

PECULIARIDADES MÉTRICAS DE LA POESÍA
NO DRAMÁTICA DE CALDERÓN:
LOS DESPLAZAMIENTOS ACENTUALES¹

METRICAL PECULIARITIES IN CALDERÓN'S
NON-DRAMATIC POETRY: ACCENTUAL DISPLACEMENTS

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Institut de Langues et Littératures Hispaniques
Espace Tilo Frey 1
Bureau 3.E.43bis
CH-2000 Neuchâtel
SUIZA
antonio.sanchez@unine.ch

Resumen. Para examinar el peculiar estilo poético de Calderón, estamos llevando a cabo un estudio sobre la métrica calderoniana que, en el presente trabajo, se centra en uno de los aspectos menos estudiados de la misma, los desplazamientos acentuales, que analizaremos en un corpus poco frecuentado por los calderonistas: la poesía no dramática de atribución segura, que ofrece un conjunto de textos contenido y perfectamente fiable en el que podemos examinar peculiaridades que luego deberíamos analizar en la obra dramática del autor. Tras repasar brevemente el estado de la cuestión sobre el estilo de Calderón, examinaremos la problemática desde un punto de vista teórico, para luego estudiarla concretamente en el corpus, donde encontramos un número de desplazamientos aparentemente reducido, pero que resulta enorme y muy revelador en términos relativos. Para entender el sentido del fenómeno, dividiremos dicho corpus en poemas octosilábicos y poemas en versos de origen italiano, lo que nos servirá para examinar las diferencias que se aprecian en el uso calderoniano de los desplazamientos acentuales en estos dos tipos de textos y, sobre todo, para analizar detenidamente los motivos que se pueden aducir para explicarlos.

Palabras clave. Calderón de la Barca; métrica; poesía.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Verse Rhythm in Golden Age Spanish Poetry: Lope de Vega and Luis de Góngora's Romances» (100015_156044), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

Abstract. In order to examine Calderón's peculiar poetic style, we are conducting a study on calderonian metrics which, in the present article, focuses on one of its least studied aspects, accentual displacements, which we will analyze in a corpus little frequented by the critics: Calderón's non-dramatic poetry, a reduced and safe group of texts in which we can examine metrical peculiarities that should be later explored in Calderón's plays. After briefly reviewing the question of Calderón's style, we will examine the problem from a theoretical point of view, after which we will study it concretely in the corpus, where we find an apparently reduced number of displacements that in reality, and in relative terms, is quite large and revealing. In order to understand the significance of the phenomenon, we will divide the corpus in octosyllabic poems and poems in Italian verse, a division which will help us gauge the significance of the differences and, above all, their meaning.

Keywords. Calderón de la Barca; Metrics; Poetry.

El lector que se enfrenta a los versos calderonianos suele percibir enseguida en ellos el «estilo peculiar e inconfundible» del dramaturgo madrileño, que despliega un arsenal de recursos heredados de la poesía culta montados sobre unas estructuras sintácticas en las que abundan las correlaciones, frecuentemente culminadas por una recapitulación final². Son apreciaciones que ya expuso Dámaso Alonso en su clásico estudio de 1951 (2000) y que se reiteran en otro trabajo clave sobre el estilo calderoniano, el también clásico análisis de Rafael Lapesa³, quien subraya la «complacencia de Calderón en reiterar estructuras» precisas, como «series de sustantivos predicativos sin artículo», rasgos que se combinan con abundantes sustantivos abstractos, muchas veces personificados. Esta distribución evoca en los lectores la imagen de un mecanismo de relojería de gran lógica y «rigor dialéctico»⁴, cualidades que Calderón siempre pone al servicio de los intensos afectos que quiere despertar⁵. Podemos resumir esta impresión que provoca el estilo calderoniano recurriendo a dos expresiones acuñadas por dos célebres hispanistas para definir otras características del Barroco: «ingeniería lírica» y «pasiones frías». Con la primera, José Antonio Maravall⁶ se refería al intento del estado barroco

² Lapesa, 1983, pp. 52 y 78.

³ Lapesa, 1983, pp. 58 y 61-62.

⁴ Lapesa, 1983, pp. 64-65.

⁵ Lapesa también subraya como típicamente calderoniana la preocupación por el decoro del ornato (1983, p. 65), característica en la que incide Felipe B. Pedraza Jiménez, quien la usa para contrastar el estilo de Calderón con el de los dramaturgos de la generación anterior (2001, p. 225).

⁶ Maravall, 1996, p. 523.

de organizar la sociedad, plan que pasaba por conocer el alma de sus súbditos⁷; con la segunda, Fernando Rodríguez de la Flor (2005) aludía al afán por el secreto y la disimulación típicos del periodo. Aplicando con cierta libertad estas expresiones, podemos afirmar que las construcciones calderonianas nos dan la impresión de una ingeniería lírica fría y cuidadosamente dispuesta con el fin de provocar un volcán de pasiones en el receptor.

