

LAS SILVAS COMO MEDIO EXPRESIVO EN PASAJES MARÍTIMOS DE LOS AUTOS DE CALDERÓN DE LA BARCA

Carlos Mackenzie Rebollo

Valle de Catellbo #64

Valle de Aragón primera sección

57100 Nezahualcóyotl, Estado de México. México

carlos.emackenzie@gmail.com

Los pasajes marítimos en la obra sacramental de Calderón de la Barca son segmentos complicados en cuanto a su construcción visual/escenográfica como en los componentes expresivos/verbales de los personajes. El desafío de construir la tramoya necesaria para el movimiento de las embarcaciones utilizadas en escena es demasiado complicado si tomamos en cuenta que hay que imitar el movimiento de un viaje por el océano, más aún si se presentan dificultades durante la navegación: tormentas, vientos fuertes, huracanes, marea vehemente y hostil, etcétera; el problema se hace mayor si se piensa en la manera en la que los personajes podrían expresar verbalmente esa agitación y movimiento. En cinco autos de Calderón de la Barca en los que hay pasajes marítimos¹, estos se desarrollan en silvas pareadas, independientemente de que los sucesos sean favorables o adversos para la navegación de los personajes, es decir, sin importar las circunstancias, para el dramaturgo esta forma poemática es la más adecuada debido a que su estructura formal le otorga la libertad de intercalar heptasílabos y endecasílabos según convenga al pasaje, como analizaremos en el presente trabajo.

¹ Se tratan de *El divino Orfeo* (segunda versión), *Psiquis y Cupido* (para Madrid), *Los encantos de la culpa*, *El divino Jasón* y *La nave del mercader*.

Calderón utiliza las silvas pareadas en sus autos sacramentales en circunstancias muy diversas del desarrollo de la fábula, en las que influyen los personajes que las enuncian, el tono, la intención y el tipo de parlamentos², pues no se estructura de la misma manera la parte inicial de la obra que el nudo, debido a que cada una requiere formas expresivas distintas. Los elementos mencionados que conforman la acción dramática son, según Aristóteles, el fundamento de la tragedia, y más aún, añadimos, de todo el teatro en general: «Es, pues, la tragedia *imitación de una acción* esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato»³. En este sentido, aunque en el texto dramático sacramental se trate el mismo ‘asunto’ (la Eucaristía), su ‘argumento’⁴ es extraído de distintas fuentes, sean mitológicas, históricas o bíblicas, para dar mayor variedad al tipo de fábulas, además de que la forma en que se organiza la acción también es diversa, aunque de forma coherente y progresiva⁵.

Destacamos el gran abanico de posibilidades que Calderón tiene para construir cada una de sus obras, porque la variabilidad de cada suceso que compone un auto sacramental es un obstáculo para clasificar las formas poemáticas a partir de las circunstancias en que se incluyen. Por ejemplo, Harry Hilborn afirma sobre las silvas, a partir de una revisión del corpus del teatro calderoniano conocido, que «as a general rule, mark a lull in the action proper, and often they are used for scenes unessential to the plot»⁶; no se trata de que el tipo de acción, sea ‘lenta’ o ‘rápida’, determine el uso de este metro italiano, sino las razones expresivas por las que Calderón decide incluirlas en determinados momentos de la fábula, así como no creemos que haya ‘escenas no esenciales’ para el desarrollo de la trama, dado que cada momento es una parte constitutiva de la acción y su progreso. A esto hay que agregar que las silvas tienen importancia en cuanto a su estructura formal: unidades completas sin divisiones estróficas, de extensión libre, que intercala versos endecasílabos y heptasílabos según la voluntad del poeta.

² Hay que considerar si se trata de un monólogo, un soliloquio, un diálogo con uno o más personajes, si el tono es lírico, cómico, factual, etcétera. Para ahondar más en estas clasificaciones, puede verse Marín, 2000.

³ Aristóteles, 2010, p. 145. El énfasis es nuestro.

⁴ Arellano y Duarte, 2003, pp. 34-35.

⁵ Ver Aristóteles, 2010, p. 146.

⁶ Hilborn, 1943, p. 147.

