

**LA RETÓRICA DEL VERSO  
EN CORNEILLE Y CALDERÓN**

**THE RHETORIC OF VERSE  
IN CORNEILLE AND CALDERÓN**

ERIK COENEN

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Tanto la poesía dramática de Corneille como la de Calderón se caracterizan por un uso intenso de figuras retóricas, especialmente las de dicción, y por su tendencia a ajustar a la medida del verso la extensión de las (partes de las) figuras, reforzando así mutuamente las unidades retóricas y poéticas. Este estudio compara las técnicas más habituales en los dos poetas en este sentido, señala semejanzas y contrastes, y ofrece al final una conclusión tentativa sobre un rasgo contrastivo de la poesía en lengua francesa y española: la tendencia al emparejamiento de rimas en aquella y a su separación en esta.

**Palabras clave:** Pierre Corneille, Pedro Calderón de la Barca, verso dramático, retórica dramática.

**Abstract:** Both Corneille's and Calderón's dramatic poetry are characterized by an intense use of rhetorical figures, mainly those of diction, and by their tendency to

adjust the extension of (parts of) these figures to the measure of the verse line, thus mutually strengthening the rhetorical and poetical units. This study compares the most usual techniques of both poets in this respect, points out similarities and contrasts, and offers a final, tentative conclusion about a contrasting characteristic of French and Spanish poetry: a tendency towards coupling rhymes in French and their separation in Spanish.

**Keywords:** Pierre Corneille, Pedro Calderón de la Barca, dramatic verse, dramatic rhetoric.

**S**on marcas distintivas de la poesía barroca el intenso empleo de las figuras de dicción y el gusto por hacerlas coincidir con las unidades métricas: el verso, la estrofa, la media estrofa. Abundan los paralelismos sintácticos entre versos sucesivos o entre las dos mitades de un cuarteto, las anáforas marcando el inicio de los versos, los quiasmos y las diseminaciones calculadas. Así sucede tanto en la poesía lírica como en la dramática. En España, el poeta dramático en el que más se acentúa este afán es Pedro Calderón de la Barca; en Francia, Pierre Corneille. Un breve inventario analítico de sus recursos preferidos revelará semejanzas muy llamativas, pero también contrastes, a mi modo de ver, igual de interesantes. Hasta ahora, los estudiosos de ambas tradiciones escénicas no se han ocupado de este asunto y han preferido comparar las obras de Corneille con sus modelos directos (*Le Cid* con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro o *Le menteur* con *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón) y solo se ha tomado en consideración la relación entre Calderón y Corneille para afirmar o negar la relación existente entre *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón, y *Héraclius*, de Corneille<sup>1</sup>.

### 1. Corneille

Como es de sobra sabido, el verso del teatro «clásico» francés es el alejandrino, invariablemente ordenado en pareados. La poesía dramática de Corneille, si bien ocasionalmente inserta

<sup>1</sup> Véanse, entre otros, SEGALL, Jacob Bernard, *Calderón and the Spanish Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1902; MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, París, Hachette, 1901; HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille et le théâtre espagnole*, París, Bouillon, 1903. Para *Héraclius* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*, véase CRUICKSHANK, Don William, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Londres, Tamesis, 1971, pp. LXXVI-LXXXVIII.

breves pasajes que adoptan otra forma poética, no es en esto una excepción. Cada pareja de alejandrinos viene marcada no solo por la rima, sino por la exigencia de alternar pareados graves y agudos, contrastando cada pareado con el anterior y con el siguiente y, así, individuándolo. Conviene señalar también que el pareado alejandrino tiene la peculiaridad de organizar el lenguaje en tres niveles prosódicos (hemistiquio – verso – pareado) diferentes y que cada nivel organizativo duplica en extensión al nivel inferior: el verso está compuesto de dos hemistiquios y el pareado, de dos versos. Cuando los poetas agrupan los pareados en bloques de cuatro versos, consiguen incluso añadir un nivel más de duplicación. Este hecho ha sido muy aprovechado por los poetas franceses, que se esfuerzan por hacer confluir estos niveles prosódicos con los períodos sintácticos y semánticos, así como con los componentes de las figuras de dicción. Entre los grandes del teatro francés, fue indiscutiblemente Corneille quien procuró con más ahínco explotar las posibilidades que brindan los alejandrinos en este sentido. En lo que sigue, exploraré las técnicas principales manejadas por el francés con este propósito, dejando para la segunda parte del estudio la comparación con técnicas análogas en Calderón.

En los diálogos, Corneille tiende a mantener intactos los pareados y a evitar que se repartan entre varios personajes. Es manifiesto el agrado que le provocan secuencias como esta, con tres personajes en escena (*Horace*, 341-6)<sup>2</sup>:

CURIACE	Venez donc recevoir ce doux commandement. Qui doit mettre le comble à mon contentement.
CAMILLE	Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères, Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.
JULIE	Allez, et cependant au pied de nos autels J'irai rendre pour vous grâces aux immortels.

A la vez que procura a menudo repartir los pareados entre los personajes, gusta de agruparlos de dos en dos mediante el empleo de figuras de repetición, muy especialmente con paralelismos sintácticos. Así, en *Rodogune* (II, iv):

<sup>2</sup> Cito las obras de Corneille por número de verso, salvo cuando manejo ediciones que no numeran los versos, en cuyo caso doy acto y escena.

SÉLEUCUS	Est-il une constance à l'épreuve du foudre Dont ce cruel arrêt met notre espoir en poudre?
ANTIOCHUS	Est-il un coup de foudre à comparer aux coups Que ce cruel arrêt vient de lancer sur nous?