Para examinar esta ingeniería lírica calderoniana, estamos llevando a cabo un estudio sobre la métrica calderoniana que, en el presente trabajo, se centra en uno de los aspectos menos estudiados de la misma, los desplazamientos acentuales, que analizaremos en un corpus menos frecuentado por los calderonistas: la poesía no dramática de atribución segura, que ofrece un conjunto de textos contenido y perfectamente fiable en el que podemos examinar peculiaridades que luego deberíamos analizar en la obra dramática del autor. Tras repasar brevemente el estado de la cuestión sobre el estilo de Calderón, examinaremos la problemática desde un punto de vista teórico, para luego estudiarla concretamente en el corpus, donde encontramos un número de desplazamientos aparentemente reducido, pero que resulta enorme y muy revelador en términos relativos. Para entender el sentido del fenómeno, dividiremos dicho corpus en poemas octosilábicos y poemas en versos de origen italiano, lo que nos servirá para examinar las diferencias que se aprecian en el uso calderoniano de los desplazamientos acentuales en estos dos tipos de textos y, sobre todo, para analizar detenidamente los motivos que se pueden aducir para explicarlos.

En la abundante bibliografía sobre Calderón no faltan estudios sobre peculiaridades estilísticas, comenzando por los dedicados a los tropos, tema que han trabajado críticos como Ángel L. Cilveti (1973) o, más recientemente, Erik Coenen (2008) y Alicia Vara (2011, 2014, 2015a, 2015b, 2016a y 2016b). Si dejamos de lado los tropos⁸ y nos centramos en el resto de elementos de la *elocutio* calderoniana, encontramos que en este campo resulta ineludible el gran estudio de Lapesa (1983), ya

⁷ La frase («lírica ingeniería de lo humano») ha hecho fortuna, llamando la atención de John R. Beverley (1994 y 2008, p. 6) y Fernando Rodríguez de la Flor (2002, pp. 24-33).

⁸ Esta delimitación de nuestro objeto de estudio responde a razones prácticas y es en cierto punto arbitraria. Sin embargo, existe una tradición de dividir así la materia al menos desde el trabajo de Flasche (1977, p. 23).

aludido, que se inserta a su vez en la línea del igualmente mencionado trabajo de Alonso sobre las correlaciones (2000)⁹ y del estudio de Hans Flasche sobre la sintaxis y el léxico de Calderón (1962, 1964, 1977 y 1980). Críticos precedentes habían incidido ya en algunas de las líneas propuestas por Lapesa, como singularmente la influencia del cultismo (Buchanan, 1925; Gates, 1937; Hilborn, 1958; Gutiérrez Araus, 1983, p. 1109)¹⁰, rasgo tan evidente que ha llegado a ser tópico en la crítica contemporánea:

Es lugar común caracterizar el lenguaje poético calderoniano como directamente influenciado por el gongorino. Tópico resulta pues, señalar que entre todos los dramaturgos áureos ninguno es tan gongorino como Calderón. La lengua poética de Calderón suele pues, presentarse como heredera directa de este estilo, aunque en muchas ocasiones la relación queda sin especificar bajo el marbete de «estilo gongorino», y cuando mucho se aducen términos como «léxico culto» o «sintaxis gongorina», dejando en el tintero las influencias directas, reelaboraciones, intertextualidades y reescrituras¹¹.

La propia Carmen Pinillos reduce este estilo gongorino a «la presencia, más bien acumulación, de léxico culto característico, versos bímembres, hipérbatos llamativos y fórmulas estilísticas del tipo A sino B»¹² y concluye que en los autos calderonianos encontramos no solo estas

⁹ El estudio de Dámaso Alonso fue publicado originalmente en sus *Seis calas en la expresión literaria española*, cuya primera edición data de 1951.

¹⁰ Como es sabido, Buchanan (1925) sostiene, sin embargo, que el cultismo de Calderón era más herreriano que gongorino y que el madrileño nunca se dio a los excesos de la llamada «nueva poesía» de los cultos. Diferente es la opinión de Lapesa, quien sostiene que «No faltan [en Calderón] las reminiscencias de Garcilaso; pero el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, difundidos cuando Calderón tenía solo trece años, fueron los modelos que más hondamente influyeron en su estilo» (1983, p. 52). El propio Lapesa sustenta esa opinión en una serie de rasgos estilísticos concretos, como el uso de sustantivos con valor predicativo o de aposición, el empleo de la construcción ser + predicado + dativo, etc. (1983, pp. 57-59). Sobre la relación entre la comedia nueva en general y la poesía culta, véase Quintero (1991), quien afirma que la práctica dramática calderoniana es la culminación del uso del lenguaje culto en el espacio dramático, como demostraría la cantidad de citas gongorinas que encontramos en las comedias (1991, pp. 203 y 205-209).

¹¹ Pinillos, 2004, p. 267.

¹² Pinillos, 2004, p. 268. Para un trabajo específico sobre el estilo cultista, véase Ponce Cárdenas (2001), o las monografías de Blanco, que relacionan el estilo gongorino con la tradición épica y el conceptismo, respectivamente (2012a y 2012b).

características, convenientemente adaptadas, sino también citas de obras del cordobés. Además de trazar la influencia de la poesía nueva, los estudiosos han analizado otros aspectos diversos relacionados con el estilo calderoniano. Así, han resaltado la influencia que recibe de otras corrientes, como el conceptismo, que Deza Enríquez (2002) examina usando el sistema de Gracián, o la retórica clásica (Fernández, 2002). Otros, como Felipe B. Pedraza Jiménez (2001), se han ocupado del estilo calderoniano para solventar complejos problemas de autoría. Tampoco faltan trabajos sobre la interacción entre música y teatro, ya sea centrándose en la musicalidad de los versos, ya en la presencia de música en algunas consabidas loas y zarzuelas (Cardona Castro, 1983; Querol, 1983; Stein, 1983). Asimismo, disponemos de importantes estudios sobre métrica (Wooldridge, 1981; Hofmann, 1983; Baczyńska, 2002; Gutiérrez Meza, 2017), ya centrados en la función de la polimetría en general (Marín, 1983), ya en casos concretos, como el que examina Santiago Fernández Mosquera (2002): los dos sonetos en díptico de *El gran teatro del mundo*. Es más, existen incluso trabajos sobre rasgos estilísticos precisos como el hipérbaton (Gutiérrez Araus, 1983) o el encabalgamiento (Wooldridge, 1983). Es decir, el panorama crítico parece relativamente completo, variado y útil, aunque soslaya un elemento esencial en el verso calderoniano como es la cuestión del ritmo acentual.

No menos interesantes resultan ciertas apreciaciones de carácter valorativo de algunos de los grandes referentes en el estudio del verso calderoniano, como Alonso, Flasche o Lapesa. Este último indica que, junto a una gran calidad poética, el estilo del madrileño contiene elementos que repelen a algunos: «hoy parece a algunos demasiado solemne y distante, excesivamente engolado e hiperbólico»¹³. Treinta años atrás, Dámaso Alonso había expresado una opinión muy parecida: «En el teatro de Calderón abundan (hasta el hastío del lector moderno) súbitas excrecencias líricas, reventones de la contenida pasión de un personaje, casi siempre reductibles a la fórmula general de la correlación»¹⁴. Por su parte, Flasche reconocía también que el estilo calderoniano se basaba en una poética de la afectación, de evidente origen cultista¹⁵. Es decir, la «artillería del barroco teatral»¹⁶ que caracteriza ese estro tan reconocible,

¹³ Lapesa, 1983, p. 101.

¹⁴ Alonso, 2000, p. 290.

¹⁵ Flasche, 1977, p. 21.

¹⁶ Lapesa, 1983, p. 69.

ese estilo que «aparece fijado ya desde muy pronto y, en lo esencial, se mantiene inmutable a lo largo de toda la producción calderoniana»¹⁷, se apoya sobre una estética opuesta a la artificiosa naturalidad garcilasiana o al prosaísmo que, con naturales altibajos, ha dominado las tendencias poéticas españolas a partir de la posguerra. Debido a su distancia con estos modelos, el estilo calderoniano despierta tanto admiración como extrañeza en algunos lectores contemporáneos.

Un elemento clave en esta «afectación» calderoniana es su uso de los desplazamientos acentuales. Se trata de un aspecto desgraciadamente inexplorado por los críticos, muchos de los cuales han mostrado por el tema la indiferencia característica del hispanismo por la métrica del Siglo de Oro en general y por el ritmo acentual en particular. Sin embargo, la crítica especializada en métrica española se ha fijado en este fenómeno, con diferentes objetivos. Así, Isabel Paraíso clasifica los desplazamientos acentuales según adelanten o retrasen el acento gramatical de la palabra: si se adelanta, se denomina sístole; si se retrasa, diástole¹⁸. El siguiente verso de Góngora, al que volveremos abajo, presenta ejemplos de las dos:

sus Lúcanos y Senécas.
(*Romances*, p. 336)

Aquí, «Lúcanos» es una sístole por «Lucano», mientras que «Senécas» es una diástole por «Sénecas». En ocasiones, el desplazamiento ocurre en una palabra con hiato, hiato que el desplazamiento transforma en un diptongo, con lo que la sístole o diástole se combinaría con una sinéresis¹⁹. Así, en la palabra «ambrosía», emplearíamos sístole si el verso exige que se pronuncie «ambrosia»; diástole, si se acentúa «ambrosiá», y los dos casos provocarían una sinéresis. Podemos apreciar un ejemplo

¹⁷ Lapesa, 1983, p. 52.

