

Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras

Carlos E. Acuña Feijoo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

ceacunaf@unal.edu.co

La polimetría, entendida como el arte de usar diversas formas estróficas y versos en una misma composición literaria (Paraíso), es uno de los rasgos característicos del teatro del Siglo de Oro español y responde a una intención particular en las obras de Calderón de la Barca. En este artículo proponemos un análisis de las obras *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*, con el fin de dar cuenta de las razones de peso por las que la polimetría se adopta como escritura propia del teatro áureo. De esta manera, identificamos distintas relaciones entre las formas métricas empleadas y el conflicto dramático de estas obras, teniendo en cuenta que el uso de una variedad métrico-estrófica u otra no es una escogencia arbitraria, sino que responde a una intención del autor para establecer relaciones intrínsecas entre las formas métricas y la acción dramática.

Palabras clave: Calderón de la Barca; conflicto dramático; formas métricas; polimetría; Siglo de Oro español.

Cómo citar este artículo (MLA): Acuña Feijoo, Carlos E. “Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 117-156.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



Polymetry on Calderón de la Barca's Theater: An Analysis of the Metric Form in the Conflict and Characters of His Plays

Polymetry, the art of using different metric forms in the same literary composition (Paraíso), is one of the main features of Spanish Golden Age theater and is linked to Calderón de la Barca's authorial intent in his plays. In this paper, we propose an analysis of *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, and *El mágico prodigioso* with the purpose of identifying the compelling reasons for polymetry's adoption as a defining stylistic feature of Spanish Golden Age theater. Thus, we seek to identify the different relations between the metric forms used and the dramatic conflict of the plays, considering that using one metric-strophic variety or another is not chosen at random, but rather an intentional gesture of the author seeking to establish intrinsic relationships between metric forms and dramatic action.

Keywords: Calderón de la Barca; dramatic conflict; metric forms; polymetry; Spanish Golden Age.

Polimetria no teatro de Calderón de la Barca: aproximação a uma análise métrica do conflito dramático e dos personagens nas suas obras

A polimetria, a arte de usar diferentes formas métricas e versos na mesma composição literária (Paraíso), é uma das principais características do teatro do Século de Ouro Espanhol e está relacionada com uma intenção particular de Calderón de la Barca nas suas obras. Neste artigo, propomos uma análise de *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* e *El mágico prodigioso* com o objetivo de identificar as razões prementes pelas quais a polimetria é adotada como roteiro do teatro do Século de Ouro Espanhol. Assim, identificamos diferentes relações entre as formas métricas utilizadas e o conflito dramático das obras, considerando que o uso de uma ou outra variedade métrico-estrófica não é arbitrário, mas representa uma intenção do autor de estabelecer relações intrínsecas entre as formas métricas e a ação dramática.

Palavras-chave: Calderón de la Barca; conflito dramático; formas métricas; polimetria; Século de Ouro Espanhol.

LA POLIMETRÍA, ENTENDIDA COMO “LA mezcla de diversos esquemas métricos en una composición poética” (Paraíso 223) es una constante en el teatro español del Siglo de Oro. Lope de Vega, haciendo gala de la época de madurez española que supone el Siglo de Oro español, sienta un gran precedente en lo que respecta a las formas de hacer teatro. Su propuesta teatral y su inusitado uso del verso y de las formas métricas se encuentran plasmadas en el manifiesto titulado *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Vega), así, a través de los 380 versos que constituyen esta obra, se establecen las bases de lo que será el teatro español moderno. Una de las innovaciones propuestas por Lope de Vega es la concepción de la polimetría como regla para hacer teatro. De manera que las obras teatrales serán dotadas de mayor dinamismo y los versos se ajustarán tanto a los temas tratados, como a los caracteres de los personajes y las sensaciones que se espera generar en el público. En ese orden de ideas, el fenómeno de la polimetría no es gratuito, sino que responde a una intención o propósito de la obra teatral *per se*.

De acuerdo con Güttert, existen dos rasgos de la comedia áurea que guardan una secreta relación: 1) la polimetría, que responde a una exigencia de variación estilística y a la oportunidad de subrayar cambios en la orientación del discurso y 2) la libre interpretación del concepto de comedia (mezcla de elementos cómicos y trágicos). Asimismo, señala Güttert, la polimetría es una técnica anterior a la comedia de Lope, por lo que constituye un “factor determinante para la creación de la comedia nueva, entendida como drama mixto, social y estilísticamente jerarquizado” (Güttert 207). Esto último, teniendo en cuenta que Lope llega a combinar hasta quince formas métricas distintas en una sola obra.

Respecto al caso de Calderón de la Barca, la polimetría no solo se encuentra abundantemente representada como diría Paraíso (225), sino que el ritmo juega un papel predominante. No todos los versos se ajustan a normas métricas, pero el ritmo, en la medida en que rompe con la norma métrica, refiere a contenidos o significados concretos que vale la pena analizar en relación con la configuración de sus obras. Así, el uso de distintas formas métricas al interior en las obras de Calderón no es gratuito, sino que responde a un motivo o intención del dramaturgo de hacer énfasis en distintos aspectos del desarrollo del drama. Güttert, por ejemplo, llama la atención sobre las funciones del soneto en la comedia áurea y su relación con el discurso y advierte particularmente

cierta “tendencia a concentrar en los sonetos no tanto el significado del drama, cuanto la reflexión estético-filosófica” (223) de la obra.

Fernández, por su parte, señala que es posible identificar algunos patrones respecto al uso de ciertas formas métricas para introducir o presentar los elementos constitutivos del drama. Presenta un breve análisis de las funciones de la silva en el teatro de Lope de Vega y señala, por ejemplo, que la silva es usada para presentar un aspecto problemático, que implica un conflicto, bien sea interno o externo. Así mismo, hace hincapié en que la función de la silva es subrayar la actitud de algún personaje y que aparece en secuencias muy agitadas, con mucho movimiento físico, en las cuales está a punto de producirse un enfrentamiento violento. Partiendo de los elementos anteriores, Fernández llama la atención sobre el uso de la silva en el teatro de Calderón y encuentra cuatro tipos básicos de situación dramática en los que se usa esta forma métrica (110): 1) las relaciones de hechos sobre acontecimientos graves, 2) reflexiones sobre un problema que vive un personaje, 3) momentos problemáticos y violentos que preludian sucesos desastrosos y 4) situaciones de gran intensidad dramática.

De acuerdo con Fernández, los puntos 3 y 4 “descubren tangiblemente cómo la silva se convierte en la forma métrica clave de la comedia y sirve de vehículo fundamental para el desarrollo del conflicto dramático” (110-111). Por otra parte, la estudiosa señala cómo, por medio de diálogos y monólogos en silva, se introduce el elemento perturbador causante del conflicto dramático o, por lo menos, un elemento que contribuye a complicar la trama. He aquí, entonces, la función que Calderón otorga a las silvas de acuerdo con Fernández: introducir el elemento perturbador que rompe el orden de la trama. La silva, en otras palabras, se usa para introducir el elemento propiciatorio de la discordia.

Considerando lo anterior, nos proponemos analizar algunas características métricas usadas por Pedro Calderón de la Barca en tres de sus obras, a saber, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*. En particular, nos interesa explicar el uso de ciertas formas métricas para definir el carácter de los personajes. Veremos cómo a partir de las formas métricas se identifican patrones que introducen, consolidan o aportan a la resolución del conflicto dramático de cada obra y que, al mismo tiempo, nos permiten describir cómo funciona el fenómeno de la polimetría en estas obras de Calderón.

Con el propósito de aproximarnos a un análisis polimétrico de las obras de Calderón de la Barca, hemos tomado como punto de partida el formalismo cuantitativo, en tanto tendencia que nace dentro de los estudios de la poética y el formalismo ruso (Tomáshevski, Jakobson y Eichenbaum) y que, en los últimos años, revive gracias a las humanidades digitales (Moretti, Jockers, entre otros). El formalismo cuantitativo se considera un “formalismo orientado a datos” y su impulso básico fue metodológico y no teórico. Este tipo de estudios se ha convertido en una tendencia actual no solo por los resultados que se pueden obtener, sino porque las herramientas tecnológicas y computacionales de hoy facilitan los procesos estadísticos y de análisis que en el pasado habrían tomado muchísimo tiempo. Así, con el fin de facilitar el análisis de las formas métricas, ponemos a disposición unas tablas de análisis de elaboración propia (Acuña Feijoo) creadas a partir de las versiones digitalizadas en el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes: *La vida es sueño*, en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (1997), *El alcalde de Zalamea*, en la edición de José María Ruano de la Haza (1999) y *El mágico prodigioso*, en la edición de Francisco Sanz (2001). En las tablas de análisis propuestas, se identifican las formas métricas presentes en las obras y los hallazgos propios de ese análisis con fines descriptivos y comparativos que permiten dar cuenta de las relaciones entre el uso de ciertas formas métricas y los personajes que intervienen en las obras.¹

Las obras estudiadas

Pedro Calderón de la Barca es considerado el dramaturgo que mejor sintetiza la transición entre los siglos XVI y XVII: el Siglo de Oro y el Barroco. Fascinado por la *comedia nueva* de Lope de Vega, Calderón es, tal vez, quien mejor consiguió adaptar la teoría expuesta por Lope, usando distintos versos o series de versos en la escritura de sus obras. Así, Calderón construye los

1 La importancia de las tablas de análisis propuestas, como herramienta de análisis propio de los métodos digitales y cuantitativos, recuerda el proyecto “Calderón Digital Base de Datos, Argumentos y Motivos del Teatro de Calderón”, que también incluye la información métrica de las obras estudiadas. No obstante, las tablas que constituyen nuestra base de datos se elaboraron en función de las cuestiones propias de este trabajo. Por este motivo, dimos un paso adicional al trabajo que se presenta en el proyecto “Calderón Digital” y presentamos otro tipo de datos como los porcentajes comparativos por jornadas en cada obra, los tipos de rimas y las relaciones entre las formas métricas y los personajes.

diálogos en sus comedias, autos sacramentales y obras menores a partir de estrofas de distintos tipos (redondillas, quintillas, octavas, décimas) y de formas o series no estróficas como la silva y, en mayor medida, los romances.