La libertad es la clave fundamental de las silvas, pues contrario a lo que pudiera sugerir el porcentaje de aparición por obra, usualmente muy bajo⁷, y por consiguiente, en situaciones específicas, la maleabilidad de esta forma italiana es idónea para muchas formas de expresión en el teatro, particularmente en el sacramental, por lo que pensar que se limita únicamente a «asuntos bíblicos privados, para situaciones graves y ceremoniosas con altos personajes [...] para monólogos de todo tipo (elegíaco, paródico, rústico, informativo) y en tono retórico y factual»⁸ o para momentos perturbadores o de gran tensión dramática⁹, implica excluir otros usos y reducir el potencial dramático que tiene. En otras palabras, atribuir las formas métricas a circunstancias específicas y señalar la preferencia de Calderón de esta imbricación formal-semántica, como si se tratase de un género lírico¹⁰, no explica por qué el autor de *La vida es sueño* decide establecer la relación entre metro y contenido. Si vemos, por ejemplo, el pasaje de silvas de *La cena del rey Baltasar*¹¹, en el que Idolatría se presenta ante Baltasar y Vanidad, y cuyo contenido es más bien laudatorio, pues los tres personajes intercambian entre sí halagos, en un paisaje bucólico (aunque el paisaje no influye en el contenido de las silvas), queda la incógnita de la razón por la que Calderón empleó esta forma aestrófica si lo que ha señalado la crítica no tiene cabida aquí. Ante esta cuestión, Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez proponen, en virtud de la potencialidad expresiva del metro italiano, que «La silva que nos ocupa contiene una advertencia: si los pareados se suelen usar para sentencias, estos de ritmo predominantemente trunco (endecasílabo, heptasílabo) sugieren que lo dicho no está completo, y que por lo tanto no es completamente verdadero»¹².

⁷ Ver Hilborn, 1943, en el que se detalla, obra por obra, los porcentajes de cada pasaje en silvas del corpus de obras calderonianas, la cantidad de heptasílabos y endecasílabos que tienen y clasifica, siguiendo a Morley y Bruerton con su trabajo sobre Lope de Vega, los tipos de silvas que emplea el dramaturgo.

⁸ Marín, 2000, p. 357.

⁹ Ver Fernández, 2008 y 2010.

¹⁰ Género del que parte cualquier forma métrica, pues ningún tipo poemático se inventa exclusivamente para usos dramáticos, sino que se toman de la lírica, pero no hay que perder de vista que se trata de otro género, más amplio y rico en cuanto a temas, intenciones, circunstancias y cantidad de interlocutores, de las que un solo tipo de versos, en este caso, la silva, es una parte de todo el entramado.

¹¹ Calderón de la Barca, 2013, vv. 146-229.

¹² Sánchez Jiménez y Sáez, 2013, nota a los vv. 146-229, p. 165. Los editores también señalan la cantidad de versos en silvas pareadas es mayor al que Calderón utiliza

Es claro que cualquier metro por sí mismo no es muy revelador, con esto queremos decir que la versificación, a partir de la descripción de sus componentes esenciales (medida silábica, tipo de rima, tipo de estrofa, en caso de tenerla), sólo sugiere posibles contenidos debido a su tradición lírica, si se reduce a una forma de tantas de exponer una temática específica, pues su contenido, es decir, la semántica, juega un papel importante en el significado completo. En esta línea, Vern Williamsen advierte sobre el papel que juegan las palabras rimadas de los pasajes en silvas de *La vida es sueño*, el investigador señala el vínculo de las palabras finales de los versos (la rima) con el acontecimiento, «la violencia de la entrada de Rosaura es reforzada por la rima (*violento-viento*) de los primeros versos que golpean de manera inolvidable los oídos del público»¹³. Como parte de la construcción del sentido, las palabras a final de verso son importantes para enfatizar el mensaje, pues la pausa debida obliga a elevar un poco más la voz para acentuar la rima entre uno y otro verso, por tanto, a nivel rítmico la semántica del pasaje queda potenciada, pero no sólo es la rima lo que destaca de un verso, sino el pasaje entero en conjunto a la disposición de los acentos, es decir, tal como lo plantea Williamsen sólo se resalta parcialmente el sentido¹⁴.

Como aclaramos al comienzo, partimos de la premisa de que la métrica tiene la función de potenciar la expresividad de los sucesos que desarrollan; a partir de esta idea, pensamos que las formas poemáticas no están condicionadas por determinadas situaciones, temas o incluso el tipo de personajes¹⁵, pero tampoco debe entenderse que tienen un uso

en sus demás autos tempranos (2013, p. 41), observación que podría servir de piedra de toque para considerar un análisis de los datos porcentuales de los metros con los usos que se les da desde una perspectiva expresiva y funcional en el teatro.

