983), “Sobre la versificación en los autos calderonianos: ‘El veneno y la triaca’”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, t. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1125-1137.
- Lobato, María Luisa (1989), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 1-34.
- Mackenzie, Carlos (2014), “Las relaciones en romance y en octavas en tres autos sacramentales”, en *Semiosis*, vol. 10, núm. 19, pp. 155-164.
- Mackenzie, Carlos (2011-2012), “Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación dramática”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, núms. 37-38, pp. 171-186.
- Marín, Diego (2000), “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. 1, Madrid, Istmo, pp. 351-360.
- Marín, Diego (1968), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Nueva York, Adelphi University.
- Vega Carpio, Félix Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra.
- Venier, Martha Elena (2002), “Los sonetos de Calderón sin contexto”, en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, pp. 95-105.

- Vitse, Marc (1998), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena vi. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Williamson, Vern (1977), “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”, en Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez y Noel Salomón (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Universidad de Burdeos-Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, pp. 883-891.

D. R. © Carlos Mackenzie, Ciudad de México, julio-diciembre, 2016.