¹⁸ Paraíso, 2000, p. 80.

¹⁹ La sinéresis suele estudiarse junto a la licencia contraria, la diéresis. Sin embargo, la diéresis no implica desplazamiento acentual y la sinéresis, sí, por lo que este recurso es consecuencia de una sístole o diástole, en cuyo contexto deberíamos examinarlo. Sobre la teoría áurea al respecto (Herrera), véase Domínguez Caparrós (2016) y Torre (2017, pp. 142-168). Sobre agrupaciones vocálicas en métrica, su terminología y estudio, véase el propio Domínguez Caparrós (2004) o Torre (2011, 2013 y 2017, pp. 9-39), quien se inclina por denominarlas *zēuxis* (unión) y *azeuxis* (desunión) para evitar los problemas terminológicos de la nomenclatura tradicional (hiato, diptongo, diéresis, sinéresis).

en contexto en los siguientes versos de un romance de Jorge de Montemayor:

Moza me casó mi padre,
de su obediencia forzada,
puse a Sireno en olvido,
que la fe me *tenía* dada.
(*La Diana*, p. 234, vv. 21-24)

Antonio Azaustre y Juan Casas Rigall consideran que en la palabra «tenía» se produce un caso de sístole («tenia») ²⁰, pero bien podría serlo de diástole («teniá»), pronunciación que, como veremos enseguida, aparece en otros poetas de la época. En cualquier caso, otro de los pocos estudiosos que se ha dedicado a la sístole y diástole, Rudolf Baehr, las incluye en las «llamadas licencias métricas» ²¹, aunque las ilustra con un ejemplo errado y las confunde con las palabras de doble acentuación posible. De modo semejante, Helena Beristáin incluye estos desplazamientos acentuales entre las licencias poéticas, y concretamente en la categoría de la metábola, de la clase de los metaplasmos, ya que la sístole y la diástole, se acompañen o no de sinéresis, alteran la morfología de la palabra ²². Por tanto, el fenómeno ha sido identificado y clasificado, y sabemos que se aplica, por ejemplo, en contextos en que hay hiatos en «ía» o «ío». Sin embargo, nos faltan trabajos sobre su función ²³ y sobre su relación con el *usus scribendi* de los diversos autores, en los que aparece con frecuencias muy diversas. Así, por ejemplo, en la *Navegación del alma* (1600), un poema alegórico en tercetos de Eugenio de Salazar, encontramos 39 casos de desplazamiento con sinéresis en los 3505 versos del texto, una frecuencia que, en ausencia de estudios sobre el tema, se nos antoja relativamente alta (1.1 %). De modo parecido, en la *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena, una corografía en tercetos, tenemos 9 casos en los 1956 versos del poema, una frecuencia del 0.5 %, de nuevo comparativamente elevada:

²⁰ Azaustre y Casas Rigall, 1994, p. 29.

²¹ Baehr, 1984, p. 45.

²² Beristáin, 2008, p. 482.

²³ Baehr (1984, p. 45) se limita a comentar que la sístole y diástole se dan «por razón del ritmo o de la rima».

en aquel aire y *gallardía* ligera
 caerá su verde *lozanía* con ellos
 carreras, rúas, *bizarrías*, paseos
 aquí se *crían* y gozan damas bellas
cetrería de neblís y gavilanes
 si el *día* nos hurta el estrellado torno
 ni yo la *podría* dar en muchos días
podía ser un clarín de inmortal casta
 te *envían* cada año su tributo y censo

(Balbuena, *Grandeza*, pp. 184, 201, 203, 204, 207, 226, 232, 246 y 247)

Sin embargo, en la poesía de Lope el recurso es muy raro, casi aberrante. Por poner un ejemplo absolutamente representativo de este rasgo de su estilo, en las 100 octavas de las «Lágrimas de la Magdalena», de las *Rimas sacras* (1614), no encontramos un solo desplazamiento.