¹³ Williamsen, 1978, p. 884.

¹⁴ Hay que considerar la disposición de los acentos en los versos, no sólo el obligado en penúltima sílaba, pues la cadencia está vinculada con el sentido del pasaje en diversos sentidos, ver Paraíso, 2000, pp. 76-85; Méndez Bejarano, 1905, pp. 98-107; Arriaga Navarro, 2014.

¹⁵ La relación entre personajes y métrica en el auto *El veneno y la triaca* lo ha sugerido Gerd Hofmann, 1983, p. 1130; idea que no nos parece procedente en cuanto que no sólo se trata del tipo poemático, también se trata del estilo en que se expresan, el mencionado «carácter de una cosa extraña, pero de engañadora belleza». Tiene implicaciones más bien retóricas, pues refiere a las figuras que adornan el discurso demoniaco, sin importar en qué tipo de forma métrica se expresen los agentes malignos. El vínculo entre los metros italianos, en particular las octavas reales y los tipos de personajes lo hemos puesto en duda Mackenzie, 2011-2012.

arbitrario o que dependa del capricho del autor, como bien ha señalado Fausta Antonucci respecto a las octavas reales de la *Primera parte de comedias* de Calderón, en particular de *La vida es sueño*, «estas emociones no nacen solamente del vocabulario o de los recursos retóricos utilizados o de las imágenes pintadas por los personajes, sino de la misma situación que atraviesan estos»¹⁶. La investigadora italiana demuestra que cada elemento empleado en la construcción del pasaje importa para el sentido, no se trata de un único elemento que resalte sobre los otros, sino que, en su totalidad, cada uno otorga la expresividad requerida. Esto no quiere decir que la métrica carezca de relevancia, pues a nivel estilístico, semántico y estructural, Calderón encuentra adecuada una forma poemática sobre las demás para la expresión de ciertos pasajes en conjunto a todos los elementos que lo conforman.

En este sentido, el uso de silvas pareadas en pasajes marítimos no es gratuito ni caprichoso, sino que está fundamentado, principalmente, en su libertad estructural que a su vez otorga una importante carga expresiva igual de maleable según Calderón estructure la tirada. Tampoco es fortuito escoger, entre una amplia gama de situaciones escritas en esta forma métrica italiana, pasajes en que los personajes, por distintas razones, tienen que aventurarse al mar; en primera instancia, son situaciones de poca frecuencia en los autos por los motivos escenográficos que señalamos al inicio, ya que dichas situaciones evidencian que los acontecimientos a nivel de la fábula son distintos aunque están escritos con el mismo tipo poemático; en segundo lugar, ponen de relieve el potencial expresivo de las silvas en el drama litúrgico. En los cinco autos analizados que incluyen estos sucesos, tres de ellos tienen complicaciones en el viaje, son *Psiquis y Cupido (Madrid)*, *Los encantos de la culpa* y *El divino Jasón*, mientras que en la segunda versión de *El divino Orfeo* y *La nave del mercader* incluyen pasajes introductorios en los que la navegación es apacible.

Las últimas dos obras mencionadas, además, comparten la característica de que la forma poemática comienza el espectáculo, como diálogos de las alegorías demoniacas. No es algo raro encontrar las silvas pareadas como metro de apertura en los autos de Calderón; de hecho, las circunstancias son variadas incluso cuando en apariencia tienen mucho en común: la primera versión de *El divino Orfeo* y la primera del auto *La vida es sueño* comienzan con las respectivas alegorías del demonio en el

¹⁶ Antonucci, 2012, p. 156.

Caos primigenio, el primero cae despeñado, sorprendido de no conocer el lugar al que cayó; el segundo describe el paisaje inhóspito y agresivo que le rodea. Aunque son formas de inicio semejantes, la necesidad expresiva es distinta en cuanto a las actitudes de cada personaje en su respectivo suceso.

