

LA FUNCION ESTRUCTURAL DEL VERSO EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

Hasta ahora son dos las sendas seguidas por los muchos estudiosos que buscan razón o salida en la enmarañada selva de la versificación polimétrica empleada en la comedia española antigua. Algunos, como los positivistas americanos Sylvanus G. Morley y Courtney Bruerton, se destacan por el intento de establecer normas cuantitativas que sirven para fijar una cronología o intuir un sistema científico atestigüando la autenticidad de alguna atribución dudosa¹. Otros, como el esclarecido hispanista Diego Marín, recordando la finalidad auditiva del verso, estudian, con objeto más estético, el empleo de varias estrofas para fijar o intensificar cierta actitud². Ambos ramos del estudio métrico tienen sus raíces en los preceptos expuestos por el mismo Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)³.

Sin duda alguna, Lope iba especificando el estado de las reglas de aquella época : sin embargo, en los años venideros no sólo cambiarían estos principios de acuerdo con la creciente percepción poética sobre el empleo de las varias estrofas, sino que también otras funciones dramáticas igualmente vitales serían servidas por el sonido de diversos ritmos y rimas⁴.

1. Tales estudios se representan mejor en la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid : Gredos, 1968) de S.G. Morley y C. Bruerton, y *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca* (Toronto : The University of Toronto Press, 1938) de Harry W. Hilborn.

2. Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (Madrid, Castalia, 1962). Demás de corroborar el empleo de cambios métricos para subrayar las mudanzas de escenario o de estilo, Marín distinguió la función estructural en cuanto al uso de una estrofa por lo menos. Sobre la relativa falta de quintillas en el teatro lopesco, después del año 1616 dice : «Esta disminución va, sin embargo, compensada por la tendencia a hacer un uso más frecuente de este metro en escenas de efecto decisivo en la trama » (p. 22). Véase también el *Sistema de rítmica castellana* (Madrid, Gredos, 1968) donde Rafael de Balbín Lucas ha estudiado y expuesto claramente la fuerza con que los ritmos y sonidos del verso realzan la materia de la estrofa ; pero, limitándose a la lírica, no pasa al campo más amplio de la estructura del drama poético.

3. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 17.

4. Intentando aquí definir solamente la función estructural de la polimetría, dejaré a un lado los estudios que tratan el empleo de los metros para soliloquios, narraciones, quejas de amor, etc. porque son ya bastante bien conocidos.

Quisiera, con esta ponencia, indicar que la estrofa escogida por el poeta ciertamente en algunos casos llevó consigo más que el deseo de crear alguna actitud o disposición de ánimo, y que frecuentemente tal cambio de metro cumplió algún propósito funcional dentro de la estructura de la comedia. Para comprobar esto, he decidido definir tres estructuras fundamentales y explicar el empleo de la métrica para subrayarlas en una comedia ejemplar: *La vida es sueño* (1631-1632) de Calderón. Luego propondré unos pocos ejemplos más, escogidos de algunas comedias básicas para desarrollar los principios propuestos aquí, esperando abrir paso hacia una discusión o un estudio más amplio. De todos modos, no pretendemos afirmar que todos los cambios métricos en una comedia tengan importancia estructural; la mayoría son mejor explicados, tal vez, por alguna fórmula como la que hemos visto de Lope de Vega en el *Arte nuevo*.

I. LA VIDA ES SUEÑO

Como patrón del ciclo culminante del teatro del Siglo de Oro, Calderón supo, o por lo menos intuyó, las posibilidades ofrecidas por la polimetría. Los tres puntos fundamentales que dan forma primordial a cualquier comedia son: la acción inicial, el clímax dramático y el clímax emocional. En *La vida es sueño*, la acción inicial — o sea lo que pasa en la acción de la comedia para poner en marcha el conflicto central — es, sin duda, la salida explosiva de Rosaura a la escena en la que ya está Segismundo, encadenado y preso. Tanto Albert E. Sloman como William M. Whitby han mostrado, a pesar de lo que habían escrito críticos anteriores, la esencial unidad de acción en *La vida es sueño*: la dependencia mutua de los intentos por parte de Rosaura de recobrar su honor perdido y la lucha de Segismundo para realizar su humanidad⁵. Este encuentro de la primera escena nos conduce irrevocablemente hacia la acción del drama. Porque Rosaura ha entrado en lugar vedado, Clotaldo la lleva al Rey Basilio para que él la castigue. Basilio no quiere hacerlo porque en este momento ha pensado traer a Segismundo a la corte a guisa de ensayo, el ensayo que dará materia a la obra.