Al acudir ya a Calderón, notamos, en primer lugar, que el corpus de su poesía no dramática, por muy poco estudiado que esté, cuenta con notables ventajas para este tipo de análisis estilístico. Para empezar, es un corpus abarcable, absolutamente fiable en lo relativo a la autoría y, además, con una estabilidad textual muy alta, ya que lo encontramos en una edición crítica basada en autógrafos calderonianos o impresos autorizados. Asimismo, encontramos en él textos procedentes de diversas etapas de la carrera de Calderón, pero que siempre ostentan el tan reconocible estilo que encontramos también en sus comedias y autos:

Y, entre ciegos pensamientos
 de adoraciones inciertas,
 los cuerpos, como violentos,
 trayendo las almas muertas,
 eran vivos monumentos.
 (Calderón de la Barca, *Poesía*,
 p. 179, vv. 6-10)

Pues bien, al estudiar los desplazamientos acentuales en Calderón, debemos comenzar señalando que son recursos que aparecen también en su obra dramática, donde se encuentran en pasajes sumamente conocidos, como esta sinéresis de *La vida es sueño* («había nacido»):

Pues, dando crédito yo
a los hados, que adivinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que *había* nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio.
(Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 730-737)

Siguiendo el principio de semejanza que enunciamos arriba, también hallamos este tipo de fenómenos en el corpus de su poesía no dramática, aunque en ella se distribuyen de modo sumamente irregular, tanto en lo relativo al metro en que aparecen (octosílabo o de origen italiano) como en la temática y posible sentido del recurso.

Por comenzar con los versos octosilábicos, en ellos hallamos tan solo un caso de desplazamiento acentual. Concretamente, el ejemplo en cuestión aparece en el pasaje siguiente de *Psalle et sile* (1662)²⁴:

En cuya admiración, ya
lo dije, absorta y turbada,
la vista corrió tormenta,
mas no, que todo es bonanza

en puertos de *María*, donde,
aunque extranjero en su playa,
saber su colocación
no me costó preguntarla.
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 302, vv. 111-118)

Como estamos ante un octosílabo, y por tanto en esquemas rítmicos poco pautados, la palabra «María» del v. 115 se puede pronunciar

²⁴ Obtenemos la información acerca de la datación de los textos de la edición de Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez (2018).

«Maria» (sístole) o «Mariá» (diástole) —recordemos el «tenía» de Montemayor, arriba—, pero, en cualquier caso, la sinéresis es obligada para evitar que el verso sea hipermétrico. De las dos, tal vez la sístole sea la acentuación más apropiada por motivos métricos, pues evita un acento contigo. Además, si examinamos las posibles razones de sentido para esta licencia vemos que en este verso el desplazamiento acentual fomenta un equívoco («puertos de mar») impulsado por el campo semántico marítimo del contexto («tormenta», «bonanza», «puertos», «playa»). Este campo semántico se anuncia ya desde la aparición de la dilogía entre las naves de la catedral y los navíos, en el v. 64²⁵:

al ámbito pasé, en cuyas
naves la vista engolfada,
sin peligros de tormenta
corrió achaques de bonanza.
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 299, vv. 63-66)

Por tanto, la copla que nos ocupa se inserta en un contexto semánticamente coherente que, además, justifica este tipo de juegos de palabras atrevidos, pues a los pocos versos aparece un calambur sobre el apellido «Sandoval»:

—no sin misterio es que a un Sando
timbres de otro Sando valgan;
ni la primera vez que
estrellas digan del alba—.
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 303, vv. 123-126)

Por consiguiente, el único uso del desplazamiento acentual en la poesía no dramática octosilábica de Calderón parece intencional y determinado por un contexto semántico concreto. En cualquier caso, llama la atención que en 1677 versos octosilábicos de la poesía no dramática de Calderón solo encontremos un ejemplo y que este se inscriba en un poema de decoro elevado como *Psalle et sile*, lo que sugiere que el madrileño consideraba esta licencia propia de un estilo sublime, con un alto nivel de ornato.

²⁵ La dilogía ya la señaló Wilson (1959, p. 435).

En cuanto a los versos de origen italiano (heptasílabos y heptasílabos), encontramos en ellos doce casos de desplazamiento acentual. El primero pertenece a la «Elegía en la muerte del señor infante don Carlos» (c. 1632):

Si *brío* gallardo y ánimo valiente,
dígalo el mar, que le rindió oportuno
en pequeño bastón mucho tridente.
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 226, vv. 157-159)

En esta ocasión, no encontramos otros motivos que no sean los puramente métricos, que exigen pronunciar «brío» de modo adiptongado («brió»), con sinéresis y diástole, a no ser que consideremos que el propio significado de la palabra «brío» justifica una energía especial que afecte a la acentuación y que, además, transforma el verso en un endecasílabo heroico, ritmo muy apropiado para expresar su contenido. En cuanto al segundo caso, nos lleva de nuevo a la palabra «María» y a *Psalle et sile*:

Calle Israel, y calle
Moisés, calle su hermana
con Débora y Barac, calle Isaías,
calle David, y no halle
crédito el canto en Ana,
en Habacuc, Simeón ni Zacarías;
callen las jerarquías,
que, donde *María* canta,
¿qué afecto mereció dignidad tanta?
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 312, vv. 365-373)

En este caso, no parece haber ninguna justificación semántica para la sinéresis, que contrasta con la aparición de la palabra «María» con su acentuación habitual unos versos más arriba:

¿para qué de opiniones
me valgo?, pues en vano,
por más autoridades que repito,
su mérito infinito
dirá la pluma mía
si el cántico no acuerda de María.
(Calderón de la Barca, *Poesía*, p. 312, vv. 359-364)

Mucho más llamativos son los diez casos restantes. Si partimos de un punto de vista puramente cuantitativo, ya es reseñable que estos diez ejemplos se concentren en un solo poema, en los 864 versos de «Del infierno», el único fragmento conservado del *Discurso de los Novísimos* (c. 1640-1650), un poema penitencial en octavas que supone el más ambicioso proyecto no dramático de Calderón²⁶.