Así, tanto en *El divino Orfeo* de 1663 como en *La nave del mercader*, tenemos algunas variantes ante el planteamiento general que está escrito en esta forma poemática; el más notorio es que la obra basada en el mito órfico está desarrollada bajo la temática de la navegación, en la que los demonios se representan mediante el disfraz de piratas y según la primera acotación del texto, tanto ellos como los personajes cristianos representarán en sendas naves¹⁷, hecho que evidencia que las silvas y el pasaje marítimo no tienen un vínculo tan estrecho como en otros autos, pues su empleo se debe a otras circunstancias si todo el auto tiene un desarrollo marítimo; por otro lado, la Culpa, representación del demonio en *La nave del mercader*, avanza hacia tierra en su barco y durante ese breve trayecto que va del mar a tierra los parlamentos del personaje están escritos en silvas culminando estas al descender Culpa a tierra, por lo que es evidente que Calderón utiliza la forma poemática italiana para un suceso particular de la fábula: la navegación.

El pasaje de *El divino Orfeo* de 1663 tiene 76 versos, de los cuales, 16 son heptasílabos y 60 endecasílabos, por lo que no existe una alternancia uniforme de las dos medidas de versos empleadas en las silvas; el evidente predominio de los endecasílabos es debido a que las circunstancias son apacibles en cuanto que el mar está en calma, el discurso en gran parte del pasaje es de índole descriptiva e informativa, y no requiere que los versos sean sinuosos, pues le darían un tono muy distinto al de presentar a los espectadores / lectores el comienzo de la obra, que, al fin, es la función que tiene el contenido descriptivo e informativo al comienzo de cualquier obra:

PRÍNCIPE	Ya que sulcar me veo sobre las negras ondas del Leteo, imaginado río que entre el caos y el abismo, imperio mío, corre veloz, por cuyas pardas nieblas el Príncipe soy de las tinieblas,
----------	---

¹⁷ Calderón, 1999, p. 203.

ya que sulcar, digo otra vez, me veo
 sobre las negras ondas del Leteo,
 ha de llamar el río del olvido,
 dé un bordo y otro esta supuesta nave,
 no del Austro impelida, que süave
 corre del mediodía,
 sino del Aquilón que el norte envía¹⁸.

Estos primeros diez versos del texto sirven para poner a los espectadores / lectores en situación de lo que ven / leen: el personaje nos dice su identidad, el lugar en el que comienza la fábula y las intenciones de causar problemas; esto último a partir de metáforas, pues su nave es movida por el «Aquilón», no por el «Austro», es decir, lo conduce un viento violento proveniente de una región maligna, no de suave viento que impulsa las embarcaciones favorablemente. El contenido tiene una función introductoria a los acontecimientos que presenciaremos desde los antagonistas, el Príncipe de las tinieblas y la Envidia, y aunque anuncian sus intenciones de condenar al ser humano, el pasaje es calmado y por ello requiere una presencia mayor de endecasílabos, es decir, versos de mayor extensión en los que el golpeteo de rima pareada consonante quede más distante entre sí y haya menos oscilación entre las medidas de cada verso, por lo que se muestra un discurso más estable.

En contraste, el pasaje inicial de silvas de *La nave del mercader* tiene más heptasílabos en relación con la cantidad de versos de la tirada, de 41 versos, once son de arte menor. Desde los primeros versos se alternan ambas medidas:

CULPA	Suene el clarín y corte los helados carámbanos del norte esta trémula nave, que siendo pez del mar, del viento ave, al impulso violento del Aquilón, de quien el mal proviene, tan nueva especie en su embrión contiene que uno y otro elemento duda si ave es del mar o pez del viento ¹⁹ .
-------	---

¹⁸ Calderón, *El divino Orfeo*, vv. 1-14.

¹⁹ Calderón de la Barca, *La nave del mercader*, vv. 1-9.

En circunstancias semejantes a las del Príncipe, el personaje va en una embarcación con plena intención de causar el conflicto, utilizando un discurso que describe a partir de metáforas la acción que se lleva a cabo en escena. El tono amenazante, en el que el personaje se muestra más dispuesto a la confrontación y con explícita intención de causar la ruptura de la armonía en la fábula, hace que el discurso del personaje sea más agitado, y para ello Calderón no sólo intercala las dos medidas de forma aparentemente regular, sino que hasta la disposición de la rima no es pareada, alterna cinco versos (vv. 5-9) de rima a-B-B-a-A, una forma de acomodar las rimas única en todo el pasaje de silvas, pues en el resto de los versos es de pareados, por lo que hace evidente la intenciones conflictivas del personaje a través de la ruptura armónica del tipo de rima predominante de la tirada de versos.