La obra de Lope, y consecuentemente la de Calderón, además de optar por una mezcla entre lo trágico y lo cómico, no respeta las unidades de acción, tiempo y lugar, derivadas de la teoría de Aristóteles, que se iban consolidando en los ámbitos clasicistas de Italia y Francia en los siglos XVI y XVII. Por otra parte, dentro de los aspectos que Lope consideró más importantes en las comedias de su tiempo se destacan: 1) el interés por escribir un teatro dirigido a distintos públicos y, en esa medida, la mezcla de diferentes personajes tipo;² 2) la división de las obras en tres actos; 3) el ajuste de las formas métricas a las situaciones, la musicalidad en los versos, el habla de los personajes y 4) la importancia de los versos finales para generar un impacto en el público (Vega vv. 210-215; vv. 265-290; v. 295).

Las obras escogidas para el análisis que se presenta en este texto son cercanas tanto por su fecha de escritura, como por su género: *La vida es sueño* publicada en 1635, *El alcalde de Zalamea* en 1636 y *El mágico prodigioso* en 1637.

La vida es sueño es, quizá, la pieza teatral más destacada del barroco español. Fue publicada en la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* y sigue el esquema establecido para la comedia nueva: se encuentra dividida en tres jornadas y cuarenta y una escenas escritas con un tono dramático propio de la época que logra una mezcla única entre lo trágico y lo cómico.

El alcalde de Zalamea es una obra estrenada en 1636. Tiene un carácter realista y es una de las obras más conocidas de Calderón por su estructura, la construcción de sus personajes y su versificación. Su nombre fue tomado de la obra homónima de Lope de Vega, por lo que, al momento de su publicación, la temática de la obra ya era ampliamente conocida.

El mágico prodigioso es una obra escrita para la conmemoración de las fiestas del Santísimo Sacramento en Yepes. Relata la historia de San Cipriano y Santa Justina y muestra la lucha de Cipriano contra el Demonio. Fue escrita en tres jornadas y, por su temática teológica y su carácter simbólico, presenta similitudes con el auto sacramental —género también practicado

2 Se entiende por *personajes tipo* aquellos que, en literatura —y en particular en el teatro—, no tienen matices, sino que reúnen rasgos que intentan representar modelos, patrones o estereotipos reconocidos fácilmente por el público, por ejemplo, el villano o el héroe, entre otros.

por Calderón—. Tiene como argumento central la búsqueda de la verdad y el libre albedrío como recurso para enfrentarse a las pasiones de la naturaleza.

Las obras seleccionadas para nuestro análisis pueden denominarse polimétricas, en cuanto alternan o mezclan varios metros (heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, entre otros). Al mismo tiempo, son también heterométricas y heteroestróficas, pues se pueden encontrar combinaciones entre varias formas poemáticas y estróficas (octavas, décimas, romances, silvas, coplas castellanas) y estas, a su vez, pueden incluir varios metros. El análisis de las obras propuestas nos permite, por una parte, corroborar la existencia de formas métricas claves en el teatro de Calderón y, por otra, identificar los propósitos particulares de estos metros durante la enunciación del conflicto, la especificación del carácter de los personajes o, incluso, la intención de introducir reflexiones que respondan a una temática o problema específico. Por lo anterior, parece más que oportuno estudiar y comparar el uso de las distintas formas métricas en las obras escogidas con el propósito de describir su relación con el conflicto dramático y otros tipos de contenido.

Como se señaló anteriormente, con el propósito de reconocer las particularidades en la relación entre la forma métrica y el contenido, se diseñó un *corpus* anotado que, para cada obra analizada, permite la revisión detallada de los aspectos métricos más relevantes. En el siguiente apartado, se presentan algunos de los datos extraídos de las tablas, el análisis correspondiente y las relaciones que pudieron encontrarse entre el empleo de ciertas formas métricas y los elementos constitutivos del drama.

Formas métricas presentes en las obras

En las tres obras escogidas para el análisis predomina el uso de algunas formas métricas. A continuación, presentamos los datos generales que se pueden extraer de los *corpus* referenciados anteriormente y que permiten encontrar semejanzas y diferencias entre las obras.

Un primer elemento que, en términos generales, llama la atención en las tres obras seleccionadas es el uso del romance.³ El romance es la forma más

3 El romance es una forma no estrófica desarrollada en series largas llamadas tiradas. Está compuesta por versos octosílabos y su rima suele ser asonante en versos pares, aunque, como se observará más adelante, en algunos casos, la rima puede encontrarse también en versos pares con asonancia diptongada.

empleada por Calderón por lo menos en estas tres obras (61,5 % en *La vida es sueño*, 67 % en *El alcalde de Zalamea* y 62 % en *El mágico prodigioso*).⁴ Ahora, como señala Mackenzie, siguiendo las observaciones de Diego Marín, “poco o nada se ha dicho respecto del romance como parte fundamental del teatro de Calderón de la Barca; apenas se menciona su uso mayoritario, desespecializado y de la predilección del dramaturgo por este estilo métrico de serie continuada” (79). Así las cosas, no es suficiente con limitarse a afirmar que el romance es la forma métrica más usada por Calderón en sus obras, sino que es preciso revisar y tratar de entender cómo funciona el romance en sus distintas apariciones y en relación con el conflicto dramático, tema sobre el cual se ahondará más adelante.

Un segundo aspecto, identificable a partir de las tablas estadísticas, es el empleo de formas métricas como la silva,⁵ la copla castellana,⁶ la décima espinela⁷ y las redondillas.⁸ Además de las formas métricas anteriores, se encuentran, en una menor medida, las octavas reales⁹ y las quintillas.¹⁰

Un tercer aspecto que llama la atención es que, generalmente, se empleen formas métricas en las que predominan los versos octosílabos. Así, en *La vida es sueño* el 88,67 % de la obra está escrito en este tipo de versos, mientras que *El mágico prodigioso* y *El alcalde de Zalamea* cuentan con un 95,52 % y 91,52 % de versos octosílabos respectivamente. Como se puede observar, esto último es

4 Ver tablas 1, 2 y 3, sobre las cuales volveremos más adelante.

5 La silva es una forma métrica española inspirada en la *stanza*, forma italiana propia del género cancioneril. La *stanza* era una estrofa conformada por seis versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante al arbitrio del poeta. En las obras de Calderón, la silva se construye por medio de la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante libremente dispuesta y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos o sin rima.

6 La copla castellana es una combinación estrófica de ocho versos octosílabos que, en el caso de las obras analizadas en este trabajo, mantienen una rima consonante A B B A C D D C. Como señala Antonucci, Calderón utilizó la copla castellana en gran parte de sus obras, aunque en menor medida que otras formas como la silva o el romance.

7 La décima espinela es una forma castellana introducida por Vicente Espinel a finales del siglo XVI (Domínguez). Se compone de diez versos octosílabos con una rima consonante fija de esquema a B B A A C C D D C.

8 La redondilla, finalmente, es una estrofa española que surgió en el siglo XII en los escritos poético-religiosos. Son estrofas de cuatro versos de arte menor con rima consonante según el esquema A B A B.

9 Las octavas reales son formas métricas de origen italiano (*ottava rima*) que combinan ocho endecasílabos que riman en consonante según esquema A B A B A B C C.

10 Las quintillas son una combinación de cinco versos octosílabos que, en las obras de Calderón, tienen una rima consonante según esquema A B A B A, aunque en algunos versos el esquema presenta variaciones.

una constante en las tres obras analizadas, lo cual obedece al dinamismo que caracteriza a este tipo de metro y a su cercanía con la lengua castellana.¹¹ A pesar de lo anterior, es interesante anotar que el drama más famoso de Calderón —*La vida es sueño*— es relativamente más rico en el uso del endecasílabo.

Un último aspecto que llama nuestra atención es que, a pesar de que formas métricas como la silva, la octava real, las redondillas o la décima espinela aparezcan en menor medida, se encuentra que estas formas son incluidas en alternancia con el romance, esto es, antes o después de esta forma no estrófica. Esa alternancia se presenta como una constante en las obras estudiadas, por lo que puede convertirse en una clave para entender la relación entre las formas métricas empleadas y los distintos elementos del drama. Posteriormente profundizaremos sobre estos hallazgos.

Aspectos generales

Hasta ahora se han introducido los aspectos generales del uso de las formas métricas. A continuación, se presentan algunos datos de análisis por cada una de las obras estudiadas.

En *La vida es sueño*, Calderón utiliza formas métricas como la silva, la décima espinela, el romance, la quintilla, la redondilla y la octava real. Los porcentajes en que aparece cada una de esas formas a lo largo de la obra se relacionan a continuación.

Tabla 1. Formas métricas en *La vida es sueño*

| Forma métrica | General | | | Total de versos por cada forma métrica | Porcentaje general |
|-----------------|-----------|-----------|-----------|--|--------------------|
| | Jornada 1 | Jornada 2 | Jornada 3 | | |
| Silva | 102 | 176 | 34 | 312 | 9,4 |
| Décima espinela | 170 | 40 | 0 | 210 | 6,3 |
| Romance | 588 | 662 | 794 | 2044 | 61,5 |
| Quintilla | 125 | 0 | 0 | 125 | 3,7 |
| Redondilla | 0 | 324 | 240 | 564 | 16,9 |
| Octava real | 0 | 0 | 64 | 64 | 1,9 |
| Total | 985 | 1202 | 1132 | 3319 | 100,0 |

11 Ver Hidalgo 48-49.

Como se observa en la tabla 1,¹² y como ya hemos señalado, el romance es la forma más empleada a lo largo de *La vida es sueño* (61,5 %). En segundo lugar, encontramos las redondillas (16,9 %) y en tercer lugar la silva (9,4%), seguida de la décima espinela (6,3 %), la quintilla (3,7 %) y la octava real (1,9 %). Llama la atención una particularidad en cuanto al uso de la décima espinela: solo es utilizada por personajes como Segismundo y Rosaura en unas cuantas oportunidades.