En esta primera escena de *La vida es sueño* escrita en silvas, la violencia de la entrada de Rosaura es reforzada por la rima (*violento-violento*) de los primeros dos versos que golpean de manera inolvidable los oídos del público. (Aquí sugerimos que la irregularidad cuantitativa de los versos de una silva — unos heptasílabos y otros endeca-

5. Albert E. Sloman, «The Structure of Calderón's *La vida es sueño*», *Modern Language Review*, 48, 1953, p. 293-300. William M. Whitby, «Rosaura's Role in the Structure of *La vida es sueño*» *Hispanic Review*, 28, 1960, p. 16-27.

sílabos — tiene el efecto de realzar auditivamente la importancia de las palabras que riman.) Otras rimas de este primer parlamento que indudablemente indican la complejidad del drama que se desarrollará después son : *instinto-laberinto*, *peñas-despeñas*, *camino-destino*, etc. Además, esta alocución termina con una copla que se repite, en una forma u otra, tres veces antes de cambiarse el metro. Así Calderón insiste en la importancia de la palabra que se reitera : *infelice* ⁶. ¿Podrá haber mejor manera de introducir, apuntando hacia su tema central, el soliloquio poderoso (en décimas) que trata del pecado original ⁷ ?

En *La vida es sueño*, el momento en que la trayectoria del protagonista cambia de dirección, el clímax dramático, se halla en el segundo encuentro de Segismundo y Rosaura. « Yo he visto esta belleza/ otra vez », dice el príncipe, y agrega : « Ya hallé mi vida » (v. 1581-1583). Desde este momento en la comedia, el bárbaro comportamiento de Segismundo es dominado, primero por las fuerzas exteriores y luego por las interiores. Después de haberse despertado en la corte por primera vez, las acciones de Segismundo andan de mal en peor, son más y más desenfrenadas y atroces, incluso arroja del balcón a un criado suyo. Sin embargo, después de ver a Rosaura, aún mientras considera su rapto forzoso, es detenido por Clotaldo. Entonces Astolfo le impide asesinar a este viejo ayo. El desafío que sigue entre los dos galanes es interrumpido por la llegada del rey. Al encararse con esta figura de autoridad final, Segismundo, de mala gana pero humildemente, envaina su espada y se va.

Este segundo encuentro de Rosaura y Segismundo, el clímax dramático del drama, también (como la primera escena) se presenta en una silva, y otra vez la forma estrófica actúa para recalcar el peso literario de la rima. Primero, las palabras claves del parlamento de Segismundo al hablar de Rosaura (v. 1593-1617) forman una imagen de luz creciente : *olores-flores*, *rosa-hermosa*, *diamante-brillante*, *bellas-estrellas*, *primero-lucero*, *perfetas-planetas* ; y luego (pero enrevesadas) *estrellas-bellas* y *hermosas-rosas*. Como nos ha mostrado William Whitby en su estudio sobre Rosaura, estas imágenes tienen suma importancia en cuanto al personaje. Y segundo, la silva termina con cuatro versos repetidos por el antagonista del momento que subrayan con certitud la acción y el tema del pasaje. Seguramente el público, culto ya en cuanto al arte poético de la comedia, identificaría el cambio de dirección que, en ese momento, ha pasado en la acción del drama. Basilio dice :

6. Ed. Everett W. Hesse (New York, Charles Scribner's Sons, 1961). Los números de los versos citados aquí y en otros lugares siempre se refieren a esta edición.

7. Véanse los estudios de Alberto Porqueras Mayo, « Más sobre Calderón : Pues el delito mayor del hombre es haber nacido », *Segismundo*, 1, 1965, p. 275-99 ; « Nuevas aportaciones al topos *No haber nacido* en la literatura española », *Segismundo*, 3, 1967, 63-73.

Pues antes que lo veas,
 volverás a dormir adonde creas
 que cuanto te ha pasado,
 como fue bien del mundo, fue soñado (1720-1723).

El ilimitado arte de Calderón en el manejo de sus materias en *La vida es sueño* se hace patente al darnos cuenta de la manera en que el poeta engendra, entre las trayectorias verdadera y aparente de Segismundo, una tensión que crece con cada momento que pasa después del clímax dramático. Mientras se acerca a su inevitable despertar como ser realmente 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. Después de su primera presentación en la corte, el narcotizado Segismundo es enviado otra vez a la prisión donde contiende con su propia conciencia, alternando entre la rebelión y la comprensión. El clímax emocional se efectúa cuando, como resultado de su tercer encuentro con Rosaura, por fin Segismundo acepta el señorío de las fuerzas rebeldes, acto sacrílego a los ojos del siglo XVII. Sin embargo, continúa su lucha para alcanzar la luz del entendimiento, la luz que llega en forma de Rosaura. Desde el momento en que Segismundo exclama : « Su luz me ciega » (v. 2687), la acción es única y cierta. El príncipe acepta la rebelión como el solo medio para restablecer el equilibrio desordenado. Ratifica la autoridad de su padre, manda que Astolfo se case con Rosaura, reconoce su propia responsabilidad para con Estrella, y condena al soldado rebelde.

Al tratar el clímax emocional de *La vida es sueño*, Calderón ha empleado las tonalidades métricas que le fueron asequibles con mano maestra. El tercer encuentro de Segismundo y Rosaura se anuncia estróficamente con el tercer pasaje de silvas, la estrofa tan íntimamente ligada con estos encuentros. Sin duda alguna, fácilmente los cultos de la época reconocerían la aplicación del *leitmotif*. Para confirmar el reconocimiento, Calderón diestramente aumenta el motivo métrico verbalmente cuando Clarín repite las figuras principales de la primera escena de la comedia :

Clarín

En un veloz caballo

 en quien un mapa se dibuja atento,
 pues el cuerpo es la tierra,
 el fuego el alma que en el pecho encierra,
 la espuma el mar, el aire su respiro,

a tu presencia llega
airosa una mujer.

Segismundo

Su luz me ciega. (v. 2672-87)

Rosaura se dirige a Segismundo en versos romances. El público, acostumbrado a oír esta estrofa como señal del desenlace final de una comedia⁸, debía escuchar aun más atentamente por no perder los detalles de la solución. Socarronamente Calderón evita este final y aumenta la tensión introduciendo lo que llaman los músicos una « cadencia falsa » en forma de redondillas para presentar las pequeñas acciones que todavía faltan para completar el drama : Basilio y Clotaldo lamentan el reino perdido y Clarín cae muerto por la última bala de la batalla. Por fin se realiza la verdadera tonalidad de la pieza al presentarse el último romance tradicional. Segismundo se encara con su padre, y su destino ya queda definido.

Con razón Whitby ha identificado los tres encuentros como momentos claves del drama. Everett Hesse ha notado el empleo de silvas para las tres entradas de Rosaura⁹. Aquí yo trato de mostrar que Calderón empleó la estrofa en un intento — deliberado o intuitivo — de utilizar el efecto auditivo de la estrofa para subrayar la importancia de estas escenas en cuanto a la estructura dramática. Me parece razonable insistir en que el uso de una estrofa, tan fácilmente identificado por el oído, precisamente en los tres momentos de máxima tensión dramática no es mera coincidencia. Prueba definitiva de esta hipótesis queda en el hecho de que éste no es ejemplo aislado sino que representa una evolución procedente de obras anteriores.

II. LA ACCION INICIAL.

El castigo sin venganza de Lope de Vega (1631) empieza con una escena expositiva en redondillas : nos damos cuenta del lugar y el ambiente, de la naturaleza lujuriosa del Duque de Ferrara, y de la situación que por fin le ha llevado a la decisión de casarse. Contrastando con la estrofa sencilla de esta primera escena, Lope emplea una silva para presentar la acción inicial de la comedia¹⁰ : Federico,

8. La tabla I de la monografía de Morley y Bruerton (p. 42-73) nos muestra que la mayoría de las comedias lopescas escritas después de 1612 terminan en romances. Lo mismo se puede decir de Tirso de Molina y de Calderón. Sin duda, entonces, la forma estrófica vino a hacerse señal del cercano fin de una comedia.

9. *La vida es sueño*, ed. cit., p. 56.

10. Lope emplea silvas en *El castigo sin venganza* en otros dos lugares : uno en el Acto II y otro en el III. Puesto que ninguno de los dos puede ser indentificado como uno de los dos puntos culminantes en la estructura dramática que se explican aquí, no están

hijo ilegítimo del Duque, y su criado Batín van para encontrarse con la novia de su padre intentando servirla de escolta. A diferencia de la primera silva de *La vida es sueño*, no existe evidencia interior que nos aclare la razón por qué Lope escogió precisamente este metro. Tal vez quería poner énfasis en el tono selvático de la escena. Quizá intentaba escoger una estrofa tan obviamente distinta de las redondillas que la preceden que la escena así se destacaría más. Puede ser que pensase en ambas razones. Sea como fuere, aunque dos veces en el curso de su parlamento, Federico rima *justo* con *disgusto* (subrayando su propia actitud hacia las acciones de su padre) en este drama no es la rima sino las imágenes, escritas en silvas, las que realzan el momento clave de la obra. Batín le narra a Federico un cuentecillo, comparando al Duque un « bárbaro caballo » y a la esposa nueva un león¹¹. Luego Federico, refiriéndose a la situación actual, pregunta : « ¿ Y yo, escudero vil, traer en brazos/ algún león que me ha de hacer pedazos ? » (v. 311-312). Aunque aparentemente sólo se trata de una cuestión retórica, no cabe duda — gracias al cuento anterior — de que Lope está prefigurando lo que va a pasar. Esta conversación es interrumpida por gritos pidiendo socorro. Federico sale para traer en brazos a la dama que después, aun siendo su madrastra, será su seductora, costándole la honra y la vida. Sin duda el poeta ha empleado no sólo el metro sino también la imagen para que este momento clave se destaque.

En otro lugar he señalado el empleo de una sola quintilla « extraña » en *El condenado por desconfiado* para destacar la acción inicial de ese drama¹². El demonio, disfrazado de ángel, habla con Paulo y, aprovechándose de la pecaminosa desconfianza del ermitaño, le empuja hacia el encuentro fatal con el pecador Enrico. Mientras Paulo y su criado Pedrisco emprenden su viaje, el demonio aclara no sólo la importancia del pecado sino también nos asegura que

incluidos en el cuerpo del estudio. El pasaje de silvas en el Acto II ocurre cuando el Duque habla con Federico de la carta que ha llegado del Papa pidiéndole que vaya a Roma para servir como general del ejército papal. Su ausencia hace posible la seducción de Federico por parte de Casandra, y hace más creíble el arrepentimiento del Duque y su conversión final. En el Acto III Lope utiliza las silvas para presentar la reacción del Duque a la acusación anónima en contra de Federico y Casandra. Estos dos momentos, por cierto, son importantes dentro de la estructura de la obra, sin embargo el clímax dramático no se halla en la partida del Duque sino en la confesión de Fernando (a Casandra tanto como a sí mismo), de sus deseos incestuosos (v. 1502-31). El clímax emocional no se identifica con el comportamiento del Duque frente a la carta acusatoria sino en el momento de la verdad, mientras cuidadosamente planea el asesinato-ejecución que lleva la tragedia a su fin.

11. Salamanca, Anaya, 1968, v. 260-290. Otro estudio mío, « The Dramatic Function of *Cuentecillos* in Some Plays by Mira de Amescua », *Hispania*, 54, 1971, p. 62-67, indicó una función estructural parecida a ésta, servida por los fabulillas intercaladas en algunas comedias ejemplares.

12. « Some Odd Quintillas and a Question of Authenticity in Tirso's Theatre », *Romanische Forschungen*, 82, 1970, p. 488-512.

Paulo lo comete por acto de su propio y libre albedrío. Estos dos conceptos, fundamentales para la comprensión de la comedia teológica, se presentan en una quintilla entre un pasaje de redondillas y otro de romances. Otra vez insistimos en que el público, por lo menos el público culto, oiría este cambio métrico. Hace algunos minutos que escuchaban una serie de redondillas con su rima *abba*. Ya acostumbrado el oído a esta estrofa, inesperadamente viene una repetición de la primera rima : *aabba*.

Bien mi engaño va trazado.
 Hoy verá el *desconfiado*
 de Dios y de su poder
 el fin que viene a tener,
 pues *él propio lo ha buscado*¹³.

Así el *desconfiado* del segundo verso rimándose con el *trazado* del primero se destaca como palabra de suma importancia. Aun más importancia auditiva, entonces, se presta al último de los cinco versos con la tercera repetición de la rima : « *él propio lo ha buscado* ». Sin duda es un intento, por parte del autor, de utilizar la forma estrófica para hacer hincapié en la tesis central de la obra.

III. EL CLIMAX DRAMÁTICO.

Un ejemplo claro del empleo de una estrofa inusitada como mecanismo para atraer la atención del público se halla en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. El clímax dramático del drama se centra indudablemente en la escena donde don Rodrigo, después de matar al padre de doña Jimena, entra en su aposento para entregarle a ella su espada, otorgándole al mismo tiempo la venganza. El conflicto aquí llega al colmo porque ella, perpleja entre las contrarias exigencias del amor y la honra, no puede matarle. Esta escena, cargada de emociones, se presenta en coplas de pie quebrado, forma estrófica que al parecer pasó de moda (por lo menos en el teatro) a mediados del siglo XVI¹⁴. Las coplas de pie quebrado, por la rapidez de la repetición de las rimas, son muy aptas para el propósito que tienen aquí. Para indicar el efecto, bastará citar solamente un corto trozo del pasaje demasiado largo para citarlo en su totalidad. Debe notarse la manera en que se

13. B.A.E., V (Madrid, Rivadeneyra, 1857), p. 185c.

14. Según Morley y Bruerton (p. 185) sólo un pasaje de esta estrofa aparece en todo el teatro auténtico de Lope, sin embargo es, precisamente ese metro en que está escrito mucho del teatro del siglo anterior. Así, además de servir los fines indicados aquí, la estrofa tal vez presta también un tono anticuado a la obra.

acentúan las tres palabras rimadas en la serie quebrada, en general palabras claves para con el significado del pasaje.

Tu padre el Conde Lozano
 en el nombre y en el brío,
 puso en las canas del mío
 la atrevida injusta mano ;
 y aunque me vi sin honor,
 se mal logró mi *esperanza*
 en tal *mudanza*,
 con tal fuerza que tu amor
 puso en duda mi *venganza*.
 Mas en tan gran desventura
 lucharon a mi despecho,
 contrapuestos en mi pecho
 mi afrenta con tu hermosura ;
 y tú, señora, vencieras,
 a no haber *imaginado*,
 que *afrentado*,
 por infame aborrecieras
 quien quisiste por *honrado*¹⁵.

IV. EL CLIMAX EMOCIONAL

Es claro que la técnica que empleó Calderón en la presentación métrica del clímax emocional y el desenlace de *La vida es sueño* no era nada nuevo en el segundo tercio del siglo XVII. Un empleo parecido de la polimetría se halla en *El condenado por desconfiado* donde el poeta presenta el clímax emocional en endechas (versos hexasílabos asonantados), estrofa bastante rara y llamativa. Casi al final del acto tercero, Jesucristo, en forma del pastorcillo, le ofrece a Paulo otra oportunidad para aceptar el regalo de la gracia divina. Paulo, ejerciendo su libre albedrío, rehusa por tercera vez la salvación segura. El Pastorcillo se va, dejando a Paulo admirado al ver el alma de Enrico en su vuelo hacia el cielo. El desenlace queda bien claro, pero el dramaturgo lo evita momentáneamente presentando el acuchillamiento de Paulo en redondillas, reservando los romances convencionales del final para realzar la tesis teológica del drama.

En *El médico de su honra* Calderón empleó un método casi idéntico al que utilizó en *La vida es sueño*. Las escenas del clímax emocional se presentan en silvas. Doña Mencía, para evitar aun la apariencia de hacer mal, escribe a don Enrique pidiéndole que no salga de la corte. Entra don Gutierre, toma el recado de su mano, lo interpreta mal, decide que ella debe morir, y le escribe su sentencia de muerte. Se deja sola a doña Mencía para que se prepare a bien

15. Madrid, La Lectura, 1923, v. 119-1136. El pasaje entero cabe dentro de los versos 1038-1208.

morir. Entonces, mediante un pasaje de romances se lleva a cabo el asesinato. Pero, en vez de señalar el desenlace del drama, Calderón desvía la conclusión esperada utilizando unas redondillas para presentar los últimos detalles dramáticos necesarios para la conclusión. Esta se nos presenta en romances. Se notará inmediatamente la precisión del patrón (silva : romance : redondilla : romance final) que emplea la técnica de « cadencia falsa » antes citada.

Que esta técnica sea intencional o intuitiva en las comedias estudiadas no importa aquí. Es obvio que la polimetría empleada en esos ejemplos no sólo sirve las intenciones generales indicadas por Lope de Vega en el *Arte nuevo* sino también ejecuta una función estructural más difícil de definir. Como un pasaje de romances en los últimos momentos del acto tercero vino a ser señal del desenlace final, otras estrofas, por medio de un ritmo inusitado o una rima llamativa podían identificar los puntos claves del drama o delinear la estructura de la pieza. Sirven así como un recurso más a la disposición del poeta que intentaba reforzar la fundamental unidad artística de su creación.

VERN G. WILLIAMSEN
Universidad de Missouri