Es evidente en el par de ejemplos que son distintas las intenciones aunque compartan elementos comunes: el mismo tipo de personajes (alegorías del demonio), la misma forma métrica (silvas) y la misma parte de las obras (el comienzo); por un lado, el parlamento del Príncipe es descriptivo, con finalidad de dar información al espectador / lector sobre la acción que se lleva a cabo, por esto el discurso es más uniforme, y con esta regularidad se hace más significativa la inclusión de heptasílabos, por ejemplo, al hablar de su intención de «conquistar» a la Naturaleza humana:

En corso ande hasta ver si erradas güellas
me vuelven a rozar con las estrellas,
y sí harán, si es que el día
llega que ya antevió la ciencia mía
el retrato de la soberana,
siempre feliz Naturaleza humana,
por quien cosario intento
dar fuerza a un alegórico argumento
viendo que es ella, el día que ella sea
alto ejemplar de la divina idea²⁰.

Aunque el personaje continúa con el discurso descriptivo, los versos de arte menor ponen de relieve la explicación de sus intenciones con la Naturaleza humana. En relación a esto, hay un esclarecimiento doctri-

²⁰ Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, vv. 15-24.

nal propio del género anunciado de la siguiente manera: «intento / dar fuerza a un alegórico argumento». En contraste, después de la entrada de Culpa, cuyos primeros nueve versos tienen ciertas ‘irregularidades’ con respecto a la disposición de la rima y en conjunto a la aparente disposición alterna de los endecasílabos y los heptasílabos²¹, el discurso se vuelve más parsimonioso al disminuir los versos de arte menor intercalados, la rima ya no tiene alteraciones y el discurso es más descriptivo (aunque no pierde el tono amenazante):

Sobre el inquieto campo de la espuma
 nadar volando, pájaro sin pluma,
 delfín volar, nadando sin escama,
 bestia del mar a su argonauta llama,
 cuyo horroroso nombre
 me empeña a que mi rumbo al cielo asombre
 cuando a intimar al hombre guerra
 bestia del mar la Culpa salta en tierra²².

Resulta evidente que al tratarse de dos obras distintas, las silvas forzadamente deben serlo, pese a que compartan ciertas características; lo que no resulta evidente, o al menos no lo ha sido en su totalidad, es que la maleabilidad estructural de esta forma poemática le da a Calderón la libertad necesaria para no repetir de forma esquemática las partes del drama en que las utiliza, pese a que las circunstancias sean idóneas para hacerlo, como señalamos previamente con las coincidencias entre el comienzo de estos dos autos. Hay que pensar, entonces, que incluso la estructura de la forma poemática, aunque tenga un «carácter de “selva”, de descuido e improvisación»²³, como afirma Isabel Paraíso, influye en el sentido expresivo del pasaje la manera en que el dramaturgo combina los elementos estructurales de la silva, redireccionando el descuido y la improvisación a una bien pensada organización que está vinculada con los acontecimientos, al mensaje e incluso al tipo de personajes.

En el desarrollo de las fábulas de *Psiquis y Cupido (Madrid)*, *El divino Jasón* y *Los encantos de la culpa* se incluyen sendos pasajes marítimos. En estos autos cada viaje es accidentado y peligroso, los personajes arriesgan

²¹ Digo que es aparentemente alterna porque hay dos endecasílabos seguidos, en lugar de alternar 11-7.

²² Calderón de la Barca, *La nave del mercader*, vv. 16-23.

²³ Paraíso, 2000, p. 176.

su vida por buscar al salvador de la humanidad, al único Dios que traerá consigo la Tercera edad (la edad de Gracia) o para erradicar la herejía del mundo. En circunstancias de una marea salvaje y violenta, Calderón emplea las silvas como medio expresivo tanto del movimiento marino como de la turbación y el miedo que sienten los personajes, funcionando de manera que el discurso suene entrecortado, sin abusar de otras estrategias que puedan dar el mismo efecto, como «las rupturas del verso en forma de paréntesis interjeccionales o de reflexión interior»²⁴. En un trabajo que realizamos sobre el uso de esta forma poética en pasajes donde los personajes sienten alguna alteración profunda en las tragedias de Calderón, mencionamos que «la combinación de heptasílabos y endecasílabos de la silva es adecuada para el tipo de pasaje, porque la mezcla de versos largos y cortos ayuda a ser más evidente la agitación»²⁵; este mismo efecto lo emplea Calderón en los autos, sin embargo difieren en las circunstancias, pues son más específicas en el drama litúrgico al tratarse de un suceso particular.

El pasaje más extenso pertenece a *Psiquis y Cupido (Madrid)*, en el que se desarrolla el viaje del Mundo, la Edad tercera, la Malicia y la Inocencia para buscar a Dios e instaurar el reino de la Gracia, pero la intervención del Odio (alegoría del demonio) torna la travesía en un peligroso viaje marino. La tirada de 112 versos comienza con el personaje maligno (el Odio) conjurando la tormenta que complicará la navegación a los tripulantes:

Pues que puestas dos hijas en estado,
a la tercera el padre al mar ha dado,
embarcado con ella,
y como yo al llegar en él a vella,
desencarcele mis contrarios vientos,
y deshecho el bajel mire en fragmentos,
hasta donde leí, veré cumplida
la fábula “La Siquis, destruida”
¡al arma, al arma, abismos! [...]»²⁶

De los 29 versos que dura la conjuración del Odio (vv. 672-701), sólo se intercalan siete heptasílabos, por lo que el discurso es más mesu-

²⁴ Rodríguez Cuadros, 2002, p. 170.

²⁵ Mackenzie, 2016, p. 87.

²⁶ Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido (Madrid)*, vv. 692-701.

rado en cuanto que los endecasílabos le confieren un tono más pausado y regular, mientras que la reacción de miedo y turbación de Mundo, la Edad tercera y los demás navegantes, se hace notoria al aumentar la cantidad de heptasílabos en los parlamentos de este momento del pasaje:

MUNDO Si a ráfagas del noto
 perdido el gobernalle, el timón roto,
 la brújula turbada de la abuja,
 no hay trabazón que no rechine y cruja
 atormentado el pino
 y del velamen rebujado el lino.
 ¿Qué piedad esperamos²⁷?

De este pasaje que abarca las zozobras de los personajes ante las dificultades que enfrentan (vv. 702-729), diez de los 27 versos son heptasílabos, poniendo de manifiesto la turbación del mar y la agitación de los personajes; pero también hay que considerar los versos que están distribuidos en parlamentos de distintos personajes: «UNOS: Iza. OTROS: Amaina. UNOS: A la escota. OTROS: Al chafaldete»²⁸. La última parte del pasaje, que abarca de los vv. 730-782, muestra catorce heptasílabos, aglomerados en su mayoría en dos parlamentos, en los que uno de los acompañantes describe los peligros y la hostilidad de la isla en la que han naufragado y los lamentos del Mundo por dejar a su hija abandonada en tales peligros. Tanto el movimiento abrupto como la agitación emocional quedan reflejados en los parlamentos de los personajes, incrementando Calderón la cantidad de heptasílabos en esos momentos específicos, en los que el mar se mueve violentamente y en los que el pesar los aqueja.

El ejemplo más significativo del uso de silvas como elemento expresivo para los pasajes marítimos complicados y sus efectos en los personajes se encuentra en *El divino Jasón*, que incluye sólo 28 versos, trece heptasílabos y quince endecasílabos. El viaje de los argonautas es mucho más extenso, pero la forma poemática es empleada en el momento más complicado de la navegación, cuando el Rey de las tinieblas y la Idolatría se percatan que Cristo y los apóstoles-argonautas están por llegar

²⁷ Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido* (Madrid), vv. 708-714.

²⁸ Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido* (Madrid), v. 705. En este ejemplo utilizo las versales para distinguir a los interlocutores de las partes del verso que enuncian.

a sus dominios, por lo que el primero invoca «desatados huracanes»²⁹. Lo particular del pasaje es la reacción de los navegantes, ya que aunque existe cierto sobresalto, sus esfuerzos están más bien centrados en mantenerse a flote y no dejar que la tormenta los naufrague:

HÉRCULES Ya, Jasón soberano,
 en montañas de espuma miro cano
 este reino de plata,
 porque el abismo su furor desata;
 ya con fuerza más grave
 soplan los vientos que batió la nave,
 naufragio nos promete³⁰.

El parlamento de Hércules funciona como decorado verbal, con la descripción que hace de lo que observa, añade a la escenografía lo que los personajes pasan en la embarcación y las consecuencias que puede tener, por lo que considero que Calderón alterna heptasílabos y endecasílabos a lo largo de todo el pasaje como un método estilístico de recrear verbalmente el vaivén de la nave. Entre los parlamentos siguientes, los personajes mediante la palabra refieren sus acciones en escena, intentando mantener a flote la embarcación: «HÉRCULES: [...] ¡A la braza! TESEO: ¡A la escota! ORFEO: ¡Al chafaldete!»³¹, a lo que les responde Jasón:

Pequeña fe es la vuestra:
 en las borrascas el valor se muestra
 de esta nave sagrada
 que será perseguida y no anegada³².

En su respuesta, al decir Jasón que su fe es poca se refiere a los esfuerzos que hacen los apóstoles por mantener a flote la nave-iglesia, pues aun en momentos de zozobra saldrá avante; también hace alusión al temple decidido por tocar tierra y erradicar la herejía, por lo que consideramos que la estructura que Calderón decidió darle al pasaje de silvas está más en función de lo que acontece en escena, a diferencia de lo

²⁹ Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, v. 485.

³⁰ Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, vv. 497-504.

³¹ Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, v. 508. Nuevamente, los interlocutores los ponemos en versales para que se distingan de sus parlamentos.

³² Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, vv. 509-512.

que sucede en *Psiquis y Cupido (Madrid)*, donde es perceptible el miedo a naufragar de los personajes, y que la forma poemática está en función de las emociones de estos, pues una vez que llegan a la isla, como señalé, para expresar el dolor que siente el Mundo al dejar abandonada y traicionar a su hija, el dramaturgo nuevamente alterna heptasílabos y endecasílabos, pese a que la borrasca ya pasó.

En la última obra que queda por comentar, *Los encantos de la culpa*, el pasaje de silvas consta de ochenta y ocho versos, de los cuales veintiuno son heptasílabos, en los que se desarrolla el viaje de Ulises y su llegada a la isla de la maga Circe (que aparece como alegoría de la Culpa). La baja frecuencia que tienen los versos de arte menos frente a los de arte mayor tiene un propósito, pues Calderón nuevamente alterna las dos medidas en un momento específico de la acción que se desarrolla en esta forma poemática: Ulises viaja junto a sus sentidos y su Entendimiento en medio de una tormenta que los hará naufragar; en los primeros versos de este comienzo, los Sentidos describen los acontecimientos a partir de la manera en la que cada uno percibe la acción:

ENTENDIMIENTO	En la anchurosa plaza del mar del mundo, hoy, Hombre, te amenaza gran tormenta.
OÍDO	Yo he sido de tus cinco sentidos el Oído; y así, el primero siento bramar las ondas y gemir el viento.
VISTA	Yo, que he sido la vista que al sol los rayos perspicaz conquista, desde lejos diviso uno y otro huracán, a cuyo viso en esta cristalina campaña te previene fatal ruina ³³ .

Al tratarse del inicio del auto, es evidente que sea necesario el contenido vinculado con las presentaciones y las descripciones que enriquecen verbalmente la situación que atraviesan, mientras que la voz, en el vaivén de los heptasílabos y endecasílabos, expresa la alteración de los personajes así como el movimiento de la embarcación, sin prescindir de

³³ Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, vv. 1-12.

elementos que dan a conocer aspectos básicos del comienzo, es decir, la presentación de los personajes y la descripción de lo que sucede.

Los siguientes parlamentos en que Calderón emplea un número considerable de heptasílabos, aunque no se alternan con endecasílabos de forma 7-11-7-11... como en el ejemplo anterior, es cuando interviene el Ulises, alegoría del ser humano, para infundir ánimos a los tripulantes, por tanto, el uso que Calderón da a las silvas es distinto de los anteriormente vistos. El personaje, en un primer intento por transmitirles valor y temple ante la adversidad, explica la alegoría que él representa: «El Hombre soy, a astucias inclinado, / y por serlo hoy Ulises me he nombrado, / que en griego decir quiere / cauteloso»³⁴. Enalteciendo sus virtudes, después, describe los peligros a los que se enfrentan «Y así, nadie se espante / que Ulises, peregrino y navegante, / con inquietud violenta, / corra tanta tormenta, / confusos y perdidos / en mis tribulaciones mis sentidos»³⁵. En este caso, pienso que los heptasílabos están en función de resaltar, mediante el cambio de extensión de los versos, determinadas partes del mensaje, pues no tienen la misma disposición que en ejemplos anteriores en que sí se alternan heptasílabos y endecasílabos; además, Ulises se retrata como alguien capaz de pasar las tribulaciones en las que se encuentra con su tripulación.

