

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN HUMANIDADES

ÁREA: LITERATURA

LÍNEA: FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

*ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA VERSIFICACIÓN EN DOS AUTOS SACRAMENTALES DE
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA*

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA

CARLOS ENRIQUE MACKENZIE REBOLLO

ASESOR: DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA



ESTRUCTURA Y FUNCIÓN
DRAMÁTICA DE LA
VERIFICACIÓN EN DOS AUTOS
SACRAMENTALES DE PEDRO
CALDERÓN DE LA BARCA

En México, D.F., se presentaron a las 11:00 horas del día
11 del mes de enero del año 2015 en la Unidad Iztapalapa
de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos
miembros del jurado:

- DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA
- DR. MARX ARIAGA NAVARRO
- DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO



Bajo la Presidencia del primero y con carácter de
Secretaría la última, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuyo denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: CARLOS ENRIQUE MACKENZIE REBOLLO

y de acuerdo con el artículo 18 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

Aprobar

REVISÓ

LIC. JULIO CÉSAR DE LARA NASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acó continuo, el presidente del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA EMISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

VOCAL

DR. MARX ARIAGA NAVARRO

SECRETARÍA

DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada, quiero dar las gracias a toda la gente que me apoyo durante este arduo proceso: mi madre, Patty; mi hermana, Eunice; mi padre, Carlos; a Alejandra Castillo, quien sufrió más que nadie todos los altibajos que conllevó la creación de este trabajo terminal y nunca dejó de alentarme ni apoyarme y cuyo cariño fue decisivo en momentos clave; a mis profesores durante la maestría, Lillian von der Walde, Gustavo Illades, Alma Mejía, María José Rodilla, Alejandro Higashi, Alberto Pérez Amador, pero en especial a Serafín González, cuyos consejos, ayuda, paciencia y comprensión fueron, y aún hoy son de gran ayuda para mi constante formación; a Leonor Fernández y Marx Arriaga, cuyas observaciones y apoyo ayudaron a finalizar de la mejor forma este trabajo; a mis amigos, Leonid Montesinos, Isaac Sosa, Juan Carlos Aguilar y Javier Durante, cuyo apoyo ha sido valioso soporte.

ÍNDICE

Introducción.....	4
1. La versificación como elemento constitutivo del auto sacramental.....	9
1.2 El auto sacramental y la crítica: la polimetría.....	16
2. La predominancia del octosílabo en <i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma</i> ...31	
2.1 El inicio en octavas reales y relación con las fuerzas del mal.....	35
2.2 Las múltiples funciones del romance.....	42
2.3 Funciones factuales y catequéticas de redondillas y décimas.....	57
2.4 Forma y función del canto: coros por oposición, resumen del argumento y final de fiesta.....	68
3. La diversificación de las formas métricas en <i>La cena del rey Baltasar</i>	74
3.1 Las relaciones y los encomios en silvas.....	77
3.2 Autocaracterización de la Muerte en octavas reales.....	89
3.3 El predominio del romance en la construcción dramática.....	96
3.4 Los parlamentos reflexivos en décimas.....	113
3.5 Las redondillas: efectos cómicos y gozne métrico.....	119
3.6 Formas minoritarias de versificación.....	130
4. Conclusiones.....	134

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años, los estudios sobre los autos de Pedro Calderón de la Barca se han incrementado de forma notoria. Gran parte del crédito de este creciente interés se debe al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, quienes llevan a cabo el proyecto de edición del corpus completo del género sacramental escrito por el dramaturgo madrileño. Entre los estudios más frecuentes respecto a la versificación y la polimetría, la crítica ha atendido en mayor medida el aspecto estructural. La semántica y otros aspectos referentes a la interpretación de las formas métricas, sea en conjunto o

aisladas, quedan reducidos a unos pocos estudios. Las formas métricas que componen este tipo de teatro siguen la fórmula que Calderón esquematizó en su teatro escrito para corral; no obstante, tanto en el teatro de corral como en la celebración del Corpus, no tienen una función específica y concreta que se repita sistemáticamente.

Debido a la falta de un análisis concreto del aspecto métrico que haga observaciones más específicas y profundas, el presente estudio tiene por objeto distinguir las múltiples formas en las que Calderón de la Barca utilizó cada uno de los tipos de estrofas constitutivos de los autos seleccionados. Para analizar de qué manera incide en el texto cada metro, se toma en cuenta su función dramática, es decir, qué tipo de parlamento, qué tema se desarrolla, de qué forma y quiénes son los locutores, ligado esto al movimiento dramático; para ello me basé en la consideración de García Barrientos, que define la acción dramática como “el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos [espacio, tiempo, personajes y público]” (2007: 39).¹

El primer capítulo está dedicado al estado de la cuestión sobre la versificación y la polimetría; el amplio panorama muestra el interés que existe principalmente por el teatro de Lope de Vega, seguido por el de Calderón de la Barca, y apenas unos pocos estudios sobre los autos sacramentales del autor de *La vida es sueño*. Asimismo, se puede observar que un elevado porcentaje de estos trabajos analiza los textos de los autos para segmentarlos a partir de la estructura que existe en relación a los cambios métricos. La importancia de la metodología creada por Marc Vitse (1998) para el estudio del teatro español del Siglo de Oro y la reflexión que conlleva ha producido un amplio número de

¹Por tanto, adopto una terminología distinta a la que utiliza Diego Marín en sus estudios sobre Lope y Calderón.

estudios, y la discusión al respecto se ha centrado en los últimos años en resolver algunos problemas importantes concernientes a su aplicación.

Los pocos estudios que han tratado sobre aspectos dramáticos, semánticos o de algún otro interés interpretativo de la versificación, se dedican principalmente a los autos de la primera época de Calderón: *La cena del rey Baltasar*, *El veneno y la triaca*, *La torre de Babilonia*, *El pleito matrimonial*, *La hidalga del valle*, *El divino Orfeo* (primera versión)², todos escritos en la década de 1630. No parece haber factores externos³ que influyan para que estas investigaciones se lleven a cabo específicamente sobre esta primera época de autos; hay que considerar que los estudios son realmente escasos (únicamente conozco tres) para poder afirmar que sea en realidad una preferencia marcada.

Para el análisis escogí dos autos sacramentales escritos en la década de 1630: *El pleito matrimonial del cuero y el alma* y *La cena del rey Baltasar*, cuyas fechas, según varios críticos, entre ellos Ignacio Arellano, Adrián J. Sáez, Antonio Jiménez, Mónica Roig, Enrique Rull, Ángel Valbuena Prat, especulan que son muy cercanas entre sí; sucesivamente, 1632 y 1635. Considerando la proximidad cronológica, se puede observar que cada obra tiene diversos elementos coincidentes respecto a las formas métricas y las funciones dramáticas que cumplen, a tal punto, que hay incluso versos en común entre ellas. El objetivo de escoger este corpus es tener un marco cronológico pequeño y bien definido, en el que se ubican diversos aspectos compartidos por los textos que representan una muestra de las decisiones respecto a la versificación que Calderón de la Barca tomó en

² No tomo en cuenta los autos que Diego Marín incluye en su estudio sobre versificación porque no da los títulos que componen su corpus; ignora, pues, si se trata de los mismos que he mencionado, si son distintos o de cuál de las tres épocas en que se divide la producción de Calderón.

³ Pudiera argüirse que se debe a las ediciones sueltas que en diversas editoriales se han publicado de los autos calderonianos, las cuales, en su mayoría, son obras escritas en 1630 y 1647. Pero no resulta suficiente razón, pues existe la edición de autos completos de Valbuena en editorial Aguilar. Esta última edición es la más utilizada en estudios sobre los autos de Calderón hasta ya avanzado el proyecto del GRISO.

esa época en específico. Decidí analizar cada obra de forma particular, aunque hago alusión a otras obras, pertenezcan al corpus elegido o no, cuando hay alguna coincidencia significativa.

En el segundo capítulo analizo *El pleito matrimonial*, uno de los autos sacramentales más tempranos conocidos. Esta obra es una de las más peculiares en cuanto a su estructura, tanto si se atiende a segmentarla, que tiene diversas complicaciones, como a formas métricas que la constituyen. Se percibe inmediatamente que en su gran mayoría está construido a partir de una abundante presencia de octosílabos; no es rara tal preeminencia en el teatro calderoniano, pero sí se destaca que sólo aparece en nuestro auto un pasaje de cuarenta y ocho versos escrito en octavas reales, no se incluye ningún otro tipo de versificación italianizante. Esta particularidad tiene una incidencia importante en la versificación española que compone el resto del auto: al aumentar el porcentaje de aparición de las décimas y redondillas, estos dos tipos de versificación tienen un uso más amplio del común; el romance, por ser un metro mayoritario, tiene de por sí una amplia gama de funciones, por lo que destacan las variantes de esta forma: una mezcla de decasílabos y endecasílabos cantados y los romancillos que aparecen.

Cada apartado que compone el capítulo está dedicado a una forma métrica en particular, salvo el dedicado a las redondillas y las décimas en conjunto, debido a que el texto así lo exige: en el pasaje del sueño del Cuerpo se combinan pasajes cantados en redondillas y parlamentos recitados en décimas que dificultan el análisis por separado debido a la imbricación de ambos. En sentido estructural, es complicado determinar cuál es

el metro englobador y cuál el englobado⁴, pues ambos textos tienen particularidades de dichas categorías. Las formas minoritarias, el romance endecha o romancillo y el romance de decasílabos/endecasílabos también se incluyen en un mismo apartado, pues ambas formas aparecen en forma de canto.

El tercer capítulo está dedicado a *La cena del rey Baltasar*, fechado entre 1634 y 1636. El auto de tema bíblico tiene más variedad métrica que el analizado en el capítulo anterior; coincide con él en las octavas reales, el romance, las redondillas y las décimas, y además incluye sextillas, silvas y versos irregulares. La obra basada en el Libro de Daniel tiene mucha cercanía con *El pleito matrimonial*: la aparición del personaje de la Muerte, así como la forma métrica con la que la misma se introduce en la obra; existen, además, algunos versos compartidos, la cena pecaminosa, la advertencia mediante el sueño y la tentación por parte de una dama. Cada apartado que constituye el capítulo está dedicado al análisis de un tipo de versificación, con excepción de las formas métricas minoritarias, es decir, las sextillas y los metros irregulares, que aparecen como formas cantadas, y la inclusión de una frase proverbial adaptada e insertada en las redondillas, sin formar parte de alguna estrofa de este tipo de versificación.

En cuanto a las octavas reales, la cantidad de versos incluidos en *La cena del rey Baltasar* casi dobla en número a las que aparecen en *El pleito matrimonial*. Con este aumento, el protagonismo que adquiere la Muerte es patente, sobre todo porque se presenta sola y se autocaracteriza. El que fue diálogo en un auto, se vuelve monólogo en el otro, con más extensión y con referencias bíblicas amplificadas, por tanto, se convierte además en

⁴En el primer capítulo hablo más detenidamente sobre la propuesta de segmentación de Marc Vitse, junto con algunas consideraciones sobre los textos englobados en los autos sacramentales que hace Françoise Gilbert (2006) que para este pasaje de redondillas-décimas conviene tener en cuenta.

una forma estrófica de uso exclusivo de un personaje. Las silvas tienen un nivel de especialización considerable; están reservadas casi de forma exclusiva a las fuerzas malignas: Baltasar, Idolatría y Vanidad, aunque hay que considerar que también intervienen breves Daniel y el Pensamiento⁵: en una ocasión ambos personajes hacen comentarios al margen de lo que hablan el rey y sus esposas, en otra, sólo interviene el gracioso, diversificando los enfoques con que se habla de un determinado tema. De las redondillas destaca su función estructural de “gozne”, es decir, se intercalan para cambiar el rumbo del discurso. Las décimas, por otro lado, también tienen mayor especialización en cuanto a su uso, situación distinta a la de *El pleito matrimonial*.

En cuanto a las conclusiones del estudio, no sólo se recopilan los datos obtenidos del análisis separado de cada obra, sino que se atiende a las coincidencias de usos, funciones y estructuras que se crean en estos dos autos sacramentales. Los datos que se obtienen con esta visión en conjunto son observaciones particulares que pretenden ser también parteaguas de un análisis de la versificación de un corpus más extenso de autos sacramentales. La consideración de un estudio más amplio no quiere decir que sea un estudio cuyos datos sean incompletos; el resultado del análisis está enmarcado por una cronología muy precisa, y he observado diversas coincidencias que habría que probar si es sólo una tendencia parcial o una técnica fija en Calderón. Para ello, insisto, habría que extender el corpus y el marco cronológico o realizar estudios comparativos entre las distintas épocas que se distinguen de los autos calderonianos.

1. LA VERSIFICACIÓN COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DEL AUTO SACRAMENTAL

⁵ El Pensamiento, aunque es parte de Baltasar, tiene el papel de gracioso y es la función que adopta dentro del drama litúrgico. Por tanto, no lo considero parte de las fuerzas malignas.

El auto sacramental es un espectáculo que se representaba durante la celebración del Corpus Christi; formaba parte de la procesión que recorría Madrid (la sede más importante de dicha celebración, aunque no la única) y gozó de gran éxito en su época. Sus características son muy precisas, aunque su origen no es muy claro. Para Arellano y Duarte, quienes comparten la opinión de Alexander Parker, no hay una obra concreta que inaugure el género, sino que existe una confluencia de tradiciones y aspectos que desembocan en el auto sacramental (2003: 25). Por otro lado, Bataillon atiende más a las circunstancias externas que propiciaron la aparición del género; desliga el teatro litúrgico de la Contrarreforma, y niega que sea una herramienta para combatir la heterodoxia y la herejía, más bien considera el espectáculo como una reafirmación de la fe, una “reforma católica” más que una contrarreforma al protestantismo, en sus palabras, explica:

En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus nos parece que no es un hecho de *Contrarreforma*, sino un hecho de *Reforma católica*. Como que ese nacimiento pone de manifiesto la voluntad de depuración y cultura religiosa que animaba entonces la capa selecta del clero, particularmente en España: voluntad de volver las ceremonias católicas al espíritu en que habían sido instituidas, voluntad de dar a los fieles una instrucción religiosa que los hiciese llegar más allá de la fe del carbonero, que les hiciese sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de su religión. (Bataillon 1964: 189)

Bruce Wardropper concuerda con Bataillon con respecto a que el auto no es un arma de la Contrarreforma, sino que se trata de una herramienta de reformatión católica para que el pueblo —ignorante e iletrado— se forme de mejor manera en los misterios de la fe que profesaban. Según Wardropper: “Es un fenómeno no de la Contrarreforma, sino de la reforma católica, que pretendía rectificar la vida religiosa amenazada no ya por la herejía, sino por la relajación del celo católico” (1967: 122).

Atender a las circunstancias literarias que permitieron la aparición del género es más complicado. Como mencioné, hay desacuerdos en cuanto a la primera pieza teatral a la que se pudiera considerar como auto sacramental. Se han propuesto como precursores a Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, López de Yanguas, Timoneda y algunas obras del *Códice de autos viejos* (Arellano y Duarte: 24)⁶; es principalmente López de Yanguasa quien se le considera el autor del primer auto sacramental, según comentan Arellano y Duarte (25). No obstante, ninguno de los autores y obras mencionados contienen todos los elementos más característicos que delimitan al auto, si bien cada uno de ellos contribuyó a la creación del género, “no habría una determinada obra (se suele mencionar a la *Farsa del sacramento* de López de Yanguas como primer auto sacramental) que inauguró el género, sino una confluencia de elementos y tradiciones que van desembocando en el auto” (25). Al parecer, la explicación más aceptada es la confluencia de tradiciones y características.

Existe acuerdo unánime en que la característica principal y definitoria del auto sacramental es la alegoría, sin ella, no hay auto sacramental. Todos mencionan, en concordancia, este recurso retórico como elemento indispensable del género. Valbuena Prat define al auto así: “composiciones dramáticas en una jornada, *alegóricas* y referentes al misterio de la Eucaristía” (1967: XVII); este “sistema trabado de metáforas”, como lo llaman Arellano y Duarte (34), abarca todo el espectáculo de principio a fin; es decir, una metáfora continuada que permite la interpretación profunda del texto en su sentido catequético. Wardropper la define de forma más extensa, explica que

⁶Se trata de los antecedentes más inmediatos, a partir del Renacimiento, puesto que no me interesa tanto detallar su origen como describir sus características más esenciales en esta introducción. Para más detalles sobre su origen y relación con la fiesta del Corpus, remito a los estudios de Arellano y Duarte 2003, y Wardropper 1967. Además, a esta historia hay que sumar algunas lagunas documentales que existen en la historia del teatro, por ejemplo, *La farsa del sacramento* de López de Yanguas sólo se conoce un fragmento de la obra. No se trata, pues, de fallas de los excelentes investigadores que tratan el tema, sino la falta de registro para tener una idea más clara sobre la historia del teatro sacramental.

En los autos sacramentales la poesía iba acompañada de la alegoría —tanto la prosopopeya como la intriga alegórica—, procedimiento análogo que acentuaba aún más la tendencia ambigua del drama. Lo mismo que la poesía, la alegoría se presta a ser interpretada según la capacidad del oyente. Es el gran recurso literario que permite a Timoneda, a Valdivielso y a Calderón dirigirse a un público que abarca desde los grandes de España hasta las fregonas de las posadas. (99)

Más adelante, Wardropper explica en qué consiste la alegoría y la define de forma simple: “La alegoría sustituye una cosa concreta por una idea abstracta” (101), y continúa afirmando la necesidad de utilizar este recurso en los autos sacramentales de manera ineludible, pues se trata de una forma de mostrar ideas abstractas por medio de signos reconocibles para el espectador. El uso de alegorías afecta todo el sentido de la representación. No sólo a los personajes, también sus movimientos, sus vestuarios⁷, la escenografía, el espacio mimético (el lugar de la acción según la fábula), que en ocasiones sólo queda sugerido por algunos elementos escenográficos, tienen una carga alegórica indiscutible, como el árbol del que sale la Muerte en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, que hace referencia indirecta al árbol del bien y del mal; por lo que la acción pudiera desarrollarse en el jardín del Edén, aunque no queda solamente sugerido. Respecto al espacio en el auto sacramental, Wardropper sostiene que se trata de un género dramático que carece de referencias espaciotemporales concretas que permitan identificar el momento y el lugar en que se lleva a cabo la acción dramática; es decir, no hay elementos suficientes para reconocer un lugar concreto donde se lleve a cabo la batalla entre el bien y el mal, ni elementos que enmarquen cronológicamente los sucesos en el sentido de que suceda en un punto de la historia. Esta idea también la expresa Fausta Antonucci,

⁷ Para más detalles sobre la significación del vestuario y los movimientos en escena según las didascalias del texto, véase J. Enrique Duarte, 2007.

Es la raíz teológica del auto la que exige mostrar cómo, en el espacio dual que representa el Mundo, coexisten buenos y réprobos, salvados y condenados. Quizás sea esta la razón por la que la condición de tablado vacío es tan rara en todo el auto, porque casi siempre debe haber personajes en escena, discutiendo, peleando, compitiendo [...] como sucede en el Mundo de verdad. (2006: 28)

Por otro lado, Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte (2003) sostienen lo contrario, poniendo como ejemplos autos con base histórica, como *El segundo blasón del Austria*, *El año santo en Roma* y *El año santo en Madrid*⁸.

La alegoría, pues, interviene en todos los niveles del auto sacramental y en cada uno de sus elementos, no por nada es el recurso más característico del género, sin ella no podríamos hablar del género eucarístico, como afirman Wardropper, Valbuena, Arellano y Duarte, en sus ideas ya citadas sobre el uso del sistema trabado de metáforas. Este recurso es explicado parcialmente en los parlamentos de los personajes para lograr cierta claridad⁹, aunque no le evita esfuerzo de comprensión a los lectores y espectadores del género.

Igual de fundamental en los autos sacramentales resulta exaltación de la eucaristía. Se trata de un elemento importante para el género, dado que se trata del asunto de cada pieza, “es verdad que se trata siempre, en mayor o menor medida, del Sacramento de la Eucaristía” (Arellano y Duarte: 18); en otras palabras, no siempre tiene una presencia

⁸ En ambos casos, hay afirmaciones que hay que matizar; los autos en los que no se puede precisar ni el espacio ni el tiempo son los meramente alegóricos, es decir, los que carecen totalmente de referencias reales, mientras los aludidos por Arellano y Duarte, son autos “historiales”, en los que la fábula tiene una referencia histórica concreta, aunque el sentido profundo siga siendo eucarístico y católico. Haría falta un estudio sistemático y más completo sobre el espacio alegórico e historial de los autos de Calderón para poder hacer afirmaciones detalladas al respecto.

⁹ No conozco un estudio sobre las explicaciones de la alegoría por parte de los mismos personajes en sus parlamentos, sin embargo, es un hecho que se develan ciertos “misterios” que pueden no quedar claros. Calderón no pone de forma explícita que, por ejemplo, el Peregrino, Jasón, Orfeo, etcétera, son alegorías de Cristo. Eugenio Frutos (1981) intenta desvelar el trasfondo filosófico en los parlamentos, desafortunadamente, su estudio aísla parlamentos de su contexto y los desglosa para explicar lo que se infiere de mejor manera de directamente de las obras. No obstante, ofrece un catálogo de generalidades, matices y contrastes sobre el valor de conceptos, personajes y alegorías que resulta valioso si se estudian de forma más rigurosa y sistemática.

patente y prolongada como pudiera tener el recurso alegórico, pues no todas las obras vinculan de forma central el tema con la aparición de la hostia y el cáliz, que al final aparentan ser formalidades o requerimientos propios del género¹⁰. Para Wardropper, “la instrucción teológica, la dramatización vívida de conceptos abstractos, una diversión para un día de alegría: tal fue, en esencia, la idea que tenía Calderón del género que llevó a la perfección” (29); estos son los elementos que Calderón consideró al componer sus autos, pasando de largo en ocasiones por el elemento eucarístico, aunque hay que recordar que no hay una forma concreta de saber qué pensaba el dramaturgo acerca de su creación, sólo podemos especular o sacar algunas ideas a partir de sus composiciones dramáticas. Obras como *A María el corazón*, *El cubo de la Almudena* y *La hidalga del valletien* como tema central la devoción mariana, por lo que, en palabras de Arellano y Duarte, “hallan su integración en el tema eucarístico si los consideramos a modo de prehistoria del episodio de la Redención” (146); es por ello que la exaltación de la hostia y el cáliz aparece de forma reducida en los autos marianos, sin abandonar el “asunto” pese al “tema” o argumento que lo desarrolla¹¹.

En cuanto al aspecto formal de los autos, se trata de un texto en una sola jornada, que se representa generalmente en carros (aunque algunos de ellos se representaron en los corrales), y su extensión, entre los años 1630 y 1646 (Roig: 12)¹², tiene un promedio de mil quinientos versos. Wardropper se pregunta por qué se trata de un espectáculo tan breve en un solo acto (utilizando términos más actuales), aunque no especula una posible respuesta. Si recordamos que la mayoría de los autos formaron parte de la procesión

¹⁰ Sirva de ejemplo el auto *A María el corazón*, de Pedro Calderón de la Barca, auto mariano cuya finalidad es defender la concepción de María sin pecado original, aunque tiene un final eucarístico.

¹¹ “El asunto siempre es el mismo en todos los autos [la eucaristía], mientras que los argumentos son diferentes [la historia que se desarrolla, sea bíblica, mitológica o historial]” (Arellano y Duarte: 17).

¹² Los autos que analizaré en el presente estudio se datan en el decenio 1630-1639.

(independientemente de su posible representación en un corral de comedias), el espectáculo tenía que durar aproximadamente lo mismo que el recorrido; según José María Díez Borque, el auto sacramental es sólo una parte de todo el festejo del Corpus, la fiesta más acabada y perfecta del Barroco, por lo que el drama litúrgico que se representa sólo es un componente que debe encajar perfectamente en la totalidad del espectáculo:

Integradora de todos los sentidos, como ocurre en toda gran fiesta: ver y oír, en forma superior, en ceremonias, autos, espectáculos, danzas; pero también de olfato en enramadas, flores, incienso, gusto en las expansiones gastronómicas de la fiesta, y tacto en la cercanía física, en el contacto de la aglomeración celebrativa. Tal carácter de forma perfecta y acabada tenía la compleja celebración del Corpus [...] La fiesta sacramental en el Madrid de Calderón de la Barca [...] es el lugar de encuentro de teatro y liturgia, de acción escénica y ceremonia, de ritual festivo y teatral, en un complejo mundo de conceptos teológicos, éticos, de historia sagrada..., puestos de manifiesto por la riqueza de la alegoría y del símbolo, la altura estilística y la incitación a todos los sentidos. (2002: 225-226)

La perfección de la fiesta, como la explica Díez Borque, no permitiría que el auto sacramental no encajara en la gran maquinaria que representa la celebración del Corpus. Sin embargo, queda por explicar el considerable aumento de versos de la segunda época de Calderón: en una media de dos mil quinientos versos, la representación es casi el doble de larga en comparación de los autos de la primera época. Enrique Rull explica el sustancial aumento de versos a partir de un hecho fundamental: “a partir de 1647 hay un cambio decisivo en las fiestas teatrales que sirven para conmemorar el Corpus Christi. Frente a la representación habitual de cuatro autos con dos carros cada uno, se introduce la representación de dos autos con cuatro carros cada uno, con lo que ganan los textos en extensión y en complejidad escénica” (2004: 95).

El fondo es más o menos el mismo (la eucaristía), la fábula (o historia que oculta el sentido catequético) se toma de diversas fuentes: la mitología clásica, la Biblia, sucesos

históricos, acontecimientos importantes coetáneos, o los puramente alegóricos en los que se desarrolla la mimesis sin referencias espaciotemporales que permitan ubicarlo en un momento y lugar de la historia concretos; generalmente los personajes son abstracciones, no hay referencias a la realidad, por lo menos no de manera evidente por medio de la fábula¹³. Entre los autos que analizaré, según esta clasificación, hay un auto alegórico (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, 1631-1640)¹⁴ y uno bíblico (*La cena del rey Baltasar*, 1634). Las distinciones son más bien de orden superficial, a nivel de la fábula, y afectan, cuando mucho, la identificación de los elementos espaciotemporales o el tipo de caracteres que aparece en cada tipo de auto; en un nivel más profundo, poco o nada afecta la anécdota al tratamiento de la eucaristía, que puede variar entre la creación-condena-salvación de la humanidad por tentación del demonio¹⁵, la perdición-redención por voluntad propia del hombre (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*) o la dramatización de un pasaje bíblico con final eucarístico (*La cena del rey Baltasar*).

1.2. EL AUTO SACRAMENTAL Y LA CRÍTICA: LA POLIMETRÍA

Se podría considerar reciente el interés que ha despertado el estudio de los autos sacramentales, y en los últimos años los trabajos de investigación han crecido de manera importante. Uno de los elementos que destaca del auto sacramental, heredado de la Comedia nueva y su exitosa fórmula, es la polimetría, las variaciones en los modos de

¹³ Para consideraciones más profundas, tanto de la clasificación como del espacio y el tiempo en los autos calderonianos, véase Arellano y Duarte 2003, especialmente 40-48.

¹⁴Valbuena cree que puede fecharse en 1631, según datos de Roig (11). Rull lo ubica en los primeros años de 1630, “en cualquier caso, anterior a 1640” (98)

¹⁵Un ejemplo de este tipo de autos es *El divino Orfeo*.

versificación que plantea Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque para la fecha de su publicación, ya era una práctica habitual. La polimetría en conjunto, y el estudio de una sola forma de versificación han sido objeto de estudio desde diversas metodologías y teorías, aunque hay algunas que han tenido más auge que otras, en especial cuando la obra que se analiza es un auto sacramental.

Dichos trabajos de investigación han crecido de manera importante durante los últimos treinta años. Desde una perspectiva estructural, hasta ligar el ritmo de cada tipo métrico a la representación, el amplio abanico de posibilidades permite ampliar y profundizar en este aspecto del teatro barroco. En primera instancia se encuentra la segmentación de la obra teatral, cuyo principal criterio es el métrico, es decir, los cambios de versificación;¹⁶ a estos le siguen los criterios escénico (el escenario queda vacío por un momento), geográfico¹⁷ (hay un cambio en el lugar donde se desarrolla la acción) y cronológico (existe una ruptura en la cronología de la mimesis) (Vitse 1998: 48-49). Hay que distinguir, dice Marc Vitse, las dos formas que implica un cambio métrico:

La primera diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco para la intercalación de alguna canción o de algún texto “citado”, como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en

¹⁶ Interesa resaltar en este tipo de estudios el trabajo de Marc Vitse “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, que en 1998 inaugura los trabajos estructurales de la versificación; esta metodología fue seguida por diversos investigadores, de los que cabe resaltar los estudios del propio Vitse 2006, 2010 y 2013, Françoise Gilbert 2006a, 2006b y 2008; Fausta Antonucci 2000, 2002, 2006, 2007, 2009 y 2010, este último es un panorama sobre a versificación bastante completo; Enrique Rull 2006, y Mónica Güell. No ahondaré mucho en la metodología de Vitse, porque me resulta innecesaria para el análisis que llevaré a cabo; no por ello, la propuesta del investigador francés es irrelevante. Se ha avanzado bastante en este campo, y se ha dejado claro que los cambios métricos no son gratuitos ni arbitrarios, sino que son una forma de organizar la obra teatral. Asimismo, el alcance de este tipo de análisis llega hasta el auto sacramental, al que se le ha prestado especial atención en los últimos años, sobre todo a los escritos por Calderón de la Barca.

¹⁷ Así llamado por Marc Vitse, 1998.

romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte —es la segunda distinción anunciada—, nadie confundirá esta distinción “tonal” con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y las microsecuencias. (1998: 50)

Las macrosecuencias se identifican por tratarse de un corte profundo en el que todos los elementos mencionados, principalmente el cambio métrico, coinciden en un momento determinado, mientras que las microsecuencias, más complejas en cuanto a su identificación, exigen, primeramente, un cambio de versificación en el que no confluyen todos los criterios (principalmente no habrá tablado vacío). Las microsecuencias son parte constitutiva de las macrosecuencias, aunque estas últimas pueden ser también monométricas, es decir, no hay cambio de versificación dentro del bloque, y por extensión, tampoco pasajes englobados.

La propuesta de segmentación sigue cambiando en cuanto a su aplicación para el teatro de corral. Con respecto a otro tipo de espectáculos, se han hecho estudios con esta metodología en los autos de Calderón de la Barca por parte de varios investigadores¹⁸. En el auto sacramental, cuyo espacio y tiempo son difíciles de precisar por falta de datos geográficos y cronológicos en algunos casos, el análisis basado en el método de Vitse abrió un excelente campo de investigación en el que se pudieron precisar y matizar algunos problemas que se presentaban en el modelo original; hay que agregar a lo dicho que estas nuevas consideraciones trajeron más puntos de reflexión sobre el auto sacramental y la segmentación métrica¹⁹. Se agregó a la compleja determinación de límites

¹⁸ Gilbert 2006a, 2006b, 2008; Vitse 2006; Antonucci 2006; Duarte 2006; Oteiza 2006 (dedicado a un auto de Bances Candamo); Reichenberger 2006; Rull 2006.

¹⁹En casos como el de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, en el que nunca queda vacío el escenario y que no hay un cambio escenográfico, ¿cómo realizar la segmentación?, ¿se trata de una macrosecuencia única dividida en secuencias menores o menos profundas? Dicho auto es una obra peculiar que valdría la pena examinar a partir de esta metodología.

macrosecuenciales y microsecuenciales el término “mesosecuencia”²⁰ (Vitse 2006; Gilbert 2006a), acuñado, hasta donde mi información bibliográfica me permite tener noticia, en los trabajos realizados sobre los autos sacramentales.

Los estudios que realiza Françoise Gilbert sobre *Los encantos de la culpa* (2006a) y *El cordero de Isaías* (2006b) ofrecen interesantes perspectivas sobre la métrica y su relación con el espacio y el tiempo. En el análisis al segundo auto, observa cómo el espacio resulta dinámico a partir de las palabras de los personajes, “originado en las solas palabras de los personajes y sin materialización concreta señalada en el espacio escénico” (2006b: 175); además de ello, hay momentos en que los personajes que entran al tablado repiten los versos de los que acaban de salir de escena, reforzando con esto la estructura binaria que Gilbert propone y sustenta para este auto. *Los encantos de la culpa* posee una estructura bipartita en la que, según la investigadora, la primera macrosecuencia dramatiza la caída del Hombre, mientras la segunda se ocupa de su redención. Esta bipartición se da estructuralmente en la única ocasión en que confluye el criterio métrico con los indicadores espaciotemporales (2006a: 366). En estos estudios, la confluencia y el desfase entre los criterios escénicos y los métricos se resuelven a través de la preeminencia de los últimos, sin atender, por ejemplo, que los versos que se repiten desde fuera de escena los personajes que entran al tablado tienen más relación con la técnica dramática que con la estructura textual.

Sobre este tipo de desfases, y las funciones distintas de lo visual y lo auditivo, llama la atención de Fausta Antonucci, especialmente en *El verdadero dios Pan* de Calderón, en el que distingue la función auditiva de los cambios métricos y la simbólica de los elementos

²⁰ Este nuevo tipo de segmento queda determinado por la ruptura de los criterios espaciotemporales y la continuación de la forma métrica, es decir: el criterio principal para segmentar, según Vitse, evita dividir en macrosecuencia.

visuales, que no por fuerza coinciden siempre, aunque cuando sucede representan marcas importantes en el auto, debido a que escasas ocasiones sucede la confluencia en el género (2006: 33). Resulta revelador que la primacía del criterio métrico quede de lado y confiera a ambos aspectos, visual y auditivo, el mismo peso en la construcción del auto sacramental, dado que sus funciones son distintas. Marc Vitse aplica su propuesta de segmentación métrica a *El gran teatro del mundo* en el que contrasta otras siete metodologías distintas para la división frente a la suya (las que hacen Valbuena Prat, Frutos Cortés, Leo Pollman, Domingo Ynduráin, Alberto Sánchez, Robert Pring-Mill, y Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla). La comparación permite poner de relieve la primacía de los cambios de versificación ante cualquier otro criterio que para él resulta subjetivo y carente de sustento textual. En esta obra se vuelve a presentar el desfase de los criterios métricos y escénicos. En esta encrucijada, el investigador francés no titubea en otorgarle primacía al criterio métrico, en sus palabras: “si, en otros términos, [Calderón] decide no abandonar las décimas para pasar al romance, es que le importa subrayar, más allá de la mutación escénica de la apertura de globos, la continuidad dramática que existe entre escenas o microsecuencias anteriores” (Vitse 2006: 617). Se refiere al final de la mesosecuencia 2 de la macrosecuencia A, según su segmentación, momento del auto en el que la forma métrica indica la continuidad sobre los aspectos escénicos y espaciotemporales. Indudablemente, para Vitse, el criterio métrico es preeminente sobre el aspecto visual/escénico.

Sin duda la división en secuencias con base en la polimetría es una metodología excelente para reflexionar sobre la construcción del teatro Barroco en general, y en particular sobre los autos sacramentales. El teatro litúrgico presenta una serie de retos en el momento de la segmentación que deben tomarse en cuenta, sobre todo en los autos puramente alegóricos; es decir, los que no tienen una referencia precisa de espacio y

tiempo, como *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, que se desarrolla entre personajes alegóricos abstractos, en un espacio que puede ser cualquiera y que no se puede ubicar en un momento preciso del tiempo histórico. Resulta complicado en ocasiones determinar un cambio espacial, un corte temporal de la obra. Sin una base textual fidedigna concreta, como las didascalias,²¹ que indican entrada y salida de personajes, cambios en la decoración e incluso algunos movimientos concretos de los personajes, no se resuelve del todo el problema. Prueba de ello es la ya mencionada repetición de versos, donde los personajes que entran en el tablado repiten lo que justo antes dijeron los que salen del tablado²²; aunque haya cambio de personajes y cambio métrico, apoyado por acotaciones, el efecto escénico de esta repetición evita pensar en un corte macrosecuencial. Aún falta investigación y reflexión sobre la estructura de los autos calderonianos, un género donde lo visual es igual de importante que lo auditivo; hay que repensar en el papel de lo escénico y concretamente visible en el tablado en conjunto para la segmentación del teatro breve sacro.

²¹Los parlamentos, la versificación y sus cambios, son realidades textuales que todos toman en cuenta, mientras las didascalias se toman como algo periférico al texto; no obstante, hay que considerar las acotaciones como una realidad textual que pertenece a la obra.

²² Un ejemplo claro se encuentra en el auto *La vida es sueño*, segunda versión:

Música: Cuanto en Fuego, Aire, Agua y Tierra...
La Sombra sale por una parte y por otra se van; y la Sombra repite lo que cantan
 Sombra: Cuanto en Fuego, Aire, Agua y Tierra...
 Música: ...vuela, brilla, sulca y yerra...
 Sombra: ...vuela, brilla, sulca y yerra...
 Música: ...y en sí las obras encierra...
 Sombra: ...y en sí las obras encierra...
 Música: ...de Poder, Ciencia y Amor...
 ¡Benedicid al Señor!
 Sombra: ...de Poder, Ciencia y Amor...
 ¿Benedicid al señor? (2012: vv. 488-497)

Esta técnica es la que refería Gilbert (2006b), en la que se funden entrada y salida de personajes e indica la permanencia en el mismo espacio geográfico. Aunque su efecto se apreciaba más en escena, y tiene más sentido dramático que estructural; se trata de un efecto sonoro que convierte una posible macrosecuencia en una microsecuencia. Sin embargo, estamos frente a un cambio métrico en conjunto a un cambio total de personajes, a lo que hay que agregar que también hay un cambio de asunto. Si el factor estructurante es la métrica, debíamos estar frente a una nueva macrosecuencia, pero el criterio escénico (igual de valedero y con sustento textual) impide hacer tal corte.

Por otro lado, hay un gran número de críticos que estudian la función dramática, semántica o escénica que puede llegar a tener la polimetría. Los sucesos, la acción que se desarrolla, las palabras y los personajes que les dan vida, cargan de sentido a la forma métrica, al mismo tiempo que ésta otorga matices al discurso con sus constantes rimas (Williamsen 1978a, 1978b), marca el ritmo de la acción con su sistema de acentuación y el tipo de rima que se requiere (Leyva; Hofmann). La función dramática, entendida ésta en el sentido que le da Marín en sus estudios dedicados a Lope (1968) y Calderón (2000), también ha sido un punto importante en el conocimiento de la polimetría²³; el segundo estudio, reducido a una comunicación para el congreso organizado por el tercer centenario de la muerte del autor de *La vida es sueño*, a partir del análisis de veintitrés obras de distintos géneros, incluyendo entre ellas cinco autos sacramentales, pone de relieve para qué tipo de diálogos y monólogos son utilizadas cada una de las formas métricas más recurrentes; sin embargo, son generalidades que pueden ser rebatidas al mismo tiempo que sirven de base para un análisis minucioso y profundo de la polimetría. Pueden ser rebatidas porque al tratarse de generalizaciones a partir de un corpus desconocido²⁴, se pueden encontrar ejemplos que no encajan con sus observaciones, o en su defecto, rebasan por mucho las funciones que les otorga; no obstante, el análisis puede servir como punto de partida para profundizar y matizar sus afirmaciones con la finalidad de complementar y particularizar la función de las formas métricas. Interpretar las formas por medio de su

²³En esta misma línea, pueden consultarse los trabajos pioneros de Morley y Bruerton (1963), Morley (1918; 1948), Bruerton (1956), Chase (1939), Delano (1928) y Hilborn (1942; 1943). María Luisa Lobato hace un estudio más moderno sobre la interpretación porcentual de la versificación del teatro breve de Moreto (1990).

²⁴Vuelvo a insistir en el hecho de que Marín aclara que su corpus incluye obras de corte trágico, comedias y autos sacramentales, pero no da títulos de las obras ni un marco cronológico que oriente al lector.

contenido y su función ha dado como resultado investigaciones fundamentales para conocer el aspecto métrico del teatro barroco español²⁵.

La interpretación semántica de la versificación también resulta un campo excelente de investigación que no ha sido suficiente ni adecuadamente explorado. En ella se toma en cuenta el uso de las formas métricas en la poesía lírica (consideraciones “extradramáticas”), aunque de manera poco profunda, y el cambio paradigmático que conlleva el uso dramático (consideraciones “intradramáticas”), idea que nace a raíz del estudio de Rozas sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* del Fénix español (2003). Pese al notable trabajo que han hecho Melchora Romanos y su equipo encargado de analizar la polimetría del teatro de Lope de Vega (Romanos 2006, 2007a, y 2007b; Pagnotta 2007; Ximena González 2007), la relación entre el uso lírico y el uso teatral que se establece en determinado estilo métrico no queda bien definida, pues se menciona el uso corriente en la poesía lírica de determinado sistema estrófico, después, se desarrolla el análisis de la función dramática sin dejar claro cuál es la relación concreta que existe entre uno y otro, salvo que se trata del mismo tipo de versificación. Al establecer una evolución diacrónica de las formas métricas, desde su uso lírico hasta el dramático como consecuencia uno del otro, parece que la investigadora argentina olvida que se trata de dos géneros que existen conjuntamente; quiero decir que para establecer una evolución de las formas métricas, debiera considerarse en su doble vertiente, lírica y dramática, y no éste como consecuencia de aquel²⁶.

Pedro Ruiz Pérez hace un planteamiento “extradramático” —siguiendo la terminología de Romanos— del teatro de Lope de Vega; busca razones fuera de la

²⁵ Evangelina Aguilar Balderas adapta las consideraciones de Marín, tanto de su artículo dedicado a Calderón como el libro dedicado a Lope de Vega para analizar *El divino Narciso* de Sor Juana y hacer una comparativa con otros autos sacramentales de Calderón.

²⁶ La historia que acumulan ciertos estilos métricos en la lírica es importante para conocer sus procesos evolutivos, que no se detuvo por la aparición de la Comedia nueva; es en este punto donde se debe considerar la doble influencia entre ambos géneros, y no como consecuencias uno del otro.

dramaturgia, concretamente en el *Arte nuevo* y en *Varias rimas*, y lleva a cabo un estudio que encauza poesía lírica, preceptiva y arte dramático que confluyen de forma que los dos primeros son muestra de cómo la polimetría del teatro lopesco toma de ellos lo que al Fénix le parece que va acorde con sus obras dramáticas²⁷. La investigación de Ruiz Pérez se ve favorecida por el hecho de que Lope incursionó en todos los géneros: prosa, poesía lírica, dramaturgia, y todas sus vertientes, desde estilos cultos y elevados a los más populares y menos artificiosos de su época, desde las formas italianizantes de corte petrarquista, hasta las más tradicionales de España, junto con sus temas (Pedraza Jiménez 2001: 13-14); y no por tratarse de un autor prolífico que facilita un acercamiento de esta naturaleza quiere decir que sea obvio y sencillo llevar a cabo el análisis; al contrario, la gigantesca producción literaria de Lope en ocasiones entorpece un acercamiento en que su lírica, su preceptiva y su teatro queden ligados por la versificación.

Para el análisis de la función dramática se toma en cuenta solamente el texto y su desarrollo²⁸, tanto diegético como espectacular, es decir, se considera cómo se desenvuelve la trama a través de las formas métricas: cuáles son los temas, de qué forma son planteados, la intensidad dramática que incide en el desarrollo y algunos otros aspectos como el ritmo, tanto de los movimientos escénicos como de los versos. Es evidente, entonces, que no se trata únicamente de desglosar el texto, narrar la trama o ligar, sin mayor explicación, ciertos

²⁷ Estudio que no ha sido valorado de la manera que merece. Las consideraciones que ofrece abre las posibilidades de considerar otras poéticas, desde los conocidísimos versos de *El arte nuevo*, hasta otros textos como “A un licenciado que deseava hazer Comedias”, de Carlos Boyl, texto brevísimo pero que pone de relieve algunos aspectos de la práctica teatral. Más importante, el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva, que ahonda en los usos métricos, la temática y la adecuación del discurso. Aunque estos textos no resuelven totalmente la técnica dramática de la versificación, sí representan una base para comprender la evolución de las cuestiones intradramáticas y extradramáticas del teatro del Siglo de Oro.

²⁸ A este tipo de estudios, hay que agregar los de Victor Dixon (1973; 1999) y Jan Bakker, cuyo carácter estilístico es importante para la comprensión de la versificación como parte constitutiva del drama. Sobre la estilística, también es importante el trabajo de Baczyńska, en el que parte de la traducción al polaco de *El príncipe constante* para el análisis estilístico-dramático.

temas o situaciones dramáticas con el tipo de versificación en que está escrito. Las investigaciones sobre la función dramática no se limitan única y exclusivamente a explicar la temática encerrada en los tipos estróficos, también analizan estructuras y correlaciones, es decir, pasajes que son paralelos y tienen similitudes considerables o se oponen una a la otra, por ejemplo un suceso en la obra que es retomado como relación²⁹ más adelante.

Leonor Fernández ha contribuido de manera importante en este tipo de estudios, primero en el teatro de Lope de Vega, luego en el de Calderón de la Barca. Al primero le dedicó diversos estudios a la polimetría³⁰ de obras específicas (Fernández 1994; 1998); en el primer estudio analiza *El castigo sin venganza* y la forma en que la métrica marca los momentos clave de la obra; en el segundo estudio analiza cinco obras del Fénix, en las que liga el desarrollo de las tramas con ciertas formas métricas que, pese a que no están conjuntas, quedan ligadas por los temas que se retoman. Aún más importante es su tesis de doctorado (2004), en la que analiza diez y seis comedias del Fénix de manera pormenorizada, en donde no sólo estudia cada tipo de versificación que aparece en este amplio corpus, también halló estructuras recurrentes, como las secuencias por correspondencia y por oposición:

Pasajes que guardan relación recíproca dentro de la comedia. Las secuencias correlativas pueden presentarse de manera sucesiva, cercana o distante una de otra, y pueden ser de correspondencia, si el contenido y sentido de los pasajes muestran congruencia, si los deseos, las actitudes, intenciones y conducta de los personajes concuerdan. Las secuencias correlativas pueden también ser de oposición si, por el contrario, existe incongruencia o contradicción. (2004: 84)

²⁹Un ejemplo de este tipo se encuentra en *Amar después de la muerte*, en la jornada tercera: Garcés, un soldado español, mata a Clara Malec durante el saqueo; ya para el final de la obra, el cristiano narra al moro Álvaro Tuzaní cómo mata a la dama.

³⁰Cabe aclarar que con polimetría me refiero al análisis en conjunto de la versificación completa de una obra y cómo se relacionan entre sí; mientras que la versificación se refiere a una sola forma estrófica que es parte del drama y cómo inciden sus apariciones en el desarrollo de la temática.

También ha hecho estudios sobre aspectos sobresalientes, como la función de los intermedios líricos en el teatro de Lope (2008a); más que sólo ornato, estos pasajes, que pueden ser cantados o no, la investigadora ha mostrado que tienen un fuerte vínculo con la trama principal de la obra; en estos intermedios, además, se condensa en varias ocasiones el conflicto de la trama.

En otro estudio, Leonor Fernández analiza los cambios métricos más frecuentes en varias obras del Fénix español (2007); a partir de la propuesta de Vitse, la investigadora toma de la metodología el análisis del fenómeno del cambio en sí mismo³¹, con fines dramáticos más que estructurales, esto quiere decir que se interesa más por las combinaciones métricas más frecuentes en el teatro de Lope y las circunstancias en que suceden: si hay un cambio en el enfoque total de la temática y de las circunstancias en que se desarrollan. Fernández dedica otra investigación a una obra de Lope: *La dama boba* (2010b). En él muestra cómo la métrica de la obra reafirma la dualidad que estructura la diégesis (así considerada por Zamora Vicente³²); la composición métrica, que Fernández llama antitética-contrapuntística, alterna redondillas con alguna otro tipo de versificación.

Cada forma métrica también es un vehículo de transmisión para el discurso en el teatro áureo. María Rosa Álvarez Sellers llama la atención sobre esta función comunicativa, aplicado al discurso femenino en dos dramas de honra: *El castigo sin venganza*, de Lope, y *El médico de su honra*, de Calderón. Los parlamentos de las damas, Casandra y Leonor, están escritos en determinadas formas métricas, y están en función, además, del tipo de personajes, de la situación en la que se encuentran y hacia quién está dirigido. En ambas

³¹ Véase Vitse 1998: 50.

³² Alonso Zamora Vicente. "Para el entendimiento de *La dama boba*". En *Collected Studies in Honour of Américo Castro's eightieth years*. Oxford: Boars Hill, 1965. 447-459.

obras coincide que para los pasajes con un alto grado de tensión se utilizan las silvas, forma métrica predilecta de Calderón en estas situaciones (Fernández 2008b, 2008c), y que Vern Williamsen (1978) ya había hecho específicamente en *El castigo sin venganza*, análisis en el que incluye como rasgo distintivo de un pasaje problemático las palabras que riman en los pareados. Álvarez Sellers concluye con la primacía de la interpretación semántica de la versificación; los cambios métricos implican variaciones tonales, temáticas y formales que resaltan ciertos momentos importantes del drama.

Por una línea semejante, Carmen Josefina Pagnotta analiza las formas métricas de los parlamentos de los graciosos. Entre ellas, el soneto es una de las más frecuentes, y ocasionalmente la silva pareada. Estas observaciones ponen de relieve el pronto agotamiento del soneto, pues su uso ha dejado de ser para la reflexión y la expresión del sentir del personaje para formar parte de los parlamentos cómicos de los caracteres bajos. Sobre el soneto, María José Caamaño Rojo parte de *El arte nuevo de hacer comedias* y el verso dedicado a esta forma italianizante; lo desarrolla para explicar que resulta ambiguo afirmar que se utilice en pasajes reflexivos y solitarios en que el personaje expresa su sentir profundo; los sonetos que analiza son de *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón de la Barca, que contiene cinco³³, y todos se insertan entre parlamentos, integrados al desarrollo dramático de manera férrea³⁴; hay que agregar que el contenido y las

³³ Uno de ellos se repite para el cierre de jornada, el de Leonor. Pese a que se trata de la misma composición, considero que son cinco los sonetos de la obra, pues representa un cambio métrico, y un sentido específico: en boca de Leonor, el mensaje es ambiguo, pues habla con Lope de Almeida al mismo tiempo que con su antiguo amante don Luis; en otras palabras, está dando un doble mensaje que cada uno de los receptores interpreta como si fuera sólo para sí; el que don Luis repita el soneto, despoja de toda ambigüedad el texto y lo vuelve unidireccional. Se puede tratar del mismo texto, palabra por palabra, pero el contexto cambia su significado y representa una variación métrica que incide en la composición, tanto dramática como formal.

³⁴ Esta consideración impide que, como pensaba Venier (2002), los sonetos puedan sacarse de su contexto. Al estar integrados a su contexto dramático, y considerando que Pedro Calderón de la Barca, a diferencia de Lope, era un escritor dramático con casi nula experiencia en la lírica, resulta difícil pensar que sus sonetos fuesen textos dramáticos independientes o insertos para hacer gala de su potencial lírico.

circunstancias no coinciden con la práctica intimista, solitaria e introspectiva que Caamaño comenta en su estudio.

Para Georges Güntert, el soneto tiene dos funciones: la primera, utilizada por Lope, se encarga de concentrar la temática del drama, mientras que en Calderón, “se concentra en los sonetos no tanto el significado del drama, cuanto la reflexión estético-filosófica en él inscrita” (223).

Leonor Fernández analiza otro tipo de versificación de origen italiano: la silva (2008b; 2008c; 2010a). Dos de estos trabajos están dedicados al teatro de corte trágico, en el último analiza comedias de capa y espada, y son complementarios entre sí. En las obras de corte trágico observa cuatro tipos de circunstancias en las que Calderón incluyó este tipo de versificación:

Una primera mirada de conjunto revela que Calderón reservó la silva para cuatro tipos básicos de situación dramática:

1. El primero se refiere a las relaciones de hechos sobre acontecimientos graves. El personaje que relata ha pasado por un momento difícil, peligroso o ha sufrido una contrariedad seria, como una caída, sea ésta literal o simbólica.
2. El segundo se refiere a reflexiones sobre un problema grave que vive el personaje. Se trata de monólogos o soliloquio reflexivos [*sic*] en los que externa su temor, confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, odio, celos, remordimiento, desesperación.
3. El tercero se refiere a momentos problemáticos y/o violentos que preludian sucesos desastrosos. También incluyo aquí aquellos momentos del drama que sirven para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático.
4. El cuarto se refiere a situaciones de gran intensidad dramática en la que se despliega violencia física y/o verbal: los personajes padecen física y psicológicamente y se sienten fuertemente presionados por las circunstancias. En momentos, el ambiente de agitación y turbulencia se desborda, y la tensión dramática alcanza su punto culminante. Este tipo de escenas suelen construir el clímax de la comedia. (Fernández 2008b: 110)

Analiza los primeros dos puntos, mientras que en el segundo estudio (2008c) se dedica a los dos últimos en un *corpus* más o menos extenso (once obras en total)

delimitado cronológicamente. Después realiza un estudio sobre las silvas de siete comedias de capa y espada del mismo autor, con un límite cronológico más o menos coincidente con el de las tragedias que analiza (entre 1629 y 1649); en conjunto, estas investigaciones precisan y matizan la función de un tipo de versificación que en 1983 Diego Marín considero sólo con “cierta importancia” (2000: 356). Sobre la silva, Vern Williamsen pone de relieve la relación entre los sucesos que se desarrollan en esta forma métrica y el contenido léxico, especialmente con las rimas. El resultado que obtiene es una ligazón entre las palabras que componen las silvas, la materia léxica, y el hecho escénico, es decir, lo que sucede en el tablado, para crear un pasaje grave y conflictivo para los personajes.

Sobre la versificación castellana apenas se han dedicado algunos trabajos; yo he analizado las décimas en *Amar después de la muerte*, de Pedro Calderón de la Barca, a partir del verso dedicado a esta forma métrica de *El arte nuevo de hacer comedias*, pues he encontrado una fuerte relación entre la materia amorosa, los lamentos y la mala fortuna de los amantes Álvaro Tuzaní y Clara Malec. Existe en cada jornada una tirada de esta forma métrica, y según mis observaciones del estudio, sólo en la tercera jornada las décimas dejan de ser el vehículo de transmisión del sentimiento amoroso para convertirse en un diálogo factual cuya temática es bélica. Antonio Alatorre estudia de forma extensa la versificación más importante para el siglo XVII: el romance. Aunque el estudio tiene su verdadero interés en el campo de la lírica, Alatorre no deja de aludir a las innovaciones y combinaciones que Pedro Calderón de la Barca llevó a cabo en sus autos sacramentales como los romances dodecasílabos (187-188)³⁵.

³⁵ De igual manera, resulta de particular interés lírico son los estudios de Rodríguez Cuadros (1985) y Patrizia Campana para las silvas, y Palomares y Palomares para las octavas reales.

Los estudios sobre la función dramática de la polimetría son casi inexistente en los autos sacramentales de Calderón de la Barca (caso contrario de la segmentación métrica). En el mismo año en que se publicó originalmente el estudio de Diego Marín (quien toma cinco autos sacramentales para su estudio, pero no está basado exclusivamente en este género), Gerd Hofmann analiza la función dramática de los versos que componen *La cena del rey Baltasar* y *El veneno y la triaca*. El investigador da especial énfasis a los versos de origen italiano, haciendo hincapié en su función portadora del mensaje del mal, es decir, los parlamentos del demonio y sus secuaces están escritos principalmente en silvas, mientras que la versificación octosilábica, menos solemne, desarrolla los de los agentes del bien, sea la alegoría de la Naturaleza humana o de algún personaje vinculado con la Trinidad, incluso Cristo en su disfraz de Peregrino. La generalización del vínculo entre las silvas y octavas y las fuerzas del mal, la he analizado en un estudio reciente sobre la función de las octavas reales, una forma métrica frecuente en los autos de la primera época de Calderón de la Barca, y los contraste con las silvas en cinco autos sacramentales. A partir de este análisis, pude observar que cuando un auto sacramental incluye ambas formas italianizantes, Calderón prefiere las silvas para los pasajes turbios y los diálogos o monólogos de los personajes malignos, dejando las octavas en segundo plano; si sólo aparecen las octavas, son estas las que llevan las dichas características.

Algunos estudios sobre versificación siguen caminos distintos a los que he señalado de forma somera; tal es el caso de Juan Leyva (2000), que analiza la relación que existe entre los múltiples tipos de versos, su extensión silábica y su acentuación, y los posibles sucesos en el tablado; esto quiere decir que el ritmo de los versos determina el ritmo de los movimientos en una posible puesta en escena de *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega. Lillian von der Walde es una de las pocas investigadoras que ha hecho un acercamiento a la

versificación del teatro de Juan Ruiz de Alarcón (2007). Realizó un estudio de la polimetría utilizando la *dispositio* como herramienta de acercamiento, y obtiene como resultado que las mutaciones métricas y las inclusiones de prosa no son azarosas ni caprichosas, sino que representan pasajes importantes sobre los que Juan Ruiz; mediante los cambios métricos, llama la atención del espectador y el lector.

Según este amplio panorama de estudios métricos, es llamativo que los autos sacramentales carezcan de interés para el análisis de la polimetría en su función dramática y que predomine la investigación sobre su estructura a partir de los cambios de versificación. Como ya comenté, los autos sacramentales tienen como finalidad la exaltación de la eucaristía (aunque esto no sea exclusivo) a partir de materias más o menos diversas (alegóricas, mitológicas, históricas, pero identificables), con un desarrollo también definido (la creación, caída y redención del hombre; la lucha entre el bien y el mal) y poco diverso; en palabras del propio Calderón: “A que se satisface, o se procura satisfacer, con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento” (Calderón 1967: 4). No obstante, las situaciones dramáticas y el tipo de parlamentos son variados, lo mismo que la función dramática de las formas métricas que contienen estos elementos. El análisis no tratará, pues, sólo de anclar el desarrollo de los temas a determinados tipos de versificación, sino que se considerarán éstas en su función dramática, “como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, etc., con palabras” (García Barrientos 59), pues los parlamentos de los personajes no sólo son palabras transmitidas sin más, es el reflejo de la acción en escena, en la que “las elecciones referidas al estilo, nivel o tono del lenguaje que se pone de manifiesto

en los diálogos resultan relevantes para el análisis porque son reveladoras del tipo de construcción dramática” (54).

2. LA PREDOMINANCIA DEL OCTOSÍLABO EN *EL PLEITO MATRIMONIAL DEL CUERPO Y EL ALMA*

Un primer vistazo a la versificación de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* muestra una peculiaridad bastante evidente: sólo un 3.1 por ciento del total de la versificación está escrita en metros de tradición italianizante; esto quiere decir que sólo cuarenta y ocho versos, de mil cuatrocientos ochenta y nueve se organizan en estrofas endecasílabas³⁶. Esta observación sobre la predominancia del octosílabo en la polimetría del texto sirve de base para pensar que la forma en la que Calderón utilizó las formas castellanas de

³⁶ Aunque hay dos cantos de romance endecasílabo (vv. 845-848, 865-868), aquí me refiero solamente a las formas métricas de origen italiano que fueron importadas durante el Renacimiento.

versificación es poco usual, pues tuvo que diversificar sus funciones dramáticas por su aumento porcentual de aparición. Es claro que ante la ausencia de silvas, tercetos o sonetos, por ejemplo, las formas octosilábicas³⁷ debieron tener una función más amplia y distintos significados dentro del drama que rompen con las convenciones semánticas³⁸ de cada tipo de metro. Diego Marín ya había señalado el uso escaso que Calderón hace de las formas métricas italianas: “En cuanto a los metros renacentistas venidos de Italia, su frecuencia es muy inferior a la de los castellanos tradicionales” (2000: 356); no obstante, es llamativa la escasez de los endecasílabos de origen italiano en este auto sacramental.

Existe poca variación en cuanto a las formas métricas escogidas para componer la obra, entre ellas encontramos romance en distintas asonancias, así como romances octosílabos, endecasílabos y tres versos heptasílabos, décimas, redondillas y octavas reales.

La disposición de estas formas queda de la siguiente manera:

Octavas vv. 1-48

Romance ú-a vv. 49-218

Décimas vv. 219-544³⁹

Romance á vv. 545-844

Romance decasílabo cantado á vv. 845-848

Romance á vv. 849-864

Romance decasílabo cantado á vv. 865-868

Redondillas vv. 869-1092 (se cantan los vv. 1078-1081)-Décima vv. 1093-1102-

Redondillas vv. 1103-1106-Décima 1107-1116-Redondillas vv. 1117-1164⁴⁰

Romance é-o vv. 1165-1486

³⁷En el caso concreto de *El pleito matrimonial*, décimas, romances y redondillas

³⁸Me refiero con “convenciones semánticas” a la pretendida trabazón tema/tono/versificación. Es complicado reducir una forma métrica a una sola temática o a un solo tono de forma generalizada, pero hay diversas afirmaciones, en especial de Diego Marín, Gerd Hofmann o Vern Williamsen que han pasado por valederas pese a que no se han probado en un corpus considerablemente amplio de obras de Calderón. Prueba de ello es, como mencioné, el aumento porcentual de los versos octosilábicos de *El pleito matrimonial*, aumento que implica una diversificación considerable en los usos y temas de cada tipo de versificación.

³⁹Hay una laguna que Valbuena supone entre los vv. 338 y 339; faltan cuatro versos para completar la décima, aunque la ausencia de estos versos no deja cojo el sentido. Según Roig, estos versos están ausentes en todos los testimonios (71).

⁴⁰ El desarrollo de la obra impide que se separe esta mezcla de redondillas y décimas, que se analizará en el apartado correspondiente.

Salvo el inicio en octavas, los pasajes cantados en romance de arte mayor, y el romancillo final, toda la obra se compone de una mezcla de versos castellanos octosilábicos; dicha predominancia de los versos de tradición española hace que cada una de ellos pierda especificidad en su función dentro del drama, pues entre mayor sea el porcentaje de aparición de una forma métrica, menos especificidad tiene (Hofmann: 1134). El romance sirva de ejemplo: es forma predominante dentro del teatro de Calderón de la Barca, y su función no se limita sólo a las relaciones, sino que adquiere forma de diálogos y soliloquios de diversos carácter y tono; se podría ejemplificar también de forma inversa, al considerar que la función de diálogo⁴¹ factual⁴² (Marín 2000) no queda vinculada a una sola forma métrica: hay diálogos y soliloquios en una sola secuencia métrica, como el caso del primer pasaje en décimas, que mezcla ambos tipos de parlamentos. La imbricación señalada entre redondillas y décimas (vv. 869-1164) no es el resultado de un férreo cruce de cambionales, o en otras palabras, no los considero como texto englobador y texto englobado (Vitse 1998: 50; Gilbert 2006b: 168), pues cada una tiene una función específica más allá del cambio de tono, concatenada por la acción que se lleva a cabo, función que

⁴¹ Respecto a la terminología utilizada, hay que establecer distinciones: me refiero al parlamento como la enunciación en general de algún personaje; por monólogo al parlamento de un solo personaje que se dirige a otro u otros; por soliloquio al que enuncia el personaje, esté solo en el tablado o no, pero cuyo destinatario no es otro personaje (puede dirigirse a los elementos, a Dios, o a cualquier elemento que no sea parte de los *dramatis personae* de la obra), como diálogo se entiende el acto comunicativo entre dos o más personajes (García Barrientos: 62-67). Diego Marín parece usar las categorías de los parlamentos de forma indistinta, véase, por ejemplo, 1968: 10-11, y todo su estudio sobre Calderón de la Barca, 2000.

⁴² De “fáctico”, “perteneciente o relativo a los hechos” (RAE); con diálogo factual me refiero a los parlamentos entre varios personajes que tienen que ver con el desarrollo de la trama y con la intención de que avance el conflicto del auto, en contraposición a otros tipos de parlamentos que tienen que ver más con la retrospectiva explicativa, sean narraciones o descripciones, o con pasajes líricos.

análisis en su debido apartado.⁴³ Los textos cantados son importantes en distintos niveles, desde la recepción, estudiada por Díez Borque (2000) en un extenso artículo en el que detalla su función según la forma y contenido de los cantos, hasta la estructura formal dentro del conjunto del texto para su segmentación; el pasaje de redondillas y décimas es una mezcla de canto y parlamentos recitados complicada en sí por los niveles interpretativos: el escenario múltiple, los niveles de “realidad” (el canto desde el sueño y el hombre dormido en su realidad), etcétera. En este capítulo, como ya se anuncia, me detendré en el análisis métrico de *El pleito matrimonial* considerando el desarrollo dramático y la acción marcada según acotaciones externas e internas; en otras palabras, considerar la obra como un texto que sirve de base para un espectáculo audiovisual, y como texto, también contiene aspectos literarios (la polimetría).

2.1. EL INICIO EN OCTAVAS REALES Y LA RELACIÓN CON LAS FUERZAS DEL MAL

El inicio de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*⁴⁴ resulta peculiar: octavas reales de rimas agudas en su totalidad, pronunciadas por un personaje maligno y otro temporalmente aliado a las fuerzas de la perdición: Pecado y Muerte. Se trata de versos esticométicos en los que se llaman uno a otro de forma constante a partir de referencias bíblicas que los caracterizan. Por tanto, las octavas reales no son cualquier tipo de parlamento, no se trata de

⁴³ Para la continuidad y la segmentación de este auto sacramental en particular, remito a Mackenzie 2014. En dicho estudio, analizo la cohesión de la obra considerando, según pida el texto, los cambios métricos, la entrada/salida de personajes, el (inexistente) cambio de escenografía y las “escenas madurativas” (Vitge 2010); además de encontrar una fuerte continuidad en la obra, pude observar que el mismo texto exige que los criterios de segmentación deben ser tomados en cuenta sin ser totalmente supeditados a uno solo, pues al dar total primacía al criterio métrico, como propone Marc Vitge (1998: 50), se cae en arbitrariedades respecto a lo que significa una segmentación objetiva, pues las acotaciones, sean internas o externas, son evidencias textuales igual de valdeas que los cambios métricos.

⁴⁴ Para el estudio utilicé la edición Pedro Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*. Ed. Mónica Roig. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011. En algunos casos utilicé las acotaciones de la edición de Valbuena Prat, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, que indicaré en nota al pie cuando suceda.

un simple intercambio de apelaciones metafóricas entre ambos personajes, y van más allá del tono factual que menciona Marín (2000: 353), pues no revelan de forma directa la identidad de a quien están llamando; sobre las octavas reales, él agrega: “en efecto, Calderón las utiliza para monólogos de tipos diversos [...] y para diálogo [...] siempre del mismo carácter informativo sobre asuntos graves y en tono factual, pero con fuerte tensión dramática” (2000: 353). Estas palabras sirven de punto de partida para considerar el tipo de información que Calderón nos da en estas octavas; mencioné el carácter bíblico como caracterización de cada uno sin mencionar su identidad, porque la importancia de este dato está en que no se trata de información factual, sino información velada mediante el velo metafórico, en otras palabras es un pasaje informativo poético.

Si se consideran las referencias bíblicas y las esticomitias que utiliza Calderón en este pasaje en octavas, no es fortuito que la obra inicie con octavas reales, y resulta más llamativo en tanto que es la única forma de versificación italianizante del auto; el pasaje es importante, porque se trata de la primera alianza en contra de Cuerpo y Alma. Para Gerd Hofmann, las formas de versificación italianas implican ya por sí mismas la presencia de las fuerzas malignas⁴⁵, reforzado con la rima aguda que para Valbuena también tienen una relación intrínseca con el demonio y sus secuaces (1967: 11)⁴⁶.

El auto comienza con la salida al tablado del Pecado, y en otro carro en el que habrá un árbol sobre un promontorio, de su tronco aparece la Muerte (2011: acot. v. 1). La

⁴⁵ Aunque resulta discutible establecer la relación de las fuerzas malignas con la versificación italianizante de forma exclusiva, hay que advertir que dicha convención resulta efectiva, pues avisa al receptor qué tipo de inicio es este: personajes que tienen interés por la perdición de los buenos. La idea de Hofmann es funcional para *El pleito matrimonial*, pero no debe tomarse como una generalidad extensible a todo el corpus calderoniano, como llegó a sugerir el investigador alemán; para más detalle sobre las funciones de las octavas reales y las silvas, ver Mackenzie 2012.

⁴⁶ Se trata de una nota al pie a los vv. 1-48 de su edición del auto; en la que remite, para un comentario más extenso de la relación entre la versificación italianizante con rima aguda a la nota al pie de los vv. 652 y ss. de su edición de *La cena del rey Baltasar* (1957).

apelación consecutiva que se desarrolla entre ambos personajes tiene carácter informativo, pero no en el sentido que Marín le da⁴⁷. No se dice expresamente, sino hasta el v. 20, quiénes son los interlocutores (como lectores, tenemos el nombre del personaje que dice el parlamento, en una puesta en escena no), si bien el vestuario o algunos otros signos escénicos⁴⁸ dan indicios de la identidad de los personajes. Como ya advierte Evangelina Rodríguez “los espectadores necesitarán crucialmente convenciones reconocibles a los que acogerse para entender tan abstrusos mensajes” (Rodríguez Cuadros 2012: 105)⁴⁹, signos que se pueden encontrar en la vestimenta o la utilería que portan, como sucede con la Muerte, que debe traer guadaña⁵⁰, o incluso las constantes referencias con las que ambos personajes se conjuran.

El carácter informativo que tiene la apertura del auto está relacionado con la configuración de los personajes, con sus características más sobresalientes según lo que representan: las fuerzas demoniacas y las de la muerte, a partir de referencias bíblicas sobre su origen. El lenguaje utilizado evoca, como ya anunciaba Arellano en su definición del conjuro (1998: 15), el mundo de las tinieblas, también refuerza y vuelve llamativa la participación del personaje maligno y su aliado temporal. El Pecado comienza llamando a Muerte, y ésta responde:

⁴⁷“Calderón las utiliza [las octavas reales] para monólogos de tipo diverso en 10 comedias y para diálogos sólo en 4, siempre del mismo carácter informativo sobre asuntos graves y en tono factual, pero con fuerte tensión dramática” (Marín 2000: 357), esto quiere decir que por medio de esta forma métrica se informa de sucesos que están relacionados con la diégesis de la obra, hayan o no sucedido en el tablado.

⁴⁸ Para la simbología de gestos, movimiento, utilería, vestuario, véase Duarte 2007.

⁴⁹ Las reflexiones de Rodríguez Cuadros sobre la función y técnica del actor para transmitir un mensaje que hoy día suponemos (o gran parte, dice ella, de los investigadores lo hace) unívoco e incontestable resultan un punto de análisis interesante, pues trata de explicar cómo la finalidad doctrinal y catequética del auto sacramental es sujeta a fórmulas convencionales para su entendimiento, desde los “pasos” semejantes a los de una comedia de corral, hasta la gradual complicación retórica del mensaje verbal.

⁵⁰ En la edición de Valbuena, se acota que “sale con guadaña” (acot. v. 1), que omite Roig en la edición que maneja. Es la única acotación que refiere a la indumentaria: sólo a Muerte se le caracteriza con la guadaña, pero desconocemos su vestimenta, mientras que no se hace referencia alguna a la vestimenta de Pecado.

Pecado: ¡Parasismo del mundo, a cuyo horror
la fábrica caduca universal!
Muerte: ¡Ojeriza del cielo, cuyo error
hizo saber al hombre del bien y el mal!
(Calderón 2011: vv. 1-4)

Ambos se refieren al otro en forma de circunloquios (indirectamente); no mencionan el nombre de su interlocutor y omiten el verbo “ser”, con lo que tornan los sustantivos (“parasismo”, “ojeriza”) como una característica definitoria del personaje según el daño que producen. Salvo la intensidad rítmica que se da en los versos 13 al 16, donde las mutuas recriminaciones dejan la expresión formal de dos versos para hacerlo a través de uno, los primeros veinte versos de las octavas tienen semejanza con los ya citados; en una serie de denominaciones: “ira común” (v. 5), “basilisco del tiempo” (v. 9), “introducido escándalo de Abel” (v. 13), “¡ministro del gran dios Sabaoth!” (v. 15) le dice Pecado a Muerte, y “saña común” (v. 7), “áspid del siglo” (v. 11), “heredada malicia de Caín” (v. 14), “¡caudillo de los bandos de los bandos de Astaroth!” (v. 16), le dice ahora Muerte a Pecado; las denominaciones con que cada uno menciona al otro son paralelas: ira *común*, saña *común*, basilisco del *tiempo*, áspid del *siglo*, etcétera. La serie termina con los vv. 17-20, cuando al fin Pecado llama a Muerte por su nombre:

Pecado: ¡Pálida muerte!, porque sólo así
todas tus señas pronunciar podré.
Muerte: ¡Príncipe del abismo!, que de ti
noticia de otra suerte dar no sé.
(Calderón 2011: vv. 17-20)

A partir de aquí, cambia el ritmo de los parlamentos y dejan de ser dos discursos paralelos en los que el tono acusatorio de forma esticomítica, para derivar en un diálogo en el que

Pecado al fin pide la ayuda de Muerte argumentando que le debe el ser. Además del diálogo en el que se informa sobre los personajes, también se encuentra información adicional sobre la puesta en escena: un monte, y en lo alto debe estar el árbol que contiene a la Muerte⁵¹, y Pecado abajo esperando por su descenso:

Pecado: Pues si el ser que te di fue ser atroz,
desciende a los conjuros de mi voz;
desciende de ese negro monte, que es
funesta patria de la noche vil;
el seno deja de sus troncos...
(Calderón 2011: vv. 23-27)

En el siguiente parlamento de la Muerte, entra en contradicción con la didascalia inicial. Según dice la acotación “*se abre un tronco y sale de él la Muerte*” (Calderón 2011: acot. v. 1), es decir, el personaje ya está sobre el monte, visible para los espectadores; en el diálogo con que responde a Pecado, pareciera indicar que no ha salido del tronco:

Muerte: Ya de aquel tronco que mi cuna fue,
de quien naciendo rama soy raíz,
rasgué el seno, y rasgándole dejé
yerta su pompa, mustio su matiz
(Calderón 2011: vv. 33-37)

Resulta más coherente pensar que reitera la acotación inicial para recordar que ha salido, a ellose agrega, de forma verbal, el efecto de haber rasgado el tronco con la guadaña que debe traer (v. 35). Pese a la rica decoración y escenografía de los autos, se recurre al decorado verbal o al espacio dramático, “es obvio que por muy rica que fuera la decoración

⁵¹ El árbol que contiene a la Muerte es una transparente referencia al árbol del bien y del mal, por cuyo fruto fueron expulsados Adán y Eva del paraíso.

de los carros, los autos necesitan un espacio dramático mucho más complejo de lo que puede dar de sí una materialización concreta, siempre limitada” (Arellano y Duarte 65), por lo que no resulta extraño incidir en la aparición en escena de la Muerte, aún cuando ésta ya haya sucedido; su diálogo muestra el efecto de su salida, como ya mencioné, haber dejado “yerta su pompa, mustio su matiz” (Calderón 2011: v. 37).

Los primeros veinte versos funcionan como encomios entre ambos, como una forma de caracterizarse, de mencionarse por medio de metáforas; este tipo de parlamentos refuerza el lazo entre ambos personajes: la muerte surge del pecado, por tanto, la encarnación del mal sabe que la Muerte le ayudará. Los versos restantes del pasaje en octavas anuncian la unión de ambos para lograr el cometido de Pecado, que es “vengar una pasión” (Calderón 2011: v. 39), a lo que Muerte accede, más por su sed de destrucción, que por pertenecer a las fuerzas malignas enteramente:

Muerte: Pues, ¿qué quieres?, que al cielo la azul tez
apagaré de un soplo, y su esplendor
de nubes vestirá negro capuz
en funestas exequias de la luz
(Calderón 2011: vv. 45-48)

La unión es temporal, en cuanto el personaje puede usar de su principal característica: matar. Después también hace alianza con el Entendimiento para salvar de la perdición al Cuerpo.

Como mencionan Hofmann y Valbuena Prat, con una forma métrica italiana con rimas agudas, se dan las condiciones auditivas para recrear un pasaje en el que aparecen las

fuerzas del mal⁵², cuando los seres malignos se conjuran. El Pecado, una de las alegorías de tales fuerzas, requiere la ayuda de Muerte para ejecutar sus planes; las octavas, como forma que contiene el desarrollo dramático de las fuerzas del mal y como “parte de los parlamentos de los personajes malignos, en los que amenazan a los protagonistas, sea de manera directa o no” (Mackenzie 2012: 182), introducen el conflicto que impedirá que la naturaleza humana (representada por la unión del Cuerpo y el Alma) alcance la salvación. También resulta llamativo que las octavas reales estén en posición de apertura del auto, precediendo la narración romance.

Las representaciones del teatro sacro iban precedidas por loas, “una especie de preámbulo para captar la atención del público y conseguir su silencio y atención” (Mata Induráin s/p), por lo que considerar que las octavas sirven solamente para obtener la atención del público sería simplificar su función. Resulta llamativo que las octavas, que son una forma métrica poco usual para el inicio de los autos sacramentales⁵³, se utilicen para la apertura de *El pleito matrimonial*. Además de ser poco convencional, frente a la apertura

⁵² Idea que debato en Mackenzie 2012; en un *corpus* más amplio, pruebo que no es forzoso que un personaje maligno tenga parlamentos sólo en formas italianas de versificación. La relación que existe entre esta forma particular de métrica y las fuerzas del mal no siempre se da de la misma forma ni con la misma intensidad.

⁵³ *Los encantos de la culpa, La torre de Babilonia, El divino Orfeo* (las dos versiones), *La vida es sueño* (primera versión), *El arca de Dios cautiva, El año santo de Roma* (con dos versos actosflabos cantados), *El diablo mudo, El pintor de su deshonra, El lirio y la azucena, El nuevo hospicio de pobres, El nuevo palacio de retiro, El pastor Fido, El verdadero dios Pan, La iglesia sitiada, La nave del mercader*, comienzan con silvas pareadas; *La vida es sueño* (segunda versión), *El gran mercado del mundo, A María el corazón, La hidalga del valle, El veneno y la triaca, Mística y real Babilonia, El orden de Melquisedec, El cubo de la Almudena, El año santo en Madrid, El cordero de Isaías, El día mayor de los días, El indulto general, El primero blasón del Austria, El santo rey don Fernando, El segundo blasón del Austria, El socorro general, El viático cordero, El árbol de mejor fruto, La devoción de la misa, La divina Filotea, La inmunidad del sagrado, La lepra de Constantino, La piel de Gedeón, La primera flor del Carmelo, La vacante general, La viña del señor, Las órdenes militares, Lo que va del hombre a Dios, Los alimentos del hombre, Primero y segundo Isaac, sueños hay que verdad son, Tu prójimo como a ti* (las dos versiones comienzan en romance o con romancillo cantado; *La cena del rey Baltasar, El divino Jasón, La protestación de la fe, No hay instante sin milagro* abre con redondillas; *La universal redención y ¿Quién hallará mujer fuerte?* inician con quintillas; *El gran teatro del mundo* sí abre con octavas reales. Me es imposible abarcar todo el *corpus* de autos calderonianos; me baso en los textos electrónicos disponibles en la página del GRISO (<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/15994>) para hacer el cómputo de las formas métricas que se usan para la apertura de los autos calderonianos. Se puede apreciar la primacía del romance, seguido por las silvas, y pocas veces se abre con redondillas, quintillas u octavas reales.

con octosílabos en general (en especial el romance) y con silvas, no tiene específicamente la función de atraer la atención del público, pues para ello se representa la loa, pero sí resalta el tono acusatorio y la alianza entre Pecado y Muerte. Hay que prestar atención a la manera en que se está dando la comunicación entre los personajes: hay abundantes referencias bíblicas para evocarse entre sí; y de forma inversa, para referirse al árbol del bien y del mal, sólo se dan referencias que lo identifican como tal, no se alude a él de forma explícita. El pasaje bíblico: “Y mandó Yahve Dios al hombre, diciendo: De todo árbol del huerto podrás comer; pero del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás, porque el día que de él comas, ciertamente morirás” (Génesis 2:16,17), hace evidente la referencia de los versos, que, aunque el espectador/lector no tenga en mente el pasaje exacto, puede identificarlo.

Debido a su escaso porcentaje de aparición, la relevancia que adquieren las octavas reales en *El pelito matrimonial* se basa en su uso inicial y en su condición privilegiada de ser la única forma métrica de origen italiano incluida en la obra; todos los elementos considerados hasta aquí muestran que las octavas no sólo tienen relación con las fuerzas malignas y forman parte de un pasaje en el que sabemos que se introducirá el conflicto de la trama⁵⁴, también indican su importancia auditiva, con el estilo alambicado, las metáforas, las referencias bíblicas, su función como conjuro a dos voces de forma paralela con la que Calderón carga de complejidad los cuarenta y ocho versos iniciales.

2.2 LAS MÚLTIPLES FUNCIONES DEL ROMANCE

⁵⁴ Coincide con una de las funciones de la silva que Leonor Fernández ya había analizado en la tragedia de Calderón de la Barca (2008b, 2008c).

El romance tiene un porcentaje de aparición muy elevado en el teatro calderoniano en general (Marín 2000: 352). Con un porcentaje a veces mayor al sesenta por ciento, según Diego Marín,⁵⁵ es obvio que tiende a generalizarse su uso y se convierte en una forma métrica que Calderón utiliza en un amplio marco de tipos de parlamentos y funciones comunicativas⁵⁶. Su función como monólogo informativo, como relación de algún suceso anterior que precede a la acción dramática o que retoma ésta para relatarla desde una perspectiva particular, no se pierde y sigue siendo la versificación predilecta para este tipo de extensos parlamentos. Según Diego Marín:

El romance es metro preferido por Calderón para monólogos de carácter grande, solemne o lírico, en estilo culto, como alocución encomiástica o recriminatoria, salutación galante y consejos morales, a menudo como forma paralelística como duo amoroso [...]

Como soliloquio, el romance lo emplea Calderón a menudo para exponer el estado de ánimo o móviles del personaje, para lamentos por la pérdida del amor o del honor, o para comentarios sobre la situación dramática [...]

Dada la elevada frecuencia del romance, es natural que aparezca también en toda clase de diálogos, con personajes altos y bajos, y para asuntos privados o públicos, desapareciendo, pues, la especialización funcional de este metro.

En suma, lo que hizo Calderón con el romance fue seguir e intensificar la tendencia de Lope a incrementar su uso y, consecuentemente, hubo de generalizar más su función dramática, pero con preferencias distintas, como los monólogos graves más que cómicos, los soliloquios líricos más que los factuales, y los diálogos conflictivos más que los armoniosos o razonadores. (Marín 2000: 354-355)

⁵⁵ Sesenta y cuatro por ciento en las diez y ocho comedias que componen su *corpus*, mientras que en los cinco autos que incluye en el estudio, alcanza hasta el sesenta y seis por ciento

⁵⁶ No está de más recordar en este punto algunas diferencias terminológicas. “Función dramática” o “teatral” se entenderá en el sentido dramatológico que propone García Barrientos: “observar el diálogo en función del público, plantearse ‘para qué’ dice tal o cuál personaje lo que dice, no pensando en los personajes sino en el espectador que le observa” (58); mientras que la “función comunicativa” equivale a lo que para Diego Marín sería la “función dramática” en su artículo dedicado a la versificación del teatro de Calderón, es decir, a quién va dirigido el discurso. Parece que Marín atiende al tipo de parlamentos (diálogo, monólogo, soliloquio) y a lo que en ellos se comunican. También, habrá que establecer nuevamente, que “diálogo” refiere al acto comunicativo entre dos o más personajes, mientras que los parlamentos son la parte del discurso que el personaje enuncia, independientemente de la categoría que propongo (diálogo, soliloquio, monólogo).

A esto, habrá que agregar, en el caso específico de *El pleito matrimonial*, una función didascálica en la que el emisor pareciera tener una función de director escénico en la que da indicaciones a otros personajes, además de las acotaciones implícitas que se incluyen en el parlamento. El extenso monólogo en romance que sigue a las octavas reales tiene tres partes identificables entre sí: una retrospectiva, en la que Pecado narra los sucesos precedentes al inicio del drama; la segunda se trata de establecer el plan de ataque contra los esposos, y por último, un una función didascálica, en la que Pecado describe las entradas de Cuerpo y Alma en escena⁵⁷. Después de que la Muerte acepta ayudar a que Alma le ponga el pleito matrimonial al Cuerpo, Pecado recita el monólogo con las tres funciones mencionadas.

La primera parte, que abarca los vv.49-130, se trata de una relación informativa en la que se da cuentas de los sucesos que preceden a la acción dramática, es decir, cómo el Pecado conoció al Alma y el deseo que nació por poseerla; Evangelina Rodríguez comenta al respecto: “casi siempre, la primera figura que aparece ante nosotros es la que simboliza ese mismo mal (en forma de Luzbel, Culpa, Demonio, Príncipe de las tinieblas, Pecado) reescribiendo o relatando la historia sagrada desde su punto de vista” (2012: 102); relato que hace con razones más de amante despedido que intenta conseguir el favor de la dama a como dé lugar:

En *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* este procedimiento [el actor que encarna el mal como amante despedido o celoso] alcanza un nivel paradigmático. El Pecado, en el tópico parlamento inicial donde se relata la caída y redención del Hombre, manifiesta su ancestral resentimiento bajo la hipótesis de que fue presa del amor por el “Alma” del hombre, a la que conoció a través de una perfecta pintura o retrato hecho por el mismo Dios (un motivo archiconocido en la literatura de la

⁵⁷La división del romance, así como cualquier otra segmentación de otras formas métricas, no tiene propósito estructural, la única finalidad es poder explicar el texto de forma más eficaz y organizada.

época) y que derivó en un ardiente deseo de raptarla. (Rodríguez Cuadros 2012: 125)

Resulta especial este símil entre el galán de la comedia profana y el Pecado, pues indica el tono de “envidia, amor y celos” (Calderón 2011: v. 79), efectos propios de un galán despechado, pero tiene la salvedad de que el personaje maligno no desea el amor de Alma, sino vengar las tres injurias que sintió al ser ella creada. El Pecado comienza con su discurso evocando su expulsión del Cielo:

Ya sabes que desterrado
salí de mi patria augusta
por aquel delito infame,
aquella ambiciosa culpa
en que mi soberbia entonces
me puso, porque se arguya
cuán antiguo es en el mundo
ser soberbia la hermosura
(Calderón 2011: vv. 49-56)

Luego evoca la expulsión de Adán y Eva por su desobediencia al mandato divino; es decir, comen del fruto prohibido que Pecado ofreció. La narración de este pasaje bíblico apenas se menciona, y comienza el relato de la creación del Alma, de la que quedó enamorado, como ya había advertido Rodríguez Cuadros. El primer segmento del romance tiene la intención de informar al espectador/lector cómo el Pecado supo de la existencia del Alma y qué efecto tuvo en él dicho conocimiento. Esto no sólo implica una relación de sucesos, sino que está ligado al rencor, la envidia, los celos y a un amor obsesivo.

En el segundo segmento del romance, que abarca los vv. 131-166 se cuenta el plan para disolver el matrimonio de Cuerpo y Alma; para ello, necesita la ayuda de Muerte, explica, porque, dice Pecado, “Ponerla yo impedimento/ no puedo” (Calderón 2011: vv.

131-132), así que ambos crearán el conflicto, que, como se verá más adelante de la obra, consiste en que el marido peque y actúe sin considerar lo que daña a su esposa. La colaboración entre ambos es debida a que Muerte tiene jurisdicción sobre el Cuerpo y Pecado sobre el Alma, de esta forma, los dos personajes, aliados temporalmente, provocarán el “pleito matrimonial”.

El tercer segmento del romance tiene una función didascálica; como ya se anunciaba, Pecado describe la salida de los dos personajes que se casarán, prepondera la fealdad y villanía del Cuerpo ante la belleza y nobleza del Alma, con lo que logra hacerse un contraste de ambos. En los vv. 167-208, el personaje maligno describe el lugar de procedencia de Cuerpo y Alma, cómo saldrán al escenario, lo que implica también un apoyo verbal a las indicaciones externas de la escenificación y el decorado. Este tipo de apoyo enfatiza la forma en que se debe escenificar las apariciones de los personajes, cómo deben estar ubicados y en qué parte del tablado, pues la forma en que ambos salen es significativa en cuanto al mensaje dogmático: el hombre, su corporeidad, proviene de la tierra, mientras el alma del ser humano es creación divina que proviene del Cielo. Por esta misma razón, la aparición en el tablado de los personajes tiene soporte en acotaciones internas y externas:

Ábrese un peñasco y véase al hombre vestido de pieles, como muerto

Los ojos vuelve a mirar
el corazón de esa gruta,
cuya boca se espereza
para que su centro escupa
al Cuerpo, que en ella agora
como en el seno se oculta
materno, que poco o nada
la significación muda
la explicación del concepto
porque sean peñas duras
las entrañas que le aborten,

puesto que su primer cuna
el centro fue de la tierra,
que ha de ser su sepultura,
donde el nacer y el morir,
son dos acciones tan una
que no son más de pasar
desde una tumba a otra tumba.

(Calderón 2011: vv. 169-186)

De nueva cuenta, como en la salida de Muerte del árbol, la representación es apoyada por una didascalía implícita que repercute tanto en la escenografía y el decorado como en la manera de actuar de quien hace el Cuerpo; dichas aclaraciones sirven en este caso particular para explicar, además, la intención alegórica de la gruta como lugar de surgimiento del hombre en general. Lo mismo sucede con la entrada en escena del Alma: acompañada de una didascalía explícita, el parlamento de Pecado indica el lugar por el que ella saldrá al escenario y la tramoya necesaria:

Y porque mejor mis celos,
mi rabia y mi pena arguyas,
al cielo los ojos vuelve,
verás que de sus purpúreas
esferas descende el Alma,
hermosa, perfecta y pura,

Ábrese el carro y aparece el Alma sentada en un trono con las tres Potencias.

a casarse con el Cuerpo,
ajeno de sus venturas.

(Calderón 2011: vv. 201-208)

Los adjetivos, “hermosa”, “perfecta”, “pura”, empleados para referirse al Alma, además de mostrar la enajenación de Pecado por ella, la sitúan en un grado superior al del Cuerpo, y refuerzan la alegoría de su salida a escena. Los complementos verbales, es decir, los fragmentos citados del parlamento de Pecado, tienen implicaciones en el sentido alegórico

que se apoya en las acotaciones; según Rodríguez Cuadros, ambos aspectos deconstruirían y reconstruirían el mensaje teológico⁵⁸. La forma en que Pecado recite el pasaje citado puede apoyar el sentido teológico, ya que, por una parte, es una alegoría del mal que quiere llevar a la condena eterna el alma de cada ser humano, y, por otro lado, actúa como un galán despechado que quiere poseer a toda costa a la dama que lo desdeña; no obstante, hay que distinguir, dice ella, las meras gestualidades y tonos prestados de la comedia profana, de los movimientos y gestos que tienen profundidad teológica (2012: 115-116). Enrique Duarte, en otros términos, pero de forma semejante, sostiene la univocidad del signo escénico sustentado en la relación del plano historial (el argumento de la obra) con el alegórico (el asunto teológico, doctrinal)⁵⁹, como indicadores del sentido correcto con que deben interpretarse dichas convenciones (2007: 358).

En los últimos versos del monólogo, Pecado anuncia ya al fin la entrada de Cuerpo y Alma, y con ello, el inicio de la representación de ambos personajes:

Y para que a aqueste asunto
no esté ignorada o confusa
la alegoría, si no
lo que hablar pueden, escucha
lo que hablaran si pudieran,
antes de hacerse esta junta
(Calderón 2011: 209-214)

⁵⁸«Por medio de *otros lenguajes* (gesto, vestuario, recurrencias visuales e imaginativas de la tradición o de la propia convención teatral) el actor puede distanciar el auto de su pretendido sentido único, aunque las más veces acabe siendo recuperado en su potencial didáctico y catequético a través del poder de la palabra” (Rodríguez Cuadros 2012: 102). Se entiende pues, que la acción en el tablado en una puesta en escena puede prestarse a ambigüedades, pero que conserva el significado original gracias al apoyo verbal del texto dramático.

⁵⁹Para más detalles sobre los planos del auto sacramental, véase Arellano y Duarte 2003 (en especial las pp. 34-40).

Calderón llama la atención sobre el contenido y el sentido alegórico del asunto que trata el auto; además, el dramaturgo encuentra cabida para incluir su voz y advertir, en primera instancia, que los siguientes parlamentos esclarecerán cómo el asunto y la alegoría, es decir, la historia que se cuenta y el sentido profundo están ligados: la redención del género humano gracias al sacrificio de Cristo representado en la eucaristía final, todo dramatizado a partir del pleito matrimonial. Por otro lado, anuncia el próximo cambio métrico; la parte del parlamento citado es una “advertencia” tonal⁶⁰ porque Calderón da aviso del cambio de dirección del discurso, de los personajes que enuncian y del tono con que se expresan; todos estos elementos sirven para que de “aqueste asunto/ no esté ignorada o confusa/ la alegoría”, por lo tanto, ya no se trata de un monólogo informativo, sino de una explicación, o, al menos, la dramatización de las incertidumbres de los desposados.

Hay que considerar también que el anuncio sobre el cambio de dirección del discurso no sólo predispone a un cambio de versificación, también incide sobre la estructura del texto, pues da cohesión al cambio de romance a décimas⁶¹; la continuidad entre el relato del Pecado y el pasaje siguiente, pues, queda advertida a partir del mismo parlamento que lo está anunciando. La forma en que termina el primer pasaje de romance de *El pleito matrimonial* advierte la forma en que se desarrollará el siguiente pasaje ya una vez que los personajes están por intervenir por primera vez.

El siguiente romance (vv. 545-868) también puede dividirse en tres segmentos, en esta ocasión lo hago a partir de los movimientos escénicos, pues claramente se puede distinguir un momento de calma en el tablado (vv. 545-610), luego el alboroto al volver todos al escenario (vv. 611-738), y el tercero, un diálogo entre Cuerpo y Alma de tono

⁶⁰ Véase Lobato 2010, en especial p. 153.

⁶¹ Véase Mackenzie 2013.

conflictivo (739-868). Justo en el cambio a romance gran parte de los personajes sale del tablado a la cena eucarística. Queda en el tablado Voluntad, debido a su enojo por ser destituida como privanza del Cuerpo, pero no sólo, explica que va sin voluntad porque asiste a comulgar por miedo a la muerte, no por amor al “divino manjar”, en otras palabras, por decisión propia (vv. 545-552). El soliloquio del personaje se convierte en una nueva oportunidad para emprender otra ofensiva por parte de las fuerzas del mal, pues, airada ante el desplazamiento, profiere amenazas en contra del Alma:

Vanse y queda la Voluntad

Voluntad: [...]
Quiso el cuerpo preferirme
en su privanza al llegar
a conocerme y el Alma
me quitó esta vanidad;
dándole a Entendimiento
en su gracia más lugar
que a mí. Muriendo de envidia
quedo y he de procurar
que no haga ya el Cuerpo cosa
que al Alma no le esté mal.

(Calderón 2011: vv.557-566)

La actitud y el carácter vengativo de su parlamento son propicios para una segunda ofensiva de las fuerzas del mal. Pecado la escucha e interviene para ofrecer su ayuda. Para Frutos Cortés, esta potencia en particular es la que tiene el poder para hacer pecar al hombre (194-195); en sus palabras: “Porque el Cuerpo con Voluntad y sin Entendimiento se cree lo mejor de todo y se deleita en sí mismo” (195). El soliloquio se convierte en un diálogo con constantes cambios de interlocutores que terminará hasta el próximo cambio métrico.

Después de que Pecado y Voluntad establecen su alianza, aparece el Cuerpo “alborotado, huyendo” (Calderón 2011: acot. v. 620) y detrás de él los demás personajes. La entrada abrupta y alborotada marca un nuevo ritmo dramático más dinámico, así comienza la segunda parte de la división del romance (vv. 611-738). Comienza otro diálogo de carácter conflictivo en este segmento: Cuerpo se retira de la cena eucarística por asistir sin Voluntad, expresa su descontento, mientras Alma, Vida y Entendimiento tratan de persuadirlo sobre los beneficios del maná a partir de referencias bíblicas, por otro lado, la Memoria se pone junto al personaje que tenga la palabra “*la Memoria anda sin parar, poniéndose siempre a lado del que habla*” (Calderón 2011: acot. v. 637). La discusión se centra en las necesidades de Cuerpo y la insuficiencia del maná para sustentarse, la ausencia de Voluntad de su parte y su inclinación al Pecado, por lo que la introducción del personaje maligno es fácil para la Potencia que se alía a él.

Cuerpo pide a Voluntad una nueva cena llena de manjares, música y deleites, “porque entre juegos y amores/ comer y beber nomás/ serán mis divertimentos” (Calderón 2011: vv.717-719); es de notar en todo el parlamento del Cuerpo que él tiene inclinación a pecar, pues en ningún momento Voluntad o Pecado le dirigen la palabra; son ellos dos quienes le proporcionan todo cuanto Cuerpo pide por apetito propio. La escena es agitada y conflictiva en cuanto que los diálogos contraponen nuevamente las necesidades de Cuerpo y las de Alma, y marcan las diferencias entre uno y otro. La cena eucarística sólo cubre las necesidades espirituales, por ello el esposo queda insatisfecho y se retira de la mesa.

La tercera parte del romance (vv. 739-868) se enfoca en el conflicto entre Cuerpo y Alma que se crea por la petición de un nuevo banquete, suntuoso y lleno de deleites pecaminosos. Pese a la advertencia de Alma, “No hay banquete sin tragedia” (Calderón 2011: v. 755), Cuerpo hace caso omiso a sus palabras y se dispone a asistir al convite que

preparan Pecado y Voluntad, arguyendo que, como su esposo, debe obedecerlo. Ante los atropellos de su marido, Alma amenaza con poner el pleito matrimonial; la intención de separarse causa estragos en la Vida, que se desmaya ante la posibilidad de que se lleve a cabo tal demanda. Se trata de un pasaje con alta tensión dramática, en los que se nota de inmediato los atropellos del Cuerpo y la imposición de su voluntad. La tensión creada hasta este momento por la discusión del matrimonio, culmina con el significativo desvanecimiento de su hijo, acción que también repercute en el Cuerpo y el Alma:

Alma: Toda tiemblo
 viendo a la vida temblar.
Cuerpo: En su aliento me ha faltado
 a mí el aliento vital.
 (Calderón 2011: vv. 799-802)

Gracias a este efecto, ambos permanecen juntos contra su deseo, aunque no cambia el empeño de Cuerpo en pecar y asistir al banquete, ni seguir los gustos de Voluntad pese al enojo de su esposa. La resolución disminuye la tensión dramática creada a partir de la discusión de Cuerpo y Alma; el conflicto queda suspendido debido a que ella decide incurrir en los deleites de su marido y gracias al romance decasílabo que se canta. Todos los personajes, salvo Entendimiento, asisten al banquete, repitiendo el pasaje cantado, cuya función es resaltar tema del autoy aplazar el conflicto que se ha creado.

El último pasaje en romance (vv. 1165-1486) es una tirada que responde en el inicio a la resolución del Cuerpo por los placeres mundanos, hasta el final eucarístico, y nuevamente, se puede dividir en tres segmentos: el monólogo⁶² de Alma con la decisión de

⁶²Aunque no se dirige directamente a los personajes en escena, no se trata de una introspección, un parlamento aparte, o siquiera una prosopopeya en la que se dirija a elementos inanimados de la naturaleza, como llega a pasar en *La torre de Babilonia* (vv. 759-782), soliloquios de los hijos de Noé y sus criados que

disolver el matrimonio y la petición de perdón de Cuerpo (vv. 1165-1331), luego la aparición de la Muerte para apagar el hacha y dictar la sentencia y el regreso de cada personaje a su lugar de origen (vv.1331-1399), y la tercera, que trata de la escenificación del purgatorio por el que pasa Alma y su salvación mediante la intervención de Cristo (vv. 1400-1486). Se trata de un monólogo seguido de diálogos, estos últimos son consecuencia del parlamento del Alma, por lo menos el segundo segmento del romance, mientras el tercero crea mucha tensión por el triunfo temporal de las fuerzas malignas, triunfo que no durará mucho debido a la intervención divina concedida por los lamentos de la dama.

El primer pasaje inicia con las quejas de Alma, con las que pone el pleito matrimonial ante Dios, por los malos tratos que le ha dado el Cuerpo; por tanto, no se trata de un monólogo informativo, pues poco o nada se toca sobre lo ya acontecido en la obra. Se trata de una demanda para disolver el casamiento, que comienza con una acumulación de elementos celestes, naturales, terrestres, acuáticos y aéreos:

Alma: [...]
Y así, cielos, sol y luna,
signos, estrellas, luceros,
hombres, aves fieras, peces,
mares, montes rayos, vientos,
mis lágrimas escuchad,
mirad mis suspiros tiernos.
(Calderón 2011: vv.1165-1170)

El principio de la queja de Alma y su demanda por justicia, evidencia la complejidad formal a la que puede llegar el romance: constantes recursos retóricos que complican el entendimiento del mensaje, las citas a los padres y a las sagradas

tienen por destinatario al monte de Armenia. Aunque Dios no se encuentra en el tablado, no se trata de una apelación aparte que excluya a los personajes que la rodean, por ello considero monólogo el parlamento de Alma.

escrituras⁶³. El inicio de este pasaje en romance poco tiene de llano o simple; además, resulta llamativa la técnica de acumulación propia de Calderón, esto quiere decir que distribuye los elementos en series paralelísticas y los recoge al final del discurso⁶⁴, se trata de una forma compleja llamada diseminación-recolección. En los dos últimos versos citados, Calderón recurre a la forma retórica de la sinestesia, pues escucharán sus lágrimas, en lugar de verlas, y verán sus lamentos, en lugar de escucharlos, con el propósito de subrayar la desesperación de Alma ante la situación injusta, y como ella misma menciona en su monólogo, la demanda de justicia de Alma continúa con citas a distintas autoridades eclesiásticas para argumentar su deseo (justo, según el trato que le da) por separarse del Cuerpo y volver a su lugar de origen, es decir, el Cielo.

Al finalizar la querrela del Alma que quiere volver al lado de Dios y dejar el pleito en el juicio de su Creador, también cesa el monólogo para dar paso al diálogo. En él, Cuerpo y Vida, espantados piden que quite el pleito matrimonial, pero ya es imposible:

Vida: ¡Detén, detén el acento,
que de escucharte me pasmo,
que de oírte me estremezco!
El corazón, a pedazos
quebrándoseme en el pecho,
sin orden late.

Cuerpo: A sus golpes
yo de pies y manos tiemblo.

⁶³ Hay algunos críticos que tienen una opinión distinta sobre el romance, y, en general, de los versos de tradición castellana, tal es el caso de Gerd Hofmann, que explica: “A la verdadera hermosura en cambio, como la de la Naturaleza Humana aún no expulsada del paraíso, le queda más apropiado un lenguaje y una versificación menos suntuosos cuya belleza específica –que por supuesto, también la tiene-, reside en la sencillez del verso, la llaneza del discurso y lo equilibrado y suave del ritmo” (1130); con ello se refiere a las quintillas del inicio de *El veneno y la triaca*, que las usa como ejemplo para argüir esta generalización mal fundada; un poco antes, contrasta la versificación italiana con la tradicional española en abstracto, sin entrar a mencionar formas métricas particulares⁶³; al generalizar y extender su afirmación (aplicable, pero extensible), afirma la falta de artificio de los versos octosilábicos.

⁶⁴ Véase el trabajo clásico de Alonso, 2000; publicado originalmente como un capítulo del libro de su autoría, *Seis calas en la expresión literaria española*. 4ta ed. Madrid: Gredos, 1970. 109-175.

¡Ay de mí, que juntamente
de Vida y Alma padezco!

[...]

Revoca la petición.

Alma: Ya no puedo; ya no puedo
porque, ante Dios presentada
Él la está juzgando y viendo.

(Calderón 2011: vv. 1256-1264 y 1271-1274)

Cuerpo acude a las Potencias, atemorizado por la demanda de Alma, para que le ayuden a defenderse. Memoria no puede socorrerlo, Voluntad le da la espalda porque debe pedir por sus faltas; sólo Entendimiento le asiste con argumentos para su defensa ante la querrela. El cambio de actitud de Cuerpo una vez realizado el pleito es notorio; suplica primero a su esposa que deshaga la demanda ante Dios, al no poder apartarla, acude de forma desesperada a las Potencias, pero aunque consigue la ayuda de Entendimiento, ya es inevitable la separación.

Al término de la apelación a favor de Cuerpo, “*Sale la Muerte con el hacha*” (Calderón 2011: acot. v. 1331), comenzando la segunda parte del pasaje romance, para comunicar la decisión del Juez, con la llama casi extinta:

Vida: ¡Ay de mí!, que ya la llama
que truje a este mundo ardiendo,
consumiéndose en sí misma,
agonizando, la veo
pulsar con tan poca luz
que un fácil, débil aliento
la puede apagar sin soplo.

(Calderón 2011: vv.1335-1340)

Ese soplo que apagará el hacha, símbolo de la vida, será dado por Muerte al pronunciar la sentencia. Una vez dictado el veredicto y con el arrepentimiento de último momento de Cuerpo, comienza el movimiento de los personajes hacia su destino final:

Alma queda como espíritu eterno, las Potencias la siguen, aunque aún no sabe hacia dónde dirigirse. Para Roig, estos últimos cien versos de la obra desarrollan el final cuyo retorno a un aparente principio representa un reflejo del inicio del auto:

Los últimos cien versos restablecen la armonía original, como es propio en el género. Así lo demuestran tanto el argumento –el matrimonio se ha disuelto y cada cónyuge vuelve a su estado anterior- como las acciones de los personajes, pues cada uno regresa a su origen [...] No sólo es eso, sino que la salida es un reflejo de la entrada [...] Pero no escapa al espectador atento que esta vuelta al origen no es un círculo cerrado, sino más bien una espiral ascendente, gracias al misterio redentor de la Eucaristía. (Roig 2011: 80)

La editora de *El pleito matrimonial* tiene razón al señalar que no se trata de un círculo sino una espiral. Entiendo por estas palabras que aunque el inicio y el cierre de la obra se asemejan, no corresponden en su totalidad uno con otro. También hay que considerar el pasaje entre Alma y Pecado que al parecer Roig omite y no tiene correspondencia alguna con el inicio de la obra y que representa el tercer pasaje del romance (vv. 1400-1486). De forma muy reducida, después que Cuerpo regresa en los brazos de Muerte a la caverna de la que salió, se dramatiza la estancia en el purgatorio de Alma, sugerida apenas por el diálogo que tiene con Pecado. Al cumplir la condena “*Sale el Niño Jesús*” (Calderón 2011: acot. v.1443) para perdonar las culpas y permitir que regrese a su “patria”.

Los romances tienen una amplia gama de funciones dentro del auto: informativas (sean relaciones de sucesos o descriptivas), factuales o de quejas, y adopta lo mismo la forma monologada que dialogada. Entre las funciones y formas señaladas, destaca que no se trata de una forma métrica menos artificiosa que los metros de origen italiano; como señalé en el extenso monólogo de Alma, Calderón incluye el recurso de diseminación-recolección tan característico de su teatro, utiliza la sinestesia que potencia el dolor y la

desesperación de las expresiones de este personaje al confundir, aparentemente, los sentidos que captan las muestras de angustia; incluso el monólogo de Pecado, que tiene tres funciones distintas, es una muestra de la compleja forma en que el dramaturgo emplea los versos octosilábicos más tradicionales.

Hay que añadir a estas consideraciones, que no está delegado únicamente a los personajes que representan el lado de los buenos (sean potencias, sentidos, elementos, etcétera), pues Pecado y Voluntad tienen parlamentos muy significativos en romance; sí resulta llamativo, en el caso específico de *El pleito matrimonial*, que el único pasaje de romance con rima aguda se utiliza para la alianza entre los dos personajes que inclinan al mal. El romance se extiende aún a los parlamentos entre los demás personajes, por lo que no se trata de un uso exclusivo; hay que atender, más bien, a las circunstancias: como ya he mencionado, Pecado logra filtrarse de nuevo a la familia de Cuerpo y Alma, y se organiza el banquete que Alma llama trágico, y las compara con los de Asuero, Baltasar y Absalón (Calderón 2011: vv. 744-755). Este banquete es el que la lleva a poner el pleito matrimonial, por lo que se trata de un momento en que el elemento conflictivo se introduce en la obra. Y resulta llamativo porque la relación entre las rimas agudas de los metros endecasílabos y las fuerzas malignas que propone Valbuena Prat, parece responder también a este pasaje de la obra, pero con versos octosílabos. El romance, como forma métrica básica en Calderón, adopta otras funciones además de las señaladas por Marín y por Hofmann. Incluso en un mismo parlamento, la intencionalidad del discurso cambia, como se mostró con el monólogo que Pecado declama al inicio del auto.

2.3.FUNCIONES FACTUALES Y CATEQUÉTICAS DE LAS DÉCIMAS Y LAS REDONDILLAS

El uso de décimas es muy peculiar en *El pleito matrimonial*, pues cubre funciones más amplias de las comunes. Diego Marín precisa en su análisis:

Calderón extiende sus funciones a toda clase de monólogos y diálogos [...] los monólogos con décimas se encuentran en todas las comedias, siempre en tono elevado, y sirviendo para parlamentos líricos como para comentarios explicativos de la acción central.

En el diálogo, las décimas son algo menos frecuentes, pero tienen mayor diversidad funcional que en Lope, sirviendo para toda clase de diálogos (conflictivos y armoniosos), incluso burlescos y de comentarios sobre la acción [...] Su tono conversacional es igual al de los otros diálogos en verso de arte menor. (2000: 356)

El pasaje de décimas (vv. 219-544) puede dividirse en tres partes debido al tipo de parlamentos y a los sucesos en el tablado: el primer segmento (vv. 219-322) va desde los soliloquios de Alma y Cuerpo y su primer encuentro hasta la aparición de Vida en el tablado; el segundo segmento (vv. 322-472) desarrolla el monólogo de Vida y la presentación de las Potencias, las que el Cuerpo reconoce con ayuda de Alma, y la tercera y última parte de las décimas (vv. 473-544), desarrolla la elección de Entendimiento como privadode Cuerpo y la organización de la primera cena. En *El pleito matrimonial*, los primeros parlamentos de Cuerpo y Alma no son monólogos, sino soliloquios reflexivos, seguidos de diálogos⁶⁵ (que no menciona Marín). Los soliloquios de ambos personajes son quejas: el primero por el deseo existir (Calderón 2011: vv. 219-238), la segunda por el matrimonio y por abandonar el Cielo, es decir, descender forzada a casarse (Calderón 2011: vv. 249-262). Justo como Lope escribiera en 1609: “Las décimas son buenas para quejas”

⁶⁵ Distingo entre monólogo y soliloquio, según el destinatario del parlamento. Es obvio que si un personaje, en un extenso parlamento, se dirige a otro u otros, es un monólogo; no obstante, la presencia de personajes en el tablado no implica comunicación con ellos por parte del personaje que habla. En un soliloquio, según mis observaciones, no está condicionado por el aislamiento del personaje, sino a quién está dirigido. Un ejemplo claro de equivocación de estos términos en *La vida es sueño*, obra en la que las décimas de quejas de Segismundo se les ha llamado siempre “monólogo”, cuando, en realidad, hasta el aislamiento del personaje en escena dejan claro que se trata de un soliloquio. El soliloquio de Segismundo tiene su correlato en su versión como auto sacramental, donde el Hombre recita uno semejante, pero acompañado de la Gracia; no obstante, las dudas del Hombre en este auto no están dirigidas a la Gracia.

(v. 307); Calderón decide utilizar esta forma métrica para la expresión de descontento y agobio de los personajes. Hay que poner énfasis también en que el sentido del verso de *El arte nuevo de hacer comedias* no especifica qué tipo de quejas, debido a tal falta de precisión, se ha preferido creer que se limita a las “quejas amorosas”⁶⁶. En esta ocasión, y pensando en la adecuación al género dramático, los personajes expresan más bien inconformidad y desasosiego:

Cuerpo: Sin oír, hablar ni ver,
en noche continua estoy;
si nada antes de ser soy,
¿qué seré después de ser?
Mas no lo quiero saber,
confusa naturaleza,
ni ser quiero, que es tristeza
a mi ser anticipada
ver que acabe siendo nada
ser que siendo nada empieza.
(Calderón 2011: 219-228)

Algunos versos después, el Alma se queja:

Alma: Patria hermosa en que nací,
forzada a la tierra voy,
pero en cualquier parte soy
la que en mi principio fui;
no ha de haber mudanza en mí,
que aunque Dios me hizo de nada,
me hizo eterna, y desterrada
desta celestial esfera
al esposo que me espera
protesto que voy forzada.
(Calderón 2011: vv.249-258)

⁶⁶ Sobre las décimas y su función dramática, en Mackenzie 2011 encuentro que en dos de los tres pasajes escritos en esta forma, en *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca, son quejas amorosas, y aunque la idea haya coincidido en la práctica, las “quejas”, como dice Lope en su verso, no tienen un sentido restringido a las amorosas.

Se inserta entre los soliloquios de quejas Cuerpo y Alma un diálogo entre Pecado y Muerte (Calderón 2011: vv. 239-248). Los parlamentos del personaje maligno con su aliado son comentarios respecto a lo que ocurre con Cuerpo y anuncian la intervención de su esposa. En esta primera tirada de décimas los parlamentos son de distintos tipos: diálogo entre Pecado y Muerte, soliloquios del Cuerpo y el Alma. El primero tiene un tono factual, pues sólo se trata de comentarios sobre lo ya dicho y una alerta del próximo parlamento; la segunda forma expresa quejas o inconformidad por parte de los desposados. Una vez concluidos los parlamentos, Alma termina su descenso y Cuerpo sale de la gruta; ambos personajes tienen encuentros desagradables al llegar al mundo: la primera tropieza y cae en los brazos del Pecado; según las Sagradas Escrituras, el nacimiento del ser humano está manchado por el pecado original (el acto sexual).

Cuerpo, como alegoría de la naturaleza material del ser humano, cae en los brazos de la Muerte, movimiento que enfatiza el paso temporal del cuerpo en este mundo; ambos encuentros, el de Cuerpo con la Muerte y el del Alma con el Pecado, los remata Calderón con el verso: “¿qué más morir que nacer?” (Calderón 2011: vv. 298 y 308). Todo el pasaje contiene una carga significativa de densidad doctrinal reflejada en la escena y más o menos explicada mediante los diálogos, me refiero al aparato escenográfico utilizado para la salida de Cuerpo y Alma. El primero está hecho de la tierra, por ello aparece en una cueva; al nacer comienza a morir, idea expresada escénicamente con su caída en brazos de la Muerte. La segunda, creada a partir del poder de Dios, donde tiene su origen y de donde desciende

por el trono⁶⁷, al unirse a la naturaleza material que completará para formar al ser humano, queda manchada por el pecado original, escenificado con su caída en los brazos de Pecado. Las mencionadas caídas de los esposos se aclaran mediante el refuerzo del mensaje a través de un par de parlamentos subrayados por la esticomitia en los que Alma y Cuerpo se dirigen al público, en un guiño metateatral, de carácter de sentencia o máxima:

Cuerpo: Mortal, oye:

Alma: Humano, advierte:

Cuerpo: Tu primer paso es la muerte.

Alma: Tu origen es el pecado.

(Calderón 2011: vv. 316-318)

Después de las advertencias dirigidas al público, comienza la segunda parte de las décimas (vv. 322-472), en el que interactúan los esposos y se presentan Vida y las potencias. Los personajes se encuentran en el tablado, Cuerpo acompañado de Muerte y Alma de Pecado; como resultado del encuentro, sale la Vida, hija de ambos, cuyo parlamento explica el sentido de su aparición cuando los esposos se reúnen:

Vida: [...]

Apenas os juntáis, pues,
cuando nace de los dos,
haciendo en un punto Dios
un compuesto de los tres,
que somos Cuerpo, Alma y Vida;
Cuerpo, bruto material,
Alma, espíritu inmortal,
y Vida, llama encendida
que de los dos procedida,
vive tan sujeta al viento,

⁶⁷La acotación indica: “*Bajan las apariencias*” (Calderon 2011: acot. v.262), y Roig explica: “El Alma y las potencias descienden en un trono por un canal o algún mecanismo parecido, a la vez que ella va declamando su pesar por tener que dejar su patria” (Roig 2011: 77).

que de uno en otro momento
duda lo que ha de durar,
pues de inspirar a espirar
no hay más que sólo un acento.

(Calderón 2011: vv. 325-338)

No es fortuito anunciar con dos acotaciones, una interna y otra externa, la salida a escena de un personaje; Alma avisa el momento de la aparición de Vida de forma metafórica, al llamarla “luz del día” (Calderón 2011: v. 322); mientras la didascalia externa da indicación del objeto que la identifica como tal, el hacha. Es común encontrar personajes abstractos que apoyan su sentido alegórico a partir de la indumentaria, además de contar con el apoyo de los parlamentos que confieren el sentido unívoco al mensaje. El hacha, como signo que representa la llama que mantiene unidos a los tres personajes, juega un papel importante para la alegoría, pues más adelante, al salir del tablado, la Muerte se la arrebató a la Vida, y se va con ella, y advierte que lo hace para que ignore cuándo se apagará el hacha.

El efecto de pasar de la oscuridad a la luz ciega y confunde al Cuerpo, situación por la que pide ayuda a su esposa, que se la concede al ilustrar uno a uno sus sentidos. Después de reconocerlos, Alma presenta las potencias que le acompañan, según el orden en que aparecen, cada una hace efecto en el Cuerpo, que se percibe en los parlamentos, primero Memoria (Calderón 2011: vv. 385-392), le sigue Voluntad, que es elegida como privada del esposo (Calderón 2011: vv. 399-424); al final, sale Entendimiento, que regula el efecto que causó Voluntad al Cuerpo:

Sale el Entendimiento

Entendimiento: La última potencia soy,
porque a tu capacidad,

tras memoria y voluntad
siempre a conocer me doy.

Abrázale [el Cuerpo]

Cuerpo: Con causa quejoso estoy
de que el último hayas sido
tú que a verme hayas venido.
¿Que tú eres mi entendimiento?
¡Oh, cuán trocado me siento
después que te he conocido!
Ya no hay vanidad en mí...

(Calderón 2011: vv. 425-435)

La última parte en que he dividido el pasaje en décimas (vv. 473-544), pasaje en el que es notoria, incluso central, la figura del Entendimiento al volverse el privanza del Cuerpo y organizar la cena para celebrar el matrimonio. Entendimiento también participan en la expulsión de Pecado, acción que logra gracias al bautismo de Alma, representada en escena al lavarse la dama, literal, de la mancha del pecado original. Memoria “guarda” a la Muerte, porque “Acordándola de habella/ segura estará la Vida/ pues sólo de ella se olvida/ quien sólo de ella se acuerda” (Calderón 2011: vv. 525-528).

Las didascalias que anuncian la salida de las Potencias son muy concretas y no se precisa sobre el uso de alguna indumentaria que signifique el personaje que representa.⁶⁸ No obstante, el anuncio de aparición en escena, con acotaciones externas e internas, pone de relieve la importancia que tendrá cada una de las Potencias, que repercuten, como he mencionado, en la actitud de Cuerpo.

Este segmento de décimas termina cuando casi todos los personajes salen del tablado al convite que organiza Entendimiento; queda Voluntad sola, y comienza el romance junto con el plan maligno y la alianza entre ella y Pecado. El sentido alegórico de

⁶⁸Valbuena Prat incluye sólo una especificación: “Sale El Entendimiento, de galán” (Calderón 1967: acot. v. 424), aunque sigue sin dar una caracterización más exacta del personaje.

entradas o salidas de personajes, pues, quedan inscritas dentro del pasaje en décimas, versos que también construyen el sentido e indican aspectos de la escenificación. No hay duda de que cumplen distintas funciones: quejas en forma de soliloquios, como Lope esbozó en su *Arte nuevo* (aunque no exigía que fuese en algún tipo de parlamento en específico) que expresan tanto el desagrado de Alma como la urgencia por ser del Cuerpo; diálogos intercalados con tono factual que sirven de comentarios al margen de los soliloquios; dos versos esticomícticos con carácter de sentencia hacia el público, y diálogos que desarrollan y explican el sentido profundo de la alegoría. Las décimas con distintas funciones dramáticas sorprenden a los espectadores porque, como observa Marín, es poco frecuente encontrar este tipo de versificación como diálogos factuales (2000: 356)⁶⁹, y porque hay cambios súbitos en la función que cumplen: pasa de las quejas de los esposos como soliloquios al diálogo factual con un fuerte sentido catequético sin que haya un cambio métrico que resalte el cambio de tono y de parlamento.

En sentido contrario, las redondillas comienzan con diálogos factuales. Esta forma métrica, según Marín, disminuye considerablemente su porcentaje de aparición debido al aumento de uso del romance en el teatro de Calderón respecto a las preferencias de Lope de Vega, con quien hace contraste continuo; como las décimas, Marín encuentra que las redondillas tienen una funcionalidad múltiple pese a su considerable reducción porcentual: “lo característico es que las redondillas se emplean preferentemente para diálogos de tipo conflictivo o tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc. Con menos frecuencia se encuentran también redondillas en diálogos ordinarios de tono amoroso” (Marín 2000: 355). También le otorga, como monólogo, un uso burlesco

⁶⁹ En la tercera jornada de *Amar después de la muerte*, por ejemplo, el último bloque de décimas que Calderón incluye son diálogos factuales sobre el desarrollo de la trama bélica (Mackenzie 2011: 47).

como parte de los parlamentos de los graciosos; la misma función le confiere Gerd Hofmann a las redondillas, pero su única base para tal afirmación es el inicio de *La cena del rey Baltasar*(1133).

El pasaje de redondillas (vv. 869-1164) se divide en cuatro momentos, el primero de ellos (vv. 869-928) es el diálogo entre Entendimiento y Muerte en el que planean la manera de poner en aviso al Cuerpo sobre su salvación: el segundo momento (vv. 928-982) es marcado por la entrada de Alma a escena y los demás personajes tras ella, y la siguiente disputa por los excesos del Cuerpo. El tercer momento(vv. 983-1088) es la lucha entre las fuerzas del bien y el mal por salvar o condenar a Cuerpo y Alma; es decir, Pecado y Muerte discuten porque este último se ha aliado con Entendimiento y ayuda a dar el mensaje de desengaño. La última parte se trata de redondillas cantadas y décimas recitadas (vv. 1089-1164), en el que se enfrentan dos coros opuestos (Díez Borque 2000: 170-171) que refuerzan el mensaje dogmático mediante contrastes; finaliza el pasaje con el triunfo del placer terrenal.

Al concluir el pasaje en romance y asistir los personajes a la cena que organizan Pecado y Voluntad, únicamente Entendimiento queda en el tablado, con lo que comienzan las redondillas y el primero de los segmentos mencionados (vv. 869-928).El personaje alegórico piensa cómo hacer entender al Cuerpo que es mortal, a lo que Muerte responde y le ofrece su ayuda para lograrlo, quien explica que es enemigo del Cuerpo en cuanto que es la parte mortal, sin atender a su castigo o premio (vv. 911-912). Para ayudar a Entendimiento, ofrece enviar un mensaje mediante el sueño, dado que Muerte sólo puede turbar la luz de la vida, mas no puede apagarla sin licencia (vv. 903-904). Es patente que se trata de un pasaje en el que la preocupación por la salvación de los desposados predomina en el Entendimiento; el conflicto ya ha sido introducido y el plan de Pecado y Voluntad se

está efectuando. Ambos pasajes, en sus inicios, resultan correlativos: un personaje queda solo en escena, mientras los demás asisten a la cena nupcial, otro personaje ofrece ayuda, para condenar en el primer caso, y en este, para salvar. Al concertarse Entendimiento y Muerte, salen nuevamente al tablado los personajes ausentes, y se mantiene una discusión respecto a la cena a la que acaban de asistir:

Ruido dentro

Muerte: [...] ¿Qué es aquello?
Entendimiento: Que el Alma se ha levantado
de las mesas del Pecado.
Muerte: Tu ausencia ha podido hacello.

Salen todos y el Alma tras ellos muy furiosa
(Calderón 2011: vv. 925-928)

La segunda parte de las redondillas (vv. 928-982) inicia cuando regresan al tablado, Alma expresa su molestia y malestar, su indignación de haber ido a la cena sin Entendimiento, mientras que Cuerpo y Vida intentan convencerla de que la copiosa cena del Pecado es mejor que la anterior, debido a que el banquete colma todos los sentidos (vv. 949-957). El diálogo que se desarrolla en este segmento dramatiza el conflicto entre las necesidades espirituales y carnales; es un conflicto semejante al que se desarrolla en romance después de la cena eucarística, pero el sentido es contrario: si en la primera se discute por las necesidades del Cuerpo, que arguye que no sólo de maná se puede sustentar, aquí el Alma es el personaje que es desatendido en cuanto a sus requerimientos. Al intentar quejarse sobre el trato que recibe y la falta de uso que hace Cuerpo de su Entendimiento, el esposo se queda dormido, es en ese momento que comienza el plan que han ideado anteriormente Entendimiento y Muerte. A partir de aquí, comienza el tercer pasaje (vv. 983-1088), en el

que se desarrollan una serie de movimientos alegóricos de los personajes, cada uno de ellos con sentido profundo, precisados por las acotaciones y los parlamentos de los personajes que realizan la acción, antes explicados por el Pecado⁷⁰:

Pecado: Bien se deja conocer
si en sus acciones advierto:
el Cuerpo un cadáver yerto
que, siendo, deja de ser;
el Alma en suspensa calma,
porque viéndose embargar
los órganos para obrar
sólo no dormirse el Alma
debe a su inmortalidad;
triste a la Memoria luego,
al Entendimiento ciego
y quieta la Voluntad;
y a la Vida, aunque dormida,
andando siempre, porque
nunca, aunque dormida esté,
deja de correr la vida.
(Calderón 2011: vv. 1021-1036)

Luego del parlamento pronunciado por el personaje maligno, cada personaje indica su movimiento a partir de lo que dicen, y apoyado también con didascalias explícitas, se retiran del tablado y dejan dormido al Cuerpo.

La cuarta parte del pasaje (vv. 1089-1164) mezcla de redondillas y décimas, tiene su comienzo una vez que los personajes dejan sólo al Cuerpo dormido. Las décimas como parlamento recitado, están influidas por los coros, y representan una reflexión del Cuerpo sobre lo que escucha de cada coro. Al finalizar los coros y despertar el personaje, vuelven las potencias y el Alma junto a él; todos le preguntan cuál es la decisión que toma, quién

⁷⁰ Este pasaje, junto con otros pertenecientes a diversos autos sacramentales, han sido analizados por Duarte 2007; explica que se trata de una forma de caracterizar a los personajes al mismo tiempo de dar un sentido unívoco al mensaje catequético de la obra.

venció, si el gusto o el desengaño, y las redondillas terminan con la inclinación de Cuerpo por los placeres mundanos. El pasaje en redondillas es tenso, la situación se complica porque se ha llevado a cabo el plan de Pecado y Voluntad; desde la preocupación de Entendimiento hasta la disputa de Cuerpo, Alma y Vida, vemos que las redondillas son parte de diálogos conflictivos, donde existe incertidumbre y desasosiego, y, a la inversa de lo sucedido con las décimas, pasan de ser parte de diálogos factuales que establecen la nueva asociación entre Entendimiento y Muerte, desarrollan el nuevo conflicto entre Alma y Cuerpo, contienen un mensaje catequético cuyo significado se construye a partir de los parlamentos y de las indicaciones escénicas, los movimientos de los personajes y sus salidas, y culminan con un último y breve pasaje de diálogos factuales, en los que Cuerpo decide seguir a Pecado y a Voluntad en los placeres.

2.4. FORMA Y FUNCIÓN DEL CANTO: COROS POR OPOSICIÓN, RESUMEN DEL ARGUMENTO Y FINAL DE FIESTA

En la sinopsis métrica de la introducción al capítulo, anoté un pasaje donde las redondillas y las décimas forman un solo bloque; la intención artística de hacerlo no es tanto para segmentar la obra⁷¹, sino para llamar la atención sobre un proceso de cohesión que implica tanto lo textual como lo dramático, en el sentido de que tiene su efecto más en una puesta en escena. Cuando el Cuerpo queda dormido y comienza el efecto de la Muerte mediante el sueño, no cesan las redondillas, que después aparecen como textos cantados en combinación con soliloquios en décimas que pronuncia el Cuerpo mientras duerme. No se

⁷¹ Sobre la estructura de la obra, véase Mackenzie 2013.

trata de diálogos en el sentido estricto, pues, además de que se desconoce el emisor (sólo dice “Coro 1” y “Coro 2”)⁷² y el lugar de representación (indefinido también, por estar fuera de escena), Cuerpo contesta con un soliloquio, pues no interactúa directamente con los coros ni se dirige a ellos en sus parlamentos, habla “consigo mismo” sobre lo que escucha.

Lo anterior ocurre cuando termina la discusión entre Pecado y Muerte en redondillas⁷³, esta forma métrica se mantienen en el texto cantado que se indica con la didascalia “*Vanse los dos y canta dentro el coro primero*” (Calderón 1967: acot. v. 1088). Las redondillas, pese a ser cantadas, no pueden considerarse “englobadas”⁷⁴, como lo hace Mónica Roig (2011: 72), pues tienen continuidad con el pasaje anterior: las redondillas que anteceden el pasaje se continúan como forma de versificación cantada, en la que se intercalan décimas recitadas; en otras palabras, las redondillas no varían entre el canto y los parlamentos recitados anteriores; tampoco se sustenta por “el cambio del estado de vigía al

⁷² En este caso, sigo a Valbuena Prat por razones tanto de interpretación como de sentido (cuyo texto base es el ms. 16.281 de la Biblioteca Nacional de Madrid, BN1 en la edición de Roig, -2011: 88-). Según Mónica Roig en su estudio textual, seguirá preferentemente pero no exclusivamente el testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de París (que nombra NP): “Como manuscrito más cercano al arquetipo, NP aporta muchas más lecturas elegidas, pero su primacía no es absoluta” (Roig 2011: 113). La misma editora en la “Introducción” propone una interpretación de la estructura como binaria: “Su estructura es binaria y se sustenta sobre una serie de oposiciones básicas” (Roig 2011: 76), entre ellas, además de los personajes, se encuentran los dos banquetes, el eucarístico y el sensitivo; es en este sentido que las acotaciones de Valbuena para el pasaje que mezcla redondillas y décimas es mejor para la interpretación, pues Roig indica que la música contrapuesta se ejecuta cada una en cada carro para la representación, aunque hay que considerar la improbabilidad de que los músicos estén en el tablado (como ha sucedido en otros pasajes cantados en el auto); y, aún más importante, Roig cambia los interlocutores: el mensaje de la Muerte lo lleva el mismo personaje, mientras que el de Pecado lo lleva la Música, cambio que contradice el conjuro de ambos personajes, pues tanto Muerte como Pecado invocan a sus aliados para llevar sus respectivos mensajes; además, modifica sustancialmente el paralelismo: si Muerte canta, Pecado debería cantar también, o como hace Valbuena, mantener los interlocutores de forma impersonal y ejecutado por los anónimos Coros. No obstante, mantengo el texto, el cómputo de versos y la ubicación de las acotaciones de la edición de Roig en las citas.

⁷³ Parlamento en el que la Muerte se declara neutral: “¿ignoras que neutral/ siempre fui y que acudo a quien/ o me quiere para el bien/ o me busca para el mal?” (Calderón 2011: vv. 1069-1072), por lo que, aunque en octavas reales hace alianza con Pecado, no puede considerarse un personaje maligno.

⁷⁴ Para los textos cantados como pasajes englobados véase Gilbet 2008, 2006a y 2006b; Antonucci 2006 y Vitse 2006, para el caso del auto calderoniano, y el fundamental trabajo de Marc Vitse, 1998 para el planteamiento del texto englobado.

de sueño [que] queda marcado por los movimientos alegóricos de cada personaje; se trata de una forma no lingüística de evocar otro espacio metafísico dentro del ya existente en la diégesis” (Mackenzie 2014:147), este cambio espacial comienza, según la acotación y la acción de los personajes alegóricos, en el v. 985, por tanto, resulta complicado considerar como englobado el texto cantado y como metro englobador a los parlamentos en décimas que recita el Cuerpo. El plano espacial también es un factor importante, pues no sólo se trata de un espacio onírico, sino que los coros evocan otro espacio fuera de escena, como sucedió en las cenas de la Eucaristía y del Pecado, e incluso como correlato de los convites, por lo que podría pensarse, en cierta medida, que el Cuerpo, aunque dormido, recibe los mensajes de los coros de lo que se podría suponer es el cielo y el infierno.

Por consiguiente, no considero texto englobado el canto de los coros, mucho menos los parlamentos de Cuerpo, aunque hay que considerar que mantienen una relación con fuertes implicaciones escénicas, como el “espacio latente o contiguo”, un espacio que se presupone más allá del escenario, es decir, ocupa el lugar de los bastidores, inaccesible para la vista del espectador (García Barrientos 2007: 137-138); se puede evocar de distintas formas: mediante ruidos, voz de fuera, gritos, parlamentos desde fuera con personajes dentro del escenario y la ticoscopía (García Barrientos 2007: 139); según esto, Calderón evoca a través de los Coros otro espacio más allá del escenario, agregado al superpuesto espacio del sueño. La forma de este pasaje cantado es lo que Díez Borque ha llamado oposición de coros “que refuerza el mensaje por contraste, a veces violento [...] este recurso se da de forma muy aislada y esporádica” (2000: 171). Mientras el Coro 1 lo insta al camino de la perdición, el Coro 2 le advierte sobre la verdadera muerte (la del alma) que tendría con una vida licenciosa:

[Coro 1]: Hombre, en tu feliz estrella
de que eres mortal te olvida,
que la vida solo es vida
en cuanto se goza de ella
(Calderón 2011: vv. 1089-1092)

El Cuerpo contesta en décimas, sin objetar sobre el mensaje que recibe:

Cuerpo: Es verdad, y no me asombra
ser nuestra vida una flor
que nace con el albor
y fallece con la sombra.
Y pues tan breve se nombra,
de nuestra vida gocemos
el rato que la tenemos;
dios a nuestro vientre hagamos,
comamos hoy y bebamos
que mañana moriremos.
(Calderón 2011: vv. 1093-1102)

Se observa que la respuesta de Cuerpo no va dirigida directamente al Coro 1, sino que es una respuesta general, impersonal, sin destinatario entre los demás personajes (que podría interpretarse, por lo mismo, como si se dirigiera al Coro 1). Con el Coro 2 sucede algo semejante:

[Coro 2]: ¡Hombre, al arma! Y de este modo
no te descuides; advierte
que la muerte sólo es muerte
en cuanto se pierde todo.
Cuerpo: ¡Ay de mí! Si soy mortal
y es mi vida llama breve,
¿cómo gastarla se atreve
mi loca ambición tan mal?
Ser tengo a mi ser leal.
¡Vuelve, pensamiento, atrás!
¡No, no me despeñen más

de error tus sentidos llenos!,
que cada suspiro menos
es un enemigo más.

(Calderón 2011: vv. 1103-1116)

Se recurre al mismo tópico de la brevedad de la vida en los dos casos, aunque movido por dos mensajes distintos, en un caso se hace la comparación con una flor y en el otro con una llama breve. Desde un espacio indefinido e invisible para el espectador, los Coros se comunican con el Cuerpo, aún dormido (desde el espacio onírico), pero que responde haciendo eco de los mensajes que contienen los pasajes cantados. Como “oposición de coros”, no termina ahí, el debate se extiende un poco más para dar pauta al enojo de Alma y poner el pleito matrimonial ante Dios, es decir, se extiende lo que dura el pasaje en redondillas. Y como pasaje cantado, se extiende para formar un estribillo que completa dos redondillas que están en boca de Cuerpo:

Cuerpo: Es así, y yo me acomodo
a no malograr mi suerte.

Dentro la caja

[Coro 2]: Y la muerte solo es muerte
en cuanto se pierde todo.

Despierta

Cuerpo: Una y otra voz partida
qué hay en el mundo me advierte

[Coro 1]: Vida, vida.

[Coro 2]: Muerte, muerte

Todo junto: Muerte, muerte, vida, vida.

(Calderón 2011: vv. 1121-1128)⁷⁵

La oposición continúa después de las réplicas en décimas, y se integra de manera férrea a los parlamentos de Cuerpo. Hay que considerar que los parlamentos de Cuerpo son una

⁷⁵ Esta cita sólo tomo los interlocutores de la edición de Valbuena Prat.

extensión de las apretadas intervenciones cantadas de los coros, haciendo un total de catorce versos que se refieren a la salvación o a la condena.

El siguiente pasaje cantado tiene una función más tópica según Pedraza Jiménez (2003: 242-243): resume el argumento, o el estado del conflicto dramático hasta ese momento. Se trata de la cuarteta en romance con esquema 10-10a-10-11a, que se incluye justo antes de la cena pecaminosa. Cuerpo y Alma pelean, la esposa quiere poner el pleito matrimonial por el mal uso de su dote, pero lo impide la Vida al desfallecer, justo en este romance queda enmarcada la canción que resume y condensa el tema del auto:

A las bodas del Cuerpo y el Alma,
siendo ella eterna y siendo él mortal,
sólo un hijo que es de ambos la Vida
es quien los tiene forzados en paz
(Calderón 2011: vv. 844-847)

Mismo texto que se repite al salir la mayoría de los personajes de la escena para el convite de Pecado y Voluntad. Este pasaje se canta fuera de escena, evoca otro espacio contiguo, que se encuentra más allá del escenario visible al espectador, sólo que en este caso, se trata de la música que Cuerpo encarga se toque mientras come, encargo que hace algunos versos antes (Calderón 2011: vv. 701-703). Aunque no cambia el tipo de rima (alternada en a aguda), sí resulta llamativo auditivamente; incluso si el pasaje no fuese cantado, destacan porque son versos más largos y poco usuales. Es probable que Calderón haya elegido esta forma y cohesionarla de forma tan sólida con el romance porque quiere poner de relieve el estado del conflicto del drama: Cuerpo y Alma están forzados a seguir juntos por su hijo, la Vida, resumiendo lo que acaba de suceder en escena. La integración de este cantarillo queda bien cimentada por la temática y la rima en 'a' aguda que continúa.

Por último, el romancillo con que cierra la obra, que es de los más tipificados en el caso concreto del género sacramental, es el final de la obra con un cantarcillo breve:

Música: ...cuyo grande misterio
-si el cielo tiene envidia-
envidia tiene el cielo

(Calderón 2011: 1483-1489)

Quedan dos rimas continuas entre el cambio del romance al romancillo de forma 7-7-5. Estos tres versos cierran la alabanza de la Eucaristía, acompañado posiblemente de las chirimías que cierran mientras todos vuelven a su lugar inicial, el Cuerpo a la cueva, el Alma y Cristo al cielo, según dice la última indicación final de la obra.

3. LA DIVERSIFICACIÓN DE LAS FORMAS MÉTRICAS EN *LA CENA DEL REY BALTASAR*.

Este auto de asunto bíblico, escrito posiblemente entre 1634-1635, está basado en el libro de *Libro de Daniel*, 5, 1-31 (Arellano y Duarte 133). Enrique Rull se limita a afirmar que se escribió entre 1630 y 1640 (2006: 79), Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez suscriben la hipótesis de Agustín de la Granja, quien da muestras sólidas de que su fecha de composición es de 1635 (13), pero concluyen, a falta de datos más precisos, que “[*La cena del rey Baltasar*] debe de proceder de los primeros años de la década de 1630” (14). Según Enrique Rull, *La cena del rey Baltasar* es una de sus “primeras y auténticas obras maestras” (2006: 90), junto con *El veneno y la triaca*, *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, *El divino Orfeo*, entre otros autos que Calderón escribe entre 1630 y 1640; este decenio lo

considera la primera época, pues no hay documentos que prueben que Calderón haya escrito autos antes de estos años, aunque exista la posibilidad⁷⁶. Desde estos primeros títulos alcanzó la maduración del género, “La coherencia de una lengua poética plena de recursos retóricos y de suntuosidad cultista cuando es preciso, la plena utilización de la música, y la riqueza escenográfica sirven de vehículos inmejorables para la rigurosa exposición doctrinal” (Arellano y Duarte: 123). Para Valbuena Prat, en *La cena del rey Baltasar*, Calderón “ha hecho en esta composición un conjunto de fuerza trágica y sombría belleza verdaderamente clásico” (1957: XLI). Se trata de un auto en el que las fuerzas del bien y del mal se vuelven a enfrentar en conflicto por el alma de un hombre: Baltasar. Daniel, con ayuda de la Muerte, intenta que el regente tome el camino correcto (el de la cristiandad) para salvar su alma, mientras sus esposas le hacen olvidar constantemente este temor a la mano de Dios y le recuerdan su gentilidad y vanidad.

En cuanto a las formas métricas, la variedad es ligeramente mayor a la de *El pleito matrimonial*; la versificación de origen italiano tiene un aumento considerable en el porcentaje de uso, con un total de 17.22 por ciento, distribuidos mayoritariamente en silvas, 11.63%, y octavas reales, 5.59%, (Sánchez Jiménez y Sáez: 40); Calderón incluye, además del romance --cuya predominancia es indiscutible--, las redondillas y las décimas, dos sextillas cantadas, dos versos asonantes pareados y una canción popular adaptada de heptasílabos y octosílabos. La variación métrica no es muy amplia, incluso podríamos decir que sigue cierto esquematismo; este auto comparte con *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* el romance, las décimas, las redondillas y las octavas, y se añaden sólo dos formas métricas: sextinas y silvas, y unas variaciones métricas muy breves: la versificación

⁷⁶“Otra [etapa] anterior hipotética llegaría hasta 1630, pero no tenemos garantía documental sobre la misma, aunque es improbable que no escribiera ningún auto antes de los treinta años” (Rull 2006: 46).

irregular cantada y el pareado hexasílabo/heptasílabo; de las primeras sólo aparece una estrofa en dos ocasiones, y las segundas son más extensas. A continuación pongo la sinopsis métrica de *La cena del rey Baltasar*:

Redondillas vv. 1-145 (se inserta un pareado con un verso hexasílabo y otro heptasílabo vv. 72-73).
Silvas pareadas vv. 146-229
Romance ú-a vv. 230-579
Redondillas vv. 580-561
Octavas reales de rima aguda vv. 652-739
Romance ó vv. 740-969
Redondilla cantada vv. 970-973
Décimas vv. 974-1073
Romance é-o vv. 1074-1109
Copla de arte menor vv. 1110-1118
Romance é-o vv. 1119-1224
Silvas pareadas vv. 1225-1322 (se inserta una copla vv. 1313-1316)
Sextilla cantada vv. 1323-1328
Romance é-o vv. 1329-1380
Sextilla cantada vv. 1381-1386
Romance é-o vv. 1387-1574

Comparado con *El pleito matrimonial*, se puede advertir un considerable incremento en los cambios de versificación, sin contar los brevísimos pasajes insertos, como la copla que se introduce entre la silva o los dos versos inmersos en las redondillas con que comienza la obra. Hay más cambios métricos y coinciden en el uso de romance, redondillas, décimas y octavas reales; *El pleito matrimonial*, como vimos, incluye algunas formas métricas esporádicas como el romance decasílabo con remate endecasílabo y el romancillo final, mientras *La cena del rey Baltasar* tiene sextillas, una copla, una estrofa que mezcla pentasílabos y octosílabos con rima consonante y dos versos irregulares, y más significativo aún, los dos pasajes en silvas (que se analizarán más adelante).

La inclusión de un personaje gracioso, Pensamiento, añade complejidad al uso de formas métricas que ha llevado a algunas malas interpretaciones sobre la versificación de *La cena del rey Baltasar*, en específico de las redondillas, por parte de Hofmann (1133); la participación de la Muerte, se puede considerar protagónica y mucho más amplia que la de su homólogo en *El pleito matrimonial*; pronuncia un amplio monólogo en octavas que creó la idea en Valbuena Prat de que se trata de un pasaje ligado a las fuerzas malignas, que transmite horror y tensión entre los espectadores (1957 n. al v. 652). No están erradas las consideraciones que hacen ambos investigadores, pero hay que hacer algunos matices y limitar el resultado del análisis a las obras estudiadas para evitar imprecisiones.

3.1.RELACIONES Y ENCOMIOS EN SILVAS

Las silvas han tenido cierta fortuna entre los estudios dedicados a la versificación, desde el artículo de Harry Hilborn dedicado a esta forma métrica en todo el teatro calderoniano (1943), en el que, según las fechas de cada obra, establece una posible evolución en su forma y aparición porcentual, hasta los más actuales de Leonor Fernández, cuyo análisis se centra en tragedias (2008b, 2008c) y comedias (2010a) del dramaturgo madrileño, cuya finalidad es explicar las situaciones inmersas en silvas. En el caso específico de los autos sacramentales, poco se ha dicho al respecto, pues sólo existen algunos breves comentarios de Hofmann (1983), Hulse (1973), Marín (2000) y Mackenzie (2012) que tienen que ver con esta forma métrica. Con base en los estudios más puntuales de Leonor Fernández, se

puede afirmar que sirven para introducir el elemento perturbador o conflictivo de la obra (Fernández 2008b: 110); en el caso particular de *La cena del rey Baltasar*, hay que hacer ciertas precisiones: se introducen los personajes que crearán el conflicto, motor del enfrentamiento entre las fuerzas idólatras y las fuerzas cristianas, más que el elemento perturbador.

La primera tirada de silvas (vv. 146-229) sirve más para encomios y encarecimientos entre Baltasar, Idolatría y Vanidad, alabanzas irónicas que ponen de relieve su ceguera y su extrema inclinación a lo mundano; en medio de una situación bulliciosa, de alegría y festejo irresponsables, los personajes ignoran las consecuencias que atraerán estos actos. En la segunda tirada (vv. 1224-1311) se describe con particular detalle la cena que le ofrecen al rey, causa directa de su muerte, por lo tanto, se le podría considerar que se prepara el hecho fatídico que desencadenará el final trágico para el pecador hijo de Nabucodonosor. En ambos casos intervienen los personajes contrarios a la fe: Baltasar, Vanidad, Idolatría y el Pensamiento del rey, aunque no es una forma métrica exclusiva de estos personajes.

El primer pasaje se inserta como un cambio de versificación abrupto, va de las redondillas con las que comienza el auto a esta serie continuada de versos; está acompañado por chirimías según la indicación de la entrada de Baltasar y sus esposas: “*Tocan chirimías, y salen Baltasar y la Vanidad, y por otra parte la Idolatría, bizarra, y acompañamiento*” (Calderón 2013: acot. v. 145). En gran medida son diálogos encomiásticos con breves intervenciones de Pensamiento y Daniel que están escondidos o apartados de los otros tres personajes. El primer diálogo está en boca del rey, con el que da la bienvenida a Idolatría:

Baltasar: Corónese tu frente
de los hermosos rayos del oriente,
si ya la pompa suya
no es poca luz para diadema tuya.
Gentil Idolatría,
reina en mi imperio y en el alma mía
(Calderón 2013: vv. 146-151)

Con este parlamento se indica de forma implícita que el regente le coloca una corona a su nueva esposa, pues ella se ha convertido en reina de Babilonia, donde celebrarán su grandeza con ídolos de diversos materiales, “sacrifican cultos/ a tu aliento bizarro,/ en oro, en plata, en bronce, en piedra, en barro” (Calderón 2013: vv. 159-161). Al ensalzar a su esposa, Baltasar también refleja su carácter idólatra, reforzado con la coronación, primer acercamiento que tienen ambos en escena y el primer mensaje que como espectadores/lectores recibimos directamente de él.

Idolatría contesta a las alabanzas de Baltasar con otro encomio brevemente el que Calderón utiliza una etimología creativa para dar significado al nombre del rey babilonio. Arellano y Duarte comentan al respecto que se trata de un recurso frecuente y eficaz dentro de la producción sacramental de Calderón (86), pues con ello puede potenciar o significar los sucesos que se desarrollan en la trama, y cuyo sentido en *La cena del rey Baltasar* se hará evidente más adelante en voz de Daniel. Estos primeros versos que pronuncia Idolatría enaltecen al rey, y su mención merece un par de epítetos en cada verso:

Idolatría: Baltasar generoso,
gran rey de Babilonia poderoso,
cuyo sagrado nombre,
porque al olvido, porque al tiempo asombre,
el hebreo sentido
le traduce “Tesoro que escondido
está”...
(Calderón 2013: vv. 162-168)

Después del encomio, la nueva emperatriz explica más a fondo el carácter pagano de su unión con Baltasar: ella viene de Oriente, donde se adoraba al sol, para regir en el primer lugar que introdujo la idolatría después del Diluvio:

Pues, desde que en abismos sepultado
del gran diluvio el mundo salió a nado,
fue este imperio el primero
que introdujo, político y severo,
dando y quitando leyes,
la humana idolatría de los reyes,
y la divina luego
de los dioses en lámparas de fuego.
(Calderón 2013: vv. 176-183)

El sentido del matrimonio queda aún más claro con este parlamento: reafirmar la idolatría en Babilonia desde su fundación, y en Baltasar (que ya había anunciado Pensamiento), desde sus ancestros, concretamente desde Nembrot⁷⁷, que se hizo adorar junto a Moloc, “de donde se siguieron/ tantos ídolos cuantos hoy se unieron/ a estas bodas propicios” (Calderón 2013: vv. 188-190). Repite, aunque en orden inverso, el verso con que Baltasar termina su diálogo: “treinta mil dioses bárbaros que adoro/ en barro, en piedra, en bronce, en plata, en oro” (Calderón 2013: vv. 192-193). El gran boato, la solemnidad con la que se expresan, la grandeza del poder y la estirpe a la que pertenece Baltasar ubican a los personajes en medio de un mundo idólatra en el que se venera lo material y se vive del pecado.

Hasta aquí llegan los primeros diálogos que los recién desposados intercambian, pero el tema termina hasta la intervención de Pensamiento y Daniel. El carácter solemne de

⁷⁷Historia que Calderón desarrolla en *La torre de Babilonia*, fechada en 1637 según documentación de Charles Davis (200).

los diálogos entre Baltasar e Idolatría queda de lado con el comentario cómico de Pensamiento:

Pensamiento: ¡Aquesta sí que es vida!
Haya tres mil dioses a quien pida
un hombre, en fin, lo que se ofreciere,
porque este otorgue lo que aquel no diere,
y no tú que, importuno,
tienes hartos con uno,
que de oílo me espanto.
¿Un Dios solo puede acudir a tanto
como tiene que hacer?

Daniel: Cuando lo sea
en más su mano universal se emplea.
(Calderón 2013: vv. 194-203)

Incrédulo y burlón, Pensamiento contrapone sus treinta mil dioses a quienes “pedir” lo que se le antoje al único Dios que alaba Daniel; en otras palabras, piensa en los bienes materiales y favores que puede obtener, si no de uno, de otro de los ídolos. Más que devoción o razones “teológicas”, se ciñe al aspecto más mundano de la adoración, y con sorpresa pregunta al profeta si aún con todos sus deberes, su Dios es capaz de cumplir con las peticiones y ruegos, y Daniel responde que con más podría si su mano divina lo deseara. Hasta este punto se desarrolla un tema desde dos perspectivas: la primera a partir del encarecimiento de la práctica pagana, como herencia de los antecesores hasta la propia vanidad de volverse un ídolo, y en segunda instancia, el sentido material y práctico que Pensamiento le da a la adoración de treinta mil dioses, cifra que resulta una ridiculización de la práctica según los editores de la obra (Calderón 2013: n. al v. 132).

Después de la intervención de Pensamiento y Daniel, los diálogos entre Baltasar y sus esposas se vuelven más dinámicos, son más breves y también participa ahora Vanidad. El rey pide a sus esposas que hablen entre sí, y reitera el origen común de ambas, “las dos

habéis nacido/ de un concepto” (Calderón 2013: vv. 205-206), con lo que se insiste en el origen vanidoso e idólatra de las costumbres del rey de Babilonia. Sus esposas intercambian un par de diálogos de autoelogio mientras Baltasar está en medio de ellas:

Mirando a las dos, y él en medio.

Idolatría: Dame, soberbia Vanidad, los brazos.

Vanidad: Eternos han de ser tan dulces lazos.

Idolatría: Envidia la beldad tuya me diera
si lo divino qué envidiar tuviera.

Vanidad: Celos tu luz me diera, por los cielos,
pero la Vanidad no tiene celos.

(Calderón 2013: vv. 208-213)

Es de suponer que Baltasar, mientras ellas hablan, observa embelesado a la que toma la palabra, y al finalizar el diálogo entre ambas, él en un parlamento aparte, para sí mismo, expresa el deslumbramiento que le causan sus esposas. El último parlamento del pasaje, en boca del descendiente de Nabucodonosor, es significativo para el cambio métrico:

Baltasar: Tu gran beldad, ¡oh, Idolatría!, me admira;
tu voz, ¡oh, Vanidad!, me inspira,
y así, porque divierta mi tristeza, *A las dos*
movido de tu aliento, y tu belleza,
hoy a las dos pretendo
desvanecer y enamorar, haciendo
la Idolatría alarde de mis glorias
cuando la Vanidad de mis victorias.

(Calderón 2013: vv. 222-229)

Voltea a ver a cada una según las menciona en su diálogo, y pareciera que pide a cada una que encarezcan sus logros y glorias, al final de su parlamento, para enamorarlas, acción que suena poco lógica; más bien debe entenderse que ellas lo alienten (como concepto más que

como personajes, es decir, vanidoso y gentil) para la narración que le sigue a este pasaje en silvas.

Para Hulse, las silvas de *La cena del rey Baltasar* “se asocian con la idea de pompa, gala, grandiosidad y embeleso” (112), idea acertada pero incompleta, pues también interviene Pensamiento para hacer contraste con el sentido grandioso y encomiástico de los diálogos de los tres personajes malignos e insistir con ello en la ironía que marca tal situación. La ironía, huelga decirlo, se produce por la profunda contradicción existente entre los hechos y las palabras, cuando la bajeza se presenta bajo la apariencia de la grandeza. La crítica ha querido buscar la ironía en referencias extremas; por ejemplo, sobre este primer pasaje, Hulse considera que la ironía se produce al asociar las silvas con la “tranquilidad y embeleso bucólico” (112) y los personajes que hablan en esta forma. Aunque no lo menciona de forma explícita, quizá tiene en mente la tradición lírica de esta forma métrica, baste recordar las *Soledades* de Góngora o las varias obras de tono bucólico que escribió Lope, mencionadas por Patrizia Campana (254), y recuerda que las silvas tienen versatilidad en cuanto a su temática, no sólo se ciñe a los temas pastoriles (256). Si se atiende de forma profunda este pasaje, se observa que su uso y función no es tan simple como pareciera; Hofmann liga las silvas en *La cena del rey Baltasar* de manera indisoluble a las fuerzas malignas (1130), y con toda razón es una afirmación válida, pues predomina la voz de Baltasar, Vanidad e Idolatría sobre las intervenciones de los otros dos personajes, pero no hay que perder de vista que esta observación de Hofmann aunque acertada, aún hay que agregar algunas consideraciones.

Es correcto considerar la trabazón silvas-fuerzas malignas, pero también hay que atender cuál es el tema o asunto que se está desarrollando, dado que no siempre están planeando la perdición o el suceso grave de la obra, y, en el caso específico de *La cena del*

rey Baltasar, hay intervenciones breves de otros personajes que no necesariamente están ligados a las fuerzas malignas y contrastan con el contenido de los diálogos. El primer pasaje de silvas desarrolla encomios entre los personajes y se enaltece la práctica idólatra ya ancestral en Baltasar, práctica que se opone a la fe verdadera, pero que oculta bajo el aparato de lo solemne la perdición del rey de Babilonia. En cambio, en el segundo pasaje sí se lleva a cabo de forma patente el suceso que terminará por condenar a Baltasar: la cena que ofrece Idolatría en que se profanarán los vasos sagrados que robó Nabucodonosor. La Muerte en el fragmento en décimas (vv. 974-1073) ha intentado aleccionar al rey mediante un sueño que le haga entender el error que implica sus prácticas heréticas, pues Daniel le ha prohibido matar al regente de Babilonia hasta que se cumpla el número de errores necesarios para condenarse. Pero el desengaño que ha recibido durará poco, pues Idolatría de inmediato entra a escena para distraerle y no permitirle que la abandone por la verdadera fe.

Semejante a las silvas anteriores, este pasaje no es un vehículo expresivo único para las fuerzas malignas, aunque su voz sea la que predomina, también hay un diálogo de Pensamiento que aminora la seriedad y la gala con que se expresan Baltasar, Vanidad e Idolatría; intromisión breve, pero que no puede pasarse por alto, sobre todo por el brevísimo cambio métrico que implica la canción (vv. 1313-1316) en medio de la serie de silvas. Resultan aún más complejas que el primer pasaje en cuanto a su función dramática, pues no sólo se trata de diálogos, sino que Idolatría hace una descripción minuciosa de la cena que le quiere ofrecer a su marido; en otras palabras, comienza un monólogo más o menos extenso que se ocupa de hacer una relación del convite, precedido de un breve aparte que podría considerarse soliloquio dado que sus palabras están dirigidas para ella misma. El extenso parlamento comienza cuando irrumpe Idolatría al escuchar

sobre el desengaño de su esposo; los primeros versos son “aparte”, aunque no hay una marca explícita en el texto, se infiere por el propio parlamento:

Idolatría: No ha de vencer mis glorias
una voz, ni un engaño mis vitorias;
triunfe la pompa mía
en esta noche de la luz del día.
(Calderón 2013: 1225-1228)⁷⁸

De inmediato, Idolatría se dirige a Baltasar para informar sobre la cena que le ha preparado para borrar de su mente el desengaño que la Muerte le enseñó en sueños. La minucia con que describe el banquete (vv. 1229-1284) y la prolijidad que lo compone, atrae intensamente a todos los sentidos humanos: el gusto (vv. 1237-1239), la vista (vv. 1243-1246), el olfato (vv. 1247-1252), el oído (vv. 1253-1256) y el tacto (vv. 1257-1262), y remata con la idea de profanar durante el banquete los vasos sagrados que Nabucodonosor robó después de la destrucción de Jerusalén, y coronando con el placer carnal:

Postres serán mis brazos,
fingiendo redes e inventando lazos,
cifrando tus grandezas,
tus pompas, tus trofeos, tus riquezas,
este maná de amor, donde hacen plato
olfato, ojos y oído, gusto y tacto.
(Calderón 2013: vv. 1279-1284)

Es clara la referencia al alimento sagrado de forma sensual irreverente al llamarle “maná de amor” a la gran cena. También es clara su oposición con el banquete eucarístico, que en *La cena del rey Baltasar* aparece sólo al final de la obra. Después de la muy detallada

⁷⁸Valbuena Prat en su edición (Calderón 1957) marca este parlamento con guiones largos para identificarlo como un “aparte”. Quizá por lo evidente Sánchez Jiménez y Sáez no indicaron la diferencia entre este segmento y el resto de las palabras del personaje.

descripción, comienza el diálogo, entre los tres personajes que forman el matrimonio y las intervenciones de Pensamiento: Baltasar acepta el convite que le hace su esposa, olvidándose del mensaje que le ha enviado Muerte:

Baltasar: En viéndote, me olvido
de cuantos pensamientos he tenido,
despierto a la luz hermosa, creo,
más que lo que imagino, lo que veo.
Sola tu luz podía
divertir la fatal melancolía
que mi pecho ocupaba.

(Calderón 2013: vv. 1285-1291)

Es explícito que el rey presta atención a la “luz” de la Idolatría, que le hace olvidar el desengaño que ha vivido, y decide tomarle la palabra incluso en la utilización de los vasos sagrados. La cena representa la recurrencia del pecado y los actos sacrílegos de Baltasar, sobre todo al ser el motivo que le ofrece Idolatría para olvidar el recado/advertencia. Nuevamente marca el contraste la intervención de Pensamiento aludiendo a los fines de regocijo más mundanos: “Haya fiesta, haya holgura,/ deja el llanto esta noche. Mi locura/ a borrachez se pasa” (Calderón 2013: vv. 1295-1297). Continúan las silvas con los preparativos del convite, Baltasar pide los vasos sagrados y que preparen la mesa y el cenador, diálogo que merece otra intervención cómica de Pensamiento y un breve cambio de metro: la inserción de un *contrafacta*, de un cantarillo popular⁷⁹:

“Para mí se hicieron las cenas
para mí, que las tengo por buenas,
para mí, para mí,

⁷⁹Este cantarillo lo registra Margit Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)* t. I, 869C (p. 563); también recoge esta contrahechura de Calderón, registrado en *La cena del rey Baltasar* y con algunas variantes en *El valle de la Zarzuela* (p. 564).

que para cenar nació”

(Calderón 2013: vv. 1313-1316)

Este cambio, aunque breve, debió ser significativo auditivamente, porque resalta el cambio de ritmo, de acentuación y de duración del verso, más aún al tratarse de la contrahechura de un texto conocido; la importancia que el contraste adquiere es más intensa que en las anteriores intervenciones de Pensamiento, pues precede al suceso que culminará con la muerte de Baltasar, quien en los últimos seis versos de su parlamento en silva indica, a modo de didascalia implícita, el lugar que ocuparán sus esposas y sus deudos y criados en la mesa. En otras palabras, se está preparando el final trágico del rey de Babilonia⁸⁰, potenciado con la presencia de los vasos sagrados y todo el deleite sobre los sentidos que se representa en escena. Es por ello que me parece que Calderón decidió potenciar el aspecto cómico que precede a la cena mediante un contraste que va más allá de los aspectos serios y cómicos, pues también incluye el aspecto auditivo y apela a la memoria de los espectadores; al considerar estos elementos, la intervención de Pensamiento tiene mayor impacto: al tratarse de una contrahechura, es obvio que el público presente evoca el texto original “Para mí se hicieron las penas” (Frenk: 869C), y asocia “pena” y “cena”, que, además de la risa por el contenido del *contrafacta*, desemboca en la unión de ambos términos como un augurio de lo que sucederá próximamente.

Al considerar de forma detenida los dos pasajes en silvas, se advierte que Calderón les da un uso variado en cuanto a su función dramática: lo mismo utiliza diálogos,

⁸⁰Para Sánchez Jiménez y Sáez, al ser el convite una versión sacrílega de la Última Cena, para la disposición escénica pudo tomarse en cuenta la tradición iconográfica (Calderón 2013: n. a los vv. 1317-1320). Aunque no existen datos más concretos que respalden la hipótesis de los editores del auto, existe la posibilidad de que la parodia llegue a esos límites, y cabría preguntarse hasta qué punto se permitió realizar esta escena del modo que lo plantean Sánchez Jiménez y Sáez, pues hay que recordar que el auto, antes de ser representado en el *Corpus Christi*, se escenificaba ante los “comisarios de la muestra, —que acordaban los cambios que debían introducirse en la representación—” (Rodríguez Cuadros 2012: 96), censurando o acomodando ciertas partes tanto del texto como de la escena.

monólogos y soliloquios, en una sola tirada (vv. 1225-1322), o un solo tipo de parlamento, los diálogos del primer pasaje (vv. 146-229). Diego Marín se percató de estas funciones, aunque expone los resultados de su análisis de forma más vaga:

Calderón continúa aquí la tendencia del último Lope, pero diversificando más la función de la silva tanto en diálogos como monólogos, y lo mismo para asuntos bíblicos que privados, para situaciones graves y ceremoniosas con altos personajes que para escenas cómicas con criados, para escenas conflictivas y armoniosas [...] Calderón las empleó para monólogos de todo tipo (elegíaco, panegírico, paródico, rústico, informativo) y en tono retórico y factual. (Marín 2000: 357)

Básicamente, no hace una distinción notoria, aunque hay que recordar que el *corpus* que maneja Marín es variado en cuanto a géneros, no establece una cronología que enmarque las obras estudiadas y no da los títulos de las obras que analiza; no obstante, hay algunas consideraciones coincidentes con las observaciones de otros investigadores: las situaciones graves en boca de altos personajes (aunque no de forma absoluta, habría que matizar), aspecto en el que profundiza Leonor Fernández (2008b, 2008c, 2010) y obtiene resultados más precisos respecto a la tragedia y la comedia calderonianas; en el caso de los autos, Hofmann pareciera no tomar en cuenta las intervenciones cómicas de Pensamiento, pues considera las silvas (y toda forma métrica italianizante, según apunta) vehículo de expresión exclusivo de las fuerzas malignas (1130); aunque hay algo de cierto en esta afirmación, habría que acortar su alcance. Para Hulse, las silvas contienen asuntos ceremoniosos, es decir “la idea de pompa, gala, grandiosidad y embeleso” (112), idea que corresponde con el primer pasaje de silvas. Sirven, además para “la introducción de los personajes malignos, de las situaciones graves, del augurio de los malos sucesos”

(Mackenzie 2012: 183), con una gran carga de figuras retóricas⁸¹: Hay que agregar a estas observaciones, los parlamentos del gracioso Pensamiento, que aparecen inmersos y cohesionados en el mismo pasaje grave y ceremonioso, pero con un matiz más bajo.

Falta precisar el contenido de las silvas, pues como vimos, los tipos de parlamentos son diversos y están mezclados de forma compleja, por lo menos la segunda tirada de silvas va en progresión soliloquio-monólogo-diálogo, es decir, gradualmente aumenta el número de receptores del mensaje. El primer pasaje de silvas desarrolla un par de encomios durante el primer encuentro de Baltasar e Idolatría, quien, entre las adulaciones al rey, menciona su herencia gentil y vanidosa; Pensamiento, de forma irónica, menciona los treinta mil ídolos paganos, haciendo contraste entre aspectos altos/bajos de la creencia herética; vuelven los diálogos encomiásticos entre las esposas del regente, por lo que impera indudablemente la adulación y el carácter anticristiano de los personajes, pero no es el único sentido que tienen, pues entre la seriedad, contrasta la risa; el segundo tiene como centro de desarrollo el deleite y el pecado, “la opulencia de la cena y expresan el embeleso de los sentidos” (Hulse 112), y la preparación de la acción que desencadenará el suceso desastroso (Fernández 2008b: 110), pero con la intervención, nuevamente, del gracioso, que hace contraste con la gravedad que se desarrolla y que se desarrollará después del pasaje.

3.2. AUTOCARACTERIZACIÓN DE LA MUERTE EN OCTAVAS REALES

Si hay un punto en común más notorio entre *La cena del rey Baltasar* y *El pleito matrimonial*⁸² es la Muerte, sobre todo su aparición en escena, puesta de relieve por

⁸¹Habría que preguntarse a qué se refiere Marín con “tono retórico”, concepto bastante confuso, como algunos otros que utiliza, por ello, prefiero decir que las silvas contienen una gran carga retórica, es decir, son complejas por el elevado uso de estos recursos, aunque no sea el único tipo de metro que implique necesariamente la aglomeración de figuras retóricas.

Sánchez Jiménez y Sáez, que consideran ambas entradas semejantes, pues se dan a partir de “una serie de interrogaciones” (70); se refieren a la segunda salida de Muerte a escena en *El pleito matrimonial* respondiendo a las interrogaciones de Entendimiento. No obstante, no es el único parentesco que existe, la primera salida de ambos personajes tiene versos semejantes, los vv. 4-5, 13-14, de *El pleito matrimonial* y los vv. 656-657, 670-671 de *La cena del rey Baltasar*, respectivamente; son pocos los versos coincidentes, pero es notorio que Calderón de la Barca tuvo en mente alguno de los dos pasajes para construir el otro⁸². Ambos pasajes coinciden en el uso de referencias bíblicas en los parlamentos de presentación, si bien en *La cena del rey Baltasar*, son más abundantes. Si se acepta las fechas para cada obra consideradas hasta ahora por la crítica, que pone a *El pleito matrimonial* antes de *La cena del rey Baltasar* se podría considerar el monólogo de Muerte como una ampliación de los diálogos de Muerte y Pecado; la falta de datos más contundentes respecto a la composición y representación de ambos textos, hace imposible comprobar que el diálogo sirvió de base para el monólogo, por tanto, sólo me limito a relacionarlos con las coincidencias ya mencionadas.

Muerte entra en el escenario antes de que suceda el cambio métrico que contiene el monólogo (vv. 652-739) en el que se presenta por su propia voz; el personaje da respuesta de forma de incógnita al lamento de Daniel, cuyo asombro y terror se reflejan en los versos inmediatamente anteriores al cambio métrico. La didascalia sólo indica la aparición de la Muerte: “*Sale la Muerte con espada y daga, de galán, con un manto lleno de muertes*” (Calderón 2013: acot. v. 646); es decir, da detalle de su caracterización, y el efecto de su

⁸²Se trata del pasaje en redondillas, específicamente los vv. 869-904.

⁸³No me atrevo a decir cuál de los dos sirvió de modelo para escribir el otro, pues no hay datos lo suficientemente concluyentes sobre la fecha de composición de ambos textos. Según la cronología más aceptada, *El pleito matrimonial* es anterior a *La cena del rey Baltasar*, aunque no existe aún forma alguna de argumentarlo de forma sólida.

entrada se encuentra en el parlamento del profeta como acotación implícita que se detallará cuando se trate la forma métrica correspondiente. Su respuesta, es decir, el único pasaje en octavas reales de toda la obra, Hulse la liga (como todo su análisis) de forma férrea al *Arte nuevo de hacer comedias*, y los versos que emparentan en cuanto a uso a este tipo de versificación con el romance: “las relaciones piden los romances,/ aunque en octavas lucen por extremo” (Vega Carpio 2006: vv. 309-310); comenta Hulse: “Aquí Calderón también parece ceñirse a los preceptos de Lope. La Muerte emplea estos versos para caracterizarse relatando su origen y la historia de sus fechorías” (113); nuevamente, tiene razón hasta cierto punto, pues parte de la presentación del personaje consiste en narrar la forma en que entró al mundo:

Muerte: Yo, divino profeta Daniel,
de todo lo nacido soy el fin;
del pecado y la envidia hijo crüel,
abortado por áspid de un jardín,
la puerta para el mundo me dio Abel,
mas quien me abrió la puerta fue Caín,
donde mi horror, introducido ya,
ministro es de las iras de Jehová.
(Calderón 2013: vv. 652-659)

Después de relatar su origen, Muerte se caracteriza a sí misma: relaciona su surgimiento con la envidia y el pecado, porque su naturaleza tiene doble alcance: la muerte del cuerpo y la del alma. Al ser el ministro que imparte la justicia de Dios, le propone a Daniel unirse para darle fin a los sacrilegios de Baltasar. Además de ello, incluye algunas indicaciones sobre la reacción del profeta ante su presencia:

Si “juicio”, pues, “de Dios” tu nombre fue,
y del juicio de Dios rayo fatal

soy yo, que a mi furor postrar se ve
vegetable, sensible y racional,
¿por qué te asombras de mí?, ¿por qué
la porción se estremece en ti mortal?
Cóbrate, pues, y hagamos hoy los dos
de Dios tú el juicio, y yo el poder de Dios.
(Calderón 2013: 668-665)

El monólogo de Muerte continúa con una muestra de altivez, relata que el mismo Dios, en su parte mortal, se estremeció con él, y acompaña este alarde con los acontecimientos que acompañaron la muerte de Jesús (el eclipse y el terremoto), por lo que no le resulta extraño que Daniel sienta asombro y horror al verla.

El tema del desengaño, que se introduce de forma particular también entra en este monólogo. Los dos versos anteriores ponen de relieve la necesidad de despojar de la vida a todo ser con una posible alusión al Diluvio: “Harta de vidas sed tan singular/ que no apagó la cólera del mar” (Calderón 2013: vv. 698-699)⁸⁴. Lo que hay que resaltar es la insaciable sed por matar, pues en ella descansa el sentido de los versos siguientes:

El más soberbio alcázar, que ambición,
sino lisonja de los vientos, es,
el muro más feliz, que oposición,
sino defensa de las bombas, es,
fáciles triunfos de mis manos son,
despojos son humildes de mis pies.
Si alcázar y muro he dicho ya,
¿qué será de la cabaña? ¿Qué será
la hermosura, el ingenio y el poder?
A mi voz no se pueden resistir:
de cuantos empezaron a nacer
obligación me hicieron de morir.

⁸⁴Aunque no es tan explícita, cabe la posibilidad de que la cólera del mar sea el Diluvio, no sólo porque se trate de un castigo divino, sino porque con él Dios intentó borrar la humanidad pecaminosa. Por ejemplo, en *La torre de Babilonia*: “luego fueron ríos, luego/ mares de mares” (Calderón 2008: vv. 941-942. Las cursivas son mías). Aunque no es prueba suficiente de la referencia, quizá habría que indagarse con más profundidad las referencias sobre el Diluvio en los autos calderonianos. Quizá la metáfora vaya más allá: su sed es insaciable, y la intenta apagar con el mar (con agua salda) que en lugar de saciarla, le provoca aún más.

(Calderón 2013: vv. 700-711)

Por su naturaleza, y su necesidad continua de arrebatar vidas, la Muerte iguala a todo el género humano sin importar su condición o apariencia. El giro que se da al tema es que, al ser el emisario del mensaje el mismo que ejecuta la acción, es que se aclara que su intención no es aleccionar, sino satisfacer su deseo; en otras palabras, el personaje atiende a su naturaleza en cuanto arrebata vidas sin considerar estado, condición o apariencia de quién mata, con lo que se separa de cualquier designio divino que haya tras ello; como el mismo personaje indica, es el brazo que ejecuta el mandato.

Las referencias bíblicas a las que aludí antes se insertan a lo largo del monólogo de Muerte, pero hay una concentración especial al final del parlamento en la que se enumeran sucesos trágicos de las sagradas escrituras:

Yo abrasaré los campos de Nembrot,
yo alteraré las gentes de Babel,
yo infundiré los sueños de Behemot,
yo verteré las plagas de Israel,
yo teñiré las viñas de Nabet,
y humillaré la frente de Jazabel,
yo mancharé las mesas de Absalón
con la caliente púrpura de Amón,
yo postraré la majestad de Acab,
arrastrado en su carro de rubí,
yo con las torpes hijas de Moab
profanaré las tiendas de Zambrí,
yo tiraré los chuzos de Joab;
y, si mayor aplauso fías de mí,
yo inundaré los campos de Senar
con la sangre infeliz de Baltasar.

(Calderón 2013: vv. 724-739)

Toda esta enumeración sirve para respaldar la propuesta que le hace a Daniel: no es la primera vez que es autor de una muerte, y es capaz de lo más trágico para cumplir el “juicio

de Dios”. El cierre, repleto de anáforas, es tanto una forma de ayudar a los actores a memorizar el texto, según Rodríguez Cuadros (2012: 103), como una forma auditiva de resaltar el compromiso de Muerte con el castigo de Baltasar y justificar su aparición en escena para ayudar a Daniel⁸⁵. La similitud, además da un tono vehemente a las amenazas con las que Muerte concluye el monólogo. Los siete verbos de la penúltima octava y los cuatro de la última, todos ellos en futuro, repiten incisivamente el acento en la cuarta sílaba “ré”. Una multitud de acciones se agolpan y marcan el deseo insaciable de Muerte.

Esta forma métrica no se ciñe a una simple relación, como afirma Hulse, pues no relata acontecimientos que influyan en el argumento de la obra, ya sean representados o no, pero sí da cuentas de la Muerte por sí misma, es decir, ella sola se presenta como ayudante de Daniel⁸⁶ y se autocaracteriza a partir de su naturaleza funesta y ejemplificando desde una perspectiva aleccionadora y con ejemplos tomados de las Sagradas Escrituras. En estricto sentido no es una relación, aunque sí tiene algunas características, según la definición que hace Maria Grazia Profeti: “Son fragmentos textuales que marcan una pausa en la acción, fragmentos donde el autor podía lucir sus capacidades retóricas y el actor su habilidad en la actuación. A veces dichos fragmentos relatan acontecimientos desconocidos por el espectador y los otros personajes” (140), pero aún matiza ejemplificando con relaciones de otras comedias en las que algún personaje informa sobre sucesos que contribuyen con el

⁸⁵Martha Elena Venier cita un soneto de *El divino Jasón* con una forma semejante: versos esticomílicos con rima aguda que terminan con nombres extraídos de las Sagradas Escrituras, aunque en este auto el soneto desarrolla un diálogo, no se trata de un solo locutor quien recita el texto. No es particular, ni de Calderón ni de *La cena del rey Baltasar* recurrir a la *Biblia* para rimar en agudos un pasaje, *cfr.* Venier: 98-99.

⁸⁶Ignacio Arellano relaciona este paradigma de Calderón únicamente con las fuerzas malignas que aparecen en los autos (15), siempre como una evocación de un personaje hacia otro que contesta a sus requerimientos. Se asemeja mucho a la entrada de Muerte, quien responde a la llamada de auxilio de Daniel, aunque no sea concretamente a este personaje a quien requiere; él mismo, por mandato divino, responde para socorrer al profeta.

avance (la relación de Basilio en *La vida es sueño*) o como resumen de los sucesos acontecidos anteriormente casi al final de la obra (la relación de la tercera jornada de la dama protagonista en *La más constante mujer*, de Pérez de Montalbán)⁸⁷. Es en este último punto que toca Profeti sobre las relaciones es en la que no cuadran totalmente las octavas de presentación de la Muerte.

En este mismo pasaje, Valbuena Prat apunta nuevamente el uso de octavas reales (y las silvas) con rima aguda como vehículo de expresión en escenas de odio o terror (Calderón 1957: n. al v. 652); un par de comentarios más sobre el tema lo citan Arellano y Duarte: “a Menéndez Pelayo le parecían insoportables al oído (¿qué le vamos a hacer?) y para Valbuena ‘tienen toda la inquietante monotonía de las campanas que doblan a muerto’ (¿quién sabe?)” (135), no es difícil percatarse que las consideraciones de Valbuena y Menéndez Pelayo son subjetivas, y Arellano y Duarte agregan un par de apostillas irónicas en la cita. Lo que es cierto, es la maestría de Calderón para amplificar casi al doble el número de versos en octavas sin variar la acentuación de la rima. Hilborn prestó especial atención a las rimas agudas de la versificación italiana de forma más objetiva; según sus resultados, este tipo de acentuación no se mezcla con otro cuando se utiliza en una tirada de versos italianos, y aún más específico, sólo se incluyen en los autos sacramentales⁸⁸ (1942: 159); subraya el carácter solemne que se logra a través de la combinación de rima aguda y

⁸⁷En este mismo sentido, un ejemplo paradigmático es *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca; para el caso específico de los autos, habría que considerarse el relato que hacen los personajes sobre la Creación del universo, del ser humano, la rebelión de los ángeles y su destierro.

⁸⁸Hilborn detalla en una tabla los títulos de los autos, las formas métricas italianas y el número de versos de la tirada que tienen rima aguda: *Lacena del rey Baltasar* (octavas), *Llamados y escogidos* (sonetos), *El nuevo palacio del Retiro* (octavas), *La lepra de Constantino* (silvas), *La vida es sueño* (segunda versión, silvas), *El pleito matrimonial* (octavas), *El diablo mudo* (silvas), *La cura y la enfermedad* (silvas), *La siembra del Señor* (octavas), *La segunda esposa* (silvas), *Las espigas de Ruth* (soneto) y *El laberinto del mundo* (octavas) (1942: 159).

versificación italianizante, aunque no se requiera dicha combinación para lograr un tono solemne en el pasaje.

Para Sánchez Jiménez y Sáez, Calderón las utiliza para dramatizar “pasajes de dolor, horror y muerte, y en los que es asimismo frecuente su conexión con situaciones de tema o aire épico” (41), y junto con Hofmann, consideran su relación con las fuerzas malignas. El aire épico y la solemnidad (al margen del tipo de rima) pueden derivar de la tradición lírica de las octavas reales, pues “a partir de Ercilla se convirtió en el patrón épico de la épica culta española tanto *profana* como *religiosa*, y extendió posteriormente su empleo a los grandes poemas mitológicos, como el *Faetón* de Villamediana o *El Polifemo* de Góngora, entre otros” (Palomares y Palomares: 3-4), y que pasó al teatro como una forma descriptiva-narrativa de gran complejidad retórica, y, en el caso particular de *La cena del rey Baltasar*, que podría extenderse a *El pleito matrimonial*, contiene abundantes referencias bíblicas, y aunque no está ligada en forma alguna con las fuerzas malignas que actúan en el auto de tema bíblico, sí es un pasaje que de principio causa horror.

3.3.EL PREDOMINIO DEL ROMANCE EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Como se dijo en el capítulo anterior, el romance tiene un alcance enorme, pues se trata del tipo de versificación predilecto de Calderón de la Barca. No se limita a una función en específico, a un contenido concreto o a un grupo de personajes en particular; con esto quiero poner de relieve principalmente que el romance no caracteriza de forma algunas situaciones o personajes. Se trata de una forma métrica que no tiene una sola función como podría pasar con otros tipos de versificación cuyo uso es más reducido; en *La cena del rey Baltasar*, el romance alcanza un 61.12% (Sánchez Jiménez y Sáez 2013: 40), un porcentaje bastante

amplio, el “doble del promedio general de la comedia del Siglo de Oro” según observa Diego Marín (2000: 352). El elevado porcentaje de romance en la obra lo hace contener todo tipo de discursos y de parlamentos que merecen la atención, desde cómo se insertan en la obra, hasta los personajes que los enuncian. Uno de los pasajes en romance se relaciona de forma directa con la narración del Diluvio y la construcción de la torre de Babel del auto *La torre de Babilonia*, se tratan de los vv. 870-972 (Calderón 2007) de ésta y los vv. 230-579 (Calderón 2013) de *La cena del rey Baltasar*; no es raro en Calderón la intratextualidad de sus textos⁸⁹, y específicamente, de sus autos sacramentales, como mencioné, tiene algunos versos coincidentes con *El pleito matrimonial*, entre otros más⁹⁰.

El primer pasaje de la obra es una extensa narración de Baltasar; queda ligada de forma férrea con las silvas que le preceden; sin modificar la situación dramática o el personaje que enuncia el parlamento, cambia, en mitad del diálogo de Baltasar, a un monólogo extenso en el que declara su plan de construir nuevamente la torre de Babilonia y la forma en que sus antepasados instauraron la gentilidad y la adoración de los reyes. El cambio resulta abrupto, aunque coherente si se considera que comenzará una extensa relación que comienza con un suceso particular, la genealogía de Baltasar:

De aquel soberbio Nabuco
a cuyo valor y a cuya
majestad obedecieron
hado, poder y fortuna,

⁸⁹ Podría tomarse también como ejemplo cuatro versos de una décima de *La hija del aire* que se repite como redondilla en *Céfalo y Pocris*:

Esta, señor, es mi espada;
que no puedo en trance tal
daros mejor memorial
que de ella en sangre bañada (1990: vv.2652-2655) (2008: vv. 460-463).

⁹⁰Para más ejemplos, puede verse la “Introducción” de Sánchez Jiménez y Sáez a su edición de *La cena del rey Baltasar*.

de aquel rayo de Caldea
que, desde la esfera suya
flechado, Jerusalén
llora su abrasada injuria,
de aquel que a cautividad
redujo la sangre justa
de Israel, transmigración
que hoy en Babilonia dura,
de aquel que robó del Templo
vasos y riquezas sumas,
despojo sagrado ya
de mi majestad augusta,
de aquel, en fin, que a los campos
pació esmeralda bruta,
medio hombre, medio fiera,
monstruo de vello y de pluma,
hijo soy, deidades bellas,
y porque lo sustituya,
como en el reino, en la fama,
como en la fama, en la furia,
los altos dioses que adoro
de tal condición me ilustran
que no dudo que en mi pecho
se repita o se infunda
su espíritu...

(Calderón 2013: vv. 230-258)

Se considera heredero tanto de las hazañas como del espíritu de su padre, es decir, tanto de lo material (las conquistas, botines y el reino) como de su esencia (el continuador de sus prácticas sacrílegas y su crueldad). Baltasar se siente orgulloso de dominar un reino que se atrevió a desafiar a Dios con la construcción de la torre (Calderón 2013: vv. 272-283), anuncia la fundación de su estirpe desde el inicio de los tiempos:

Y para que sepas tú,
Vanidad, de cuánto triunfas,
y cuanto tú, Idolatría,
vienes a mandar, escucha...

(Calderón 2013: vv. 284-287)

Calderón dilata cincuenta y tres versos para al fin introducir la narración sobre el diluvio y la construcción de la torre en voz del rey de Babilonia. Su parlamento comienza en el v. 230, y es hasta el v. 284 donde anuncia al fin el relato. Quizá a partir de esta marca el dramaturgo buscaba diferenciar dos momentos en el monólogo de Baltasar: la breve relación de su pasado particular, que acabo de citar, y la narración sobre la Creación del universo hasta de nuevo situar todo en el presente mimético.

La relación se detiene especialmente en el diluvio y en el origen de su estirpe y su imperio. Sobre la Creación apenas hace un repaso, en el que menciona el caos primero en el que estaban las cosas y su posterior armonía; no obstante, no atribuye a ninguna deidad la ordenación del universo:

Estaba el mundo gozando
en tranquila edad segura
la edad de su armonía,
la paz de su compostura,
considerando entre sí
que de una masa confusa
que ha llamado la poesía
“caos”, y “nada” la Escritura,
salió a ver la faz serena
de esa azul campaña pura
del cielo, desenvolviendo
con lid rigurosa y dura
de las luces y las sombras
la unidad con que se aúnan...

(Calderón 2013: vv. 288-301)

El mundo “observa” y es testigo de cómo Dios da armonía y organización a las cosas y hace que la tierra, el aire y las aguas se pueblen. La creación del hombre es apenas mencionada, pues Baltasar se detiene sólo para decir que está hecho a imagen y semejanza de su creador, y con tal semejanza, se vuelve vano y pecaminoso, por lo que Dios tiene que

recurrir al castigo que les había guardado: el Diluvio. Este suceso es el punto central de la narración, pues es relatado con mucha prolijidad y resulta complejo por su abundancia de figuras retóricas:

Enojados, pues, los dioses,
a quien no hay que se encubra,
trataron de deshacer
el mundo, como a su hechura,
no a diluvios, pues de rayos
se vio la cólera suya
fiada a incendios, si de agua,
porque la majestad suma
tal vez con nieve fulmine
y tal vez con fuego inunda.

(Calderón 2013: vv. 340-349)

Al terminar, Noé, como “segundo Adán de los hombres” (Calderón 2013: v. 466), y sus hijos pueblan nuevamente el mundo. Calderón omite detalles sobre la relación del ancestro de Baltasar, Canaán, con Noé, no entra en detalle sobre la maldición mencionada que hereda Nembrot, y pasa enseguida a narrar sobre la construcción de la torre de Babel.

Se puede apreciar, pues, que el tema principal es tanto el Diluvio como establecer una tradición idólatra y desafiante, que se establece cuando Noé y sus hijos pueblan nuevamente el mundo⁹¹. Omite ciertos detalles, porque interesa más vincular las acciones presentes y futuras de Baltasar con sus antepasados: retomará la construcción fallida de Nembrot, profanará los vasos que robó Nabucodonosor, y seguirá la línea gentil y profana que sus ancestros le marcaron. Culmina afirmando que si la empresa de Nembrot fracasó, ha sido porque los dioses la tenían guardada para él:

⁹¹Sobre los ancestros de Baltasar se dramatiza con *La torre de Babilonia*, que inicia justamente con el fin del Diluvio.

Yo, pues, viendo que mi pecho
la fama a Nembrot le hurta,
creo que quedar entonces
tantas cenizas caducas
fue porque yo la acabase,
pues en mí a un tiempo se juntan
Vanidad y Idolatría,
con que a tantos rayos lusga.

(Calderón 2013: vv. 552-559)

La declaración (vv. 552-579) con la que concluye el largo monólogo del personaje cumple dentro del mismo una función central. Le da al relato de los hechos una justificación para ser contado. Además, la narración adquiere un sentido particular, pues los acontecimientos que trata revelan con claridad el comportamiento que define dramáticamente a Baltasar. Más que por el tema particular del auto, el castigo por comulgar en pecado y profanar artículos sagrados, como sucede con Baltasar que termina siendo ajusticiado por la Muerte, se insiste en la tradición maligna o anti-cristiana de la estirpe cananea, es decir, de los descendientes de Canaán. Baltasar enfatiza que es vano e idólatra, y que ha llegado a conjuntarlas en su persona, por esa razón será capaz de llevar a buen término las empresas de sus antecesores: una nueva torre de Babilonia, símbolo del desafío de los monstruosos descendientes de Canaán, “cada uno/ de tan disforme estatura/ que era un monte organizado/ de miembros y medulas” (Calderón 2013: vv. 476-479), y comulgar, en lo que Sánchez Jiménez y Sáez consideran una versión profana de La última cena (n. a los vv. 1317-1320), es decir, llevar el sacrilegio a sus últimas consecuencias.

El siguiente romance (vv. 740-969) es más diverso y se aleja de las narraciones; entre sus funciones, hay un monólogo de Daniel (vv. 740-767), continúa con un brevísimo soliloquio de Muerte (vv. 768-779), y termina con varios diálogos muy dinámicos, pues participan todos los personajes de la obra, salvo Daniel (vv. 780-969). Durante el desarrollo

de la obra en esta forma métrica, hay un movimiento en escena de los personajes que es significativo, se trata del juego entre la Muerte y Baltasar, cuyo sentido profundo se construye a partir de los parlamentos que explican los movimientos de ambos personajes y además están funcionando como acotación implícita.

Al terminar las octavas reales, Daniel se sobrepone del horror que le ha causado la aparición del macabro personaje, y le advierte que aún no debe matar a Baltasar:

Baltasar quiere decir
“tesoro escondido”, y yo
sé que en los hombres las almas
tesoro escondido son.
Ganarle quiero y, así,
solo licencia te doy
para que a Baltasar hagas
una notificación:
recuérdale que es mortal,
que la cólera mayor
antes empuña la espada
que la desnuda; así, yo
que la empuñes te permito,
mas que la desnudes no.

(Calderón 2013: vv. 754-766)

Tiene cierta semejanza con *El pleito matrimonial*, en el acuerdo entre el personaje homónimo y Entendimiento, con la salvedad que éste le pide que sólo le dé un recado al Cuerpo para no sorprenderlo en pecado, mientras que Daniel impone la prohibición de matar a Baltasar, pues el profeta aún espera salvar el alma del rey. La Muerte no puede contrariar esta orden debido a que está sujeta a sus designios; en cambio, le pide que sólo le dé un recado, que empuñe la espada sin desenvainar.

Al terminar la orden, Daniel sale de escena y queda Muerte, lamentándose de las restricciones impuestas por el profeta:

Muerte: ¡Ay de mí! ¡Qué grave yugo
sobre mi cerviz cayó!
Sobre mis manos, ¡qué yelo!
Sobre mis pies, ¡qué prisión!
De tus preceptos atado,
¡oh inmenso juicio de Dios!,
la Muerte está sin aliento,
la cólera sin razón.
Para acordarle no más
que es mortal, de mi rigor
sola una vislumbre basta,
de mi mal sola una voz.

(Calderón 2013: vv. 768-779)

Resulta evidente que se trata de un soliloquio breve, pues no se dirige a ningún personaje para que escuche su queja, sino que se lamenta a solas por la orden que le ha dado el profeta; lo que resalta en realidad es que lo inserte entre el parlamento de Daniel y el diálogo que sostendrá Muerte con Pensamiento. Considerando el desarrollo del auto, entre la prohibición de ejecutar a Baltasar y la presentación de Muerte ante Baltasar, se encuentra el lamento del “brazo de Dios” por la limitación de su naturaleza; sirve, pues, de transición entre la actitud decidida de Muerte por darle fin al rey de Babilonia y la limitada función de darle un recado para ganar su alma. En *El pleito matrimonial*, vimos ya que Calderón también utiliza el romance como soliloquio (2011: vv. 545-566) de forma más o menos semejante: continúa después de un diálogo y precede otro que implica un giro en la historia, por lo que, en estas circunstancias específicas, esta forma del parlamento implica transición. En *La cena del rey Baltasar*, retrasa el inevitable fin del hijo de Nabuco, es decir, Daniel le da la oportunidad de redimirse y salvarse; en su lugar, pese a la incertidumbre que le crea, recae con más fuerza en sus actos profanos.

Pareciera que Muerte y Pensamiento no salen del tablado, pese a la acotación al v. 806⁹², sino que existe la posibilidad de que estuviesen apartados del rey y sus esposas, y al verlos llegar se acercan⁹³. La oportuna respuesta de Muerte impacta a Baltasar, e igual que Daniel, siente asombro y temor por ver esa figura tan impactante frente a él. Comienza el diálogo entre estos dos personajes con la siguiente indicación: “*Vase retirando, y la Muerte tras él*” (Calderón 2013: acot. a. v. 811), cuyo sentido profundo queda explicado durante el desarrollo del diálogo, aunque no en su totalidad:

Baltasar: ¿Cómo a cada paso tuyo
vuelve atrás mi presunción?

Muerte: Porque das tú atrás los pasos
que yo hacia adelante doy.

(Calderón 2013: vv. 826-829)

Se entiende que conforme la muerte avanza, la vida del ser retrocede, hasta llegar al final de la existencia. Más aún, según el parlamento de Idolatría (Calderón 2013: vv. 824-825), Muerte aleja a Baltasar de sus esposas, es decir, lo acerca a la humildad y al reconocimiento del verdadero Dios. Ante la tensión del pasaje, interviene Pensamiento con un pequeño parlamento cómico que pudiera considerarse dirigido al público o a sí mismo⁹⁴, pues se inserta sin destinatario concreto y sin que algún personaje le responda justo cuando ha

⁹²Según el estudio textual, sólo la edición de Pando y Mier (1717) indica que Muerte y Pensamiento salen de escena (véase apéndice de variantes de Calderón 2013: 251).

⁹³Tal posibilidad se podría solventar con un estudio más sistemático sobre el espacio escénico del *corpus* de la primera etapa de autos de Calderón, los cuales, a falta de “Memorias de apariencias” y acotaciones más precisas, complican la comprensión de una posible puesta en escena, o en su defecto, delimitar algunos movimientos escénicos que influyen directamente tanto en su interpretación como en la segmentación (para este último, se puede ver la propuesta de segmentación de Sánchez Jiménez y Sáes -2013: 44-48-). De igual forma, la posibilidad de que ambos personajes no salgan del tablado es que el texto base de los editores, *Navidad y Corpus Christi por los mejores ingenios de España...*, 1644, no incluye esta acotación, sino que la toman del ms. 6636, signatura 19/9/1/IX de la Biblioteca de don Bartolomé March Véase Calderón 2013: 251).

⁹⁴No hay alguna acotación que indique que habla en aparte o que se dirige a un personaje concreto. Tampoco hay indicios dentro del parlamento sobre el destinatario del mismo, es por ello que lo considero como un “aparte”, hacia él mismo y hacia el público directamente.

iniciado el diálogo entre Muerte y el regente; el personaje se considera un “traidor traedor” (Calderón 2013: v. 831) por ser quien lleva a Muerte ante la presencia de Baltasar.

Después de la intervención cómica, continúa el diálogo en el que Muerte le recuerda al rey de Babilonia la deuda que contrajo con él al nacer, en un libro de memorias que ya había enseñado a Daniel, en el v. 712. Al conocerse deudor, Baltasar pide clemencia, más plazo para vivir; le es concedido, porque “aún no está declarada/ hoy la justicia de Dios” (Calderón 2013: vv. 860-861), pero la Muerte le deja un memorial que le hará recordar que es mortal: Baltasar: “Así habla en un Proverbio/ del espíritu la voz:/ ‘polvo fuiste, y polvo eres/ y polvo haz de ser’”(Calderón 2013: vv. 866-869).Incrédulo ante la sentencia, el Pensamiento comienza a dar vueltas, primero alrededor de Baltasar, luego, conforme las va mencionando, alrededor de Idolatría y Vanidad, con lo que se dramatiza la frase hecha “darle vueltas a algo” y se contrasta con la actitud meditabunda y pesarosa del regente. Aunque intervienen las esposas y Pensamiento con parlamentos, Baltasar está ensimismado, no advierte que estos personajes están con él, hasta que Idolatría le arrebatara el papel que le ha dado Muerte. En apenas veinticinco versos (vv. 866-890), Baltasar pronuncia un soliloquio que se entrecruza con los diálogos de sus esposas, como si hablara al margen, cuando Idolatría y Vanidad intervienen, por lo que se mantienen dos tipos de parlamentos distintos en un solo momento de gran tensión. Una vez que todos los parlamentos confluyen en un diálogo, cambia el tono fatídico que dominaba las palabras de Baltasar por alabanzas entre éste y sus esposas. El cambio en el ánimo del rey babilónico se debe a la intervención de Vanidad, indicado en una didascalía y reforzado por Pensamiento: “La memoria de la Muerte/ la Vanidad le quitó” (Calderón 2013: vv. 886-887), con lo que se pone énfasis en que lo vano le ha hecho olvidar al regente que existe castigo para sus acciones y que hay que rendir cuentas al final de la vida.El cambio de ánimo y del tipo de

discurso en Baltasar junto a la intervención de sus esposas se ve reflejado también en el parlamento de Pensamiento:

Y pues convida el jardín
con la dulce emulación
de las flores y las fuentes,
sobre el lecho que tejió
para sí la primavera
os sentad: lisonjas son
los pájaros y las ramas,
haciendo blando rumor
el aire que travesea
entre las hojas veloz,
donde aroma de cristal
y pastillas de ambar son
las fuentecillas risueñas
y el prado lleno de olor.

(Calderón 2013: vv. 938-951)

La descripción que hace el Pensamiento del escenario tiene connotaciones de goce mundano y temporal que lisonjea los sentidos de los personajes, como hicieron ellos justo antes de este parlamento.

El siguiente pasaje en romance (vv. 1074-1109) vuelve a desarrollar un momento de tensión y desasosiego; y además se recrea en el espacio del sueño⁹⁵, como en *El pleito matrimonial*, para recibir el mensaje aleccionador. Junto al ambiente que ha descrito Pensamiento (vv. 936-951) en romance de rima aguda en “o”, el efecto de Muerte, que ha enviado al sueño mediante un somnífero, contribuyen a que Baltasar duerma y sueñe con la estatua y la torre que le ofrecen Idolatría y Vanidad respectivamente. Aunque el valor del

⁹⁵Este espacio es “semántico”, según explica Françoise Gilbert, donde “varias cosas se ‘representan’ y ‘significan’” (2002: 162); en otras palabras, aunque el escenario no cambie materialmente y el decorado siga siendo el mismo, no estamos en el mismo espacio construido sobre una dimensión significativa más profunda respecto a los que estamos viendo, una “zona de experiencias sobrenaturales que constituyen un nuevo espacio dramático”, según Gilbert (2002: 167).

sueño es semántico, como afirma Gilbert (2002: 162), es decir, tiene un valor simbólico de desengaño ante la pompa de lo mundano, tiene realidad escénica expresada en el cambio de vigilia al sueño mediante la introducción de una apariencia: “*Ábrese una apariencia a un lado y parece una Estatua de color de bronce a caballo, y la Idolatría teniéndola del freno; y al otro lado sobre una torre aparece la Vanidad con muchas plumas y instrumento en la mano*” (Calderón 2013: acot. v. 1073); es decir, el cambio a un espacio donde lo simbólico tiene cabida para expresar el significado aleccionador, no está apoyado solamente con palabras (espacio dramático), en los parlamentos de los personajes, sino que se apoya en elementos visuales que ocupan el tablado para hacer más tangible la lección doctrinal.

Sus esposas lo alaban y le ofrecen las imágenes indicadas en la acotación, por lo que al inicio apunta a un sueño totalmente placentero:

Idolatría: Yo, la sacra Idolatría,
deidad que del sol descendo,
a consagrarte esta estatua
del supremo alcázar vengo,
porque tenga adoración
hoy tu imagen en el suelo.
Vanidad: Yo, la humana Vanidad
que en los abismos me engendro
y, naciendo entre los hombres,
tengo por esfera el cielo,
para colocar la estatua
este imaginado templo
te dedico, que de pluma
he fabricado en el viento.

(Calderón 2013: vv. 1086-1099)

Después de un pasaje cantado, se incluye el romance que desarrolla la riña entre Muerte riñe y Daniel para que la deje cumplir su trabajo (vv. 1119-1140), nuevamente en romance; pese a que el profeta sólo le dio instrucciones de darle un mensaje, no puede contenerse y

desea aniquilarlo de una vez. Mientras que la acción principal se desarrolla (la salida de la apariencia, el cambio de atuendo de Idolatría y Vanidad, sus parlamentos encomiásticos), la disputa por la vida de Baltasar se sigue desarrollando al margen, lo que permite que la primera parte del sueño sea en pro de la conducta sacrílega del regente. Cuando Muerte interviene cambia el rumbo de la visión que él tiene mientras duerme; las imágenes que Vanidad e Idolatría utilizaron para alabarlo, ahora el aliado de Daniel las utiliza para darle su mensaje al rey.

Cuando comienza la verdadera finalidad del sueño, el desengaño, la estatua ecuestre toma la palabra (vv. 1144-1181) para advertir el error que comete Baltasar al ser idólatra y vano sin considerar que la verdad está en el cielo. Al finalizar el parlamento, la estatua vuelve a subir y la torre a bajar (Calderón 2013: acot. v.1181); la acción se acompaña de acotaciones internas de Vanidad e Idolatría, que no implican una representación escenográfica pero sí una forma de actuar de ambas: la primera se “abrsa” y la segunda se “yela” (Calderón 2013: v. 1182) al descubrir la verdad divina que se muestra al regente en su sueño⁹⁶. Ambas desaparecen de escena, se “cubren”, según la acotación (Calderón 2013: acot. v. 1186), mientras el regente les habla; él despierta agitado por lo sucedido durante su descanso, y en el diálogo que tiene con Pensamiento, expresa el desengaño que le han mostrado el profeta y su aliado:

¡Ay de mí! La Vanidad
es la breve flor de almendro;
la Idolatría, la rosa
del sol: aquella al primero
suspiro se rinde fácil

⁹⁶Hay que advertir que, al tratarse de una manifestación onírica, las damas no tienen una conversión real al cristianismo (como si pasa al final del auto), sino que sus representaciones en el sueño se desengañan como parte del mensaje que Muerte le lleva a Baltasar.

a las cóleras del cierzo;
esta a la ausencia del día
desmayada los rizos crespos,
breve sol y breve rosa
de las injurias del tiempo.

(Calderón 2013: 1215-1224)

Seguido del desengaño, Idolatría interviene con el pasaje en silvas analizado anteriormente. El romance vuelve a aparecer cuando Muerte sale al escenario y presencia la cena profana que le ofrecen a Baltasar (vv. 1329-1380). De nueva cuenta, esta forma métrica contiene diversos tipos de parlamentos: la primera intervención de Muerte es un soliloquio, entra de incógnito al banquete, disfrazada como uno de los criados. En su parlamento, se lamenta para sí misma que Daniel aún no le permite ejecutar al rey, mientras que le hablan Baltasar y Pensamiento, ordenándole que traiga de beber en los vasos robados del templo, que según la Muerte:

Este vaso del altar
la vida contiene, es cierto,
cuando a la vida le sirve
de bebida y de alimento;
mas la muerte encierra, como
la vida, que es argumento
de la muerte y de la vida,
y está su licor compuesto
de néctar y de cicuta,
de triaca y de veneno.

(Calderón 2013: vv. 1357-1366)

Baltasar bebe del vaso que le da Muerte (es decir, comulga en las copas sagradas en pecado), y brinda por las deidades en las que cree; al beber, Pensamiento interviene nuevamente con un comentario gracioso justo antes del desenlace trágico de la obra: “Sólo hoy me parecen pocos/ treinta mil dioses, y pienso/ hacer la razón a todos” (Calderón 2013:

vv. 1377-1379), haciendo contraste entre esta intervención que aligera la tensión del espectador/lector creada por Muerte al ofrecer el vaso a Baltasar.

Después de la sextilla cantada, comienza el último pasaje de romance de la obra (vv. 1387-1574); suena un trueno y se desata el irremediable fin del rey de Babilonia; Idolatría, empeñada en que no se arrepienta, justifica el trueno como la salva que los dioses hacen porque bebió Baltasar, mientras que Vanidad se atemoriza por las sombras y el horror que los comienzan a cubrir (Calderón 2013: vv. 1391-1395). Sólo Muerte se alegra de conseguir la condena del rey, y lo expresa en un parlamento al margen, pues aún no ha descubierto su identidad; se trata de un breve soliloquio (vv. 1398-1408) de sintaxis complicada y con metáforas que no sólo embellecen el parlamento, sino que dan solemnidad a la descripción que hace la Muerte. Por medio de un “cuete de pasacuerda”, sale la mano de Dios apuntando hacia el letrero que tendrá escrito el “Mane, Tecel, Farés” (Calderón 2013: acot. v. 1408).

A partir de la aparición de la mano de Dios, comienzan los diálogos que finalizan la obra: Daniel le explica a Baltasar el significado de lo que la mano escribió en el muro, y le informa sobre el deceso de su alma por comulgar en pecado con los vasos del templo de Salomón, por lo que ni sus esposas ni Pensamiento pueden socorrerlo en el trance. Muerte desenfunda su espada para matar su cuerpo, pues el veneno que le dio sirvió para matar el alma del rey babilónico, y al fin fulmina doblemente a Baltasar. La obra termina con la conversión de Idolatría, que se hace llamar “Latría”, conversión que tiene lugar como último parlamento y después que se representa la hostia y el cáliz en escena.

El romance, al ser una forma métrica mayoritaria, contiene todo tipo de situaciones, elementos y parlamentos: uso de figuras retóricas que embellecen los monólogos narrativos, como sucede en la relación de Baltasar sobre el Diluvio y la torre de Babilonia;

los juegos de ingenio en los parlamentos de Pensamiento, que conforman los pasajes cómicos y las intervenciones que aligeran el tono trágico del auto, y los halagos y encomios en los diálogos entre Baltasar, Vanidad e Idolatría; en una sola tirada de romance Calderón incluye diversas funciones dramáticas con tonos distintos, con lo que logra un contraste que evita que, pese a ser una forma métrica utilizada de forma extensa, no resulte monótona. También es evidente que no se ciñe al discurso de uno o unos personajes en particular, pues en este tipo de versificación participan todos los *dramatis personae* del auto, en diversos tonos y en un solo pasaje de romance.

Un ejemplo llamativo sobre la diversidad y versatilidad del romance, es el pasaje que continúa después del monólogo en octavas reales de Muerte, en el que Daniel le ordena a su aliado que no mate aún al regente; Muerte queda acongojado y se queja del yugo que le ha puesto el profeta; resulta llamativo, porque la crítica ha seguido ampliamente a Lope y *El arte nuevo de hacer comedias*⁹⁷ en cuanto a las quejas, o por lo menos, no se ha comprobado si las décimas son exclusivas para las quejas o si las quejas encuentran su medio expresivo en otras formas métricas distintas⁹⁸. El romance, pues, carece de un análisis exhaustivo de su inclusión en el drama en general, y del auto sacramental en particular. Hofmann y Hulse insisten en que “las relaciones piden los romances” (Vega Carpio 2006: v. 309), sin explicar cómo el romance excede las relaciones y tiene otras

⁹⁷No conozco, hasta ahora, un estudio dedicado a la función de las décimas en general, y a los autos sacramentales en particular, sólo algunas breves menciones de Hulse que vincula esta forma con los preceptos de Lope, tomados estos últimos de forma más abstracta; de igual modo, Hofmann no hace comentarios al respecto de este metro más que las implicaciones escénicas (entrada y salida de personajes) y el cambio de tono debido al cambio de circunstancia, sin mencionar el uso que Calderón da de esta forma métrica. El trabajo de Marín (2000) también es abstracto, como los de Hofmann y Hulse; afirma Marín que “puede relacionarse con su aplicación a toda clase de situaciones dramáticas” (2000: 353).

⁹⁸En otro estudio, Mackenzie (2011), analizo una obra concreta; al tratarse de las décimas en un solo drama, *Amar después de la muerte*, los resultados difícilmente pueden ser extensibles a otras obras, pues se presta a imprecisiones y malas interpretaciones de esta forma métrica. Además, habría que plantearse, como lo hace Begoña López Bueno, si la definición de un grupo proviene de la forma-estructura o del tema que trata (1992: 99). Si algo es cierto, es que el tema (las quejas) no definen el empleo de décimas, ni las décimas conllevan siempre el desarrollo de dicho tema.

funciones: se utiliza tanto para diálogos como para monólogos que tienen funciones distintas en el drama litúrgico, que Hulse menciona, pero no menciona los debidos matices que se deben considerar al ligar el romance con la preceptiva lopiana.

3.4.LOS PARLAMENTOS REFLEXIVOS EN DÉCIMAS

En toda la obra sólo hay un pasaje en décimas (vv. 974-1073), cuya extensión es de cien versos; gran parte de ellas forman parte del discurso de Muerte, aunque hay intervenciones breves de los personajes Idolatría y Vanidad. Como adelantaba en el apartado anterior, las décimas como forma de expresión teatral, no han sido estudiadas de forma sistemática y profunda, aunque no carecen de algunos comentarios respecto a su función; no obstante, dichas consideraciones generales, no pasan de ser una visión abarcadora, aunque falta hacer algunas precisiones. Hulse cita el *Arte nuevo de hacer comedias* (como en los comentarios de cada forma métrica que analiza), y comenta al respecto, de forma muy atinada: “Aunque hay dos ejemplos de quejas expresadas por otras formas métricas (Daniel: 640-47, en redondillas; la Muerte: 768-79, romance), las diez décimas de la Muerte (974-1073) al quedar Baltasar dormido, podrían considerarse una queja de aquélla por no haber podido matar a éste cuando quiso” (Hulse: 112); de forma indirecta apunta que las quejas no son tema exclusivo de las décimas, pues hallan medio de expresión en redondillas y romance también. Además, de forma indirecta, relaciona las quejas que sugiere Lope con las quejas de amor: “Mencionemos de nuevo que la Muerte sale vestida de galán, galán enamorado de matar, al no poder salirse con la suya, como el enamorado galán de la comedia, se queja en

décimas” (Hulse: 113)⁹⁹. Como mencioné en el capítulo anterior, el Fénix español deja muy ambiguo el verso dedicado a las décimas, pues sólo sugiere que son “buenas para quejas” (Vega Carpio: v. 307), pero no especifica que sean amorosas.

Además del contenido, la función dramática de los parlamentos también está sujeta a generalizaciones; Diego Marín, por ejemplo, ciñe las décimas a las quejas “amorosas”¹⁰⁰, y continúa su comentario sobre esta forma métrica con las siguientes palabras: “Calderón extiende sus funciones a toda clase de monólogos y diálogos” (2000: 356), afirmación que sirve como piedra de toque para explorar las formas en que Calderón utiliza este tipo de parlamentos, a los que hay que agregar el soliloquio, de forma más específica y detallada. El uso de décimas en *El pleito matrimonial*, como se mostró en el capítulo anterior, es complejo en cuanto a la diversidad de parlamentos que cambiaban de forma constante hasta culminar en diálogos en los que participan gran parte de los *dramatis personae* del auto; mientras que en *La cena del rey Baltasar* predomina el soliloquio con brevísimas intervenciones de las esposas del rey y Pensamiento en un diálogo, y posteriormente otro diálogo breve entre Daniel y Muerte.

Después del primer encuentro del rey con Muerte, el memorial que ésta le da a aquél es destruido por Vanidad, por lo que vuelven al regocijo; es entonces cuando el ejecutor de las órdenes divinas regresa a escena y se encuentra con esta escena en la que su mensaje ha quedado en el olvido. Sorprendido, decide tomar medidas más fuertes contra Baltasar:

Muerte: Aquí apacible una voz suena,

⁹⁹ Pudiera ser una idea aplicable más bien a la forma en que debe actuar quien represente a Muerte, y aún así, considerar a este personaje como un galán amante resulta poco viable.

¹⁰⁰ Cabe aclarar que estas aclaraciones sobre la imprecisión de las quejas no excluye de modo tajante las amorosas; son parte de ese gran campo que abarca el verso del Fénix, pero no se ciñe única y exclusivamente al aspecto amoroso.

donde, con trágico estilo,
llora un mortal cocodrilo,
canta una dulce sirena.
¿Tan poco pudo una pena
de mi memoria que ha sido
de la Vanidad olvido?
Pues ya mi sombra le asombra,
a ver si puede mi sombra
lo que mi voz no ha podido.

(Calderón 2013: vv. 974-983)

Más que una queja, el personaje se sorprende de que haya regocijo después de su encuentro con el rey de Babilonia, y molesto, decide darle un nuevo mensaje, más intenso, mediante un sirviente suyo: el sueño. Después de esta expresión de disgusto y asombro, Muerte continúa el soliloquio, del que se infiere que el actor hace que prepara la poción o, de su ropa, que saca algún tipo de recipiente que trae consigo, y se acerca para que su contenido haga efecto sobre Baltasar:

Con el opio y el beleño
de los montes de la luna
entorpezca su fortuna
mi imagen pálida: el sueño
sea de su vida dueño,
en que se acuerde de mí,
un letargo un frenesí,
una imagen un veneno,
un horror de horrores lleno.

(Calderón 2013: vv. 984-992)

Seguido de estos versos, está la acotación “*Quédase dormido Baltasar*” (Calderón 2013: acot. v. 992), por lo que habría que pensar en la posibilidad de que Muerte se acerque con cautela a él y su séquito mientras pronuncia la última parte, pues no se percatan que el rey se duerme por influencia de la pócima que emplea Muerte. A partir de la didascalía, interrumpen Vanidad, Idolatría y Pensamiento con un diálogo muy breve, en el que se

reitera que el rey de Babilonia duerme, y cada una se va a preparar más lisonjas y encomios, entre tanto que Pensamiento también queda dormido, pues, según dice: “Mi afán aquí descansó,/ pues sólo descanso yo/ cuando duerme Baltasar” (Calderón 2013: vv. 1001-1003); de nueva cuenta estamos ante un movimiento particular que caracteriza a un personaje, pues el pensamiento, o imaginación, sólo se detiene cuando se duerme.

Los parlamentos de las esposas y el Pensamiento de Baltasar también sirven como gozne para cambiar de dirección el soliloquio de Muerte, que se vuelve más extenso en comparación con el que recita al inicio de las décimas. En la segunda intervención, a solas ya con Baltasar dormido, el personaje reflexiona sobre el sueño como una imagen de sí mismo:

Descanso del sueño hace
el hombre, ¡ay, Dios! sin que advierta
que cuando duerme y despierta
cada día muere y nace,
que vivo cadáver yace
cada día, pues, rendida
la vida a un breve homicida,
que es su descanso no advierte
una lición[:] que la Muerte
le va estudiando la vida.

(Calderón 2013: vv. 1004-1013)

A partir de los conceptos contrapuestos, vida y muerte, y de la analogía entre la muerte y el sueño, se transmite la visión antitética del soliloquio. En el inicio, se introduce el oxímoron “vivo cadáver”, dentro de la idea del sueño como un ciclo cotidiano, anticipo del verdadero morir y vivir del hombre. La estructura antitética del discurso de Muerte se desarrolla a través de los términos “veneno”, “olvido”, “frenesí”, “letargo”, “sombra” que se mencionan como imágenes del sueño, y, por tanto, de la muerte:

Veneno es dulce que, lleno
de lisonjas, desvanece,
aprisiona y entorpece,
¿y hay quién beba este veneno?
Olvido es de luz ajeno
que aprisionado ha tenido
en sí uno y otro sentido,
pues ni oyen, tocan ni ven,
informes todos ¿y hay quién
no se acuerde de este olvido?

(Calderón 2013: vv. 1014-1023)

Las décimas de *La cena del rey Baltasar* no tratan de quejas, sino que tienen más bien un tono aleccionador y sentencioso que pone de relieve que la mitad de la vida pasa mientras se duerme. Además, resalta en este pasaje el ritmo que lleva: en cada décima se repite dos veces la estructura mencionada, por lo que la parte que describe la situación que propicia la pregunta es más vehemente.

Al terminar su reflexión sobre el sueño, describe el estado de Baltasar, que ya se había anunciado como dormido, tanto en acotación como en los parlamentos de sus secuaces; las imágenes del sueño representadas en el transcurso del parlamento se concentran en la siguiente décima:

Pues ya Baltasar durmió,
ya que el veneno ha bebido
y ha olvidado aquel olvido,
ya que el frenesí pasó,
ya que el letargo sintió,
ya de horror y asombro lleno
vio la imagen pues su seno
penetre horror, y se nombra
ilusión, descanso y sombra,
frenesí, olvido y veneno.

(Calderón 2013: vv. 1044-1053)

Una vez que ha conciliado el sueño profundo, que al parecer Muerte aguardaba, recoge todos los conceptos que sirvieron para definir el sueño en las décimas inmediatamente anteriores: veneno, frenesí, descanso, sombra, ilusión, olvido, en un complejo juego de diseminación-recolección: primero separa los conceptos cada cinco versos; posteriormente, los enumera verso por verso y finaliza con la conglomeración de todos en los últimos dos versos de la décima. Al finalizar, decide que es momento de matar a Baltasar, así que saca su espada, y al intentar matarlo, lo detiene Daniel, según la acotación (Calderón 2013: acot. v. 1057), y evita que lo ejecute “porque el plazo no ha llegado:/ número determinado/ tiene el pecar y el vivir,/ y el número ha de cumplir/ ese aliento, ese pecado” (Calderón 2013: vv. 1059-1063). Muerte reacciona al impedimento quejándose del yugo que le impone el profeta:

¿Llegarán –¡hado crüel!-,
cumpliránse –pena fiera-,
para que algún justo muera,
tus semanas, Daniel,
y no un pecador? ¡Oh fiel
juez de la ejecución mía!,
¿qué esperas? Que si este día
logra una temeridad,
oye allí a la Vanidad,
mira allí la Idolatría.

(Calderón 2013: vv. 1064-1073)

Es hasta la última décima que la forma métrica se vincula con el precepto de Lope; en otras palabras, de diez décimas (cien versos), sólo el diez por ciento representan verdaderas quejas. Y no son quejas amorosas, pese a la analogía que hace Hulse sobre la Muerte como galán enamorado de la acción de matar, que es su oficio (113), sino de la aparente injusticia que se comete: Daniel dilata mucho el final de Baltasar, según el juicio de Muerte, y

afirma, ante su desesperación, que primero llegará la muerte de Jesús que la del rey de Babilonia, en obvia hipérbole que intensifica y justifica su impaciencia.

Predomina en este pasaje la reflexión sobre las quejas, en una situación de tensión en la que Baltasar corre peligro de morir. En esta ocasión, no hay monólogo alguno, predomina el soliloquio en voz de Muerte, y algunos brevísimos diálogos entre los secuaces, y entre Daniel y su aliado. Con base en estas observaciones, las décimas tienen poca diversidad de parlamentos, aunque intervienen la mayoría de los personajes, sólo abarcan unos diez y ocho versos, dejando ochenta y dos para que Muerte reflexione sobre su mensajero, el sueño. Tiene, a diferencia de *El pleito matrimonial*, una especialización dramática bastante evidente: predomina la reflexión como núcleo dramático, el soliloquio como forma de parlamento y la voz de Muerte lleva la batuta durante el desarrollo de las décimas; también es notorio que dicha especialización es debida a su bajo porcentaje de aparición, 6.35 % del total de la obra (Sánchez Jiménez y Sáez: 40). Al ser el único pasaje que se incluye de esta forma métrica, resalta el mensaje principal del soliloquio de Muerte: el sueño como ladrón de la mitad de la vida y gracias a él puede descansar de asesinar; también es claro que las consideraciones de Hulse quedan cortas, pues no analiza a fondo el sentido del pasaje, sino que adecua el contenido la manera que se pueda vincular al *Arte nuevo*, mientras que el análisis de Marín es bastante general.

3.4.LAS REDONDILLAS: EFECTOS CÓMICOS Y GOZNE MÉTRICO

Al inicio de *La cena del rey Baltasar*, salen Daniel y Pensamiento; éste huye del profeta, o hace como que huye, según la acotación inicial (Calderón 2013: acot. v. 1). Para Hofmann, “las *redondillas* se asocian en los *autos* de Calderón, preferentemente a la actuación de los

graciosos, debido a la rapidez y vivacidad que estos versos confieren al diálogo” (1133); afirmación que se basa tanto en *El veneno y la triaca* como en *La cena del rey Baltasar*, y que no carece de sentido, si se piensa que Hofmann sólo afirma que los graciosos intervienen, sobre todo, en esa forma métrica. Más es sólo un primer paso, dado que el investigador no aclara si sólo los parlamentos del gracioso son el elemento cómico o lo es toda la escena; y aún habría que considerar hasta qué punto el hecho de que el gracioso aparezca en el tablado hace que la escena tenga un tono desenfadado y cómico. Por otro lado, Hulse liga las redondillas con la preceptiva lopesca; considera que esta forma estrófica es idónea para las cosas de amor (110), vínculo que fuerza la interpretación de los pasajes y complica la comprensión del desarrollo dramático.

Mencionaba, pues, que la obra comienza cuando el profeta persigue a Pensamiento. Los parlamentos de ambos están escritos en redondillas; los dos recorren el tablado, mientras el primero pide al segundo que se detenga. De momento no sabemos para qué quiere hablarle, hasta que el personaje alegórico decide detenerse para conversar con su persecutor. Aquí se detiene el diálogo para dar paso a otra forma de parlamento, un monólogo en el que Pensamiento se presenta y define a sí mismo. Hofmann emparenta este inicio con un pasaje en redondillas de *El veneno y la triaca*, no sólo porque se desarrollan mediante la misma forma métrica, sino porque los acontecimientos en escena, para él, son semejantes; en realidad, el juego de preguntas y respuestas de Daniel y Pensamiento es muy breve, apenas unos nueve versos (Calderón 2013: vv. 1-9), el diálogo que mantienen ambos es muy vertiginoso, apenas pregunta brevemente el profeta y su interlocutor le responde de igual forma. Hay que agregar que en esta ocasión Pensamiento no huye de Daniel por

miedo, sino por la incompatibilidad existente entre ellos dos. Finalmente, se detiene nueve versos más adelante para pronunciar el monólogo¹⁰¹:

¿No te lo dice el vestido
ajironado a colores
que, como el camaleón,
no se conoce cuál es
la principal causa? Pues
escucha mi definición:
yo, de solos atributos
que mi ser inmortal pide,
soy una luz que divide
a los hombres de los brutos.
Soy el primer crisol
en que toca la fortuna,
más mudable que la luna
y más ligero que el sol.
No tengo fijo lugar
donde morir y nacer,
y ando siempre sin saber
dónde tengo de parar.

(Calderón 2013: vv. 17-28)

Al principio, llama la atención sobre su traje, que ha sido descrita en la primera acotación del auto: “*Sale el Pensamiento vestido de loco, de muchas colores...*” (Calderón 2013:acot. v. 1), con lo que se termina de confirmar el sentido de su vestimenta, pues no sólo implica resaltar su carácter de loco, también su condición mudable y camaleónica. El parlamento continúa con la autodescripción de Pensamiento, en un tono más desenfadado que la caracterización que más adelante hace Muerte de sí misma, sin el tono épico y culto que adquiere el discurso del aliado de Daniel; mas no se trata de un monólogo simple, se trata

¹⁰¹Es más parecido el pasaje al encuentro entre Muerte y Pensamiento en romance (Calderón 2013: vv. 780-801), pues Inocencia, en *El veneno y la triaca*, quiere huir de Lucero (alegoría del demonio) por el miedo que le causa y “porque si os hablo, saldré/ desterrada de palacio” (Calderón 2000: vv. 268-269); la relación se hace aún más estrecha con *El divino Orfeo*, pero se dejará para el siguiente capítulo.

de un parlamento lleno de conceptos, a manera de enigmas y acertijos que el mismo personaje descubre.

Termina el parlamento con la revelación de su identidad y la explicación a Daniel de por qué no quería hablar con él, ya que está loco y el profeta es, según su etimología, el “juicio de Dios” (Calderón 2013: v. 81), y no resulta compatible que ambos intenten dialogar. En virtud de que accede a hablar, se informa el público lector/espectador sobre los sucesos que se desarrollarán y algunos otros que dan sentido al presente mimético. Con la petición de Daniel comienza nuevamente el diálogo, de carácter informativo; Pensamiento le informa al profeta, y a los lectores/espectadores, que se celebrarán las bodas de Baltasar con la reina del Oriente, la Idolatría:

Daniel: Dime, ¿de qué es el placer
que ahora vuelas celebrando?

Pensamiento: De la boda estoy pensando
que Babilonia hoy ha de ver
el aplauso superior.

Daniel: Pues, ¿quién, di, se ha de casar?

Pensamiento: Nuestro gran rey Baltasar
de Nabucodonosor
hijo en todo descendiente.

Daniel: ¿Quién es la novia feliz?

Pensamiento: La gallarda emperatriz
de los reinos del oriente [*sic*],
cuna donde nace el día,

Daniel: ¿Ella es idólatra?

Pensamiento: ¡Pues!,
y tan idólatra es
que es la misma idolatría.

Daniel: ¿Él no estaba ya casado
con la humana Vanidad
de su imperio y majestad?

Pensamiento: Su ley licencia le ha dado
de dos mujeres, y aún mil.

(Calderón 2013: vv. 98-118)

La réplica de Daniel al saber esto, es una breve queja que merece una respuesta chusca de Pensamiento, “Daniel: ¡Ay de mí!/ Pensamiento: ¿Habíais de casar con él,/ que tanto lo sentís vos?” (Calderón 2013: vv. 124-126), para luego, en aparte, lamentarse y arrepentirse de darle esa información. También Daniel se lamenta del nuevo matrimonio de Baltasar, “¡Ay de ti, reino infelice!/ ¡Ay de ti, pueblo de Dios!” (Calderón 2013: vv. 128-129), lamento que se repite y cierra el pasaje en redondillas; mientras que las chirimías que anuncian una salida (la de Baltasar junto a sus esposas), interrumpen a Pensamiento en su explicación y le evitan seguir informando al profeta.

Vemos, pues, que las redondillas tienen un innegable función informativa, en la que se comunica tanto al personaje como a los espectadores/lectores los sucesos anteriores a la trama central del auto y que son necesarios para entender la mimesis, así comola presentación del personaje que aparece en ese momento en escena (la autodefinición a partir de conceptos que lo caracterizan y el significado etimológico del nombre del profeta). La interpretación de Hulse de este pasaje en específico, que difiere de la mía, plantea: “¿Qué relación tiene esto [el diálogo inicial] con el amor? Se puede preguntar. Realmente esta relación es doble: por un lado Daniel viene a ofrecerle a Baltasar el amor de Dios; por el otro, Baltasar, representado por el Pensamiento ciegamente enamorado de sí mismo rechaza al amor divino” (110-111); en ningún momento Daniel hace tal ofrecimiento durante el diálogo, y Pensamiento nunca lo rechaza¹⁰².

En el segundo pasaje en redondillas (vv. 580-651) predomina el diálogo e intervienen la mayoría de los personajes (aún no ha aparecido Muerte en escena). Esta tirada aparece cuando Baltasar finaliza la extensa relación en romance con el que el rey de

¹⁰²Incluso valdría preguntarse hasta qué punto se puede identificar Baltasar con su Pensamiento, pues si bien el mismo personaje alegórico dice que en particular es parte del rey de Babilonia, hay cierta individualidad que le otorga la caracterización de gracioso al personaje.

de Dios” (Calderón 2013: v. 599). A partir de esta intervención sube la intensidad del pasaje, puesto que el profeta pone en riesgo su vida debido su atrevimiento:

Baltasar: Pues, hebreo, ¿cómo ansí
os atrevéis, vos que fuisteis
en Jerusalén cautivo,
vos, que humilde y fugitivo
en Babilonia vivisteis?
¿Vos, mísero y pobre, vos
así me turbáis, así?
¿Quién ya libraros de mí
podrá?

Va a sacar la daga

Daniel: La mano de Dios.
(Calderón 2013: vv. 603-611)

Gracias a la invocación divina que hace Daniel, el regente no puede matarlo. Éste, sorprendido, le pregunta quién evita este acto, y responde nuevamente “la mano de Dios” (Calderón 2013: v. 612-619); la insistencia del profeta con esta respuesta hace que Pensamiento, al margen, comente de forma cómica: “¡Lo que en la mano porfía!” (Calderón 2013: v. 620), como si se tratase de una necesidad; el comentario provoca la risa por tratarse de un contraste significativo, entre el sentido catequético en que la mano de dios salva a Daniel y paraliza, ante la reacción soberbia, a Baltasar, y el rebajamiento que hace Pensamiento, no del sentido profundo de la frase, sino de la acción de repetirla en tres ocasiones, que considera el personaje una necesidad.

Vanidad e Idolatría intervienen pidiéndole a Baltasar que deje a Daniel, pues deslustra lo vano e idólatra de cada una de ellas (Calderón 2013: vv. 621-622). Al pasar el peligro, Pensamiento comprueba que repetir la frase “la mano de Dios” no es ninguna necesidad, por lo que vuelve a intervenir con un parlamento cómico que contrasta, igual que

su intervención al margen, con la tensión que se acumula ante el peligro de muerte que amenaza a Daniel debido a la furia y soberbia del rey de Babilonia:

De buena os habéis librado,
y yo estimo la lición,
pues en cualquier ocasión
en que me vea apretado
sé cómo me he de librar,
pues sin qué ni para qué,
“la mano de Dios” diré
y a todos haré temblar.
Y pues de mano los dos
solamente nos ganamos,
mano a mano nos partamos:
id a la mano de Dios.

(Calderón 2013: vv. 628-639)

La escena de gran tensión culmina con esta serie de chistes sobre la mano (Sánchez Jiménez y Sáez 2013: n. al v. 639), pero las redondillas continúan para que Daniel, en un soliloquio, lamente las injurias y sacrilegios de Baltasar (Calderón 2013: vv. 640-647).

Es claro el predominio del diálogo en este pasaje entre Vanidad e Idolatría con Baltasar, entre Daniel y el regente, luego Pensamiento se dirige al profeta; sólo los últimos ocho versos cambian el tipo de parlamento, de diálogo a soliloquio. El proceso que lleva del requiebro amoroso de Vanidad hasta el lamento de Daniel supone un desarrollo dramático sólido: los encomios y alabanzas culminan en un abrazo que se indica a partir de una acotación implícita en el parlamento de Baltasar. Para Hulse aparece como un pasaje únicamente amoroso (111), pero hay que notar que no es lo único sobre lo que trata el diálogo; al responder Daniel la pregunta retórica de Baltasar, provoca su ira, pues el sentido más profundo de esta respuesta es que la intervención de Dios (por tanto el conocimiento de su poder) implica abandonar la adoración de falsos ídolos y de uno mismo; al mismo

tiempo, el poder de Dios (que no el amor, como supone Hulse -111-), se comprueba al evitar que el rey de Babilonia descargue su furia sobre Daniel. Idolatría y Vanidad, en este mismo sentido, se sienten aminoradas por la fe y humildad del profeta, por lo que deciden marcharse con su esposo. Antes del lamento, Pensamiento pronuncia al marcharse su cómico parlamento para disminuir la enorme tensión creada por la amenaza a la vida de Daniel, junto con el “aparte” no indicado por los editores del mismo personaje, representan la comicidad que menciona Hofmann (1133). Destaca el uso de redondillas para que el profeta se lamente de las injurias de Baltasar hacia Dios, no porque sea peculiar en sí, pues igual el Entendimiento se queja en redondillas en *El pleito matrimonial*; más bien es un pequeño parlamento que no ha sido considerado ni por Hulse ni por Hofmann; por otro lado, Marín sí considera característico de las redondillas expresar quejas, pasajes tensos y conflictivos (2000: 355), aunque no hay que perder de vista el sentido general amplísimo del estudio de Marín.

Además de estos pasajes, se incluyen dos redondillas de forma independiente, es decir, una sola cuarteta de rima abrazada en momentos específicos de la acción, puesto que su inclusión implica un cambio en la situación dramática, como si fueran goznes métricos. Les llamo “gozne” porque son una variación breve en la forma métrica, que permite dar un giro a la situación previa desarrollada mediante otro tipo de versificación. La primera redondilla que se incluye con esta función es un encomio de Vanidad hacia Baltasar:

Canta la Vanidad

Vanidad: Ya Baltasar es deidad,
pues le rinde en este día
estatuas la Idolatría
y templos la Vanidad

(Calderón 2013: vv. 970-973)

Vanidad encarece lo que ella e Idolatría le ofrecen al regente como prueba de su amor: considerarlo una deidad y rendirle culto mediante imágenes y templos. En este punto, ambas han logrado que Baltasar olvide su primer encuentro con la Muerte, y la redondilla cantada representa el punto más alto de alabanza que le pueden ofrecer. Una vez llegado este punto, sale Muerte al tablado, a recitar sus quejas en las décimas, que ya se analizaron.

La siguiente redondilla tiene un estribillo que dificulta determinar el tipo de versificación, comenzando por la disposición de los versos. Con justa razón, Sánchez Jiménez y Sáez, en nota al pie, advierten sobre estos versos y dan sus razones para conservarlo como dos versos: “estos dos versos podrían interpretarse como un verso eneasílabo (un octosílabo hipermétrico) que formara parte de una redondilla, con los tres versos siguientes. Sin embargo, y puesto que en los pasajes con música la métrica disfruta de mayor libertad, preferimos no buscar formas estróficas tradicionales y considerarlos dos pentasílabos” (Calderón 2013: n. a los vv. 1114-1115). Hulse, por otra parte, mantiene la lectura como un solo verso (Calderón 1973: v. 1114), decisión que me parece más acertada, debido a que podría tratarse de una copla de arte menor. Domínguez Caparrós, en sus *Elementos de métrica española* la define de la siguiente manera: “es combinación estrófica de ocho versos octosílabos, con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos redondillas de rima cruzada o abrazada” (104); la “redondilla” con estribillo, como le llamé al inicio, tiene la forma a-b-b-a-a-c-c-a, en otras palabras, se tratan de dos semiestrofas que comparten una rima (Domínguez Caparrós: 105)¹⁰⁴.

¹⁰⁴A estas consideraciones, hay que añadir que la hipermetría y la hipometría no son fenómenos raros en el teatro del Siglo de Oro, o que sea particularmente un accidente ocasional en el teatro de Calderón.

La forma en que se incluye la copla de arte menor, en forma de un villancico, es muy semejante a la anterior, en cuanto que sirve de gozne para que el desarrollo dramático cambie de dirección: de las lisonjas se pasa a un pasaje turbio. Una vez que Muerte ha dormido al regente, el sueño comienza con la materialización en escena de los ofrecimientos que hace Vanidad en la redondilla anterior: sube una torre con la Vanidad en ella, y baja una estatua ecuestre con Idolatría, según dice la acotación (Calderón 2013: acot. v. 1109), y ambas cantan:

Idolatría: Bajad, estatua, bajad,
a ser adorada id.

Vanidad: A ser eterno subid,
templo de la Vanidad.

Idolatría: Corred, bajad.

Vanidad: Subid, volad.

Las dos: Pues hoy de los vientos fia...

Idolatría: ...estatuas la Idolatría

Vanidad: ...y templos la Vanidad.

(Calderón 2013: vv. 1110-1118)

Después de este canto, nuevamente Muerte comienza a realizar su cometido, y mediante la estatua se comunica con Baltasar para darle a ambas ofrendas de sus esposas una dirección moral aleccionadora; de forma escénica, el sueño casi idílico de Baltasar se vuelve una pesadilla para él, dado que ya no se trata de adular su persona, sino de mostrarle que su ser es terreno y caduco.

Aunque se haya disminuido el porcentaje de aparición de las redondillas, es visible que no se especializó su función totalmente; como ya hace notar Marín, Calderón prefiere utilizar esta forma métrica para diálogos tensos o conflictivos (2000: 355), pero no es la única forma en que aparece. Por lo menos en *La cena del rey Baltasar*, también hay una relación en boca de Pensamiento, en tono desenfadado e informativo, y frente a los diálogos

tensos entre Baltasar y Daniel, hay algunas intervenciones del gracioso cuya función es hacer contrapunto con la risa, liberar un poco la tensión creada. Hay que agregar a estas funciones los encomios y alabanzas amorosas de Vanidad e Idolatría, que representan un brevísimo coloquio amoroso, pero ni éste ni el contrapunto del gracioso son parte esencial de las situaciones y temas desarrolladas en redondillas, como afirman Hulse y Hofmann.

La intensidad dramática, la función como gozne métrico que permite el cambio de situaciones dramáticas, hace de las redondillas una forma métrica privilegiada para el desarrollo del auto; su forma de monólogo y de soliloquio son breves si se les compara con los que Calderón incluye en romance, mientras que, como se mencionó, los diálogos, que representan la mayor parte de las redondillas, desarrollan diversos temas y situaciones, y abren paso para otras nuevas. Estas consideraciones son prueba de la versatilidad que tienen en cuanto al avance de la historia que se representa en el auto, es decir, el plano historial de la obra. Los pasajes más largos de redondillas desarrollan el planteamiento de la mimesis (el diálogo entre Daniel y Pensamiento, y el monólogo de este último); mientras el segundo enfrenta a Baltasar con el profeta en un momento de enorme tensión y pone de relieve la influencia que Vanidad e Idolatría tienen en la actitud de Baltasar. Aunque su disminución es considerable, como ya había apuntado Marín (2000: 355), la versatilidad de las redondillas es patente en cuanto a la variedad tanto de tonos como de tipos de parlamentos y las situaciones en que se desarrollan, pese a que sí hay una predominante preferencia por el diálogo en general.

3.5.FORMAS MINORITARIAS DE VERSIFICACIÓN

Resulta llamativa la interpolación de breves formas métricas que se intercalan en el desarrollo de un pasaje, para culminar algún parlamento o con la función de coro que condensa el tema del pasaje en el que se intercala. Estas inclusiones están constituidas por dos formas métricas que rompen con la regularidad con que se desarrollaba el pasaje (vv. 72-73, vv. 1114-1118) y dos sextillas cantadas (vv. 1323-1328, vv. 1381-1386). Al terminar la autocaracterización, Pensamientocierra su descripción en redondillas (si bien no termina con ello su parlamento) con una ruptura métrica: un pareado de hexasílabo y heptasílabo que hace rima asonante con el primer verso de la redondilla que interrumpe, por lo que, aunque resulte llamativa al oído, no es una intervención tan abrupta; se trata de una frase proverbial (Sánchez Jiménez y Sáez: n. a los vv. 72-73): “todos somos locos,/ los unos y los otros”, frase que sintetiza la caracterización que el gracioso hace de sí mismo y la lleva al plano general, el pensamiento de cada ser humano; no resulta gratuito que recurra a una frase proverbial para culminar su presentación, pues también lo caracteriza como personaje gracioso y bajo, como se ha comprobado anteriormente con sus intervenciones que desacralizan los parlamentos que escucha.

La segunda forma métrica, analizada anteriormente, está conformada por dos semiestrófas de rima abrazada que comparten una rima; se trata de la copla de arte menor, cuya forma es 8a-8b-8b-8a-9a-8c-8c-8a; este canto se incluye durante el sueño de Baltasar, y podría considerarse como un gozne métrico, como el que hace la redondilla, pues forma parte aún de la alabanza hacia Baltasar, justo antes de que el sueño placentero se convierta en una lección desengañadora:

Idolatría: Corred, bajad.
Vanidad: Subid, volad.
Las dos: Pues hoy de los vientos fia...
Idolatría: ...estatuas la Idolatría
Vanidad: ...y templos la Vanidad.
(Calderón 2013: vv. 1114-1118)

La estatua y el templo se anunciaron con una acotación externa previamente, por lo que el canto representa la reafirmación de los sucesos en escena: la estatua en alabanza a Baltasar que le ofrece la Idolatría, el templo que alimenta el ego del regente que le brinda Vanidad. La insistencia no es gratuita, pues unos pocos versos más adelante, al intervenir Muerte, el sentido de estos elementos cambia, el propósito con que las representaciones de Vanidad e Idolatría¹⁰⁵ se ofrecen al rey de Babilonia.

La última forma métrica que aparece esporádicamente es la sextilla, en dos ocasiones, y en cada una sólo se trata de una estrofa. Según las consideraciones de Hulse “corresponden al coro que comenta la comunión sacrílega justamente antes y después” (113), afirmación que comparten Sánchez Jiménez y Sáez, o por lo menosles parece interesante está idea (43).La estrofa cantada engloba y sintetiza la razón por la que Baltasar se ha ganado la pena de muerte, a manera de coro de la antigua tragedia griega, en la que personajes impersonales dan al espectador/espectador información de forma sintética sobre sucesos relevantes de la mimesis, sea un resumen del tema principal del drama o del punto álgido de ésta, tal como sucede con la sextilla cantada:

Música: Esta mesa es este día
altar de la Idolatría,
de la Vanidad altar,
pues adornan sin ejemplo

¹⁰⁵Al tratarse del espacio onírico, el sueño de Baltasar, no son la Idolatría y la Vanidad “reales” que representan en la ficción, sino una representación de ellas.

todos los vasos del templo
la cena de Baltasar.

(Calderón 2013: vv. 1323-1328)

Más adelante la estrofa se repite con pequeñas variantes: “pues le sirven sin ejemplo/ el cáliz vaso del templo/ en que bebe Baltasar” (Calderón 2013: vv. 1383-1385); como ya anunciaba Hulse, están al inicio y al final del banquete del rey de Babilonia. Al inicio explica el sentido sacrílego que tiene e insinúa su relación con la Última Cena; su repetición no me parece que sea por ornamento, sino que el sentido ahora cambia: se resume en esos seis versos la razón por la que Baltasar está condenado de cuerpo y alma. Ambas estrofas son casi idénticas, pero las circunstancias cambian, pues seguido de la repetición (vv. 1381-1386) Muerte le prepara la cicuta y en esta ocasión, Daniel no interviene para salvar al regente, pues ha cumplido con su número de pecados.

Estas formas métricas de breve aparición en *La cena del rey Baltasar* diversifican la polimetría que compone el auto; su incidencia en el desarrollo dramático no depende de la cantidad de versos que se incluyan, si no de la función que desempeñan y del momento en que se insertan. En todos los casos, condensan y sintetizan en pocos versos lo que se ha tratado con anterioridad; Pensamiento utiliza una frase proverbial para resumir lo que simboliza en el género humano, la locura y la ligereza de la imaginación¹⁰⁶; el segundo pasaje de métrica irregular refiere a los tributos que le hacen Idolatría y Vanidad a su esposo, condensando los constantes encomios y alabanzas a Baltasar, además de reafirmar el primer sentido que tiene la aparición de la estatua y el templo; y por último, las dos sextillas que dan cuenta resumida de lo que sucede en escena: el banquete, y los elementos sacrílegos por las que Baltasar se condena. Pese a su brevedad, se aprecia que cada uno de

¹⁰⁶Para Eugenio Frutos, el Pensamiento es para Calderón la imaginación (174).

estos tipos de versificación poco frecuentes tiene una funcionalidad muy específica dentro del auto sacramental.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del estudio, el análisis de cada forma métrica ha dado por resultado no sólo la preponderancia que cada una tiene, sino la diversidad de funciones dramáticas de manera específica. Cada tipo de versificación es utilizada de forma distinta; según el tipo de parlamento, la temática y la carga dramática y retórica que se les confiere a cada una se puede determinar la función que cada una tiene, algunas ocasiones puede ser divergente, aunque también existen puntos de convergencia. En este sentido, la relevancia no proviene del porcentaje de aparición, sino en cómo Calderón las utiliza y los temas y la manera en que los desarrollan. En el caso específico del auto sacramental, también se debe considerar la densidad dogmática del pasaje: parlamentos y/o movimientos escénicos de carácter simbólico-religioso, sean referencias bíblicas o movimientos proxémicos o simbólicos (Duarte 2007) significativos. Un pasaje de unos pocos versos puede ser clave en el drama, así como los de mayor extensión tienen “tono conversacional” o “factual” (Marín 2000), es decir, contribuyen al progreso de la mimesis; o, estos mismos pasajes extensos tienen una carga lírica notable, altamente descriptiva que dilatan el desarrollo del drama. También hay que considerar que los pasajes extensos contienen partes importantes del auto a los que hay que prestar atención.

Existen casos de convergencia y de divergencia en el uso de las formas métricas, por ejemplo, la obvia preferencia de Calderón por utilizar el romance para las relaciones de carácter informativo. Salvo las consideraciones de Marín, que han dado un panorama extenso y general, nadie ha hecho un análisis de otras funciones que esta forma métrica tradicional española tiene y que varía según el auto en el que se incluya. Así, por ejemplo, se observó que en *El pleito matrimonial*, el romance tiene una función didascálica importante, pues a modo de director, el Pecado, mediante una parte específica del monólogo, indica el momento, la manera y el lugar en que Alma y Cuerpo aparecerán en escena, lo mismo que los recursos espectaculares y escenográficos necesarios para ello.

Las redondillas, además del uso factual que tienen en los dos autos sacramentales, convergen al ser parte del desarrollo de la problemática a partir de diálogos; además, en *La cena del rey Baltasar*, el gracioso interviene con parlamentos cómicos que aligeran la tensión dramática creada, y, a diferencia de *El pleito matrimonial*, las redondillas tienen función de “gozne métrico”; esto quiere decir que se insertan para pasar de un tema o situación a otra. No sólo se trata de un metro englobado (en términos de Vitse), las redondillas, que además son cantadas, tienen incidencias en el desarrollo dramático que permiten pasar de una situación dramática a otra, función, junto con los parlamentos cómicos, exclusivos de *La cena del rey Baltasar*.

El uso estandarizado de las décimas como quejas¹⁰⁷ es compartido por ambos autos. En el primero, Cuerpo se queja de su existencia efímera, mientras el Alma lo hace por ser forzada a dejar el Cielo; ambas están escritas en soliloquios. En *La cena del rey Baltasar* es Muerte quien se queja, también en un soliloquio, de no poder cumplir su trabajo debido al

¹⁰⁷Según el *Arte nuevo*, las décimas sirven para quejas (Vega Carpio v. 307), pero no se aclara qué tipo de quejas. Ahí radica el problema de interpretación de Hulse en su “Introducción” de *La cena del rey Baltasar*.

yugo de Daniel. El porcentaje más extenso de décimas se encuentra en *El pleito matrimonial*, en el que, además de las quejas de Cuerpo y Alma, hay diálogos factuales que desarrollan el primer encuentro de los desposados, función que no comparte con el auto basado en el “Libro de Daniel”.

En cuanto a las formas de versificación italianas, las silvas tienen vínculo estrecho con las fuerzas malignas, mas no es de uso exclusivo. En *La cena del rey Baltasar* las silvas se utilizan para diálogos laudatorios entre los personajes malignos, es decir, Baltasar, Vanidad e Idolatría; el segundo pasaje es un monólogo descriptivo de la cena que la esposa del regente le dará a éste, y finaliza con intervenciones del rey y su Pensamiento. Dicha descripción contiene apelaciones constantes a la satisfacción exagerada de los sentidos, que no sólo evocan el deleite desmedido en el que incurre Baltasar gracias a su esposa, también marca el inevitable fin del rey babilonio, gracias a sus pecados y su recurrente desacato a las advertencias que le dieron Daniel y Muerte. Por tanto, hay que observar que las silvas tienen un vínculo más estrecho con los personajes malignos que las octavas reales.

Tanto en *El pleito matrimonial* como en *La cena del rey Baltasar* las octavas reales se utilizan para introducir al mismo personaje, pero de distinta manera: en el primero, hay una doble apelación metafórica entre Muerte y Pecado al inicio de la obra a partir de varios apelativos de carácter bíblico; en la segunda aparece el mismo personaje solo, pero se autoconjura y autocaracteriza a aparecer frente a Daniel sin necesidad de ser invocado como en *El pleito matrimonial*. Ambas obras comparten algunos versos y recursos bíblicos semejantes, salvo que el del segundo auto mencionado tiene el doble de versos, por añadidura, también las referencias a las sagradas escrituras son más.

Las formas métricas esporádicas que aparecen en los dos autos sacramentales son cantadas. La función primordial es resumir y recordar el núcleo temático. Hago esta

distinción porque hay otras formas cantadas comunes en los dramas alegóricos que tienen otro tipo de funciones que ha descrito detalladamente Díez Borque (2000)¹⁰⁸. El romance decasílabo con remate endecasílabo y el romancillo de *El pleito matrimonial*, los pentasílabos y octosílabos, junto a las sextillas y la copla de *La cena del rey Baltasar* tienen esta función específica de canto litúrgico.

Es indudable que hay ciertas generalidades, que sirven de punto de partida, en cuanto al uso y función de las formas métricas, no obstante reducirlas a estas consideraciones implica empobrecer el arte de la versificación de Pedro Calderón de la Barca. