



## LA SILVA: FORMA MÉTRICA CLAVE EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

Leonor Fernández Guillermo  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 1, 2008, pp. 105-126]

Uno de los caminos por los que se puede llegar a ahondar en el conocimiento del estilo de un autor teatral del Siglo de Oro, consiste en emprender el estudio de su particular manera de versificación dramática. Tomando en cuenta que Pedro Calderón de la Barca adoptó y adaptó el modelo creado por Lope de Vega, abriendo así una nueva fase en la comedia áurea, me he propuesto indagar algunas de las características que, desde el punto de vista de la métrica, otorgan rasgos de originalidad a sus obras, con respecto de las del Fénix, su ilustre antecesor.

Con base en mi estudio realizado sobre el arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega<sup>1</sup>, el cual me ha revelado ciertas pautas métricas seguidas por este dramaturgo en la composición de sus obras, decidí emprender una exploración métrica de la obra de Calderón; y lo hice con la idea de hallar un punto bien señalado, en el cual comenzar un análisis, pero dejando de lado —al menos por ahora— los usos métricos más generales y siempre mencionados entre las características de su comedia, frente a las de la escuela de Lope, como son

<sup>1</sup> Fernández, 2004.

el uso mayoritario del romance (hasta un 66% del total de versos), una notable disminución del empleo de formas italianizantes, con una frecuencia muy inferior a la de los castellanos tradicionales<sup>2</sup>.

Al crear la comedia nueva, Lope había inventado la fórmula del éxito, la que triunfaría en la escena y serviría de modelo a todos sus seguidores; esta fórmula incluía las pautas básicas de versificación que él estableció. Al enriquecer la expresión dramática mediante el uso de formas que nunca antes se habían utilizado en el teatro (décimas, silva), «potenció» la polimetría dramática y la llevó a la cúspide.

Hacia 1625, el teatro en España comienza a entrar en una nueva era, la de la renovación en la continuidad, o, como la llama Cannavagio<sup>3</sup>, la del «segundo hálito del teatro». Al joven Calderón corresponderá, entonces, combinar los elementos heredados con su enorme talento para inaugurar la segunda fase de la comedia del Siglo de Oro, que, como la de Lope, formaría una escuela que agrupó a buen número de destacados dramaturgos.

Como afirma Ignacio Arellano<sup>4</sup>, es ya lugar común en los estudios del teatro del Siglo de Oro apuntar, como sello de Calderón, la depuración de la técnica dramática heredada de Lope, con la que realiza una operación selectiva que lo lleva a una simplificación de la trama y, consecuentemente, a una mayor esquematización y concisión<sup>5</sup>. Esta simplificación es notoria también en su práctica versificatoria; así lo ha señalado Diego Marín en su estudio sobre la versificación en el teatro de Calderón<sup>6</sup>, realizado con base en el que antes publicó sobre la función de la métrica en el teatro de Lope de Vega<sup>7</sup>. Aunque mucho más breve que su investigación sobre Lope, en su trabajo sobre Calderón, Marín ofrece un panorama general de las funciones que las diversas formas métricas adoptan en la obra de este dramaturgo, y señala que las italianizantes prácticamente desaparecieron; sin ahondar en los detalles de la situación dramática, afirma que «sólo tienen *cier-*

<sup>2</sup> Marín, 2000, p. 357.

<sup>3</sup> Cannavagio, 1995, p. 197.

<sup>4</sup> Arellano, 1995, p. 453.

<sup>5</sup> Díez Borque, 1988, pp. 154-155.

<sup>6</sup> Marín, 2000.

<sup>7</sup> Marín, 1962.

ta<sup>8</sup> importancia las octavas, el soneto y la silva»<sup>9</sup>. Pero, ¿cuál es esa *cierta* importancia?

Es evidente que la manera de versificar del joven Calderón coincide con de la del viejo Lope. Basta ver, en principio, que la sensible reducción en el uso de la redondilla y el aumento del romance empezó a hacerse costumbre para el Fénix desde mediados de la década de 1620, de manera que el metro octosílabo de rima asonante llegó a ocupar más del 50% del total de versos en las comedias escritas entre 1630 y 1635<sup>10</sup>.

Al estudiar diez obras escritas por Calderón entre 1628 y 1652<sup>11</sup>, y centrandome mi atención en las pocas formas italianizantes que interesaron a este dramaturgo, observé que la única que no faltaba en ninguna de ellas era la silva<sup>12</sup>, hecho que, por sí mismo, ya estaba revelando algo.

La introducción de la silva<sup>13</sup> en el teatro, según Morley<sup>14</sup>, es mérito de Lope de Vega. Aunque hay cinco comedias con partes escritas en silva antes de 1615<sup>15</sup>, esta forma métrica tiene su comienzo real

<sup>8</sup> Las cursivas son mías.

<sup>9</sup> Marín, 2000, p. 356.

<sup>10</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 210-211.

<sup>11</sup> Nueve obras de corte trágico y un auto sacramental. Ver cuadro anexo.