Los ejemplos son los siguientes:

la *mía* también desde el profundo clama

la *mía* no dude en lágrimas bañada

sentía solo, pues solo lamentaba

ya desde luego *merecía* el castigo

pues, aunque el justo le *tenía* seguro

despedazado, *abortaría* funesto

les harán *compañía* sin que se vea

había de hallar el límite a sus daños

había de ver el fin de sus pesares

aún no *podía* esperar ver que podía

(Calderón de la Barca, *Poesía*, pp. 498-524, vv. 221, 243, 319, 360, 383, 410, 599, 765, 766 y 777)

En este poema, los versos con desplazamientos acentuales se elevan a un 1.2 %, frente al 0.3 % que representan en el total de la poesía no dramática y al 0.5 % que suponen en los versos de métrica italianizante. Si ya ese 0.5 % es un guarismo relativamente elevado, el 1.2 % da fe de una concentración extraordinaria²⁷.

Esta vez podríamos ofrecer diversas explicaciones para tal peculiaridad. En primer lugar, podríamos contemplar que la acumulación de desplazamientos y sinéresis —todos los desplazamientos hallados

²⁶ Para una descripción del manuscrito, véase Casariego Castiñeira, 2019.

²⁷ Comparemos con el consabido 0 % de las «Lágrimas de la Magdalena» lopescas, también un poema penitencial en octavas.

implican sinéresis— responde a un estadio primitivo de la redacción del texto. En efecto, el manuscrito donde se conserva «Del infierno» es un autógrafo con muchas tachaduras que Calderón no llevó nunca a la imprenta, por motivos desconocidos. Por tanto, bien podríamos hallarnos ante una redacción no definitiva del texto, ante un borrador más o menos completo en el que quizás el poeta habría eliminado buena porción de licencias durante el proceso de lima. Esta hipótesis partiría de que la sinéresis por sístole o diástole es un defecto métrico, lo que tal vez no resulte prudente teniendo en cuenta los datos arriba señalados, que sugieren que los desplazamientos podrían formar parte del *usus scribendi* de ciertos escritores y, por tanto, responderían a una intención estética determinada. Frente al ideal de naturalidad de Lope, que evita estas licencias, poetas como Salazar, Balbuena o el propio Calderón las emplearían como un recurso particularmente apropiado para poemas de ornato elevado, en octavas o tercetos.

Esto nos llevaría a nuestra segunda hipótesis, en la que consideramos la posibilidad de que estos desplazamientos respondan a motivos de decoro o, incluso, semánticos. En el primer caso, la sístole y diástole serían efectos que contribuirían a dislocar el lenguaje y a alejar la lengua del poema del registro habitual, elevándola por encima del habla corriente gracias a un efecto de extrañeza, la *ostranenie* o desautomatización de que hablaban los formalistas rusos, o la *xenikón* que teorizó Aristóteles (*Retórica* 1404b 9, lib. III, p. 353)²⁸. Estaríamos, pues, ante un rasgo que contribuye a la «afectación» que algunos críticos puristas reprueban en la poesía cultista y en Calderón²⁹. Además, y en el segundo caso, estos desplazamientos podrían responder a necesidades expresivas, pues colaborarían para comunicar un sentido determinado, contribuyendo a la coloratura semántica de la expresión. En el caso de «Del infierno», este sentido específico sería la conmovida apelación a evitar las penas del infierno, que se expresan de modo muy adecuado con una acentuación dislocada y torturada por sinéresis motivadas por sístoles y diástoles.

En conclusión, el peculiar estilo de Calderón se aprecia y estudia en un corpus contenido y seguro como es su poesía no dramática, en la que podemos observar la frecuencia con la que el madrileño recurre a un recurso tan llamativo como el desplazamiento acentual, la sinéresis

²⁸ López Eire, 2002, p. 31.

²⁹ De hecho, los desplazamientos acentuales también son característicos de otros estilos artificiosos, como el modernista (Oliver Belmás, 1967).

por sístole o diástole, que también está presente en su obra dramática. Por desgracia, la falta de trabajos sobre el fenómeno en este último corpus nos impide llevar a cabo comparaciones. Asimismo, sería fructífero establecer estos contrastes si supiéramos cuál es la incidencia de estos desplazamientos en el estilo cultista³⁰, de donde bien podría haber tomado el recurso Calderón. En efecto, resulta plausible especular que en este aspecto el madrileño también podría haberse inspirado en la poesía nueva, de la que adaptó otra serie de figuras de elevación del estilo con consecuente dislocación o extrañamiento del lenguaje, como las trasposiciones. Sin embargo, los estudiosos solo se han centrado en el uso burlesco de este recurso en la poesía festiva, como señala Antonio Carreira comentando el consabido verso «sus Lúcanos y Senécas», del romance gongorino «De la semilla, caída»:

Las sístoles y diástoles, propias de la poesía festiva, las usan varios ingenios: el mismo Góngora, en los sonetos que empiezan «El conde mi señor se fue (o se va) a Napóles» (ed. Ciplijauskaité, n^{os} 119 y 131) y en los romances «A la fuente va, del Olmo» (n^o 93) y «Hanme dicho hermanas» (n^o 24); también Jáuregui, en su «Epílogo más que poético» de la vida de santa Teresa (*Rimas*, p. 195), y que, para Jammes, es una forma de llevar al extremo la broma de Góngora; otros muchos ejemplos alegan en sus edics. del *Viaje del Parnaso*, Rodríguez Marín (pp. 143-146) y M. Herrero (pp. 348-350)³¹.

Repetimos que, debido a la falta de trabajos sobre el conjunto del corpus gongorino, no podemos comparar científicamente esta tendencia con la que observamos en la poesía no dramática de Calderón, que presenta un contraste llamativo. Para empezar, el madrileño no emplea desplazamientos acentuales en la poesía burlesca, como «Curiosísima señora» o los diversos textos del género que aparecen en el corpus. Más bien, los que presenta —todos con sinéresis— los encontramos en poemas de bastante empaque, como la «Elegía en la muerte del señor infante don Carlos», *Psalle et sile* y «Del infierno», por lo que parece probable que Calderón concibiera estos desplazamientos como un elemento del ornato propio del estilo sublime, hipótesis que confirmaría el hecho de

³⁰ Por desgracia, los mejores trabajos sobre el estilo cultista no se han fijado en el tema (Ponce Cárdenas, 2001, pp. 109-132; Blanco, 2012a y 2012b), sobre el que sí se ha pronunciado Carreira (en su ed. de Góngora, *Romances*, II, p. 336), como veremos enseguida.

³¹ Carreira, en su ed. de Góngora, *Romances*, II, p. 336.

que los emplee preferentemente en los endecasílabos. Por consiguiente, la sístole y la diástole funcionarían como elementos distanciadores que elevan el tono del poema, concediéndole la necesaria dignidad, extrañeza o afectación, según gustos. Además, el ejemplo de la sístole en el octosílabo de *Psalle et sile* sugiere que Calderón podría aprovechar estos recursos para propiciar diversos efectos semánticos, otorgando al vocablo una capacidad expresiva especial. Si se confirma esta segunda hipótesis, la explicación de la especial concentración de desplazamientos en «Del infierno» debe de ser también semántica, como hemos tratado de mostrar al comparar los efectos dislocadores de este recurso con el contenido desesperado del poema, una descripción de las penas infernales.

Por último, nuestro trabajo sugiere que tal vez debamos distinguir entre tipos de desplazamientos acentuales, según provoquen o no provoquen sinéresis. Estos últimos, que hemos ejemplificado con versos gongorinos, no aparecen en el corpus de poesía no dramática de Calderón y, en efecto, suelen ser cómicos en la literatura áurea. Los primeros, sin embargo, se encuentran con mucha frecuencia en nuestro corpus, donde nunca tienen sentido burlesco. En cualquier caso, nuestro estudio sugiere que los desplazamientos acentuales con sinéresis son un rasgo peculiar del estilo poético calderoniano, un rasgo que podríamos usar para deslindar autorías y cuyos efectos en el receptor debemos estudiar con atención. Queda, pues, pendiente examinar estos recursos en la obra dramática de Calderón, así como comparar su uso con el de otros dramaturgos del momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 290-350.
- ALONSO, Dámaso, y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2000.
- AZAUSTRE, Antonio, y CASAS RIGALL, Juan, *Introducción al análisis retórico*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- BACZYŃSKA, Beata, «La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Ksiazę Niezłomny* de Juliusz Słowacki», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kasel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 195-207.

- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1984.
- BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, ed. Asima F. X. Saad Maura, Madrid, Cátedra, 2011.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BEVERLEY, John R., «Gracián o la sobrevaloración de la literatura», en *Relecturas del Barroco de Indias*, ed. Mabel Moraña, Hannover, Ediciones del Norte, 1994, pp. 17-30.
- BEVERLEY, John R., *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012a.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012b.
- BUCHANAN, Milton A., «Culteranismo in Calderón's *La vida es sueño*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos. 1*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 545-555.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para la zarzuela y zarzuela) y a través de la loa de *La púrpura de la rosa*», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1077-1090.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Estudio del manuscrito autógrafo de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*, de Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 12, 2019, pp. 217-235.
- CILVEIT, Ángel L., «La función de la metáfora en *La vida es sueño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22, 1973, pp. 17-38.
- COENEN, Erik, «Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón y su peculiar forma de aplicarla», *Dicenda*, 26, 2008, pp. 63-71.
- DEZA ENRÍQUEZ, Ana-Jimena, «El conceptismo de Calderón a la luz de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián: *agudeza por proporción y disonancia*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 399-426.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2, 2004, pp. 35-66.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «Métrica y edición del verso. El ejemplo de Fernando de Herrera», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 14, 2016, pp. 11-22.

- FERNÁNDEZ, Eduardo, «La retórica clásica y los diálogos de reyes: una aproximación», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 497-508.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 757-774.
- FLASCHE, Hans, «Das aus -mente Adverb und Adjektiv bestehende Syntagma (zur Spraches Calderons)», en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, ed. Ettore Li Gotti, vol. 2, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 18-37.
- FLASCHE, Hans, «Problemas de la sintaxis calderoniana (la transposición inmediata del adjetivo)», *Archivum Linguisticum*, 16, 1964, pp. 53-68.
- FLASCHE, Hans, «La lengua de Calderón», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 19-48.
- FLASCHE, Hans, «La significación filosófica de la substantivación mediante el artículo neutro “lo”», en *Über Calderón*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 433-447.
- GATES, Eunice, «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 545-555.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, vol. II, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GUTIÉRREZ ARAUS, María Luz, «Funcionamiento del hipérbaton en *El príncipe constante*», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*», ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1109-1124.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, «La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, ed. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Università Ca Foscari, 2017, pp. 567-577.
- HILBORN, Harry W., «Comparative *Culto* Vocabulary in Calderón and Lope», *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 223-233.
- 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 español del Siglo de Oro*», ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1125-1138.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (eds.), *Pedro Calderón de la Barca, Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*», ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 1, pp. 51-101.

- LÓPEZ EIRE, Antonio, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1139-1146. Reproducido en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 1, pp. 351-360.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- OLIVER BELMÁS, Antonio, «La dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213, 1967, pp. 405-409.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La atribución del tercer acto de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo», en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, ed. Laura Dolfi y Eva Galar, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2001, pp. 215-236.
- PINILLOS, María del Carmen, «La presencia de Góngora en los autos de Calderón», en *Teatri del Mediterraneo, riscritture e ricodificazioni tra '500 e 600*, ed. Valentina Nider, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 267-287.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- QUEROL, Miguel, «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1155-1160.
- QUINTERO, María Cristina, *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- SALAZAR, Eugenio de, *Textos náuticos: «Navegación del alma por el discurso de las edades del hombre» (1600). «Carta al licenciado Miranda de Ron» (1574)*, ed. José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2018.
- STEIN, Louise K., «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1161-1172.

- TORRE, Esteban, «Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 9, 2011, pp. 183-200.
- TORRE, Esteban, «Zeuxis y azeuxis: más sobre vocales en contacto», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 11, 2013, pp. 187-206.
- TORRE, Esteban, *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Padilla, 2017.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «La impronta mítica en el corazón de la metáfora calderoniana», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 48, 2011, s. p.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2, 2014, pp. 73-85.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «De flores, garzas y jardines. Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzaiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015a, pp. 723-730.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas: los casos de *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*», en *Nuevas sonoras aves: catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015b, pp. 227-244.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Entre la metáfora y el gesto: expresiones e imágenes del secreto en el teatro calderoniano», en *Texto y actor en el teatro áureo*, ed. Wolfram Aichinger, Paula Casariego, Simon Kroll y Alicia Vara López, Wien, Turia / Kant, 2016a, pp. 139-161.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «El motivo del volcán en el imaginario calderoniano: algunas notas para una teoría del secreto», *Memoria y civilización. Anuario de historia*, 19, 2016b, pp. 293-310.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- WILSON, Edward M., «A Key to Calderón's *Psalle et Sile*», en *Hispanic Studies in Honor of I. González Llubera*, ed. Frank Pierce, Oxford, Dolphin Books, 1959, pp. 429-440.
- WOOLDRIDGE, John B., «Some Unstudied Aspects of Calderón's Versification», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 161-183.
- WOOLDRIDGE, John B., «El encabalgamiento en Calderón: rasgo determinativo de su estilo», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, pp. 1221-1230.