Aunque existe correlación entre la cantidad de heptasílabos y endecasílabos y la forma en que Calderón los utiliza en los pasajes marítimos con finalidades expresivas, este vínculo no tiene base específicamente en los porcentajes o el predominio de alguna medida. No se puede considerar las silvas como «una forma “grave” cuando predominan los endecasílabos, y de una forma “ligera” cuando lo hacen los heptasílabos»³⁶ según sea el caso, como hace Isabel Paraíso, sino que hay que tomar en cuenta que «como en la silva no hay límite en la combinación métrica, ni implica un uso determinado, resulta un sistema métrico adaptable a cualquier tono poético»³⁷, de acuerdo a las palabras de Rudolf Baehr. En otras palabras, no es cuestión de la medida de los versos, sino cómo estos resaltan, mediante contrastes o cambios abruptos de endecasílabos y heptasílabos, los elementos dramáticos de los autos, sean las emociones de los personajes, la acción que se desarrolla y la forma en que influye

³⁴ Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, vv. 31-34.

³⁵ Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, vv. 43-48.

³⁶ Paraíso, 2000, p. 175.

³⁷ Baehr, 1973, p. 380.

en los caracteres; también hay que tomar en cuenta que se trata de una manera de poner de relieve partes importantes de los diálogos para la configuración del mensaje.

Sin lugar a dudas, la maleabilidad característica de la estructura de la silva da a Calderón la suficiente libertad para desarrollar una amplia gama de situaciones dramáticas y gracias a ese amplio abanico de posibilidades, su potencialidad expresiva es muy vasta. Podemos observar que el dramaturgo emplea esta forma poemática en distintos momentos de la fábula, en voz de variados personajes y en circunstancias que, aunque con una base semejante, son variadas. Pese a que en este trabajo nos limitamos a mostrar su relación con pasajes muy particulares, los que tienen que ver con la navegación, entre ellos hay variaciones importantes en cuanto a su construcción dramática³⁸ y en cuanto a la estructura de cada tirada de silvas, por lo que la forma y el fondo se corresponden para transmitir de forma más eficaz el mensaje que Calderón da en sus obras, sin caer en repeticiones sistemáticas que pudiésemos encontrar indefinidamente en los autos. Estos pasajes tratan de «fenómenos muy conocidos que sirvieron para potenciar y enriquecer al máximo todos los recursos expresivos del estilo y de la organización compositiva de sus textos»³⁹. Aunque se pueden trazar líneas generales sobre las preferencias de Calderón para estructurar la versificación empleada en sus obras, no hay que perder de vista que, de forma individual, cada tipo métrico está en contacto con otros recursos dramáticos, y, en general, la forma en que cada obra se constituye, es única en cuanto a otros dramas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», *Iberomanía*, 75-76, 2012, pp. 142-159.
- ARELLANO, Ignacio y J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yedra, Madrid, Gredos, 2010.
- ARRIAGA NAVARRO, Marx, «Las estructuras rítmicas del octosílabo alarconiano; base de datos sobre *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte* y *Las paredes oyen*», *Filologías*, 1, 2014, pp. 1-14, en <<https://filologias.gnomio.com/>>

³⁸ Sobre todo al tratarse de las circunstancias, el tipo de personajes y el momento de la acción en que aparecen, pues no son las mismas.

³⁹ Rull, 2004, p. 89.

- pluginfile.php/65/mod_page/content/11/Estructuras%20ritmicas.pdf> [consultado 10 de diciembre de 2015].
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *Psiquis y Cupido (Madrid)*, ed. Enrique Rull y Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
- *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *El divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María Carmen Píñillo, Juan Manuel Escudero Baztán y Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
- *Los encantos de la culpa*, en *Autos sacramentales II*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- FERNÁNDEZ, Leonor, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126.
- «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 483-494.
- HILBORN, Harry, «Calderón's silvas», *Publications of Modern Language Association*, 58, 1943, pp. 122-148.
- HOFMANN, Gerd, «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 1125-1137.
- MACKENZIE REBOLLO, Carlos, «Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación dramática», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 37-38, 2011-2012, pp. 171-186.
- «La relación silva-romance en tres dramas de Calderón», *Signos literarios*, 24, 2016, pp. 76-104.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, vol. I, pp. 351-360.

- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- RULL, Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013, pp. 11-147.
- WILLIAMSEN, Vern, «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez y Noël Salomon, Burdeos, Universidad de Burdeos / Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1978, vol. II, pp. 883-891.