<sup>12</sup> Hilborn, 1943, pp. 122-148. Este autor presenta una detallada tabla con los diferentes tipos de silva que nuestro dramaturgo utilizó a lo largo de su carrera. En esta tabla podemos observar cómo Calderón iba cambiando su preferencia por determinado tipo de silva en diversas épocas. Al respecto, es interesante notar que casi siempre prefirió las silvas de pareados (pares de versos que riman con rima consonante) o aquellas en las que los versos pareados son la mayoría y solamente deja sueltos unos cuantos.

<sup>13</sup> «Como tipo normal de la silva clásica se considera la combinación de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes, que aparecen en serie de extensión indeterminada con rimas enlazadas libremente, y aun sin ellas [...]. La silva clásica no aparece en España antes de principios del siglo xvii. El primer ejemplo importante para la historia de la literatura que puede fecharse con seguridad, lo ofrece Góngora en la primera de sus *Soledades* (1613). No obstante, él no fue el primer poeta español que usó esta forma. Lope de Vega en *Pastores de Belén*, y acaso también Jáuregui, le precedieron en poesías más bien cortas. Góngora, sin embargo, decidió su carácter y aseguró su forma» (ver Baher, 1989, p. 380).

<sup>14</sup> Morley, 1925, p. 528.

<sup>15</sup> Alrededor de 1615, la silva es utilizada por Lope únicamente en el diálogo factual y armonioso, y es en la última época de este dramaturgo cuando se extiende su

dentro de la obra dramática de Lope en 1623<sup>16</sup>. A partir de ese momento se presenta con frecuencia y en cantidad considerable que sigue aumentando.

Cuando Calderón, al igual que Lope en la última fase de su teatro, adopta el romance en lugar de la redondilla, como metro mayoritario en su comedia, manifiesta su preferencia por los versos en series continuadas frente a las formas estróficas; los parlamentos teatrales ganan así, gracias a la rima asonante del romance, un acento más suave, un ritmo más fluido, una atmósfera atenuada, alejada del golpeteo contundente de la redondilla. Consecuentemente, en las comedias escritas por esos años se nota que ciertas funciones más especializadas que había tenido el romance, empezaron a diluirse, pues, como afirma Hoffman,

es indudable que el potencial expresivo, semántico, de un tipo de verso tiende a disminuir en la medida en que se convierte en verso de uso masivo, simplemente por la falta de contrastes y por la menor especificidad de su empleo. Lo mismo que podemos observar una tendencia de mayor semantización en el caso de la redondilla posibilitada por su reducción cuantitativa [...] nos encontramos con la tendencia opuesta —es decir, una virtual desamentización— en el uso del romance<sup>17</sup>.

Esta preferencia por una forma aestrófica, como el romance, para componer la mayor parte de la comedia, se refleja también entre las de origen italiano, las cuales, aunque minoritarias, tuvieron siempre su importancia en la estructuración de la comedia. Entre toda la gama de formas italianizantes, Calderón, a diferencia de Lope (que utilizó todas) empleó solamente, y en menor proporción que el maestro, las octavas y el soneto; eventualmente, los tercetos, pero nunca prescindiría de la silva. Y es que ésta representa una alternativa a la retórica cincelada y aprisionada en geometrías del petrarquismo, una fórmula sin

uso al diálogo con razones serias o cómicas de tipo general, pero sin lirismos. Ver Marín, 1962, p. 64

<sup>16</sup> Campana, 1968, p. 256, comenta que en su trayectoria poética, Lope de Vega intentó buscar un camino propio en el desarrollo de la silva, un camino en el que puede apreciarse cierta evolución desde su primer intento, a comienzos del siglo xvii, hasta las últimas composiciones escritas poco antes de morir. Ver también Morley y Bruerton, 1968, pp. 42-64.

<sup>17</sup> Hoffmann, 1981, p. 1134.

trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento. Igualmente, es una alternativa a la octava real: unidad rítmica férreamente cerrada y, paradójicamente, vinculada a una materia narrativa que exige un fluir largo y continuo. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la silva un esquema versificatorio abierto, un discurso lírico-descriptivo que va abriendo caminos. Avanza con un movimiento ondulatorio hecho de ascensiones y caídas, alternando libremente el endecasílabo pleno pausado con el heptasílabo rápido, variando el tono y el estilo<sup>18</sup>.

Es claro que la silva fue una de las formas favoritas de Calderón, pero ¿es la estrecha relación entre contenido dramático y forma métrica silva que he observado en las obras estudiadas aportación original de este dramaturgo? Veamos primero qué hizo Lope. Al examinar *El castigo sin venganza* y *Las bizarrías de Belisa*<sup>19</sup>, obras escritas por Lope de Vega en los últimos años de su vida, noté que en casi todas las escenas en silva, independientemente del tipo de diálogo o monólogo de que se trate, existe siempre un aspecto problemático que implica un conflicto. Este conflicto puede ser externo, porque se da un enfrentamiento o reclamo entre los personajes (aunque sea sutil), o interno, porque el personaje sufre un tormento íntimo que expresa a solas, o para que otro lo escuche. En algunas de estas secuencias en silva se observa una función que me parece importante, y es la de subrayar la actitud de algún personaje, la cual define la dirección que seguirá la trama. Se observa, asimismo, que la silva aparece en secuencias muy agitadas, con mucho movimiento físico, donde está a punto de producirse un enfrentamiento violento.

Leyendo estos apuntes sobre las funciones de la silva en el teatro de Lope, inmediatamente relacioné las palabras *conflicto*, *turbación* y *tormento íntimo* con las secuencias en silva de las obras de Calderón. Y teniendo en cuenta que en las diez comedias analizadas la silva es la única forma minoritaria constante<sup>20</sup>, cabía preguntarme si Calderón

<sup>18</sup> Asensio, 1983, pp. 30-33.

<sup>19</sup> Fernández, 2004, anexo B, pp. 452-456. Aquí presento el análisis pormenorizado de las secuencias en silva en las dos obras de Lope aquí mencionadas.

<sup>20</sup> Marín, 2000, p. 357, menciona que en las 18 comedias que él analizó, la silva es la forma métrica de origen italiano constante en todas ellas.

de la Barca utiliza la silva, básica y constantemente, para escenas en las cuales los personajes experimentan sentimientos negativos y sufrimiento emocional y físico. Pero no sólo eso: debía preguntarme también si las silvas juegan un papel preponderante en el tratamiento al que el dramaturgo ha sometido el conflicto dramático y en el proceso que éste sigue a lo largo de la obra.

Efectivamente, y no obstante que la proporción que ocupa la silva en la obra de Calderón, en relación con el total de versos, es variable —oscila entre 5,6% en *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), hasta 14% en *La cisma de Inglaterra* (1639-1652)—, destaca la persistencia de esta forma métrica en momentos muy importantes —frecuentemente los más importantes— del desarrollo del conflicto dramático.

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 hechos 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 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 las 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 constituir el clímax de la comedia.

Por sus características, estos cuatro tipos de situación dramática, enmarcados en secuencias escritas en silvas, resultan preponderantes para la trama; sin embargo, el tercero y el cuarto son los que descubren más tangiblemente cómo la silva se convierte en la forma métrica clave de la comedia, al servir de vehículo fundamental para el desarro-

llo del conflicto dramático. Por ello, en este trabajo me ocuparé brevemente sólo de los éstos últimos.

En el teatro de Calderón, algunas de las secuencias en silvas conforman momentos problemáticos y/o violentos que suelen constituir el prelude de hechos desastrosos —como una batalla, el estallido de una rebelión o el ataque sorpresa durante una invasión— que definirán un desenlace dramático provisional o el desenlace definitivo. Estas secuencias funcionan como cuadros preventivos, suelen ser más bien breves y, básicamente, tienen como fin dibujarnos el escenario y presentar una imagen de conjunto del estado anímico de los personajes antes de participar en hechos que implican peligro para sus vidas. Por ejemplo: el cerco que dos ejércitos imponen a los portugueses, sembrando la confusión y la alarma en *El príncipe constante* («¿Qué haremos, pues, de confusiones llenos?» I: 846<sup>21</sup>); la guerra contra Otaviano que emprenderá Aristóbulo en *El mayor monstruo del mundo*, y la irrupción de Rosaura, antes de la rebelión, en *La vida es sueño*. También en *Los cabellos de Absalón*, las silvas preceden el ataque de los rebeldes contra Jerusalén; se menciona primero el entorno físico: el monte y la espesura del bosque, lugar propicio para ocultar acciones innobles, como la revuelta que Absalón ha organizado para vengarse de su padre. En su descripción, Teuca enumera los grupos que se han aliado contra el rey David:

Aquella cumbre  
corona una confusa muchedumbre,  
y aquel bosque guarnece  
otro escuadrón, y por allí parece  
que el monte gente aborta  
y otra tropa el camino después corta.  
(III: 2428-2433)

Las detalladas instrucciones para la revuelta llegan escritas en la carta que Tamar recibe de su hermano:

Yo quedo previniendo  
gente infinita que me va siguiendo:

<sup>21</sup> En los versos citados, el número romano indica el acto; los arábigos, los versos.

la que al Hebrón llegare  
 hoy con Aquitofel, ni un punto pare  
 sino con toda ella  
 a la ciudad te acerca, Tamar bella.  
 Ni trompeta se toque  
 ni parche se oiga que a la lid provoque,  
 sino venga tan quedo  
 que piensen que es su general el miedo.  
 (III: 2450-2459)

Hay que notar cómo las rimas de los pareados subrayan la precisión de cada movimiento previsto para el ataque, mientras que en *El mayor monstruo del mundo* los pareados destacan la firme determinación de Aristóbulo cuando habla con Mariene:

La palabra te he dado,  
 y otra vez te la doy, determinado  
 de morir animoso,  
 o traer libre a tu adorado esposo.  
 (II: 1759-1762)

Estas palabras son pronunciadas mientras «salen los soldados marchando...», lo que prefigura el ambiente bélico de la escena subsiguiente. De manera similar, «el desierto monte» y la marcha de soldados conforman el telón de fondo al anuncio sobre la llegada de una mujer, en la secuencia en silvas del tercer acto de *La vida es sueño*. Ella viene, dice Clarín,

En un veloz caballo  
 (III: 2671)

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 suspiro,  
 en cuya confusión un caos admiro;  
 (III: 2675-2679)

La confusión y el caos que Clarín menciona aluden tanto a la historia de Rosaura (que ella misma contará en la siguiente secuencia en



romance) como a la revuelta que desata la violencia antes de que el orden se recupere en el desenlace final<sup>22</sup>.

Por otra parte, son frecuentes en Calderón los diálogos y monólogos en silva cuya función es introducir el elemento perturbador causante del conflicto dramático, o bien, introducir un elemento perturbador que, aunque no sea el causante del conflicto principal, sí contribuye a complicar la trama. Este tipo de situación dramática se observa en cinco de las diez comedias estudiadas: *El alcalde de Zalamea*, *El príncipe constante*, *Los cabellos de Absalón*, *El médico de su honra* y *El mayor monstruo del mundo*. Mencionaré sólo los ejemplos más representativos. Tanto *Los cabellos de Absalón* como *El mayor monstruo* comienzan en silvas<sup>23</sup>. De inmediato tropezamos con el elemento problemático: en *Los cabellos* se trata de la «enfermedad» de Amón (su pasión por Tamar), la cual le ha impedido asistir al recibimiento de su padre. En *El mayor monstruo* consiste en un terrible presagio: el puñal que Herodes ciñe dará muerte a lo que él más ama (I: 122-123). En ambas obras, los personajes sufren un intenso desasosiego: David expresa su disgusto y pesar ante la noticia de la enfermedad de su hijo, y Herodes padece celos y dudas que le ocasionan desvelos. Aquí es oportuno señalar que precisamente esta función que Calderón ha encomendado a las silvas (la de introducir el elemento perturbador en la trama) es la que se observa en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. En el acto primero, Federico dice: «el alma llena de mortal disgusto / camino a Mantua, de sentido ajeno, / que voy por mi veneno / en ir por mi madrastra, aunque es forzoso» (I: 252-255); poco después la acción se acelera cuando el conde pregunta: «¿Qué voces son aquéllas?» (I: 323), y en seguida sale corriendo a ver qué sucede.

<sup>22</sup> La llegada de Rosaura es una repetición de su primera llegada —también en silvas—, donde encuentra a Segismundo al principio de la obra. La descripción del caballo, que hace Clarín, se repite, como un monstruo cósmico, al hacerlo encarnación de los cuatro elementos. Yo creo que en los dos casos, el caballo representa el caos de la dama noble sin honor, vida-muerte, elevado a proporciones gigantescas. La pasión se ha profundizado porque ha visto que Astolfo no quiere cumplir su palabra, por tanto este caballo tiene aún más intensidad que el hipogrifo del principio: ver la nota de Ciriaco Morón en su edición a *La vida es sueño* (1990, pp. 167-168) citada en la bibliografía, al final de este trabajo.

<sup>23</sup> En *El mayor monstruo del mundo* hay un breve romance cantado, a manera de obertura, del verso uno al 16, así que la acción comienza en silvas, a partir del verso 17.

En la siguiente secuencia, ésta en romance, Federico aparece con Casandra en brazos, pero el elemento discordante, prefigurado en las voces que escucha, ha sido introducido antes con las silvas. Posteriormente, en el segundo acto, otra secuencia en silvas proporciona la coyuntura para que el adulterio —causa definitiva de la tragedia— se consume. En el pasaje en silvas a que me refiero, el duque anuncia a su hijo que el Papa lo ha llamado para hacer frente a una guerra. Por segunda vez, el elemento que acabará de romper el orden se presenta en silvas<sup>24</sup>. Observando este empleo de las silvas, me he preguntado si *El castigo sin venganza* (fechada en 1631) pudo haber sido la obra que marcó la técnica seguida después por Calderón, consistente en emplear las silvas para introducir el elemento propiciatorio de la discordia<sup>25</sup>. En *El alcalde de Zalamea*, obra de principios de la década de 1640, se observa este procedimiento: justamente cuando el capitán va llegando a la casa de Pedro Crespo empieza el pasaje en silva, el único en este metro en toda la comedia (I: 557-680). El capitán tiene noticias de que Isabel, hija de Pedro, vive ahí y está escondida. Trama cómo hacer para verla: fingirá una pelea con Rebolledo, a quien dice:

<sup>24</sup> Williamsen, 1977, p. 888, comenta la silva de los vv. 234-339 de *El castigo sin venganza*: «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 para que la escena así se destacara más». Williamsen hace notar que en *El castigo* se vuelven a usar silvas en los actos II y III, pero que no son momentos importantes dentro de la estructura de la obra, pues el clímax está en otro metro, cuando Federico confiesa a Casandra sus deseos. Sin embargo, señala que la silva del primer acto sí es un momento clave (ver que Federico rima, en su parlamento *justo-disgusto* dos veces, subrayando su propia actitud frente a las acciones de su padre). Yo estoy de acuerdo con lo que dice Williamsen, pero agregaría que debemos notar en las silvas de *El castigo* que los tres pasajes —contando el de Andrelina (que Williamsen no lo considera silva, y yo, con Kossof [1970, p. 71] sí creo que es silva)— tienen en común el servir de secuencias de preparación, que anuncian (preludian) hechos clave: presenta la situación previa a acontecimientos decisivos, uso que Calderón le daría también, como trato de mostrar en este trabajo.

<sup>25</sup> Dejo ahora únicamente apuntada esta pregunta. Para responderla habría que analizar algunas obras de Calderón escritas en la década de 1620, pues creo que, como bien se ha dicho, Lope, siendo el maestro, también aprendió del joven Calderón.

Escúchame. Yo intento  
 subir a ese aposento  
 por ver si en él una persona habita  
 (I: 637-639)

por disculparlo más; y así, fingiendo  
 que yo riño contigo, has de irte huyendo  
 por ahí arriba. Yo entonces, enojado,  
 la espada sacaré. Tú, muy turbado,  
 has de entrarte hasta donde  
 esta persona que busqué se esconde.  
 (I: 643-648)

El elemento perturbador que causará el conflicto —el obcecado empeño del capitán por ver a Isabel, hasta que lo logra— se ha introducido. Al final de la secuencia en silva, el capitán ve por primera vez a la hija de Pedro. Los últimos versos dichos por Juan —«Acción fue vana / esconder a mi prima y a mi hermana» (I: 679-680)— señalan que el ingrediente necesario para desencadenar el conflicto dramático se ha añadido a la trama. Es interesante notar que en todos los ejemplos comentados, los pasajes en silva introducen el elemento perturbador sin que éste sea aún algo tangible: se menciona un hecho o un objeto; se alude a una voz o se sugiere una actitud (como la obsesión del capitán en *El alcalde de Zalamea*), pero el elemento perturbador mismo no se hace visible —o sensible—sino hasta después.

El otro tipo de secuencia en silva que comentaré ahora por su importancia en el desarrollo del conflicto dramático, es el que se caracteriza por incluir diálogos y monólogos de gran intensidad en los 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. Estas escenas suelen constituir el clímax de la comedia.

A diferencia de los pasajes en silva que se encargan solamente de introducir el elemento perturbador, pero sin llegar a presentarlo abiertamente, estas secuencias exponen ya a los personajes en medio del conflicto mismo. Los vemos viviendo plenamente situaciones graves, riesgosas, amenazadoras, que pueden determinar su destino final.

Cuando en *La vida es sueño* Rosaura y Segismundo se ven por segunda ocasión, esta vez en el palacio, el encuentro deriva en violencia. Es éste un momento crítico: el príncipe pasa de la cortesía a la agresión, revelando así la persistencia de su salvajismo; no controla su ira y ataca a quien se le opone.

Cuando Rosaura quiere irse, él intenta detenerla a la fuerza y le advierte:

soy muy inclinado  
a vencer lo imposible; hoy he arrojado  
de ese balcón a un hombre, que decía  
que hacerse no podía;  
y así por ver si puedo, cosa es llana  
que arrojaré tu honor por la ventana.  
(II: 1640-1645)

Rosaura lo llama «atrevido, inhumano cruel, soberbio, bárbaro y tirano» (II: 1656-1657); para someter a su hijo, Basilio volverá a hacerlo dormir.

La violencia de la guerra suele presentarse también en silvas. Por ejemplo, en *El príncipe constante*, este metro cierra el primer acto (I: 890-973) con don Fernando, en medio de una batalla, peleando contra el rey moro; el enfrentamiento físico pone de manifiesto la bravura con que ambos esgrimen la espada, y el príncipe, vencido, es hecho prisionero. Será rehén entonces de los moros, lo liberarán cuando los portugueses les entreguen Ceuta. La tensión dramática es muy fuerte y la comedia alcanza un primer punto climático.

Nuevamente, en el acto III, las silvas conducen el ataque de los portugueses contra los moros, ahora con el rey don Alonso a la cabeza, quien habla de venganza y del azote de muerte que traerá la guerra. En un ambiente estruendoso, de oscuridad y tinieblas, don Alonso y don Enrique se aprestan al combate:

DON ALONSO	¿Oíste confusas voces romper los vientos tristes y veloces?
DON ENRIQUE	Sí, y en ellos se oyeron trompetas, que a embestir señal hicieron.

DON ALONSO           Pues a embestir, Enrique, que no hay duda  
que el cielo nos ayuda.  
(III: 2711-2716)

El espectro de don Fernando, que ha muerto, aparece para animar a su hermano y asegurarle la victoria: «La súbita aparición de la figura del Infante [...] se presenta como un elemento tensionante, como un clímax espectacular que incide sobre los sentimientos del espectador»<sup>26</sup>.

La atmósfera de caos y destrucción también se presenta en silvas en *El mágico prodigioso*, pero aquí, a causa de la tempestad que provoca el Demonio como trampa para embaucar a Cipriano. Hay rayos y ruido de truenos. Asombrado y temeroso, Cipriano exclama:

¿Qué es esto, cielos puros?  
¡Claros a un tiempo, y en el mismo oscuros!  
Dando al día desmayos,  
los truenos, los relámpagos y rayos  
abortan de su centro  
los asombros que ya no caben dentro.  
De nubes todo el cielo se corona,  
y, preñado de horrores, no perdona  
el rizado copete deste monte.  
(II: 1201-1209)

El choque de la nave presagia la colisión de Cipriano con el demonio, y el remolino que arrastra al barco simboliza su perdición.

Pero no sólo la turbulencia física es frecuente en secuencias escritas en silva; también la turbulencia emocional que prefigura un desenlace trágico encuentra en esta forma métrica un medio adecuado para su expresión. Dos tragedias de honor ofrecen ejemplos muy ilustrativos: *El médico de su honra* (1633-1635) y *A secreto agravio, secreta venganza* (1635). En ambas obras, Calderón empleó las silvas de una manera muy similar: las secuencias en silva de los actos II y III se conectan para seguir la línea dramática de las acciones que incriminan tanto a

<sup>26</sup> Ver el comentario de Cantalapiedra y Rodríguez en su edición a esta obra (1996, p. 199), citada en la bibliografía al final de este trabajo.

doña Mencía como a doña Leonor, las respectivas protagonistas de las mencionadas obras, haciéndolas parecer adúlteras ante sus maridos.

Las silvas de las segundas jornadas del *Médico* y de *A secreto agravio*, comienzan a inundar la escena de una sensación de ambigüedad y confusión que devastará a los personajes. En ambos casos, se trata de escenas climáticas. Mencía, en sueños, se «delata», cree que quien le habla es don Enrique:

DOÑA MENCÍA           ¿Qué disculpa me previene...  
 [...]
   
                                   ... de venir así tu Alteza?

DON GUTIERRE       ¡Tu Alteza! No es conmigo, ¡ay Dios! ¿Qué escucho?  
 Con nuevas dudas lucho.  
 ¡Qué pesar! ¡Qué desdicha! ¡Qué tristeza!

(II: 1930-1934)

Por su parte, doña Leonor, visitada por su antiguo galán, don Luis, comete la imprudencia de pedirle que se oculte en la sala a oscuras cuando su marido ha llegado a la casa. La sospecha empieza a adueñarse de don Lope, al igual que sucede con don Gutierre; éste último, ya perdido el control y dominado por los celos, exclama:

a pedazos sacara con mis manos  
 el corazón, y luego  
 envuelto en sangre, desatado en fuego,  
 el corazón comiera  
 a bocados, la sangre me bebiera,  
 el alma le sacara,  
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,  
 si capaz de dolor el alma fuera.  
 ¿Pero cómo hablo yo desta manera?

(II: 2024-2032)

Y don Lope, aunque menos explosivo y tal vez con una capacidad mayor de autodominio, habla por primera vez de la venganza:

Hoy seré cuerdamente,  
 si es que ofendido soy, el más prudente,  
 y en la venganza mía  
 tendrá ejemplos el mundo,

porque en callar la fundo.  
(II: 726-730)

En sendas escenas, Mencía y Leonor quedan paralizadas por el miedo; ambas mujeres sienten la fuerte opresión del temor. Pero, mientras Mencía parece experimentar incluso la pérdida del sentido («Miedo, espanto, temor, y horror tan fuerte, / parasismos han sido de mi muerte», II: 2045-2046), por la mente de Leonor ha pasado la idea de huir, aunque le sea imposible:

DOÑA LEONOR           ¿Qué haré? Irme no puedo,  
                                  porque en desdichas tantas,  
                                  oprimidas las plantas,  
                                  cadenas pone el miedo  
                                  de cobardes prisiones.  
                                  Toda soy confusión de confusiones.  
                                  (II: 752-757)

En *El médico*, al final del acto segundo, la obra alcanza el clímax; hay una fuerte tensión dramática; don Gutierre ha decidido matar a su esposa:

DON GUTIERRE           [*Aparte*] Pues médico me llamo de mi honra,  
                                  yo cubriré con tierra mi deshonra.  
                                  (II: 2047-2048)

Las secuencias en silvas de las jornadas terceras de estas mismas obras nos remiten a «la otra noche», es decir, a la anterior secuencia en silvas. Desde entonces, doña Mencía y doña Leonor han vivido tristes, dudosas, confusas; ambas expresan su turbación. Sin embargo, las dos damas cometerán una imprudencia: doña Leonor, insensatamente, volverá a ver a don Luis, pues don Lope, su marido estará ausente; Mencía, por su parte, se atreve a escribir una carta a don Enrique para pedirle que no salga de la corte y evitar la apariencia de que han hecho algo malo. Pero don Gutierre lo interpreta mal y escribe la sentencia de muerte.

Mientras el ánimo de Leonor parece retomar fuerza, Mencía queda aterrada: está totalmente sola, nadie le responde; es el estado máximo de angustia y desesperación:

DOÑA MENCÍA    Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.  
 (III: 2501)

¿Dónde iré desta suerte,  
 tropezando en la sombra de mi muerte?  
 (III: 2506-2507)

Vemos cómo, en ambas obras, las silvas marcan momentos climáticos que concentran la incertidumbre de sus protagonistas y anticipan la intensificación del conflicto. En *El médico* destacan la discordancia entre la intención real de las palabras escritas en la carta y la interpretación que de ellas hace don Gutierre, y en *A secreto agravio* subrayan la temeridad de Leonor, que persiste en su idea de arriesgarse a ver de nuevo a don Luis, pese a las sospechas de su marido.

Creo que la relevancia del papel que desempeñan las silvas en el desarrollo del conflicto dramático está fuera de duda. Considero que, aunque unos en mayor grado que otros, los diálogos y monólogos escritos en esta forma métrica representan los momentos más críticos del drama. Por lo tanto, no creo que las silvas tengan sólo cierta importancia en el teatro de Calderón, sino que resultan fundamentales.

Además de lo ya comentado, hay que señalar que otra constante que presentan las secuencias en silva en las diez obras estudiadas, es su adecuación para recrear el clima apropiado a la situación dramática: éste es un ambiente de caos y desorden en que se mueven los personajes y que debe reflejar su estado de alteración. Son pasajes en que los acontecimientos han trastornado sensiblemente la vida de los protagonistas, y se hallan, por ello, en medio de la turbulencia física y emocional. Las silvas, entonces, nos transmiten la sensación de anarquía y confusión que los invade, perturbando su estado de ánimo. La relación entre la forma métrica y la idea de caos y enredo ha sido bien explicada por Evangelina Rodríguez Cuadros:

La congruencia entre la silva y la representación poética de un universo indómito y confuso se da porque esta forma métrica es astrófica: los versos desiguales, sin regla en la rima, remiten a la idea de desorden y exuberancia<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Rodríguez Cuadros, 1985, p. 136.



Yo añadiría que, en la silva, los versos liberados de los límites impuestos por una forma estrófica acentúan también la incertidumbre, la sensación de que la gravedad, la agonía, se prolongan. En las diez comedias analizadas, las silvas trazan las pasiones de que son víctimas los personajes: el amor, los celos, la lujuria, la envidia, así como el sufrimiento que de ellas se deriva y que acaba por desbordarlos. El soneto y la octava, formas estróficas simétricas, reglamentadas, tal vez transmitan más la sensación de control y equilibrio y no la alteración y destemplanza que Calderón quiere comunicarnos a través de los parlamentos de tono más trágico pronunciados por sus personajes. El dramaturgo necesita construir una atmósfera que haga más sensibles sus padecimientos. Por eso, frecuentemente, las silvas nos describen un medio ambiente boscoso, selvático; a veces la maleza del monte y los peñascos acentúan la impresión de extravío físico y, sobre todo, moral. Las turbas y muchedumbres aseguran la ruina y el desastre. Asimismo, el ambiente de oscuridad y tinieblas, de fragor amenazante, que suelen pintarnos las silvas, anuncia la aparición de las fuerzas del mal o de la naturaleza incontrolable que intensifica el peligro, el temor que aflige a quien sufrirá una caída en sentido literal o simbólico. Por ejemplo, en *La cena del rey Baltasar* (analizado para este trabajo) la silva se asocia con la irrupción de la Idolatría, que ha esclavizado al Pensamiento; y en el *El veneno y la triaca*, con la aparición del Príncipe de las tinieblas, sin duda porque se trata de un tipo de verso que al menos para Calderón connota, conjuntamente con un léxico y unas imágenes correspondientes, cierta viciosa suntuosidad y exagerada ambición<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Hoffmann, 1983, p. 1130, comenta después, a propósito del uso de la silva como verso dramático, que sería interesante preguntarse hasta qué punto los versos de origen italiano podían tener, a más de cien años de su introducción en España, entrando en oposición estructural con metros de origen y tipo diferentes, el carácter de una cosa extraña, pero de «engañadora belleza»; de una cosa extraña que une la belleza expresiva con la vanidad de contenido. En Calderón, sería «el engaño existente tras la hermosa apariencia lingüística. A la verdadera hermosura en cambio, como la de la Naturaleza Humana aún no expulsada del paraíso, le queda más apropiado un lenguaje y una versificación menos suntuosos cuya belleza específica —que por supuesto también la tiene—, reside en la sencillez del verso, la llaneza del discurso y lo equilibrado y suave del ritmo».

Vern Williamsen, quien ha puesto atención a la función estructural del verso en obras teatrales de Calderón, sugiere que la irregularidad cuantitativa de los versos de la silva tiene el efecto de realzar auditivamente la importancia de las palabras que riman. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, «la violencia de la entrada de Rosaura se refuerza con la rima *violento-viento* que golpea de manera inolvidable los oídos del público»<sup>29</sup>. Así, la silva de pareados, favorita de Calderón, recalca el peso literario con la rima: *instinto-laberinto*, *peñas-despeñas*, *camino-destino*, etc.

El uso de una forma como la silva en los momentos de máxima tensión dramática no es mera coincidencia; la prueba es que no es un hecho aislado y que estas escenas clave presentan características comunes, como la pesadumbre y tenebrosidad propias de las situaciones de extrema gravedad.

Calderón de la Barca no se limitó a usar la silva para subrayar la importancia de las escenas clave. Como en su momento lo hizo Lope con diferentes formas métricas, Calderón, en varias obras, empleó la silva para estructurar la comedia. Basta mencionar que en *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *El mayor monstruo del mundo* y *A secreto agravio, secreta venganza*, cada uno de los tres actos cuenta con una secuencia en silvas, las cuales se encargan de establecer conexiones muy precisas en el desarrollo del conflicto dramático. Pero este asunto, al igual que el análisis de los otros tipos de situaciones dramáticas escritas en silvas, merece un capítulo aparte. Con toda seguridad, el estudio detallado de estos aspectos aportará más elementos que contribuyan a demostrar por qué la silva es la forma métrica clave en el teatro de Calderón.

<sup>29</sup> Williamsen, 1978, p. 887.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito: las Silvas», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 13-43.
- BAHER, R., *Manual de métrica española*, Madrid, Gredos, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid, Ebro, 1966.
- *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Castalia, 1987.
- *El mágico prodigioso*, ed. B. W. Wardropper, México, Rei, 1985.
- *El mayor monstruo del mundo*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Castalia, 2001.
- *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
- *El príncipe constante*, ed. F. Cantalapiedra y A. Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1996.
- *La cena del rey Baltasar*, ed. I. Arellano, Madrid, Castalia, 2001.
- *La cisma de Inglaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.
- *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, México, Rei, 1990.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CANAVAGGIO, J., *Historia de la literatura española. Siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, L., *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis doctoral, UNAM, 2004.
- HIBORN, H. W., «Calderón's Silvas», *Publications of Modern Language Association of América (PMLA)*, vol. 58, 1, 1943, pp. 122-148.
- HOFFMAN, G., «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1125-1137.
- MARÍN, D., *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.
- «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. A. Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 351-360.
- MORLEY, S. G., «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, pp. 505-531.
- MORLEY S. G. y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.

- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 117-137.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza, El perro del hortelano*, ed. D. Kossoff, Madrid, Castalia, 1993.
- WILLIAMSEN, V., «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. M. Chevalier *et al.*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, pp. 883-891.

## ANEXO

### LA SILVA: FORMA MÉTRICA CLAVE EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CALDERÓN OBRAS ESTUDIADAS

OBRA	FECHA	FORMAS MÉTRICAS	PORCENTAJE EN SILVAS	DISTRIBUCIÓN DE LAS SILVAS
<i>La vida es sueño</i>	fines 1620	6: sil. red. rom. déc. quint. oct.	9,4% = 312vv. 3 sec. en silv.	Una secuencia en cada acto. Principio de acto I y de comedia en silvas
<i>El príncipe constante</i>	fines 1628?	7: red. rom. quint. déc. sil. soneto. terc.	9,6% = 283vv. 4 secuencias. Ataque-Fdo. prisionero-cautiverio-liberación por la muerte-vengeanza de los cristianos	2 secuencias en acto I; una en acto II; una en acto III. En cada acto hay silvas. Acto I termina en silva
<i>La dama duende</i>	1629	6: rom. red. sil. déc. soneto, quint.	14% = 439 vv. 3 secuencias en silva	Una secuencia en cada acto. Coincidencia en el uso que le da en cada acto
<i>La cena del rey Baltasar</i>	Auto sacramental de 1632	5: red. rom. déc. silvas, oct.	11,5% = 181 vv. (de un total de 1574)	Obra en un solo acto: dos secuencias
<i>El médico de su honra</i>	1633-1635	5: rom. red. déc. sil. oct.	13,6% = 401 vv.	3 secuencias: una en cada acto. Acto II: termina en silva
<i>Los cabellos de Absalón</i>	1634	6: sil. rom. déc. quint. red. oct.	8,9% = 286 vv.	2 secuencias en actos I y III. Comienzo de obra en silvas

<i>El mágico prodigioso</i>	Tal vez de 1637	5: rom. red. sil. déc. quint.	8,52% = 268 vv.	3 secuencias en silvas: actos II y III
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1640 o primeros años de esa década	4: red. rom. sil. quint.	4,48% = 124 vv.	Una sola sec. en silvas en acto I
<i>La cisma de Ingalaterra</i>	1639-1652	6: sil. rom. red. oct. déc. silva de octos.	13,9% = 416 vv.	Una sola sec. en acto II
<i>El mayor monstruo del mundo</i>	1634	7: silva, red. rom. soneto, oct. quint. déc.	7,8% = 242 vv.	Una secuencia en cada acto. Principio de obra y acto III en silvas
<i>A secreto agravio, secreta venganza</i>	1635	6: silvas, red., rom., déc., endec. sueltos, soneto		3 secuencias en silvas: una en cada acto. Comienzo de obra en silvas