

Del corral de comedias a la sala de clases: recitar e interpretar el teatro del Siglo de Oro

Tercer curso de verano para profesores de Lenguaje
y directores de teatro escolar

Taller de métrica y versificación



Recuerda: antes de comenzar a recitar es aconsejable realizar ejercicios y dinámicas en los que los participantes en el taller relajen los músculos, hagan vibrar las cuerdas vocales y ejerciten todos los puntos de articulación, con vocalización clara, precisa y pausada. Siempre es bueno contar con agua para mantener las cuerdas vocales hidratadas. Aplique lo aprendido en las clases de técnica vocal.

Hacer y decir en verso

Una de las grandes novedades y rasgos definitorios de la comedia española y muchos de los géneros menores del Siglo de Oro es el *polimetrismo*: el teatro se dice en verso, en diferentes tipos de verso y estrofas que se combinan a lo largo de la comedia. De ahí que sea fundamental para comenzar a preparar cualquier escena del teatro áureo, o de cualquier otra obra de teatro en verso, conocer los rudimentos de métrica, su significado y algunas claves para su correcta declamación con anterioridad al trabajo del montaje teatral.

Son varias las razones que llevaron a esta convención: entre otras, lo que ocurre en las tablas ha de entenderse como artificio, como literatura, con lo que el verso establece *de facto* una separación entre ficción (verso) y realidad (prosa); al tiempo, genera un ritmo poético muy característico que permitía una recepción muy particular por parte del espectador que estaba acostumbrado a ir al teatro, y una memorización ágil para los actores. Además, el verso se relaciona con las canciones y la música y el baile, que son parte indispensable de la representación en el Barroco y que aparecen con frecuencia en buena parte de las obras dramáticas.¹

¹ Excepcionalmente se recurre a la prosa en muchas de las comedias del Siglo de Oro, generalmente en la lectura de cartas o billetes que intercambian los personajes a lo largo de la representación. Estos obligan a suspender por unos momentos la declamación en verso y generan un efecto de

Habida cuenta de esta característica, será esencial para lograr una lectura dramatizada adecuada de las obras del Siglo de Oro conocer los fenómenos que afectan a la poesía y al verso clásico, y comprender el funcionamiento de la polimetría en los textos manejados. Les recomendamos comenzar a practicar con la selección de poesías y escenas del material del curso, que han sido escogidas no solo por la importancia de las obras a las que pertenecen y sus autores y el lugar que ocupan en el desarrollo de la acción (en el caso de las escenas), sino también por sus peculiares características rítmicas y estróficas.

Lo que siguen son solo unas formulaciones teóricas de los problemas y retos que plantea el recitado del verso, no es en ningún caso un manual ni una reglamentación estricta de cómo debe decirse el verso; dependerá, claro está, de las peculiaridades del propio texto, las decisiones directivas y actorales, el tipo de personaje y el momento de la acción en que se insertan. Sirven, en cualquier caso, como patrón de trabajo para comenzar la preparación de cualquier texto dramático en verso, que después podrá flexibilizarse según los propios intereses.

I. Elementos constitutivos del verso clásico: cómputo silábico (metro), rima, pausa, estrofa y acento (ritmo acentual)

El verso regular (el de la poesía tradicional antes de la introducción del versolibrismo en la tradición poética hispánica) se compone de los siguientes elementos: la medida de los versos, la rima, la pausa, la estrofa y el ritmo poético.

Salvo excepcionales casos, las estrofas que constituyen el texto dramático de las obras teatrales áureas son **isosilábicas o isométricas**, esto es, que están formadas por versos de la misma medida. En la lectura, esto afectará a una peculiar cadencia configurando periodos rítmicos muy similares que han de notarse en la declamación. Lo contrario sería romper el ritmo estrófico en favor de una recitación cercana a la lengua natural, perdiendo así el texto buena parte de su riqueza fónica.

La medida de los versos deriva del cómputo de las sílabas que tiene cada uno, que pasarán a denominarse según el número de sílabas (*hexasílabos*, *heptasílabos*, *octosílabos* y *endecasílabos*, según tengan seis, siete, ocho u once sílabas respectivamente serán los más usados por los dramaturgos áureos). El metro será el elemento de configuración básico de la poesía regular de todas las lenguas románicas, además del de otras tradiciones.

El metro más frecuente en todo el teatro barroco es el octosílabo para los de arte menor (los llamados versos cortos, de ocho sílabas o menos), quedando el endecasílabo como el verso propio de arte mayor (los versos largos, de nueve sílabas o más).

percepción en el receptor habituado, indicador de que el texto no pertenece al ámbito del *decir*, sino del *leer*.

D. MANUEL. Detenerle con alguna
industria, mas si con ella
no puedo será forzoso
el valerme de la fuerza
(*La dama duende*, vv. 121-124)

De/te/ner/le/con/al/gu/na//
1/ 2/ 3/ 4/ 5 / 6 / 7 / 8// (ocho sílabas>octosílabo)
in/dus/tria/mas/si/con/e/lla// (ocho sílabas>octosílabo)
no/pue/do/se/rá/for/zo/so// (ocho sílabas>octosílabo)
el/va/ler/me/de/la/fuer/za// (ocho sílabas>octosílabo)

COSME. cuando en un libro leo de mil fuentes,
que vuelven varias cosas sus corrientes,
(*La dama duende*, vv. 722-723)

que/vuel/ven/va/rias/co/sas/sus/co/rrien/tes//
1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11// (endecasílabo)

El isosilabismo debe mantenerse y notarse durante el recitado: el hecho de que todos los periodos duren lo mismo —si se recitaran siempre a la misma velocidad— genera un ritmo poético que es el que va sosteniendo el argumento. Ciertamente el ritmo fonético (la duración de la dicción de cada sílaba) no es exactamente idéntico en todas las sílabas en la lengua hablada, pero sí muy cercano en su duración, lo que genera un ritmo métrico uniforme. De ahí que un primer ejercicio recomendado antes de abordar la interpretación de cualquier escena de teatro en verso es hacer repeticiones de silabeo de los versos, primero marcando mucho cada una de las sílabas, llevando un ritmo más o menos constante, y variando después la velocidad de este ritmo. En este punto es bueno trabajar con cada verso de forma independiente, sin atender ni al contexto versal ni a lo que significan. Practique, antes de comenzar con las escenas, con algunas de las poesías que hemos seleccionado, cambiando después de cada ejercicio de tipo de metro. Ayuda, en el comienzo, marcar cada sílaba (o cada dos, prescindiendo en un primer momento de la distribución acentual) con palmadas, pasos, golpes en la mesa o cualquier marca de ritmo que ayude a su interiorización.

Las réplicas en las intervenciones dramáticas cuando comparten un mismo verso (un verso, dos o más personajes)

En el teatro clásico, varios personajes pueden compartir un mismo verso métrico. En general, en todas las ediciones actuales de teatro en verso este fenómeno se encuentra marcado tipográficamente (por eso el principio de algunas intervenciones aparece desplazado en la caja de texto). Para la declamación, si queremos mantener el ritmo versal y estrófico, la recitación de estas dos

intervenciones han de hacerse de manera continuada, sin romper con pausa el verso en el centro, con lo que, por lo general, no dejaremos una pausa al término del pie del primer personaje, lo que encadena la conversación y la vuelve enormemente ágil al oído del espectador. Para la interpretación, si optamos por el mantenimiento del verso, hay que estar muy atentos a las entradas y, también, al ritmo en cuanto a la velocidad que imponga el primer recitante.

CRESPO: ¿Qué ha sucedido aquí?

JUAN: ¿Qué ha sido esto? quéha/si/does/to/ 4 sílabas +

CHISPA: Que la espada ha sacado que/laes/pa/daha/sa/ca/do 7 sílabas =
11 sílabas

[*Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo *]

el capitán aquí para un soldado,
y esa escalera arriba

CRESPO: sube tras él. su/be/tras/él/ 4 sílabas +

¿Hay suerte más esquivá? ¿hay/suer/te/más/es/qui/va? 7 sílabas =
11 sílabas

[*Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo *]

CHISPA: Subid todos tras él. su/bid/to/dos/tras/él 6 sílabas +

JUAN: Acción fue vana ac/ción/fue/va/na 5 sílabas =
11 sílabas

[*Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo *]

esconder a mi prima y a mi hermana.

(El alcalde de Zalamea, vv. 674-689)

TELLO ¿Tu padre! Haz que lees, y yo
haré que latín te enseño.

INÉS Dominus... Do / mi / nus / (3 sílabas) +

TELLO Dominus... Do / mi / nus / (3 sílabas) +

Diga... Di / ga // (2 sílabas) = 8 sílabas

[*Las tres intervenciones forman un único verso octosílabo *]

INÉS ¿Cómo más? ¿Có / mo / más? (3 sílabas) +

TELLO Dominus meus. Do / mi / nus / me / us // (5 sílabas) =
8 sílabas

[*Las dos intervenciones forman un único verso octosílabo *]

INÉS Dominus meus. Do / mi / nus / me / us / (5 sílabas) +

TELLO Así, An / sí // (2+1 sílabas) =
8 sílabas

[*Las dos intervenciones forman un único verso octosílabo *]

poco a poco irá leyendo.

(El caballero de Olmedo, vv. 1516-1521)

Pueden generarse dinámicas muy atractivas para practicar las correctas entradas de las intervenciones y el mantenimiento del ritmo versal entre varias

voces. Algunas escenas en el teatro barroco se construyen precisamente en base a este fenómeno, haciendo que un personaje complete o interrumpa de forma continua el verso iniciado con su interlocutor. Son diálogos, en cuanto al metro, llamados *hemisticomíticos* (cada personaje dice la mitad de un verso), y son muy útiles para comenzar a practicar la cadencia rítmica entre varios actores. Una escena muy adecuada para este cometido es esta tomada de *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca, recogida en las escenas seleccionadas:

D. ÁLVARO. En fin, ¿sientes...	D. ÁLVARO. ... restituyendo...
SERAFINA. No lo niego.	SERAFINA. ¡Qué injuria!
D. ÁVARO. ... ser ajena?	D. ÁLVARO. ... mi perdido bien...
SERAFINA. ¿Quién lo duda?	SERAFINA. ¡Qué engaño!
D. ÁLVARO. Luego...	D. ÁLVARO. ... a mis brazos?
SERAFINA. No hagas consecuencias	SERAFINA. ¿Tal pronuncias?
D. ÁLVARO. ... podré desde hoy...	D. ÁLVARO. Sí; y a ese efecto...
SERAFINA. No arguyas.	SERAFINA. ¡Qué pena!
D. ÁLVARO. ... fiado en tu llanto...	D. ÁVARO. ... tras ti...
SERAFINA. ¿En qué llanto?	SERAFINA. Tu peligro buscas.
D. ÁLVARO. ... esperar...	D. ÁLVARO. ... tengo de ir...
SERAFINA. Será locura.	SERAFINA. Mi muerte intentas.
D. ÁVARO. ... que algún día...	D. ÁLVARO. ... a España.
SERAFINA. No es posible	SERAFINA. Mucho aventuras.
D. ÁLVARO. ... se enmiende...	D. ÁLVARO. ... donde...
SERAFINA. No ha de ser nunca.	SERAFINA. ¡Me hallarás ajena!
D. ÁLVARO. ... mi desdicha...	D. ÁLVARO. ... serás mía.
SERAFINA. Soy quien soy.	SERAFINA. ¿Yo ser tuya?

Hacer bien una réplica para no perder el ritmo estrófico y mantener la tensión y agilidad de la escena es fundamental en todo el teatro en verso. Puede complicarse cuando estas réplicas en un solo verso ya no siguen un patrón tan claro como en el ejemplo anterior.

Fenómenos métricos que afectan a la medida del verso y al recitado

Hemos de tener en cuenta ciertos fenómenos métricos que intervienen en este cómputo silábico:

- Versos de **terminación oxítóna** (aguda):

Los versos que terminan en palabra aguda suman una sílaba más en el cómputo silábico:

INÉS. O es venganza o es vitoria	Oes/ven/gan/za/oes/vi/to/ria//	8
de Amor en mi condición :	deA/mor/en/mi/con/di/ ción //	7+1
parece que el corazón	pa/re/ce/queel/co/ra/ zón //	7+1
se me abraza en su memoria.	se/mea/bra/saen/su/me/mo/ria//	8
(El caballero de Olmedo, vv. 723-726)		

Este fenómeno también afecta a la declamación. Teniendo en cuenta que la pronunciación natural del español es la *paroxítóna* (llana), todos los versos deben terminar con un pie acentual binario (tónico + átono, que se denomina *trocaico*: óo). Cuando un verso termina en una palabra aguda, añadimos esa última sílaba átona que, aunque no se pronuncie, debe tener igualmente su espacio.² A efectos prácticos, los versos agudos por lo general en la recitación precisan de una pausa tras el acento agudo (pausa que se corresponde con la sílaba átona inexistente). Son versos más contundentes en su sonoridad, y así deben sonar.³

- **Sinalefa**: Fenómeno métrico que se da entre palabras consecutivas cuando la primera de ellas termina en vocal y la siguiente comienza por vocal, pronunciando estas sílabas como una sola a efectos métricos y fonéticos.

LOPE.	¿No sabéis qué he reparado?	no/sa/béis/ quéhe /re/pa/ra/do//
	Que ayer la cólera vuestra	quea /yer/la/có/le/ra/vues/tra//
	os debió de enajenar	os/de/bió/ dee /na/je/nar//(+1)
(El alcalde de Zalamea, vv. 1113-1115)		

² Aunque los investigadores que han tratado de precisar este fenómeno no han llegado a conclusiones contundentes, sí que parece haber una tendencia en la declamación natural a alargar las sílabas oxítonas y recortar la duración de las dos sílabas últimas de las palabras proparoxítonas (Antonio Quilis). Recordemos, en cualquier caso, que ritmo fonético y ritmo métrico no tienen una identificación exacta.

³ Los versos o hemistiquios de terminación proparoxítona restarían una sílaba (la sílaba que no se tiene en cuenta a efectos métricos ni de rima es la penúltima). En el teatro barroco es muy infrecuente este tipo de terminación versal.

RENGO. ¡Calla!

COLOCOLO. Mal me persüades.

ca/lla/mal/me/per/**su/a**/des//

(*La araucana: auto sacramental*, v. 346)

■ *Sinéresis*: Fenómeno contrario a la diéresis: fusión, a efectos métricos, de las vocales que forman un hiato, que pasa a pronunciarse como una sola sílaba.

REBOLLEDO. [...] Vamos, que se va
la bandera.

CHISPA. Y yo veo ahora

la/ban/de/ray/yo/**veo/aho**/ra//

porque en el mundo he cantado...

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 1501-1503)

La pausa y el encabalgamiento

El verso es una unidad rítmica independiente de las unidades gramaticales. Esto significa que cada metro está delimitada por dos pausas o silencios: al comienzo y al final, que son imprescindibles para concebir el verso como tal. Las pausas fijas del poema son las *pausas versales* (al final de cada verso) y *estróficas* (al final de cada estrofa). También existe una *pausa medial* en los versos largos separados por cesura, poco frecuente en los textos teatrales áureos, que no suele recurrir a metros mayores del endecasílabo.

Un fenómeno que debemos tener en cuenta a la hora de la lectura del verso clásico, su ritmo y para comprender el funcionamiento de los diálogos en él es la presencia del **encabalgamiento**, fenómeno métrico que tiene lugar entre dos o más versos cuando la estructura métrica (versal) no coincide con la estructura sintáctica, gramatical o semántica; esto es, cuando a cada verso no le corresponde una unidad de sentido. En nuestra recitación, abogamos por mantener en todos los casos una pausa a fin de verso; según el sentido de la oración (si termina o continúa en el siguiente verso), tendremos que dejar mantenido el tono o realizar la cadencia o ascendencia correspondiente a fin de frase o periodo. Entre los actores y directores de teatro clásico, los hay quienes abogan por la declamación natural (esto es, encabalgando y supeditando el verso al contenido gramatical, a la frase) y quienes abogan por la declamación versal (esto es, manteniendo en lo posible la autonomía del verso). En realidad, en una buena dicción, ante la presencia de encabalgamiento podremos disminuir la pausa versal, pero nunca suprimirla, produciendo en compensación un *tonema* de suspensión (el que hacemos en la pronunciación de una frase que acaba en puntos suspensivos) al final del verso encabalgante, cuyo sentido no está completo. Para acostumbrarse a decir el verso siempre con esta pausa versal es útil en un principio realizar ejercicios muy mecánicos con dinámicas que obliguen al detenimiento después de cada verso (interrumpiendo un compañero con algún sonido, palmada o creando una rima en eco).

La rima

La **rima** (identidad acústica entre dos o más versos) será otro de los elementos constitutivos del verso en el teatro clásico. Diferenciamos dos tipos de rima, consonante y asonante.

- La *rima consonante*, o rima perfecta, se da entre palabras que comparten todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada. Esto, en la recitación, genera un ritmo muy marcado, que facilitará la cadencia de la pausa versal (la pausa al final de cada verso). Exceptuando las rimas del *romance* y sus derivados (romancillo y coplas o canciones), son consonantes por lo general el resto de rimas de las estrofas del teatro áureo.

- La *rima asonante*, o rima imperfecta, se da entre palabras que comparten solo los sonidos vocálicos a partir de la última vocal acentuada. Esta rima se da en grupos estróficos que tienen versos sueltos (los versos que no riman con ningún otro en una composición estrófica, como los versos impares del romance). Este tipo de rima, unida a la alternancia con versos sueltos, posibilita una recitación más ágil, con unos finales de verso menos contundentes.

El ritmo acentual

En cuanto al **ritmo poético**, a pesar de que es un concepto muy complejo y que debería tener en cuenta otros factores constituyentes, consideraremos el basado en el **ritmo acentual**, la especial disposición de los acentos en el verso; lo único que debemos tener en cuenta es la necesidad de articular correctamente los acentos en cada verso, como en la lengua natural, lo que dotará del ritmo adecuado a la estrofa. En el apartado de selección de textos poéticos encontrará algunos poemas basados en este ritmo acentual o en los que este ritmo se marca de manera muy contundente, o que le ayudará a comprender el concepto. Sin entrar en la dificultad de precisión de los posibles pies acentuales y su significado, durante el taller realizaremos algunos acercamientos a poemas concretos para practicar correctamente la acentuación versal.

Para una correcta declamación que atienda al ritmo, deberíamos también prestar atención al ritmo que producen determinadas figuras retóricas, fundamentalmente las de repetición (paralelismos, anáforas, aliteraciones, concatenaciones...).

Nota: Para la correcta declamación del endecasílabo

Aunque el estudio del ritmo acentual de una obra puede ser tedioso y, a menudo, poco satisfactorio en cuanto a su aplicación para esta metodología, hemos comprobado que es fundamental para una correcta declamación del

endecasílabo, verso que, no como el octosílabo, se resiste a una recitación natural por parte de los participantes. En estos, sobre todo en estrofas isosilábicas y cerradas (soneto, octavas reales, no de la misma forma en la silva o la lira) es fundamental identificar el primer acento constitutivo del verso, y marcar su tonicidad. De forma natural (así ocurre en el tonema de cualquier oración en la lengua hablada), alcanzaremos el tono en esta sílaba, donde comenzará el periodo rítmico. Lo anterior (sea una, dos o tres sílabas, la *anacrusis*) será una preparación gradatoria *in crescendo*, generalmente no solo tonal sino de intensidad. De ahí que en los ensayos de recitación de los endecasílabos aconsejemos trabajar con cada verso por separado, identificando este primer acento y automatizando la recitación marcando mucho sus acentos constitutivos. Pensar como objetivo en este primer acento del verso ayuda a comprender este metro. No es casual que los endecasílabos *a maiore* tomaran su nombre a partir de este primer acento con denominaciones que informan de su carácter (enfático, heroico, melódico). La contraposición entre los inicios de los tercetos en los conocidos poemas de Garcilaso (“En tanto que de rosa y azucena”) y Góngora (“Mientras por competir con tu cabello”), el segundo con inicio en tiempo fuerte, resulta un buen ejemplo para su aprendizaje.

II. Una estrofa para cada momento: Polimetría (heterostrofía) en el teatro barroco

Uno de los aspectos más interesantes del teatro clásico español del Siglo de Oro es que la medida del verso y su reparto estrófico se adapta al contenido, a los diferentes temas y al ritmo del argumento. Hay una correspondencia entre el tipo de estrofa y lo que se está contando, la gravedad de la escena o el carácter de los personajes. Aunque no hay siempre una correspondencia exacta, estas son las recomendaciones de Lope de Vega para los diferentes pasajes según aparecen en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (versos 305-312).

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

De lo que resulta la correspondencia siguiente:

Estrofas	Asunto
▪ <i>Soneto</i>	▪ Monólogos
▪ <i>Romances</i>	▪ Relaciones
▪ <i>Octavas</i>	
▪ <i>Tercetos</i>	▪ Asuntos graves
▪ <i>Redondillas</i>	▪ Asuntos de amor
▪ <i>Décimas</i>	▪ Quejas

Así, veremos que, por ejemplo, el endecasílabo está reservado para los asuntos graves que se tratan (revise la escena contenida de *El caballero de Olmedo* en tercetos encadenados), así como las décimas (revise los monólogos de *La vida es sueño*). El romance va bien para el diálogo, y la aparición de una estrofa anisilábica, como la silva de pareados, muy común en el teatro de Calderón, también viene en consonancia con el argumento.

Cada cambio de estrofa debe notarse en la declamación, por eso es importante anotar estos cambios en el texto a partir de los esquemas métricos de cada obra (en nuestra selección los marcamos con una etiqueta al inicio de cada una): el uso de una nueva estrofa impone un nuevo ritmo, generalmente también un nuevo tema, y esto debe quedar patente en nuestra recitación, con cambios no solo rítmicos, sino también tonales.

El verso octosílabo: el romance, la redondilla, la quintilla, la décima

El verso octosílabo es el más común en todo el teatro clásico. Muchas veces aparece formando largas estrofas de un número largo de versos, con rima asonante en los versos pares y sin rima los impares. Esta estrofa es el *romance*: es una estrofa muy ágil, muy hábil para relatar historias y que con una rima tan liviana puede permitir muchas variaciones de ritmo en el recitado. La versión menor, hexasílabo, es el *romancillo*. La concatenación de octosílabos o hexasílabos y la rima cada dos versos le da una tonada muy particular.

▪ La *décima*: Estrofa de diez versos octosílabos, de rima consonante con la distribución *abbaaccddc* (décima espinela, la generalizada en el Barroco). Es la estrofa destinada a las quejas, generalmente en soliloquios o monólogos, aunque también aparece frecuentemente en diálogos de carácter intenso. Tiene carácter

grave y contenido profundo. Exige una recitación pausada, más intensa, para el parlamento largo.

- Las *redondillas*: Estrofa de cuatro versos octosílabos, de rima consonante y abrazada (*abba*). Aparece fundamentalmente en los diálogos, con lo que tiene un ritmo ágil y dinámico. La concatenación de redondillas no exige siempre una pausa estrófica: se van declamando como una sola estrofa hasta el final de las réplicas que traten un mismo asunto. El carácter envolvente de la rima hace que genere un efecto muy particular cuando la estrofa se reparte entre dos personajes, dos a dos versos: el segundo personaje replica las terminaciones de rima del primero en orden inverso, generando diálogos especulares.

INÉS. Y todos dicen, Leonor,
 que nace de las estrellas
LEONOR. ¿De manera que, sin ellas
 no habría en el mundo amor?

(*El caballero de Olmedo*, vv. 215-218)

- Las *quintillas*: Estrofa de cinco versos octosílabos por lo general, de rima consonante y con diferente distribución de la rima. Utilizada en los mismos casos que la redondilla.

- El *romance*: Estrofa de un indeterminado número de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares, dejando sueltos los versos impares (8- 8a 8- 8a). Es la estrofa propia de la tradición oral, muy apropiada para el género narrativo, de ahí que en el teatro se utilice frecuentemente para las relaciones de hechos: permiten indagar en la prehistoria de los personajes, explicar alguna acción que ocurrió fuera de escena e informar a otros personajes de acciones pasadas. La rima asonante y la alternancia de versos sueltos posibilitan un ritmo más ágil: por lo general, podremos acelerar el ritmo en la recitación cuando encontremos un romance, y la pausa versal de los versos sueltos suele ser más breve. Suelen agruparse en unidades de sentido de cuatro versos (cuarteta de romance), con lo que se impone una pausa (casi) estrófica cada cuatro versos en los romances así distribuidos. El romance hexasílabo o de menor número de sílabas se denomina *romancillo*.

El verso endecasílabo: soneto, octavas reales y silva

El verso de arte mayor utilizado en las obras dramáticas del Siglo de Oro es el endecasílabo, el propio de la tradición italianizante que comienza en el siglo XVI y que se incorpora a la literatura española a través del *soneto*. Es un verso más largo, pausado, de carácter solemne y grave. Su uso en las comedias normalmente

también está en relación con temas serios, lo que exige la mayoría de las veces también un cambio de tono. Es propio de personajes altos, nobles.

- El *soneto*: Estrofa de catorce versos endecasílabos de rima consonante, repartidos en dos cuartetos de rima abrazada (ABBA ABBA) y dos tercetos (pueden ser encadenados: CDC DCD; o alternar con una tercera rima). Como decía Lope de Vega, el soneto está bien *para los que aguardan*. Es una estrofa sintética y argumentativa, generalmente de ideas condensadas; es por lo que en muchas ocasiones se utiliza en textos leídos, artificiosos o escritos (no para el diálogo natural). Precisa de una declamación afectada, diferenciando las estrofas que lo conforman y distanciada del resto del diálogo.

- La *octava real*: Estrofa de ocho versos endecasílabos, de rima consonante con la distribución ABABABCC. Es la estrofa clásica para los poemas narrativos de carácter culto, para la épica (así, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla). Es estrofa solemne, de importante cadencia, con independencia en el recitado de cada una, cuando van encadenadas. El pareado final le da un pie conclusivo a cada una de estas, que debe marcarse en la recitación.

- La *silva*: Estrofa de número de versos variable, endecasílabos y heptasílabos, combinados y aconsonantados libremente, que permite un ritmo relativamente dinámico por la alternancia de metro, aunque frecuentemente contundente en su rima. La que se generaliza en la segunda mitad del Barroco es la silva de pareados, muchas veces con alternancia de metro. Así comienza *La vida es sueño*.



Para saber más. Isabel PARAÍSO (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.