El agrupamiento de los pareados de dos en dos también puede darse dentro de las intervenciones sucesivas, como en esta secuencia, donde los cuatro versos de Sévère son la respuesta a los cuatro de Fabian (*Polyeucte*, 1387-94):

FABIAN	Laisser à son destin cette ingrate famille; Qu'il accorde, s'il veut, le père avec la fille. Polyeucte et Félix, l'épouse avec l'époux: D'un si cruel effort quel prix espérez-vous?
SÉVÈRE	La gloire de montrer à cette âme si belle Que Sévère l'égale, et qu'il est digne d'elle; Qu'elle m'était bien due, et que l'ordre des cieus En me la refusant m'est trop injurieux.

Cuando Corneille practica la esticomitia<sup>3</sup>, la agrupación de los versos en pareados sigue siendo operativa, como sucede muy claramente en este pasaje de *Horace*, en el que el paralelismo sintáctico refuerza el vínculo creado por la rima, a pesar del reparto entre dos personajes de los dos versos del pareado (155-158):

JULIE	Quoi! vous appelez crime un change raisonnable?
CAMILLE	Quoi! le manque de foi vous semble pardonnable?
JULIE	Envers un ennemi que peut nous obliger?
CAMILLE	D'un serment solennel qui peut nous dégager?

En otros casos, no son las figuras de dicción lo que refuerza la unión de los dos versos, sino el encadenamiento comunicativo. Me refiero a casos como el de estos versos de *Le Cid* (385-388), en los que don Arias abrocha cada pareado con una respuesta al verso pronunciado por el Conde:

D. ARIAS	Que lui dirai-je enfin? je lui dois rendre conte.
LE COMTE	Que je ne puis du tout consentir à ma honte.
D. ARIAS	Mais songez que les rois veulent être absolus.
LE COMTE	Le sort en est jeté, monsieur, n'en parlons plus.

<sup>3</sup> Entiendo por esticomitia un «diálogo de poesía dramática en que cada intervención de un interlocutor ocupa un verso», de acuerdo con la definición de la RAE.

De este modo, el segundo verso del alejandrino cierra un ciclo comunicativo abierto por el primero, a la vez que hace avanzar el diálogo, provocando la siguiente intervención del primer locutor. Es fácil encontrar en cualquier pieza de Corneille secuencias análogas. Menos frecuente, pero no inexistente, es el recurso a breves series de hemistiquios que de igual manera tienden a reforzar simultáneamente la unidad del pareado, como en esta secuencia de *Polyeucte* (641-643):

NÉARQUE	J'abhorre les faux dieux.	
POLYEUCTE		Et moi, je les déteste.
NÉARQUE	Je tiens leur culte impie.	
POLYEUCTE		Et je le tiens funeste.
NÉARQUE	Fuyez donc leurs autels.	
POLYEUCTE		Je les veux renverser,
	Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.	

En ejemplos anteriores hemos visto casos en los que el segundo verso complementa semántica y sintácticamente el primer verso, cerrando así el pareado en más planos que el puramente métrico; aquí sucede algo análogo a nivel de los hemistiquios: el segundo complementa al primero de tal manera que cierra no solo el verso sino también el período sintáctico y semántico. A su vez, a nivel de pareado, en el primero de los dos, de nuevo el paralelismo sintáctico entre los versos refuerza el efecto copulativo de la rima, mientras que en el segundo pareado se concluye la hemisticomitia<sup>4</sup> con un verso entero que cierra el debate, abriendo paso a una intervención más larga que iniciará *Polyeucte* a continuación. Las técnicas señaladas, por supuesto, se combinan y recombinan de muchas formas. Doy otro ejemplo de la misma obra que supone una variación de la misma técnica esencial (1281-90):

PAULINE	Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.
POLYEUCTE	Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.
PAULINE	C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?
POLYEUCTE	C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.
PAULINE	Imaginations!

<sup>4</sup> Uso este término análogamente a mi uso de *esticomitia*, como «diálogo de poesía dramática en que cada intervención de un interlocutor ocupa la mitad de un verso».

POLYEUCTE	Célestes vérités!
PAULINE	Étrange aveuglement!
POLYEUCTE	Éternelles clartés!
PAULINE	Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!
POLYEUCTE	Vous préférez le monde à la bonté divine!
PAULINE	Va, cruel, va mourir; tu ne m'aimas jamais.
POLYEUCTE	Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix.

Notemos los cuatro niveles de organización discursiva, en los que cada uno duplica el nivel inferior: hemistiquio, verso, pareado, doble pareado. Los primeros cuatro versos constituyen un caso característico, unidos todos como serie esticomítica, a su vez claramente dividida en dos series de dos versos, unidos estos entre sí no solo por la rima sino también por el paralelismo y la anáfora. A su vez, la esticomitia garantiza la enfática individuación de cada verso, donde los hemistiquios se marcan gráficamente con una coma. Los dos versos centrales del pasaje aceleran el ritmo del diálogo al sustituir la esticomitia por una hemisticomitia perfecta; sin embargo, el segmento no deja de abarcar un pareado exacto. El final del pasaje vuelve a ofrecer una serie de cuatro versos, subdivididos en pareados internamente cohesionados tanto por la rima como por el paralelismo y la antítesis, y subdivididos, a su vez, en versos individuales marcados por la esticomitia.

Hasta ahora, me he centrado en los diálogos, pero en los monólogos de Corneille cabe señalar técnicas muy similares, con cierta predilección por el empleo de la antítesis. Esta figura le resulta sin duda atractiva por permitirle, por un lado, reflejar los conflictos dramáticos extremos tan presentes en sus obras, y, por otro, adecuarse a su forma particular de construir versos y pareados. Los dos componentes contrastados en la antítesis suelen distribuirse en el primer y segundo versos del pareado o, lo que es mucho más frecuente, en el primer y segundo hemistiquio del verso. Corneille parece encontrar un gusto especial en contrastar distintas partes del cuerpo:

Quand le bras a failli, l'on en punit la tête (*Le Cid*, 722)  
 Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras (*Le Cid*, 724)  
 Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main (*Le Cid*, 756)

En estos casos, es interesante notar que la antítesis ocupa habitualmente el segundo verso del pareado, que de esta manera se cierra con mayor fuerza retórica. Veamos, por ejemplo, estos versos de Julie en la escena inicial de *Horace* (95-100):

Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses,  
 En des esprits divers, des passions divers!  
 Et qu'à nos yeux Camille agit bien autrement!  
 Son frère est votre époux, le vôtre est son amant:  
 Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre  
 Son sang dans une armée, et son amour dans l'autre.

La primera antítesis, entre *pareilles* y *divers*, se extiende sobre dos versos y se cierra simultáneamente con el pareado, y en los otros casos, los versos contruidos con antítesis son los pares. Así, en el segundo verso citado, *esprits* se contrapone, aunque no de manera plenamente antitética, a *passions*; en el cuarto, *son frère* hace antítesis con *le vôtre*, así como *votre époux* con *son amant*; en el sexto, lo hace *son sang* con *son amour* y *une armée* con *l'autre*. Es así como, a menudo, la técnica compositiva de Corneille acumula los elementos verbales contrapuestos.

## 2. Calderón

Frente al alejandrino pareado francés, se erige la polimetría de la comedia española. Se han escrito muchas páginas sobre la adecuación entre cada forma poética y la situación dramática en la que se emplea<sup>5</sup>, y sería impensable pretender resumir aquí las

<sup>5</sup> Aparte de las escuetas aseveraciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 305-12), hay observaciones tempranas sobre el tema en MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 102-208, que fueron complementadas en seguida por una monografía de Diego Marín y más tarde por las de Bakker: MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 9-11 y BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 93-101. Diego Marín añadió más tarde un estudio sobre la polimetría en Calderón: MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 95-113; y existen diversos estudios parciales al respecto, como el de Williamsen tomando como modelo *La vida es sueño*: WILLIAMSEN, Vern, «La función del verso en la comedia del Siglo de Oro», en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Publications Universitaires de Bordeaux,

propuestas al respecto. Parece evidente, de todos modos, que en la elección de un poeta dramático de una estrofa concreta para una escena determinada pueden confluír, contraponerse o reforzarse mutuamente criterios muy diversos: su funcionalidad u oportunidad para la situación dramática en la que se vayan a emplear, el contraste con la estrofa empleada en el segmento precedente, la espontánea combinación en la mente del poeta de versos, rimas o asonancias que marcan la pauta para el resto de la escena, etcétera. Si a esto añadimos que ninguna situación o secuencia dramática es absolutamente idéntica a otra, está claro que nunca se conseguirá reducir la práctica de los poetas dramáticos áureos a un sistema riguroso y cerrado. Cuando en el mundo académico se intenta fijar los criterios que rigen lo que es, pues, un sistema muy flexible y poroso, lo más habitual es considerar que «el uso de las diferentes estrofas está ceñido a la naturaleza teatral de cada situación dada»<sup>6</sup>, por lo que Marín<sup>7</sup> partió de una clasificación de temas y situaciones dramáticas para relacionar cada clase en mayor o menor medida con formas poéticas, y Bakker consideró, por ejemplo, «prospectiva» la quintilla y «retrospectiva» la décima<sup>8</sup>. Obviamente, las categorías y prioridades establecidas por cada estudioso de la polimetría influirán de manera importante, tal vez decisiva, en sus observaciones y conclusiones sobre el sistema. A mi parecer, ha de atribuirse un gran peso al ritmo escénico perseguido por el poeta. Si suponemos que, idealmente, el período estrófico coincide en cierto modo con el período semántico y/o sintáctico, la redondilla —la estrofa más breve empleada en la comedia nueva, con treinta y dos sílabas prosódicas— es la más adecuada para los segmentos de elevado ritmo escénico, con frecuentes cambios de locutores y poca reflexión o elaboración retórica. En el otro extremo, la décima, la estrofa más larga en octosílabos, conlleva un ritmo escénico más pausado, más apto para la reflexión y la

---

1977, pp. 883-891. Para la comedia nueva en general, y concebido como manual para la práctica escénica, es de interés el libro de Cantero: CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 616.

<sup>6</sup> *Ibid.*, *cit.*, p. 616.

<sup>7</sup> MARÍN, Diego, *Uso y función...*, *cit.*, pp. 9-11.

<sup>8</sup> BAKKER, Jan, «Versificación y estructura...», *cit.*, pp. 93-101.

amplificación retórica de los conceptos expresados, y, por tanto, también, pero no necesariamente, para los monólogos y los diálogos con cambios de locutor menos frecuentes. El romance, como serie de extensión indefinida, da otro ritmo a la acción, y la silva también, mientras que la octava, con sus largos períodos, tiene algo en común con la décima.

Al margen del ritmo escénico, hay que tener en cuenta la gravitación de la tradición literaria sobre la elección de las formas poéticas. El soneto, desde los *stilnovistas*, es la forma idónea para la introspección afectiva, y así se emplea a menudo en la comedia nueva como soliloquio breve. Desde luego, la forma más marcada por la tradición es el romance, con el que varias generaciones de castellanohablantes se habían familiarizado como vehículo de poesía fundamentalmente narrativa, desde las plazas de los pueblos hasta las salas de los palacios. Acaso sería tan válido decir que la comedia nueva incorporó esta forma en su sistema como afirmar, a la inversa, que la comedia nueva se construyó desde la práctica de la relación de romances (recordemos que se hablaba siempre de «oír», no de «ver» la comedia). De esto deriva uno de los rasgos más característicos de la comedia nueva: en otras tradiciones teatrales, la forma habitual de informar al público de los antecedentes de la acción es deslizar referencias a ellos en el diálogo dramático; pero en la española, se hace casi invariablemente por medio de un largo romance (la «relación») en algún momento del primer acto, que era plausiblemente uno de los momentos culminantes para el público de la época (y hoy es quizás lo primero que adaptadores y versionistas se encargan de recortar). De ahí también que, aunque Corneille o Racine abundan en monólogos de decenas de versos, no llegan nunca a los cientos que pueden ocupar los romances de Lope o Calderón, ni suelen tener sus monólogos la misma función expositiva de las «relaciones de comedia», siempre en romance.

Para el tema presente, lo más importante es constatar que las estrofas empleadas en la comedia nueva rehuyen, por regla general, la rima pareada. Es significativo que la única forma en la que se emplea, la silva pareada, se caracteriza por la desigual extensión de los dos versos, pues habitualmente alternan

un heptasílabo con un endecasílabo, evitando una reiteración rítmica comparable con la de los alejandrinos franceses.

Hechas estas observaciones, creo que necesarias para establecer las diferencias fundamentales en los cimientos prosódicos sobre los que construyen sus textos dramáticos Corneille y Calderón, paso a la consideración de la retórica del verso en este último. Abundan los pasajes en los que esta retórica se acerca de manera realmente notable a la de Corneille. Comparemos, por ejemplo, el momento de *Le Cid* en el que el francés hace arrojar a Jimena y Don Diego a los pies del Rey, y el de *La vida es sueño* en el que Estrella y Astolfo saludan al Rey compitiendo por su atención. Así inicia la escena Corneille (647-54):

CHIMÈNE	Sire, sire, justice!	
D. DIÈGUE		Ah! sire, écoutez-nous.
CHIMÈNE	Je me jette à vos pieds.	
D. DIÈGUE		J'embrasse vos genoux.
CHIMÈNE	Je demande justice.	
D. DIÈGUE		Entendez ma défense.
CHIMÈNE	D'un jeune audacieux punissez l'insolence:	
	Il a de votre sceptre abattu le soutien,	
	Il a tué mon père.	
D. DIÈGUE		Il a vengé le sien.
CHIMÈNE	Au sang de ses sujets un roi doit la justice.	
D. DIÈGUE	Pour la juste vengeance il n'est point de supplice.	

A continuación, el Rey toma la palabra para dársela primero a Jimena y después a don Diego para que expliquen su querrela. El pasaje de estructura similar en Calderón, por su parte, reza así (580-89)<sup>9</sup>:

ESTRELLA	Sabio Tales,...	
ASTOLFO		Docto Euclides,...
ESTRELLA	...que entre signos...	
ASTOLFO		...que entre estrellas...
ESTRELLA	...hoy gobiernas...	
ASTOLFO		...hoy resides...
ESTRELLA	...y sus caminos,...	
ASTOLFO		...sus huellas,...
ESTRELLA	...describes:...	

<sup>9</sup> Hay otros pasajes de estructura similar en Calderón, como, por ejemplo, en *El príncipe constante*, vv. 2021-32.

ASTOLFO	...tasas y mides:...
ESTRELLA	...deja que en humildes lazos...
ASTOLFO	...deja que en tiernos abrazos...
ESTRELLA	...yedra dese tronco sea...
ASTOLFO	...rendido a tus pies me vea.
BASILIO	Sobrinos, dadme los brazos.

Por supuesto, las situaciones no son idénticas: la tensión es más latente entre Estrella y Astolfo, frente al conflicto más abierto y explosivo entre Jimena y don Diego, por ejemplo, lo cual da a las intervenciones de estos un carácter más exclamativo; pero salvando tales distancias, ambos poetas sugieren con medios poético-retóricos muy similares la competencia entre dos personajes para lograr la atención prioritaria del Rey, recurriendo a una hemisticomitia<sup>10</sup> que acelera el diálogo a la vez que reparte por igual el texto entre los dos, y, al mismo tiempo, al paralelismo y a la sinonimia entre las sucesivas intervenciones. Los dos textos incluso coinciden en su ralentización final, pasando de hemisticomitia a esticomitia. Es cierto que los «hemistiquios» en Calderón no son completamente puros (tanto Estrella como Astolfo pronuncian una vez cinco y una vez tres sílabas, aun así equilibrándose la una al otro en la suma total de sílabas), e igualmente cierto es que el equilibrio se rompe una vez en el texto de Corneille con una intervención un poco más larga por parte de Jimena —quien, aunque sea con máxima brevedad, ha de transmitir al rey el motivo de su venida—; pero el calculado balanceo retórico entre los dos personajes frente al rey es innegable en ambos textos.

Con todo, hay una diferencia importante. En Corneille, de nuevo, como en los ejemplos ofrecidos anteriormente, son operativos los cuatro niveles textuales señalados —el nivel de hemistiquio, el de verso, el de pareado y el de pareado doble—, mientras que el período en Calderón es más largo y va repartido ordenadamente entre las dos quintillas: la primera quintilla constituye, en su totalidad, un vocativo (o dos vocativos); y la segunda, el

<sup>10</sup> Técnicamente, en el caso de Calderón no puede hablarse de «hemistiquios», ya que el octosílabo no es un verso compuesto. Empleo el término aquí porque es manifiesto el afán del poeta de dividir el verso en dos mitades de igual extensión prosódica.

cortesano saludo propiamente dicho, finalmente «abrochada» – en término de Susana Cantero<sup>11</sup> – por el propio rey reciprocando el saludo. Así pues, lo que diferencia la retórica corneillana de la calderoniana viene determinado por la forma poética.

La esticomitia propiamente dicha es relativamente infrecuente en la comedia española<sup>12</sup>. Uno de los ejemplos más extensos que he encontrado en Calderón es esta joya cómica, en la que una pareja «graciosa», caracterizada por su habla sayaguesa, ofrece explicaciones a una dama noble llamada Serafina (*El postrer duelo de España*, 1303-1304)<sup>13</sup>:

GILA	Yo lo tengo de contar.
BENITO	Mijor lo contaré yo.
SERAFINA	Decidme lo que pasó y acabad de porfiar.
BENITO	Cantando con mi pollino...
GILA	Con mi pollino cantando...
BENITO	...iba mi camino cuando...
GILA	...iba, cuando mi camino...
BENITO	...he aquí a tu primo con fiera...
GILA	...con fiera he aquí a tu primo...
BENITO	...collera, furia y animo...
GILA	...animo, furia y collera...
BENITO	...salir al paso diciendo...
GILA	...diciendo salir al paso...
BENITO	...(Verle era estopendo caso.)...
GILA	...(Caso era verle estopendo.)...
BENITO	«¿Quién os dijo ese cantar?»...
GILA	«¿Quién ese cantar os dijo?»...
BENITO	...y con un pesar prolijo...
GILA	...prolijo y con un pesar...
BENITO	...habiéndonos aporreado...
GILA	...aporreádomos habiendo...
BENITO	...muy atufado corriendo...
GILA	...corriendo muy estofado...
BENITO	...entró en la ciudad y luego...
GILA	...y luego entró en la ciudad...

<sup>11</sup> CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica...*, cit.

<sup>12</sup> Algunos ejemplos en Pardo, Arcadio, «Esticomitia y esticomitia ampliada», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 65-86, que sin embargo emplea un concepto de esticomitia menos restringido que yo aquí.

<sup>13</sup> Cito por número de páginas y enmiendo alguna errata de la edición manejada con la *Quarta parte* de 1674.

BENITO	...hecho un fuego de crueldad...
GILA	...hecho de crueldad un fuego...
BENITO	...embistió con no sé qué hombre...
GILA	...vistió hombre con no sé qué...
BENITO	...que su nombre no le sé...
GILA	...no le sé yo que su nombre...
BENITO	...al ruido habiendo de aceros...
GILA	...de aceros habiendo el ruido...
BENITO	...caballeros acodido...
GILA	...sacodido caballeros...
BENITO	...sobre si un defecto era...
GILA	...sobre si un era defeto...
BENITO	...como debiera secreto...
GILA	...secreto como debiera...
BENITO	...allegró no sé qué ley...
GILA	...no sé qué ley alegró...
BENITO	...que el mismo Rey la escochó...
GILA	...que la escochó el mismo Rey...
BENITO	...con que para Valladolid...
GILA	...para Valladolid con que...
BENITO	...la lid citada se ve...
GILA	...se ve citada la lid...
BENITO	...donde dos muerte se den.
GILA	...se den muerte donde dos.
SERAFINA	¡Malas nuevas os dé Dios!
	¡Maldígaos el cielo!
LOS DOS	Amén.

A primera vista, aunque el discurso continúa de un verso a otro como en el saludo de Estrella y Astolfo, el pasaje está compuesto de una larga serie de versos esticomíticos; pero en seguida se ve que, realmente, los versos van agrupados de dos en dos debido a que en cada caso las palabras de Gila repiten, trabucan e invierten en quiasmo las de Benito. A un nivel superior, sigue también operativa la organización estrófica de la redondilla, que agrupa los versos de cuatro en cuatro, puesto que cada segundo grupo de dos versos cierra la rima del primer grupo. Esto se refleja a nivel sintáctico y semántico: la primera redondilla citada la concluye Serafina con dos versos que invitan a la explicación de los dos villanos. La segunda (desde «Cantando» hasta «camino») constituye en su totalidad un complemento temporal que precede a la tercera, y así sucesivamente, hasta llegar a la redondilla final, rematada por Serafina con su maldición y

la disparatada respuesta de los dos al unísono. Ciertamente, es difícil ilustrar mejor el principio de cierre retórico de un pasaje que un «Amén» final, y difícil también encontrar mejor ejemplo de cómo las características formales del verso y de la estrofa son parte orgánica del efecto cómico perseguido.

El pasaje analizado deja claro también por qué la esticomitia pura es mucho menos habitual en la comedia nueva que otro tipo de esticomitia, en sentido más laxo, que agrupa los versos de dos en dos en intervenciones sucesivas de los personajes. Es fácil encontrar ejemplos en Calderón, como en este pasaje de *La selva confusa* (857-68):

CARLOS	Paréceme que has sentido las nuevas del casamiento.
FILIPO	De Fadrique el fin violento causa de mi pena ha sido.
LEONELO	Bien fingiste la caída y el llanto a tu falsa fe.
FILIPO	La caída sí lo fue, mas la pena no es fingida.
CARLOS	Si tu envidia pretendió su muerte, ¿qué estás así?
FILIPO	Su destierro pretendí, Carlos, que su muerte no.

De manera análoga a cómo Corneille hace que el segundo verso del pareado conteste al primero, o de algún otro modo se vincula semántica, sintáctica y/o retóricamente con él, en este pasaje la segunda mitad de cada redondilla, siempre puesta en boca de Filipo, contesta a los dos versos pronunciados por uno de sus compañeros. Para que se produzca el efecto pretendido, ni siquiera hace falta que los personajes se escuchen, como en esta serie de apartes en *A secreto agravio, secreta venganza* (2270-77):

DON LOPE	Pues conmigo iréis. ( <i>Ap.</i> Llegó la ocasión de mi venganza.)
DON LUIS	( <i>Ap.</i> ¿Cuál hombre en el mundo alcanza mayor ventura que yo?)
DON LOPE	( <i>Ap.</i> A mis manos ha venido, y en ellas ha de morir.)
DON LUIS	( <i>Ap.</i> ¡Que me viniese a servir de tercero su marido!)

Tal vez el ejemplo más conocido y estilizado de esta técnica es el enfrentamiento último entre Don Lope de Figueroa y Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* (2566-85):

DON LOPE	¡Voto a Dios, que lo sospecho!
CRESPO	¡Voto a Dios, como os le he dicho!
DON LOPE	Pues, Crespo, lo dicho dicho.
CRESPO	Pues, señor, lo hecho hecho.
DON LOPE	Yo por el preso he venido y a castigar este exceso.
CRESPO	Pues yo acá le tengo preso por lo que acá ha sucedido.
DON LOPE	¿Vos sabéis que a servir pasa al Rey, y soy su juez yo?
CRESPO	¿Vos sabéis que me robó a mi hija de mi casa?
DON LOPE	¿Vos sabéis que mi valor dueño de esta causa ha sido?
CRESPO	¿Vos sabéis cómo atrevido robó en un monte mi honor?
DON LOPE	¿Vos sabéis cuánto os prefiere el cargo que he gobernado?
CRESPO	¿Vos sabéis que le he rogado con la paz y no la quiere?

La primera redondilla del pasaje se organiza simultáneamente al nivel de verso individual (la esticomitia), al nivel de pares de versos unidos por una secuencia de acción-reacción y por un paralelismo muy marcado, y al nivel de estrofa al concluir la serie esticomítica y al «abrocharse» la rima. El parecido con las técnicas de Corneille es muy fuerte, solo que en el francés los tres niveles habituales son *hemistiquio – verso – pareado* y en el español son *verso – media estrofa – estrofa*. En el resto del diálogo citado, cabe decir que hay un bloque de doce versos, unidos todos por el paralelismo y la anáfora. Simultáneamente, el consecuente agrupamiento de los versos en series de dos por locutor, en las que los dos versos de Crespo cierran una y otra vez la redondilla abierta por don Lope, da al pasaje un «efecto balancín» que tiene mucho en común con efectos equivalentes en Corneille. La verdad es que el octosílabo, por su brevedad, recuerda más al hemistiquio del

alejandrino francés que al alejandrino en sí, por lo que versos como los citados «—Pues Crespo, lo dicho dicho. // —Pues, señor, lo hecho hecho» parecen casi calcados (o a la inversa) de versos como estos de *Le Cid* (987):

CHIMÉNE	Rodrigue, qui l'eût cru?
D. RODRIGUE	Chimène, qui l'eût dit?

Con todo, hay que constatar una diferencia capital con la técnica análoga en Corneille. En el pareado alejandrino francés, la unidad semántica y sintáctica tiende a coincidir con la unidad de los dos versos, como hemos observado claramente en aquellos casos en los que el segundo verso remata con una antítesis la frase iniciada en el primero. En Calderón, en cambio, ocurre todo lo contrario: entran en tensión las unidades de sentido y las unidades estróficas, puesto que aquellas separan lo que la rima une. El efecto que consigue Calderón en pasajes como los citados se consigue dividiendo las redondillas por la mitad, nunca después del primer verso ni justo antes del último. El poeta procura conseguir un efecto «abrochador» de la segunda intervención, que proporciona las rimas necesitadas por la primera.

Pasa algo similar en las décimas. Esta forma es habitualmente descrita no solo como una estrofa de diez versos con rima *abbaaccddc*, sino también como un compuesto de dos redondillas (*abba* y *cdde*) unidas por dos versos de transición *ac*<sup>14</sup>. A mi entender, a estos dos niveles superpuestos de organización interna hay que añadir uno más. De manera análoga a cómo las redondillas se componen de dos mitades de dos versos cada una, también la décima tiende a separar por sentido y sintaxis lo que la rima une. Si intentamos leer la primera décima del célebre primer monólogo de Segismundo agrupando los versos por sus rimas, podemos formar cuatro pareados, pero la estrofa resulta muy difícil de leer así (marco una pausa enfática con //):

<sup>14</sup> Así, por ejemplo, en QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 112, o en PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000, p. 281. Torre, por su parte, se limita a observar que «suele existir una pausa de sentido después del cuarto verso», en TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, p. 128.

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.

Resultan mucho más fáciles de leer agrupados contra la rima, es decir, separando en la dicción los versos que riman entre sí:

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.

No digo que el actor deje una pausa después de cada segundo verso, sino que parece ser la forma «natural» que tienen los versos de agruparse. En la práctica, no es fácil encontrar décimas cuya estructura interna marque impecablemente cinco períodos sucesivos de dos versos cada uno, sino que se trata más bien de un arquetipo al que tiende la estrofa, que por otra parte necesita variar el patrón de sonoridades internas para no resultar monótono, cargante y previsible. Una variante que confirma la regla me parece esta, de la primera parte de *La hija del aire* (1940-49):

ARSIDAS	Esta divina hermosura...
MENÓN	Esta divina belleza...
ARSIDAS	...hallé yo en esta aspereza.
MENÓN	...vi al pie de esta peña dura.
ARSIDAS	Para lograr mi ventura...
MENÓN	Para estorbar mi apetito...

ARSIDAS ...llevártela solícito,  
donde mi lealtad me mueve.  
MENÓN Y yo, que no te la lleve,  
ni consiento ni permito.

Aunque los primeros seis versos son esticomíticos, van claramente agrupados de dos en dos por paralelismo sintáctico, como van también agrupados de dos en dos los cuatro versos finales. Se percibe claramente la estructura *ab-ba-ac-cd-dc* que separa los versos que riman entre sí.

En los romances sucede algo semejante, a pesar de la bien conocida tendencia a agrupar los versos en series de cuatro («cuartetos de romance»), muy presente en el Calderón temprano<sup>15</sup>. Obsérvense estos diálogos simultáneos entre, por un lado, Licas y Libia y, por otro, Friso y Astrea, en la segunda parte de *La hija del aire* (3052-3073):

LICAS En decir que el Rey te quiere  
di ahora que te engaño.  
FRISO Cuanto has respondido al Rey  
escuché, dueño tirano.  
LIBIA Pues, señor, mi bien, mi dueño,  
¿qué culpa tienen mis hados?...  
ASTREA Yo lo estimo; así otra vez  
me excusas de confesarlo.  
LICAS ¿Luego con esta disculpa  
bien de tus ojos me aparto?  
FRISO Tú verás la estimación  
que hago a ese desengaño.  
LIBIA Yo sabré morir sintiendo.  
LICAS Vivir sabré yo olvidando.  
FRISO Yo aborreciendo vivir.  
ASTREA Y yo padecer amando.  
FRISO Licas...  
LICAS Friso...  
FRISO ¿Amor es esto?  
A matar muriendo vamos.  
ASTREA Libia...  
LIBIA Astrea...  
ASTREA ¿Esto es amor?  
Vamos a morir llorando.

<sup>15</sup> HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938, pp. 5-7 y *passim*.

Si tenemos presente que Licas y Libia se encuentran en una parte del escenario y Friso y Astrea en otra, se aprecia cómo, sobre todo en los doce versos iniciales, se empareja cada vez el verso sin rima con el verso que lleva la asonancia *a-o*, después del cual se toma la palabra en el otro diálogo.

Opera, pues, en las formas poéticas principales de la versificación dramática de Calderón (romances, redondillas y décimas), un afán de «desunir» lo que la rima «une». Con ello en mente, vuelvo a la consideración de la semejanza entre la retórica de los dos poetas, puesto que también para el pasaje que acabo de citar cabe encontrar otros de estructura bastante análoga en Corneille. En la escena final de *Le menteur*, por ejemplo, nos encontramos también con un diálogo simultáneo entre dos parejas (Alcippe con Clarice, Dorante con Lucrece), algo más complejo que el citado de *La hija del aire*, debido a las intervenciones de un quinto personaje, Géronte, padre de Dorante y defensor de sus pretensiones: Alcippe habla con Clarice, y con Lucrece hablan tanto el «mentiroso» Dorante como su padre Géronte (V, vii):

ALCIPPE	Nos parents son d'accord, et vous êtes à moi.
GÉRONTE	Votre père à Dorante engage votre foi.
ALCIPPE	Un mot de votre main, l'affaire est terminée.
GÉRONTE	Un mot de votre bouche achève l'hyménée.
DORANTE	Ne soyez pas rebelle à seconder mes vœux.
ALCIPPE	Etes-vous aujourd'hui muette toutes deux?
CLARICE	Mon père a sus mes vœux une entière puissance.
LUCRÈCE	Le devoir d'une fille est dans l'obéissance.
GÉRONTE	Venez donc recevoir ce doux commandement.
ALCIPPE	Venez donc ajouter ce doux consentement.

Como sucede en los otros pasajes de Corneille analizados arriba, la esticomitia no es óbice para que los versos se agrupen claramente de dos en dos, reforzando el vínculo creado por la rima. Los dos versos iniciales comparten la referencia a la voluntad de los padres. Los siguientes dos y los dos finales revisten como tantas veces un fuerte paralelismo sintáctico. Los dos versos del penúltimo pareado son sendas afirmaciones de obediencia filial. Solo dentro del pareado anterior («Ne soyez pas rebelle à seconder mes vœux. / Etes-vous aujourd'hui muette toutes deux?») el emparejamiento de los dos versos es menos fuerte.

También en este caso, pues, se constata, por un lado, una técnica muy similar entre los dos poetas y, por otro, una diferencia crucial entre ellos: si en Corneille hay una correspondencia entre las unidades sintáctico-retóricas y la rima, en Calderón se produce una tensión entre las unidades sintáctico-retóricas y la rima. Solo queda aventurar una explicación de ambos fenómenos.

La calculada coincidencia de unidades retóricas y poéticas es característica de la poesía barroca en general, pero tal constatación no tiene fuerza explicativa, solo clasificatoria. Ni mucho menos explica por qué este afán es más pronunciado en Corneille y Calderón que en otros autores. No parece que se trate de una imitación: por edad, el joven Calderón no puede haber tenido a Corneille de modelo; y Corneille, según Jules le Maître —aunque no sé si su testimonio ha de ser considerado fiable—, no aprendió a leer español hasta mediados de la década de 1630, cuando Monsieur de Châlon le animó a ello para poder leer *Las mocedades del Cid*<sup>16</sup>. Pero hay un paralelismo importante entre la biografía de Calderón y la de Corneille: la educación jesuítica. En esto, la figura de Corneille se contrapone tradicionalmente a la de Racine, educado por los jansenistas de Port-Royal, adversarios principales de los jesuitas en la época; y es de notar que el estilo de Racine carece casi totalmente de las figuras de dicción que ocupan un lugar tan prominente en su predecesor. Acaso, pues, una de las claves para entender históricamente la aparición de estos rasgos de estilo en estos dos dramaturgos haya que buscarla en la educación jesuítica, que se sirvió, como es bien conocido, del teatro como método educativo, y que casó como ningún otro modelo educativo la dialéctica con la retórica.

Pasemos a la consideración del segundo fenómeno: el que diferencia la retórica poética de Corneille de la de Calderón. He dicho al principio que Corneille y Calderón son los poetas dramáticos que con mayor intensidad han hecho confluír, en sus respectivas lenguas, las unidades poéticas con las unidades retóricas. Gracias a ello, las posibilidades en este sentido resultan

<sup>16</sup> Ofrecen el dato, entre otros, VINCENT, León H., *Corneille*, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin & Co., 1901, pp. 45-46; HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille...*, cit.; y LYONNET, Henri, *Le Cid de Corneille*, París, S.F.E.L.T., 1925, p. 51.

fáciles de estudiar y de identificar en sus textos, y cabe plantearse si sería lícito extrapolar unas conclusiones más generales sobre sus respectivas lenguas: si sería lícito afirmar, en términos generales, que la versificación francesa procura reforzar el vínculo creado por las rimas, mientras que la española procura tensarlo.

En el sistema polimétrico de la comedia española, apenas se emplean formas de rima pareada. Ya señalé arriba que en la principal excepción a esta regla, la silva pareada, los versos son de desigual longitud, rompiendo así la reiteración de los dos versos. En la tradición poética en castellano anterior a la comedia nueva, tampoco se emplea casi nunca la rima pareada: ni en el romancero viejo, por supuesto, ni tampoco en la poesía de cancionero. Entre las formas incorporadas del italiano está la octava real, que cierra en pareado, pero ya observó Dámaso Alonso<sup>17</sup> que esta estrofa no está compuesta de una primera parte ABABAB y una segunda CC, sino que suele tener su pausa principal a la mitad, dividiéndose en una primera parte ABAB y una segunda ABCC. En la poesía posterior al Barroco, apenas hizo incursiones en la lengua castellana la rima pareada: solo algún neoclásico manejó el alejandrino pareado a la francesa (Triguerras) o el endecasílabo pareado a la manera de Dryden o Pope (Moratín padre, Cadalso), pero ni los románticos ni los modernistas –por más que miraran a Francia– ni las vanguardias quisieron saber nada de esta forma de combinar rimas.

En Francia, en cambio, el pareado gozó de un éxito secular. Ya la *roman courtois* medieval se sirvió del *octosyllabe* pareado. Puede deberse a la misma preferencia por el pareado el hecho de que en el soneto francés abundan, desde el primer momento, variantes de rima en los tercetos que parean rimas (notablemente, CCD EED). En el teatro, sí había una sola cosa en la que Racine quería parecerse a Corneille: fue en el empleo del alejandrino pareado, que también Voltaire y su siglo seguirían prefiriendo para la escena. Y un siglo más tarde aún lo emplearía Victor Hugo en su lírica, y hasta Baudelaire, tan rompedor en tantas otras facetas, lo hizo en algunos poemas.

<sup>17</sup> ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 202-207.

De este modo, un repaso a vista de pájaro de los esquemas de rima a lo largo de los siglos sugiere que, en efecto, podría ser lícito generalizar el contraste constatado entre la retórica del verso en Calderón y en Corneille. Parece haber en la lengua francesa, por sistema, un impulso de emparejar las rimas y en la lengua española, un impulso no menos fuerte de separarlas. Si eso se debe a algún rasgo o conjunto de rasgos propios de las dos lenguas o si se trata de una dinámica creada por la tradición literaria misma es una cuestión que se merecería una reflexión independiente.

### **Bibliografía utilizada**

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», en *Las constantes estéticas de la 'comedia' en el Siglo de Oro (Diálogos hispánicos, 2)*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1981, pp. 93-101.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El postrer duelo de España*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), *Obras completas, II. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- *El príncipe constante*, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.
- *El alcalde de Zalamea*, edición de Domingo Ynduráin, Barcelona, Planeta, 1982.
- *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- *La vida es sueño. Comedia, auto y loa*, edición de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1988.
- *A secreto agravio, secreta venganza*, edición de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- *La selva confusa*, edición de Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- CORNEILLE, Pierre, *Le menteur*, en *Le théâtre complet de Corneille*, vol. III, París, Cercle du Bibliophile, 1968.
- *Rodogune*, en *Le théâtre complet de Corneille*, vol. III, París, Cercle du Bibliophile, 1968.
- *Le Cid. Horace. Polyucte*, París, Bookking International, 1993.
- CRUICKSHANK, Don William, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Londres, Tamesis, 1971, pp. vii-cxxxiii.
- GRAMMOND, Maurice, *Petit traité de versification française*, París, Armand Colin, 1974.
- HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- HUSZAR, Gustave, *Pierre Corneille et le théâtre espagnole*, París, Bouillon, 1903.
- LYONNET, Henri, *Le Cid de Corneille*, París, S.F.E.L.T., 1925.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968.
- «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 95-113.

- MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1901.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000.
- PARDO, Arcadio, «Esticomitia y esticomitia ampliada», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 65-86.
- PICCIOLA, Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tubinga, Narr, 2002.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- SEGALL, Jacob Bernard, *Calderón and the Spanish Drama*, Nueva York, Columbia University Press, 1902.
- TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.
- VINCENT, Leon H., *Corneille*, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin & Co., 1901.
- WILLIAMSEN, Vern, «La función del verso en la comedia del Siglo de Oro», en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Publications Universitaires de Bordeaux, 1977, pp. 883-891.

Fecha de recepción: 19 de noviembre de 2021.

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2022.