Adicionalmente, encontramos que, en la tercera jornada, se reduce considerablemente el uso de la silva y se suprime completamente el uso de la décima espinela. Así mismo, la quintilla se utiliza únicamente en la primera jornada y la octava real solo en la tercera jornada.

En *El alcalde de Zalamea*, dividida también en tres jornadas, se encuentran formas métricas como la silva (4,4 %), la copla castellana (24,5 %), el romance (67 %) y la quintilla (3,9 %). En la tabla 2 se relacionan los porcentajes en que aparece cada forma métrica por jornada.

Tabla 2. Formas métricas en *El alcalde de Zalamea*

| General | | | | | |
|--------------------|-----------|-----------|-----------|--|--------------------|
| Forma métrica | Jornada 1 | Jornada 2 | Jornada 3 | Total de versos por cada forma métrica | Porcentaje general |
| Silva | 124 | 0 | 0 | 124 | 4,4 |
| Copla castellana | 212 | 92 | 376 | 680 | 24,5 |
| Romance | 558 | 692 | 604 | 1854 | 67,0 |
| Quintilla/quinteto | 0 | 109 | 0 | 109 | 3,9 |
| Total | 894 | 893 | 980 | 2767 | 100,0 |

En comparación con *La vida es sueño*, en *El alcalde de Zalamea*, Calderón emplea menos formas métricas: solo cuatro. El romance es, una vez más, la forma más presente en las tres jornadas de la obra (el 62,4 % de la primera jornada, el 77,4 % de la segunda y el 61,6 % de la tercera). Se introduce la copla castellana, que ocupa una quinta parte de la obra y que no se utiliza en *La vida es sueño*. Además, la silva y la quintilla se utilizan muy brevemente: la silva en la primera jornada y la quintilla en la segunda jornada.

12 Todas las tablas son nuestras.

En *El mágico prodigioso*, además de formas métricas como la décima espinela, la silva y la copla castellana, se utilizan formas que podemos llamar trovadorescas. Como señala Antonucci, este tipo de formas no estróficas de ascendencia cancioneril se remontan a modalidades que fueron bien populares y conocidas en el siglo XVI. La forma resulta interesante tanto por la relación que se puede establecer con su contenido como por los cambios asociados al ritmo y al metro, en particular en relación con las estrofas empleadas antes o después de esta forma no estrófica.

Como se puede observar en la tabla 3, en esta obra, el romance sigue siendo la forma más usada (62,03 %), seguido de la copla castellana (13,77 %) y la silva (8,48 %). A continuación, se relacionan los porcentajes de uso de cada forma métrica por jornada.

Tabla 3. Formas métricas en *El mágico prodigioso*

| General | | | | | |
|-------------------------|-----------|-----------|-----------|--|--------------------|
| Forma métrica | Jornada 1 | Jornada 2 | Jornada 3 | Total de versos por cada forma métrica | Porcentaje general |
| Silva | 0 | 103 | 163 | 266 | 8,4 |
| Décima espinela | 170 | 0 | 0 | 170 | 5,4 |
| Romance | 862 | 502 | 582 | 1946 | 62,0 |
| Quintilla | 0 | 56 | 175 | 231 | 7,3 |
| Canciones trovadorescas | 0 | 0 | 92 | 92 | 2,9 |
| Copla castellana | 0 | 332 | 100 | 432 | 13,7 |
| Total | 1032 | 993 | 1112 | 3137 | 100,0 |

Formas métricas y personajes

Formas métricas y personajes en *La vida es sueño*

A propósito de las formas métricas empleadas en las tres obras estudiadas, surge la pregunta sobre la posibilidad de identificar patrones o relaciones directas entre ciertas formas métricas y los personajes. En las tablas a continuación, se relacionan estos porcentajes para el caso de *La vida es sueño*.

Tabla 4. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, primera jornada

| Jornada primera de <i>La vida es sueño</i> | | | | | | | | | | | | |
|--|-------|-------|-----------------|-------|---------|-------|-----------|-------|------------|-----|-------------|-----|
| Personaje | Silva | % | Décima espinela | % | Romance | % | Quintilla | % | Redondilla | % | Octava real | % |
| Rosaura | 70 | 68,6 | 37 | 21,8 | 85 | 14,5 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Segismundo | 2 | 2,0 | 131 | 77,1 | 19 | 3,2 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Clotaldo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 192 | 32,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Estrella | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 32 | 25,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Clarín | 30 | 29,4 | 2 | 1,2 | 16 | 2,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Basilio | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 266 | 45,2 | 11 | 8,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Astolfo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 6 | 1,0 | 82 | 65,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Soldados | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 4 | 0,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Total | 102 | 100,0 | 170 | 100,0 | 588 | 100,0 | 125 | 100,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Total versos | 985 | | | | | | | | | | | |

Tabla 5. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, segunda jornada

| Jornada segunda de <i>La vida es sueño</i> | | | | | | | | | | | | |
|--|-------|-------|-----------------|-------|---------|-------|-----------|-----|------------|-------|-------------|-----|
| Personaje | Silva | % | Décima espinela | % | Romance | % | Quintilla | % | Redondilla | % | Octava real | % |
| Rosaura | 36 | 20,5 | 0 | 0,0 | 149 | 22,5 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Segismundo | 102 | 58,0 | 40 | 100,0 | 55 | 8,3 | 0 | 0,0 | 161 | 49,7 | 0 | 0,0 |
| Clotaldo | 20 | 11,4 | 0 | 0,0 | 171 | 25,8 | 0 | 0,0 | 33 | 10,2 | 0 | 0,0 |
| Estrella | 1 | 0,6 | 0 | 0,0 | 64 | 9,7 | 0 | 0,0 | 11 | 3,4 | 0 | 0,0 |
| Clarín | 2 | 1,1 | 0 | 0,0 | 61 | 9,2 | 0 | 0,0 | 11 | 3,4 | 0 | 0,0 |
| Basilio | 7 | 4,0 | 0 | 0,0 | 80 | 12,1 | 0 | 0,0 | 50 | 15,4 | 0 | 0,0 |
| Astolfo | 8 | 4,5 | 0 | 0,0 | 81 | 12,2 | 0 | 0,0 | 25 | 7,7 | 0 | 0,0 |
| Soldados | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 1 | 0,2 | 0 | 0,0 | 33 | 10,2 | 0 | 0,0 |
| Total | 176 | 100,0 | 40 | 100,0 | 662 | 100,0 | 0 | 0,0 | 324 | 100,0 | 0 | 0,0 |
| Total de versos | 1202 | | | | | | | | | | | |

Tabla 6. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, tercera jornada

| Personaje | Jornada tercera de La vida es sueño | | | | | | | | | | | |
|-----------------|-------------------------------------|-------|-----------------|-----|---------|-------|-----------|-----|------------|-------|-------------|-------|
| | Silva | % | Décima espinela | % | Romance | % | Quintilla | % | Redondilla | % | Octava real | % |
| Rosaura | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 244 | 30,7 | 0 | 0,0 | 75 | 31,3 | 0 | 0,0 |
| Segismundo | 17 | 50,0 | 0 | 0,0 | 320 | 40,3 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Clotaldo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 36 | 4,5 | 0 | 0,0 | 98 | 40,8 | 7 | 10,9 |
| Estrella | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 1 | 0,1 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 20 | 31,3 |
| Clarín | 17 | 50,0 | 0 | 0,0 | 67 | 8,4 | 0 | 0,0 | 53 | 22,1 | 0 | 0,0 |
| Basilio | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 40 | 5,0 | 0 | 0,0 | 7 | 2,9 | 29 | 45,3 |
| Astolfo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 19 | 2,4 | 0 | 0,0 | 5 | 2,1 | 8 | 12,5 |
| Soldados | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 67 | 8,4 | 0 | 0,0 | 2 | 0,8 | 0 | 0,0 |
| Total | 34 | 100,0 | 0 | 0,0 | 794 | 100,0 | 0 | 0,0 | 240 | 100,0 | 64 | 100,0 |
| Total de versos | 1132 | | | | | | | | | | | |

En *La vida es sueño* (ver tablas 4, 5 y 6), formas métricas como la silva son utilizadas en mayor medida por personajes como Rosaura (68,6 % en la primera jornada y 20,5 % en la segunda) y Segismundo (58 % en la segunda jornada y 50 % en la tercera). Se encuentra también que la décima espinela es utilizada en tres intervenciones y es reservada exclusivamente para Rosaura (21,8 % de las apariciones de esta forma métrica en la primera jornada) y, en mayor medida, para Segismundo (77,1 % en la primera jornada y 100 % en la segunda). Valga notar que la décima espinela es la forma métrica utilizada para los reconocidos soliloquios de Segismundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que Calderón usa las formas métricas más sofisticadas, en mayor medida, para los discursos de los personajes más importantes de las obras o, incluso, para los momentos más álgidos de la obra. Así, con formas métricas como la décima espinela o la silva nuestro autor no solo otorga un énfasis al discurso de un personaje en particular, sino que busca captar la atención del lector o espectador y llevarlo a enfocarse en un evento o hecho coyuntural para la consolidación del drama o comprensión del conflicto de la obra.

La octava real, haciéndole justicia a su nombre, marca el contexto del palacio. Aparece únicamente en la tercera jornada y es utilizada para las intervenciones de Estrella (31,3 %), Astolfo (12,5 %) y Clotaldo (10,9 %), personajes que hacen parte del séquito del rey, y por el mismo rey Basilio (45,3 %). De igual manera, llama la atención que la quintilla únicamente sea utilizada en la primera jornada por Estrella (25,6 %), Basilio (8,8 %) y Astolfo (65,6 %).

Por otra parte, se encuentra que el romance no solo es la forma métrica más empleada, sino que es usada por todos los personajes en las tres jornadas de la obra. Esto último, nos permite reafirmar la importancia que otorga Calderón de la Barca a esta forma no estrófica que, como se muestra más adelante, resulta ser la forma favorita de Calderón para la estructuración de sus dramas, especialmente como recurso para la construcción de los diálogos. Si bien otro tipo de formas métricas son usadas para ciertos propósitos específicos y únicamente por ciertos personajes, en el caso del romance no se encuentra ningún tipo de distinción de uso por parte de estos.

Finalmente, es importante llamar la atención sobre el predominio del uso de versos octosílabos en *La vida es sueño*. Y es que, como se puede constatar en nuestras tablas de análisis, de las formas métricas utilizadas a lo largo de la obra, las únicas que utilizan una combinación estrófica diferente al octosílabo

son la silva, que utiliza versos endecasílabos y heptasílabos, y la octava real, que utiliza endecasílabos. Por lo demás, los versos octosílabos son utilizados por todos los personajes en más del 90 % de la obra: casi 90 % en la primera jornada, 85 % en la segunda y más del 90 % en la tercera. Partiendo de lo anterior, y una vez verificados los momentos en los que se utiliza un tipo de verso diferente al octosílabo, se puede afirmar que el octosílabo predomina en un espacio textual asociado a situaciones que contextualizan o sirven como para presentar el trasfondo del drama, mientras que el endecasílabo y el heptasílabo (formas altas según su origen italiano) se utilizan en situaciones que 1) rompen con la rutina métrica habitual, 2) presentan un choque entre personajes o 3) buscan contraponer o llamar la atención sobre hechos importantes tanto para la obra como para la consolidación de su conflicto central. Adicionalmente, se encuentra que todas las formas métricas utilizadas, salvo los pocos heptasílabos de las silvas, cuentan con ocho sílabas o más: en ningún otro momento se utilizan versos con un número de sílabas menor.

Formas métricas y personajes en *El alcalde de Zalamea*

Tabla 7. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, primera jornada

| | | Jornada primera de <i>El alcalde de Zalamea</i> | | | | | | | |
|------------------------|--------------|---|-------|------------------|-------|---------|-------|--------------------|-----|
| | | Silva | % | Copla castellana | % | Romance | % | Quintilla/Quinteto | % |
| Personaje | El rey | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Don Lope | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 60 | 10,8 | 0 | 0,0 |
| | Capitán | 39 | 31,5 | 42 | 19,8 | 51 | 9,1 | 0 | 0,0 |
| | Sargento | 19 | 15,3 | 28 | 13,2 | 14 | 2,5 | 0 | 0,0 |
| | Rebolledo | 33 | 26,6 | 64 | 30,2 | 16 | 2,9 | 0 | 0,0 |
| | Chispa | 16 | 12,9 | 50 | 23,6 | 2 | 0,4 | 0 | 0,0 |
| | Crespo | 1 | 0,8 | 0 | 0,0 | 154 | 27,6 | 0 | 0,0 |
| | Juan | 16 | 12,9 | 0 | 0,0 | 44 | 7,9 | 0 | 0,0 |
| | Isabel | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 46 | 8,2 | 0 | 0,0 |
| | Inés | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 18 | 3,2 | 0 | 0,0 |
| | D. Mendo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 83 | 14,9 | 0 | 0,0 |
| | Nuño | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 70 | 12,5 | 0 | 0,0 |
| | Escribano | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Soldados | 0 | 0,0 | 28 | 13,2 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Total | 124 | 100,0 | 212 | 100,0 | 558 | 100,0 | 0 | 0,0 |
| Total de versos | | 894 | | | | | | | |

Tabla 8. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, segunda jornada

| | | <i>Jornada segunda de El alcalde de Zalamea</i> | | | | | | | |
|------------------------|-------|---|------------------|------|---------|------|---------------------|------|--|
| Personaje | Silva | | Copla castellana | | Romance | | Quintilla/ Quinteto | | |
| | | % | | % | | % | | % | |
| El rey | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| Don Lope | 0 | 0,0 | 29 | 31,5 | 105 | 15,2 | 0 | 0,0 | |
| Capitán | 0 | 0,0 | 12 | 13,0 | 92 | 13,3 | 43 | 39,4 | |
| Sargento | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 27 | 3,9 | 12 | 11,0 | |
| Rebolledo | 0 | 0,0 | 14 | 15,2 | 39 | 5,6 | 24 | 22,0 | |
| Chispa | 0 | 0,0 | 4 | 4,3 | 35 | 5,1 | 12 | 11,0 | |
| Crespo | 0 | 0,0 | 13 | 14,1 | 244 | 35,3 | 0 | 0,0 | |
| Juan | 0 | 0,0 | 2 | 2,2 | 47 | 6,8 | 0 | 0,0 | |
| Isabel | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 33 | 4,8 | 0 | 0,0 | |
| Inés | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 12 | 1,7 | 0 | 0,0 | |
| D. Mendo | 0 | 0,0 | 13 | 14,1 | 24 | 3,5 | 10 | 9,2 | |
| Nuño | 0 | 0,0 | 3 | 3,3 | 28 | 4,0 | 8 | 7,3 | |
| Escribano | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| Soldados | 0 | 0,0 | 2 | 2,2 | 6 | 0,9 | 0 | 0,0 | |
| Total | | 0 | 0,0 | 92 | 100,0 | 692 | 100,0 | 109 | |
| Total de versos | | | | | 893 | | | | |

Tabla 9. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, tercera jornada

| | | <i>Jornada tercera de El alcalde de Zalamea</i> | | | | | | | |
|------------------------|-------|---|------------------|------|---------|------|---------------------|-----|--|
| Personaje | Silva | | Copla castellana | | Romance | | Quintilla/ Quinteto | | |
| | | % | | % | | % | | % | |
| El rey | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 29 | 4,8 | 0 | 0,0 | |
| Don Lope | 0 | 0,0 | 70 | 18,6 | 32 | 5,3 | 0 | 0,0 | |
| Capitán | 0 | 0,0 | 71 | 18,9 | 1 | 0,2 | 0 | 0,0 | |
| Sargento | 0 | 0,0 | 3 | 0,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| Rebolledo | 0 | 0,0 | 7 | 1,9 | 2 | 0,3 | 0 | 0,0 | |
| Chispa | 0 | 0,0 | 15 | 4,0 | 2 | 0,3 | 0 | 0,0 | |
| Crespo | 0 | 0,0 | 150 | 39,9 | 245 | 40,6 | 0 | 0,0 | |
| Juan | 0 | 0,0 | 38 | 10,1 | 2 | 0,3 | 0 | 0,0 | |
| Isabel | 0 | 0,0 | 8 | 2,1 | 267 | 44,2 | 0 | 0,0 | |
| Inés | 0 | 0,0 | 3 | 0,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| D. Mendo | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| Nuño | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | |
| Escribano | 0 | 0,0 | 7 | 1,9 | 23 | 3,8 | 0 | 0,0 | |
| Soldados | 0 | 0,0 | 4 | 1,1 | 1 | 0,2 | 0 | 0,0 | |
| Total | | 0 | 0,0 | 376 | 100,0 | 604 | 100,0 | 0 | |
| Total de versos | | | | | 980 | | | | |

Una primera observación a partir de las tablas anteriores (tablas 7, 8 y 9) tiene que ver con el uso de formas métricas como la copla castellana. Esta forma métrica no es utilizada en *La vida es sueño*, pero en *El alcalde de Zalamea*, en cambio, es usada en una buena proporción: el 24,58 % de la obra está escrita en ella (tabla 2). Se encuentra, además, que la copla castellana es la segunda forma métrica más usada por todos los personajes; por su parte, el romance es, al igual que en *La vida es sueño*, la forma más empleada. Así, se podría afirmar que la copla castellana es una especie de “doble funcional” del romance que, en la medida en que cumple un papel similar y se le contrapone, entra en una relación dialéctica con él.

Sobre la silva, llama la atención que solo se utilice en la primera jornada y, principalmente, para las intervenciones del Capitán (31,5 %) y Rebolledo (26,6 %). Así mismo, la quintilla es utilizada en la segunda jornada por estos mismos personajes (Capitán, 39,4 % y Rebolledo, 22 %) más las apariciones de Sargento (11 %) y Chispa (11 %).

A propósito de las formas métricas relacionadas con los personajes de la obra, se encuentra, por ejemplo, que el rey, en su única intervención, habla utilizando el romance a diferencia del rey Basilio, quien interviene también por medio de quintillas, octavas reales o silvas. Por otra parte, se puede afirmar que Crespo es uno de los personajes que más interviene en las tres jornadas de la obra y prácticamente la totalidad de su discurso se da a través del romance y la copla castellana.

Tanto en *El alcalde de Zalamea* como en *El mágico prodigioso* (tablas de 7 a 12) prima el uso de versos octosílabos y se reservan otras medidas métricas para marcar cambios en el discurso introducir momentos importantes para la obra. En *El alcalde de Zalamea*, el 86,13 % de la primera jornada y el 100 % de la segunda y tercera jornada están escritas en octosílabos. Por su parte, Calderón, en *El mágico prodigioso*, hace uso de este metro en el 85,34 % de la tercera jornada, el 89,63 % de la segunda jornada y el 100 % de la primera jornada. Ahora, considerando la tradición de este tipo de verso en la lengua española, se puede entender la razón de su predominio en las obras de Calderón. Como señala Hidalgo en su libro *Décimas esmeraldeñas*, el verso octosílabo “[...] también llamado *verso romance* [...] es el más importante entre los versos de arte menor en la poesía española. Se lo encuentra desde el siglo XI, tanto en la poesía popular, como en la llamada culta” (49). Esto último, como menciona Hidalgo,

[...] no se debe al azar ni al capricho de los poetas. Hay una razón lingüística y es que el grupo fónico mínimo en nuestra lengua coincide con la secuencia octosilábica. Esto convierte al octosílabo en el verso propio del idioma español; así como el endecasílabo lo es del italiano; y el alejandrino, del francés. (49)

Lo anterior, permite dar cuenta de las razones del predominio de los versos octosílabos en las tres obras de Calderón objeto de este estudio. Con el uso de este tipo de versos, no solo se marca una constante que sirve de telón de fondo para la estructuración de las obras, sino que, considerando que la lengua española coincide con esa secuencia octosilábica, se puede afirmar que el uso de versos de ocho sílabas permite una aproximación al lenguaje cotidiano propio del castellano. Así, se entiende la importancia que estaría otorgando Calderón a los octosílabos como medida métrica por excelencia para la escritura de sus obras y, particularmente, se justifica su uso en las obras estudiadas en este trabajo.

Formas métricas y personajes en *El mágico prodigioso*

Tabla 10. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, primera jornada

| Jornada primera de <i>El mágico prodigioso</i> | | | | | | | | | | | |
|--|------------------------|-------------|--------------------|------------|---------------------|----------|------------|----------|------------|----------|------------|
| | Romance | % | Décima espinela | % | Copla castellana | % | Silva | % | Quintilla | % | |
| Personaje | Cipriano | 310 | 36,0 | 54 | 31,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Demonio | 111 | 12,9 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Floro | 74 | 8,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Lelio | 127 | 14,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Moscón | 39 | 4,5 | 9 | 5,3 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Fabio | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Justina | 20 | 2,3 | 46 | 27,1 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Libia | 6 | 0,7 | 16 | 9,4 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Gobernador | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Lisandro | 149 | 17,3 | 30 | 17,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Clarín | 26 | 3,0 | 15 | 8,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Criado | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Total | 862 | 100,0 | 170 | 100,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Total de versos | 1032 | | | | | | | | | |

Tabla 11. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, segunda jornada

| | | Jornada segunda de <i>El mágico prodigioso</i> | | | | | | | | | |
|-----------|------------------------|--|--------------|--------------------|------------|---------------------|--------------|------------|--------------|-----------|--------------|
| Personaje | | Romance | % | Décima espinela | % | Copla castellana | % | Silva | % | Quintilla | % |
| | | Cipriano | 66 | 13,1 | 0 | 0,0 | 116 | 34,9 | 66 | 64,1 | 56 |
| | Demonio | 209 | 41,6 | 0 | 0,0 | 54 | 16,3 | 9 | 8,7 | 0 | 0,0 |
| | Floro | 55 | 11,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Lelio | 28 | 5,6 | 0 | 0,0 | 46 | 13,9 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Moscón | 1 | 0,2 | 0 | 0,0 | 17 | 5,1 | 10 | 9,7 | 0 | 0,0 |
| | Fabio | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 2 | 0,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Justina | 40 | 8,0 | 0 | 0,0 | 51 | 15,4 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Libia | 3 | 0,6 | 0 | 0,0 | 20 | 6,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Gobernador | 30 | 6,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Lisandro | 54 | 10,8 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| | Clarín | 16 | 3,2 | 0 | 0,0 | 26 | 7,8 | 17 | 16,5 | 0 | 0,0 |
| | Criado | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 1 | 1,0 | 0 | 0,0 |
| | Total | 502 | 100,0 | 0 | 0,0 | 332 | 100,0 | 103 | 100,0 | 56 | 100,0 |
| | Total de versos | 993 | | | | | | | | | |

En *El mágico prodigioso* (tablas 10, 11 y 12), el romance sigue siendo la forma métrica más empleada por Calderón para las intervenciones de todos los personajes en general. Cipriano y el Demonio son los dos personajes que más intervienen a lo largo de la obra y el romance es la forma empleada en mayor medida para sus discursos. En esta obra, así como en *La vida es sueño*, se utiliza nuevamente la décima espinela, aunque aparece únicamente en la primera jornada y está reservada, en mayor medida, para personajes como Cipriano (31,8 %), Justina (27,1 %) y Lisandro (17,6 %).

Así como en *El alcalde de Zalamea*, en *El mágico prodigioso* también se utiliza la copla castellana, especialmente en la segunda jornada, en la que esta forma se encuentra presente en los diálogos de todos los personajes. Para la tercera jornada, el porcentaje de uso disminuye considerablemente y, en la primera jornada, no se utiliza.

La silva, por su parte, es utilizada únicamente en la segunda y tercera jornada, principalmente por Cipriano (64,1 % en la segunda jornada y 45,4 % en la tercera), el Demonio (8,7 % en la segunda jornada y 33,1 % en la tercera) y Clarín (16,5 % en la segunda jornada y 20,2 % en la tercera).

Tabla 12. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, tercera jornada

| Jornada tercera de <i>El mágico prodigioso</i> | | | | | | | | | | | | |
|--|-------------|--------------|--------------------|------------|------------------|--------------|------------|--------------|------------|--------------|----------------------------|--------------|
| Personaje | Romance | % | Décima espinela | % | Copla castellana | % | Silva | % | Quintilla | % | Canciones trovadorescas | % |
| Cipriano | 282 | 48,5 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 74 | 45,4 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Demonio | 100 | 17,2 | 0 | 0,0 | 1 | 1,0 | 54 | 33,1 | 38 | 21,7 | 1 | 1,1 |
| Floro | 12 | 2,1 | 0 | 0,0 | 7 | 7,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Lelio | 13 | 2,2 | 0 | 0,0 | 9 | 9,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Moscón | 16 | 2,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 19 | 10,9 | 0 | 0,0 |
| Fabio | 7 | 1,2 | 0 | 0,0 | 18 | 18,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Justina | 55 | 9,5 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 71 | 40,6 | 82 | 89,1 |
| Libia | 10 | 1,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 38 | 21,7 | 0 | 0,0 |
| Gobernador | 20 | 3,4 | 0 | 0,0 | 65 | 65,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Lisandro | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 9 | 5,1 | 0 | 0,0 |
| Clarín | 62 | 10,7 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 33 | 20,2 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 |
| Criado | 5 | 0,9 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 2 | 1,2 | 0 | 0,0 | 9 | 9,8 |
| Total | 582 | 100,0 | 0 | 0,0 | 100 | 100,0 | 163 | 100,0 | 175 | 100,0 | 92 | 100,0 |
| Total de versos | 1112 | | | | | | | | | | | |

La quintilla es usada únicamente en la segunda y tercera jornada para introducir los diálogos de Cipriano, único personaje que utiliza la quintilla en la segunda jornada, y personajes como el Demonio (21,7 % de las quintillas en la tercera jornada), Libia (21,7 % en la tercera jornada) y Justina (40,6 % en la tercera jornada).

Finalmente, la canción trovadoresca es una forma que, como se señaló anteriormente, aparece en la tercera jornada y es utilizada mayoritariamente por Justina (89,1 %) luego de la breve intervención de un criado (9,8 %).

Los datos presentados anteriormente permiten identificar algunos elementos que se convierten en una constante en las tres obras:

1. El romance no solo es la forma más empleada, sino que es una forma métrica utilizada por todos los personajes que intervienen en cada obra. Por medio del romance, se presentan la mayoría de los diálogos que estructuran las obras y que funcionan como trasfondo frente al cual se contrastan y sobreponen las situaciones que consolidan poco a poco el conflicto. Gracias a los diálogos contruidos empleando el romance, la acción entra en juego y, con esto último, el público o lector logra percibir un salto que dirige su atención hacia el conflicto y le permite ir más allá de la inmediatez del discurso.
2. Formas métricas, tales como la silva, la décima espinela o la octava real, son usadas por los personajes principales de las obras y en momentos específicos de las mismas. Gracias al empleo de estas formas, se ponen de relieve las situaciones que refuerzan el conflicto.
3. Hay una tendencia a que la octava real (en *La vida es sueño*) y la décima espinela (en *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*) sean usadas en monólogos o discursos enfatizados en la obra, mientras que el romance y la copla castellana funcionan como vehículo del diálogo —¿más inmediato?— entre los personajes.
4. Se encuentra un uso generalizado de versos octosílabos. Este metro caracteriza la poesía española del Medioevo y, posteriormente, el teatro del Barroco. Dentro de las razones por las cuales este metro es tan empleado se encuentra que, a nivel lingüístico, las secuencias octosilábicas son las más cercanas al uso cotidiano de la lengua española.
5. De manera consecuente, el uso del endecasílabo o el heptasílabo marca situaciones especiales, acciones o diálogos que tienen cierta importancia

para las obras, bien sea por el estatus del personaje que lo utiliza o por la relevancia de la situación o hecho que se representa con estos metros (momentos de peligro o amenaza, enfrentamiento entre personajes, toma de decisiones, entre otros). Estas situaciones o hechos, en la mayoría de los casos, están asociadas al conflicto dramático, como se verá más adelante.

Formas métricas en relación con el conflicto

En *Lecciones sobre la estética*, Hegel entiende el drama como la unión mediadora entre los principios artísticos épico y lírico. El drama toma del *epos* la necesidad de llevar hacia la intuición un suceso, un hecho o una acción. Sin embargo, dichas acciones aparecen y adquieren significado por medio del carácter volitivo y autoconsciente del personaje y no por medio de las coyunturas externas a él, es decir, las pasiones y fines subjetivos. En otras palabras, el drama logra cohesionar en sí el principio lírico y épico:¹³ de la épica toma la exterioridad o representación concreta de *algo* que ocurre y de la lírica toma la conciencia de la interioridad, pues los individuos se reconocen como seres autónomos y transformadores.

Lo que hace dramático al drama es la *acción*,¹⁴ que se apoya en la autodeterminación del *carácter* y “se concentra en la simplicidad de determinadas coyunturas, bajo las cuales el sujeto opta por su fin y lo consume”. Asimismo, la acción, en tanto elemento constitutivo del drama, es la “ejecución efectivamente real de intenciones y fines internos”. Ahora bien, “el fin y el contenido de una acción son dramáticos [...] en la medida en que provoca en otros individuos otros fines y pasiones opuestas” (Hegel 833, 834). Así, la acción supone un conjunto de colisiones (sucesivas). Estas son barreras que chocan con los fines que se proponen otros individuos actuantes. De igual manera, podemos decir que la suma de dichas colisiones configuran el conflicto del drama y que las acciones empujan a un resultado que pueden llevar a la aparición de nuevos conflictos. Por medio de la acción se mantiene una dialéctica entre el drama y el personaje.

Un elemento adicional que debe considerarse es el *diálogo*, por medio del cual los individuos actuantes pueden “expresarse *unos* a otros su *carácter* y fin tanto por el lado de su particularidad como por lo que a lo sustancial de

13 Ver Hegel 832-833.

14 Ver Hegel 849.

su pathos respecta, entrar en lucha y con ello poner la acción en movimiento efectivamente real” (Hegel 841, énfasis agregado). Nótese cómo el diálogo se constituye en un elemento sumamente importante para dar a conocer la lucha entre los individuos y el carácter discordante de sus acciones. Teniendo en cuenta lo anterior, diremos que *acción*, *carácter* y *diálogo* conforman una especie de tríada que, en su conjunto, constituyen el *conflicto* o *la forma dramática* propia de la representación teatral tradicional.

La *acción* se entiende como el conjunto de colisiones o choques (sucesivos) que configuran un conflicto y que permiten mantener una dialéctica entre el drama y el personaje. Por ejemplo, se puede decir que el conflicto central en *La vida es sueño* se consolida, ante todo, cuando Segismundo es liberado por primera vez y se encuentra con su verdadera realidad. Ahora, antes y después de este momento tienen lugar un conjunto de hechos que, relacionados entre sí y de manera sucesiva, intensifican tanto la relación entre los personajes, como el conflicto de la obra. Ejemplos de lo anterior son la llegada de Rosaura y Clarín a la torre en la que se encuentra Segismundo, el posterior discurso del rey Basilio, que permite comprender la razón por la que Segismundo está preso, o incluso, conflictos paralelos como el de Rosaura, revelados a través del diálogo entre ella y Clotaldo (Calderón, *La vida* vv. 1-101, vv. 589- 843, vv. 359-474).

El *diálogo*, por su parte, se refiere a las dinámicas intersubjetivas, el componente verbal que entra a consolidar el conflicto de la obra. Por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea*, el diálogo entre Crespo e Isabel, en la tercera jornada (Calderón, *El alcalde* vv. 1-296), nos permiten identificar claramente el conflicto de la obra, a saber, el abuso de Isabel, la pérdida de su honra y la posición que tendrá que tomar Crespo ante dicha situación.

El *carácter*, finalmente, refiere a la complejización de los personajes de la obra los cuales, a través de la revelación de la totalidad de sus contradicciones y coherentes a su esencia, chocan entre sí e intensifican el conflicto. Un ejemplo de este elemento del drama se encuentra en *El mágico prodigioso* (Jornada I, vv. 77-88 y vv. 160-170). Allí, Cipriano se plantea una duda sobre la definición de Dios, mostrándose como un personaje proclive al estudio y escudriñador. Esas características son propias del carácter de Cipriano, revelan su esencia y chocan con las características esenciales de otros personajes como el Demonio, que se presenta como un embaucador dispuesto a tomar ventaja de cuanta oportunidad tenga para quedarse con el alma de Cipriano.

Con lo planteado anteriormente, encontramos que acción, personaje y diálogo, en tanto principios racionales del conflicto dramático, producen un efecto catártico en el espectador, quien experimenta como propia la acción representada por los actores y expresada en sus diálogos, y le permite movilizar sus sentimientos y pasiones frente al mundo real.

Hasta este punto se han presentado las formas métricas usadas a lo largo de las tres obras objeto de estudio de este trabajo. Así mismo, se ha mostrado la manera en la que se distribuyen los metros y se han reconocido algunas relaciones que existen entre las formas métricas empleadas y los personajes que intervienen. Esto sienta las bases para identificar posibles patrones que relacionan las formas métricas empleadas por Calderón y los elementos dramáticos constitutivos de las obras acá estudiadas. En ese orden de ideas, a continuación se revisarán las relaciones encontradas a propósito de la forma métrica y las características dramáticas y, particularmente, la relación forma métrica —conflicto dramático—.

Relación entre formas métricas y acción o conflicto dramático

El romance es la forma métrica más usada en las tres obras estudiadas. Si partimos de esa constante, convertida en una forma estructural que atraviesa cada uno de los dramas, vale la pena revisar por qué y en qué momentos de cada obra Calderón utiliza formas métricas diferentes. Como se ha dicho anteriormente, se encuentra que el romance se alterna con otras formas métricas con el propósito de llamar la atención sobre un cambio que tiene lugar en la obra, una acción conectada directamente con el conflicto o con la agudización de este. Por otra parte, se encuentra una relación entre ciertas formas métricas y algunos tipos de contenido. A continuación, se detallan las relaciones encontradas.

En *La vida es sueño*, se identifican varias acciones que sobresalen o marcan un antes y un después en la obra. Así, por ejemplo, al final de la primera jornada, por medio de un discurso del Rey Basilio se pone en escena la situación de Segismundo y las razones por las cuales se encuentra encerrado en una torre, pero también la situación de Rosaura y los motivos que la llevan a buscar venganza. Los diálogos que giran en torno a estas dos situaciones nos permiten identificar un par de acciones asociadas a un

conflicto dramático. No obstante, se puede decir que el conflicto principal de la obra se revela en la segunda jornada, cuando Segismundo es liberado y se enfrenta a la verdad de su condición.

| | |
|------------|---|
| SEGISMUNDO | ¿Cómo a tu patria le has hecho tal traición, que me ocultaste a mí, pues que me negaste, contra razón y derecho, este estado? |
| CLOTALDO | ¡Ay de mí triste! |
| SEGISMUNDO | Traidor fuiste con la ley, lisonjero con el Rey, y crúel conmigo fuiste; y así el Rey, la ley y yo, entre desdichas tan fieras, te condenan a que mueras a mis manos. |
| CRIADO 2 | Señor... |
| SEGISMUNDO | No [...] |

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 315-326)

El conflicto, en ese momento, radica en que, al enterarse de la verdad, Segismundo se revela contra los criados y personas cercanas al rey, demostrando que, en efecto, la profecía se cumplía. Luego, Segismundo arroja a un criado por el balcón, hecho que intensifica el conflicto en gran medida.

En este punto, la pregunta es a propósito de las formas métricas que emplea Calderón en los momentos más álgidos del drama, es decir, en las acciones que intensifican el conflicto dramático principal de la obra. Al respecto, se encuentra que, para el caso del que consideramos el conflicto dramático principal de *La vida es sueño*, se evidencia un salto entre las formas métricas utilizadas por Calderón de la siguiente manera: a comienzos de la segunda jornada se hace uso del romance (vv. 1-238), pero, desde el verso 239 y por medio de un salto marcado por redondillas, se evidencia también un cambio en la acción dramática (vv. 239-262). Segismundo despierta en el Palacio y expresa su sorpresa y encanto ante todo lo que ve a su alrededor,

al punto de mostrar su soberbia y revelar los sentimientos hacia su padre. Este es, por mucho, el principal conflicto de la obra.

Ahora bien, los distintos hechos que se van sumando al desarrollo del drama no están aislados, sino que contribuyen a una agudización del conflicto dramático principal. Desde el verso 239, y con el cambio en la forma métrica que se venía utilizando, Segismundo no solo descubre que es hijo del rey, sino que se presenta un choque entre su manera de asumir su papel de príncipe y lo que esperaba Clotaldo a propósito de su actuar. Teniendo en cuenta lo anterior, diremos que no es fortuito que Calderón introduzca una nueva forma métrica, sino que hay razones asociadas directamente con el desarrollo del conflicto dramático que explican por qué emplea uno u otro metro. Sin embargo, en este caso en particular, las transiciones entre un metro y otro no responden precisamente a las funciones que estableciera Lope de Vega. Los cambios en las formas métricas no están asociados a ciertos tipos de contenidos o sentimientos que se pretenden develar, sino que sirven para dotar de mayor fuerza los choques entre personajes, lo que se traduce en la consolidación del conflicto dramático. Un ejemplo que soporta la afirmación anterior se encuentra no solo en el salto de romance a redondillas señalado previamente (vv. 239-262), sino en que, inmediatamente después de las redondillas, Calderón introduce un nuevo cambio de metro: esta vez, a través de un diálogo entre Segismundo y Rosaura en silvas, nos presenta el carácter *inhumano* de Segismundo y el primer enfrentamiento directo con su padre.

| | |
|------------|--|
| SEGISMUNDO | Mucho, señor, aunque hayas tú venido; yo a ese viejo matar he pretendido. |
| BASILIO | ¿Respeto no tenías a estas canas? |
| CLOTALDO | Señor, ved que son mías; que no importa veréis. |
| SEGISMUNDO | Acciones vanas, querer que tenga yo respeto a canas; pues aún ésas podría ser que viese a mis plantas algún día; porque aún no estoy vengado del modo injusto con que me has criado. (Vase.) |

BASILIO

Pues antes que lo veas,
volverás a dormir adonde creas
que cuanto te ha pasado,
como fue bien del mundo, fue soñado

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 725-738)

La transición, entre redondillas y silvas, marca una nueva arista del conflicto dramático que se intensifica cada vez más. Si con las redondillas se presenta, en el pasaje anterior, un choque entre el carácter de Segismundo y el de Clotaldo, ahora, por medio de silvas, el choque de caracteres sube de nivel y descubrimos un Segismundo que se enfrenta también a su padre.

Hasta este punto hemos visto cómo las transiciones entre formas métricas introducen tanto el conflicto principal de la obra como los conflictos adyacentes que, de manera paralela, alimentan el desarrollo del conflicto principal. Sin embargo, la transición entre formas métricas también tiene el propósito de apuntar a la resolución del conflicto dramático. Por ejemplo, nótese cómo al final de la segunda jornada se hace uso de la décima espinela en el ya conocido soliloquio de Segismundo. Allí, Segismundo reflexiona a profundidad sobre la vida y el sueño, lo que termina afectando sobremanera el cambio en el parecer del protagonista cuando es liberado por segunda vez y se termina por resolver el conflicto principal del drama en la tercera jornada.

SEGISMUNDO

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar”

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 1163-1172)

Pasemos ahora al caso de *El mágico prodigioso*. En esta obra, al igual que en *La vida es sueño*, se encuentran varios momentos de la obra en los que los

cambios en las formas métricas apuntan al choque de fuerzas que introduce o refuerza el conflicto. Ejemplos de lo anterior son el planteamiento de la duda teológica de Cipriano al comienzo de la obra (primera jornada vv. 77-89); el conflicto entre Lelio y Floro, enamorados de Justina (segunda jornada vv. 384-443); o Clarín y Moscón, enamorados de Libia (primera jornada vv. 847-886).

Estos choques de fuerzas giran en torno a un conflicto mayor que, para este caso, es el amor que siente Cipriano por Justina, quien se muestra capaz de hacer lo que sea por conseguir el amor de ella. En este caso, y para introducir el conflicto dramático, Calderón emplea la copla castellana. Además, nótese que, luego de la copla castellana, Calderón utiliza nuevamente la silva como forma métrica que intensifica tanto el conflicto principal como la escena misma.

CIPRIANO

Confusa memoria mía,
no tan poderosa estés que me persuadas que es
otra alma la que me guía.
Idólatra me cegué,
ambicioso me perdí,
porque una hermosura vi,
porque una deidad miré;
y entre confusos desvelos
de un equívoco rigor,
conozco a quien tengo amor,
y no de quién tengo celos.
Y tanto aquesta pasión
arrastra mi pensamiento,
tanto, ¡ay de mí!, este tormento
lleva mi imaginación,
que diera (despecho es loco,
indigno de un noble ingenio)
al más diabólico genio
(harto al infierno provoco),
ya rendido y ya sujeto
a penar y padecer,
por gozar esta mujer,
diera el alma.

(Calderón, *El mágico* segunda jornada vv. 145-168)

El principal conflicto de la obra se hace manifiesto cuando Cipriano acepta la ayuda del Demonio para conquistar a Justina y el Demonio despliega todo su “poder” para tratar de lograr su cometido. Ella se resiste, demostrando el poder de Dios y resolviendo indirectamente la duda teológica que se plantea Cipriano al inicio de la obra. Revisados los cambios formales en este apartado particular, llama la atención que la canción trovadoresca sea el recurso formal por medio del cual se despliegan, inicialmente, los sentimientos de lamento, confusión y tristeza de Justina. Sin embargo, por medio de un cambio en la forma métrica utilizada, los versos 256-335 presentan un enfrentamiento entre Justina y el Demonio. En este caso, y por las libertades en términos de su rima, la quintilla resulta ser el medio más indicado para este momento intenso de la obra, pues funciona como “punto de ataque” para presentar o introducir unas consecuencias producto de las acciones de Justina y de Cipriano. Así, la fuerza de voluntad de Justina se enfrenta a los planes del Demonio y se expresa, en gran medida, la fuerza de su carácter y su confianza en el poder del Dios Supremo.

DEMONIO

[...]Venciste, mujer, venciste
con no dejarte vencer.
Mas ya que desta manera
De Dios estás defendida,
mi pena, mi rabia fiera,
sabr  llevarte fingida
pues no puede verdadera.
Un espíritu verás,
para este efecto no más,
que de tu forma se informa;
y en la fantástica forma
disfamada vivirás.
Lograr dos triunfos espero
de tu virtud, ofendido:
deshonrarte es el primero,
y hacer de un gusto fingido
un delito verdadero.
(Vase.)

JUSTINA

De esa ofensa al cielo apelo,
porque desvanezca el cielo
la apariencia de mi fama,
bien como al aire la llama,
bien como la flor al yelo.
No podrás... Mas, ¡ay de mí!,
¿a quién estas voces doy?
¿No estaba ahora un hombre aquí?
Sí; mas no: yo sola estoy.
No; mas sí, pues yo le vi.
¿Por dónde se fue tan presto?
¿Si le engendró mi temor?
Mi peligro es manifiesto.
¿Lisandro, padre, señor?
¿Libia?

(Calderón, *El mágico* tercera jornada vv. 304-335)

En *El alcalde de Zalamea*, las quintillas se utilizan en una única oportunidad y con un propósito muy parecido al señalado previamente para el caso de *El mágico prodigioso*. Así, en los versos 503-611 de la segunda jornada de la obra, se encuentra una serie de diálogos que cumplen la función de atizar el conflicto y servir de preparación para presentar lo que se convertirá en el gran conflicto de la obra. Se trata de acciones que, más que ser paralelas al conflicto central de la obra, permiten introducirlo o tienen una incidencia directa en el mismo. Ejemplo de lo anterior es la llegada del Capitán como huésped a la casa de Crespo y su plan para conocer a Isabel, pasaje en el que se pasa del romance a las silvas (*El alcalde* primera jornada vv. 557-680).

ISABEL

Vamos, Inés.

INÉS

Vamos, prima;
mas tengo por disparate
el guardar a una mujer,
si ella no quiere guardarse.
(Vanse.)

(Salen el CAPITÁN y el SARGENTO.)

SARGENTO Ésta es, señor, la casa. [Transición de
romance a silva]

CAPITÁN Pues del cuerpo de guardia al punto pasa
toda mi ropa.

SARGENTO (Aparte al CAPITÁN)

Quiero
registrar la villana lo primero.
(Vase.)

JUAN C Vos seáis bien venido
a aquesta casa; que ventura ha sido
grande venir a ella un caballero
tan noble como en vos le considero.

(Calderón, *El alcalde* primera jornada vv. 553-563)

El conflicto se consolida en la segunda jornada de la obra cuando el Capitán se lleva a Isabel y al comienzo de la tercera jornada cuando Isabel se encuentra con Crespo y le revela que le han quitado su honra. Esos dos momentos son introducidos en la obra por medio del romance y se intensifican, en esta oportunidad, por medio de la copla castellana, forma métrica utilizada para mostrar la manera en que Crespo, ahora alcalde de la ciudad, debe enfrentarse al capitán y hacer justicia por lo que pasó con su hija.

ISABEL [...]mis manos; alguno dellos
mi cuello infeliz oprima.
Tu hija soy, sin honra estoy,
y tú libre; solicita
con mi muerte tu alabanza,
para que de ti se diga
que por dar vida a tu honor,
diste la muerte a tu hija.

CRESPO Álzate, Isabel, del suelo;
no, no estés más de rodillas;
que a no haber estos sucesos
que atormenten y que persigan,
ociosas fueran las penas, [...]

(Calderón, *El alcalde* tercera jornada vv. 273-285)

La resolución del conflicto de la obra se da también por medio de una transición de romance a copla castellana. Así, Crespo adopta una posición que no solo le permite hacer justicia a su hija, sino que la propone como una situación que sirve de ejemplo moral para la ciudad de la que ahora es alcalde.

Relación entre formas métricas y acciones asociadas al conflicto

En las obras estudiadas se utilizan una variedad de formas métricas que se han relacionado en las tablas presentadas anteriormente. A continuación, se propone un análisis que parte de las particularidades observadas en cada obra y de las relaciones entre la acción dramática y la forma métrica en las intervenciones de algunos personajes. Valga anotar que la importancia de estas acciones yace en asociación directa con la introducción, intensificación y resolución del conflicto dramático de las obras.

Una primera forma métrica sobre la que vale la pena concentrarse y revisar su uso a lo largo de las obras es el romance. Como señala Mackenzie, y de acuerdo con 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 acción [...]” (79). Ahora, específicamente en las obras estudiadas, se observa que el romance no solo es la forma más empleada por Calderón, sino que se utiliza en la mayoría de los casos para introducir diálogos que cumplen una función diegética, es decir, que brindan información adicional o complementaria que, en estricto sentido, no se representa en la obra.

Otros casos en los que se emplea el romance es en diálogos que cumplen una función contextualizadora o narrativa, los cuales se caracterizan por su dinamismo e intervención activa de varios personajes. En *El mágico prodigioso*, por ejemplo, se utiliza para plantear o traer a colación la duda teológica de Cipriano (primera jornada vv. 71-88) o para presentar algunos diálogos entre el Demonio y Cipriano caracterizados por la fluidez de su interacción. En *La vida es sueño*, por su parte, el romance se utiliza con el propósito de explicar, a través del diálogo, la situación particular de personajes como Segismundo o Rosaura (primera jornada vv. 600-843), así como también para el relato de Clotaldo al rey Basilio sobre cómo liberó a Segismundo (segunda jornada vv. 1-238). Así mismo, en *El alcalde de Zalamea*, por medio del romance se

cuenta que el capitán está enamorado de Isabel (segunda jornada 2 vv. 1-16) o que el Capitán se alojará en la casa de Crespo (segunda jornada vv. 465-482). También se utiliza esta forma métrica para los diálogos entre Isabel y su padre (tercera jornada vv. 1-67) o para que Crespo hable con el Capitán reclamándole por el honor de su hija (tercera jornada vv. 405-517).

Teniendo en cuenta lo anterior, el romance resulta ser la vía más adecuada para introducir los diálogos en las obras. Gracias a los diálogos los personajes mismos llegan a contar, presentar, explicar, caracterizar o poner en contexto ciertos elementos relevantes para el conflicto dramático. Posteriormente, y a través de la introducción de otras formas métricas, se presentan los elementos más atenuantes del conflicto dramático. Entre las formas métricas empleadas por Calderón y relacionadas directamente con la acción dramática y el conflicto, encontramos las siguientes.

1. Las silvas son utilizadas en momentos en los que se busca intensificar la situación dramática de una escena particular o el conflicto central. Ejemplo de ello, son las silvas utilizadas a inicios de la segunda jornada de *El mágico prodigioso* que introducen con mayor claridad e intensidad el sentir de Cipriano (vv. 169-211). Téngase en cuenta que con las silvas no solo se incluye una nueva forma métrica, sino que se cambia el metro, pasando de octosílabos a heptasílabos y endecasílabos.

DEMONIO

(Dentro.)

En una tabla quiero
salir a tierra para el fin que espero.

CIPRIANO

Porque su horror se asombre,
burlando su poder, escapa un hombre,
y el bajel que en las ondas ya se ofusca,
el camarín de los tritones busca,
y en crespo remolino
es cadáver del mar, cascado el pino.

(Sale el DEMONIO, mojado, como que sale del mar.)

(Calderón, *El mágico* segunda jornada vv. 204-211)

2. Las quintillas son utilizadas, generalmente, en momentos en los que se pretende presentar una descripción poética o romántica. Así, en *La vida es sueño*, las quintillas aparecen en el diálogo entre Astolfo y Estrella, caracterizado por su lirismo y por el uso de un lenguaje más abstracto. De igual manera, en *El mágico prodigioso*, Cipriano hace uso de las quintillas para presentar una descripción romántica de Justina (segunda jornada vv. 770-825).

CIPRIANO

La hermosa cuna temprana
del infante sol que enjuga
lágrimas cuando madrugá,
vestido de nieve y grana;
la verde prisión ufana
de la rosa cuando avisa
que ya sus jardines pisa
abril y entre mansos yelos,
al alba es llanto en los cielos
lo que es en los campos risa.
El detenido arroyuelo,
que el murmurar más süave
aun entre dientes no sabe
porque se los prende el yelo.
El clavel, que en breve cielo
es estrella de coral;
el ave que liberal
vestir matices presume,
veloz cítara de pluma,
al órgano de cristal.

(Calderón, *El mágico* segunda jornada 2 vv. 766-785)

3. La décima espinela se utiliza tanto en *La vida es sueño* como en *El mágico prodigioso* para lamentos, quejas o la expresión de los sentimientos más profundos. Un ejemplo de esto último son los soliloquios de Segismundo sobre lo que ha sufrido, de sus desdichas y lamentos, entre otros.

SEGISMUNDO

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo
Ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
qué más os pude ofender,
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?

(Calderón, *La vida* primera jornada 102-122)

4. En términos de su relación con la acción dramática, por medio de las canciones trovadorescas, serie no estrófica, se expresa, por ejemplo, el cambio en los sentimientos de Justina hacia Cipriano (Calderón, *El mágico* tercera jornada 164-254).

JUSTINA (Representa JUSTINA asombrada y inquieta.)
Pesada imaginación,
al parecer lisonjera,
¿cuándo te he dado ocasión
para que desta manera
aflijas mi corazón?
¿Cuál es la causa en rigor
deste fuego, deste ardor,
que en mí por instantes crece?
¿Qué dolor el que padece
mi sentido?

MÚSICA Amor, amor.

JUSTINA

(Sosiégase más.) [...]

(*El mágico prodigioso*, jornada 3, vv. 173-180)

Conclusiones

Calderón de la Barca adopta distintas formas métricas, estrofas y formas fijas para escribir sus obras, por lo que planteamos la pregunta por la correspondencia entre los distintos versos empleados y los elementos constitutivos de cada obra dramática. Encontramos que no solo hay temas asociados a ciertos metros, sino que el verso y las formas métricas empleadas acompañan y dotan de cierto énfasis el conflicto dramático de las obras. El análisis de las obras se realizó con apoyo en conceptos de la teoría del teatro y la versología que permitió, por una parte, identificar y describir la relación entre el conflicto dramático y el uso de las formas métricas y, por otra, demostrar la asociación que surge entre los distintos tipos de versos empleados y el contenido del drama.

Adicionalmente, se identificó cierto dinamismo en la incorporación y el uso de distintas formas métricas. Este se puede demostrar por medio del análisis del uso de las formas métricas al interior de cada obra, es decir, versos o estrofas que en los textos cumplen propósitos específicos o formas métricas que, usadas en una menor proporción, cumplían el papel de

enfatar o llamar la atención sobre un aspecto en particular de las obras, por lo general relacionado con el conflicto central de la obra.

Finalmente, al comparar el análisis propuesto de las obras, se establecieron diferencias entre una obra y otra en relación a las formas métricas empleadas. Con respecto a este punto, encontramos que Calderón hace uso de distintos procedimientos para enfatizar ciertos elementos del texto dramático que tienen injerencia en la manera como el espectador o lector percibe el conflicto central de la obra o las acciones que, directa o indirectamente, están relacionadas con él.

Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que:

1. El romance, como hemos señalado anteriormente, es la forma métrica no estrófica más empleada en las tres obras analizadas. Luego de un análisis de las tablas de porcentajes de uso de las formas métrica, se encontró que más del 60 % de cada obra está escrita en romance, otorgándole un valor fundamental que llama la atención, particularmente, por la función dialógica que cumple. A partir de esto, no solo se crea una interacción dinámica entre los personajes de las obras, sino que se plasman relaciones que surgen entre los personajes y que aportan en el conflicto de las obras. Además, se encuentra que formas métricas como el romance o la copla castellana, no solo cumplen esa función dialógica, sino que sirven de trasfondo sobre el cual, gracias a la alternancia con otras formas métricas, se presenta una transición entre la dinamicidad del diálogo y la intensificación del conflicto dramático marcada por el uso de un nuevo metro.

2. A pesar de las variantes en los esquemas de la rima, el número de versos y las formas estróficas empleadas, la mayoría de los metros empleados por Calderón de la Barca están compuestos por versos de ocho sílabas (más del 90 % de los versos de cada obra). En el *corpus* estudiado, se emplean décimas espinelas, romances, quintillas, redondillas, octavas reales, coplas castellanas y silvas. Todas estas formas, a excepción de las silvas y las octavas reales, se caracterizan por el uso de versos octosílabos.

3. Formas métricas como la silva, la décima espinela o la octava real marcan un cambio o transición en las obras. En ese sentido, se encuentra una relación directa entre el empleo de estas formas consideradas menos usadas y el conflicto dramático o las acciones que giran en torno a él. De la misma forma sucede con las quintillas o las redondillas, que, a pesar de ser un poco más empleadas, se reservan para mostrar transiciones a momentos

más cruciales en las obras o para hacer énfasis en el contenido mismo de los diálogos.

4. Se encuentran algunas relaciones entre las formas métricas empleadas por Calderón y los personajes que intervienen haciendo uso de ellas. Así, formas como la octava real o la silva, caracterizadas por el empleo de versos heptasílabos y endecasílabos, se reservan, en el mayor de los casos, o bien para los personajes principales de las obras o para aquellos que tienen un estatus social más elevado. Así mismo, formas métricas como la décima espinela se emplean por muy pocos personajes con el propósito de presentar algún tipo de reflexión profunda o queja, generando un cambio en el curso del drama. Adicionalmente, se logra identificar que el romance y la copla castellana son usados por todos los personajes casi sin distinción y funcionan como formas estándar para la mayoría de los diálogos, explicaciones o narraciones que aparecen en las obras.

5. Como se señaló anteriormente, el romance y la copla castellana son las formas preferidas por Calderón para mantener un tono neutral de base en las obras y para introducir diálogos marcados por una interacción constante entre los personajes. Sin embargo, Calderón también recurre a monólogos o soliloquios en los que predomina el uso de otras formas, como la décima espinela y la octava real. Con la introducción de estas formas métricas, se marca un cambio en el tono de los diálogos y se refuerza su relación con el contenido.

Ahora, de los hallazgos anteriores, surgen nuevos campos en los que valdría la pena profundizar. Llama la atención las posibilidades que otorga tanto la polimetría, como el verso para dotar de mayor contenido el drama. Sin embargo, dichos análisis pueden ampliarse revisando la manera en la que funcionan esos aspectos del verso en otras obras de Calderón y considerando otras características como el encabalgamiento, las expectativas frustradas, los acentos, las relaciones entre el metro y el ritmo o el papel que ocupan las cesuras y los hemistiquios en los versos.

Finalmente, al revisar la relación entre el verso y el conflicto dramático o el contenido de las obras, se pone en evidencia el fenómeno de la polimetría como recurso para dotar de mayor los textos. Es de suma importancia señalar que los hallazgos de este estudio abren el camino para emprender un análisis más detallado y contextualizado de algunas formas métricas a las que no se les

suele otorgar la importancia que les corresponde: quintillas, décimas e, incluso, romance o copla castellana. Si bien se encuentra que estas son formas preferidas por Calderón por encima de otras, en posteriores estudios relacionados con el objetivo de este trabajo, valdría la pena preguntarse por otras razones de peso, más allá de la relación con el conflicto dramático, que posiblemente justifiquen la preferencia de dichas formas métricas por encima de otras estrofas de ocho versos, como la octava italiana o las coplas de arte menor e, incluso, por encima de estrofas de menos o más de ocho versos como la seguidilla o la estrofa sáfica.

Obras citadas

- Acuña Feijoo, Carlos E. “El verso y el conflicto dramático en *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca”. *Zenodo*. Web. 24 de mayo de 2021. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4784629>
- Antonucci, Fausta. “La copla real en el teatro de Calderón”. *Arte Nuevo*, vol. 6, 2019, págs. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.14603/6A2019>
- Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- . *La vida es sueño*. Madrid, Austral, 1997.
- . *El mágico prodigioso*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Calderón Digital Base de Datos, Argumentos y Motivos del Teatro de Calderón”. *Università di Bologna*. 2017. Web. <http://calderondigital.tespaigloedeoro.it/>
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Fernández, Leonor. “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”. *Anuario calderoniano*, vol. 1, 2008, págs. 105-126. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879885-006>
- Güttert, Georges. “Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?” *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, editado por Itziar López Guil y Jenaro Talens. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, págs. 205-223.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 2007.
- Hidalgo Alzamora, Laura. *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1982.
- Mackenzie, Carlos. “La relación silva-romance en tres dramas de Calderón”. *Signos literarios*, vol. 12, núm. 24, págs. 76-104.

Paraíso, Isabel. “La escala métrica en la polimetría romántica”. *Rythmica*, núm. 1, 2003, págs. 223-249. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.3955>

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Sobre el autor

Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia (2015). Obtuvo la distinción de Mejor Trabajo de Grado de Pregrado-Filosofía en el Concurso MTGP Versión xxv con la monografía “Entre humanidad y animalidad: un análisis filosófico a partir de tres obras literarias”. Es magíster en Estudios Literarios de la misma Universidad (2021) con distinción meritoria en la tesis de maestría titulada “El verso y el conflicto dramático en *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca”.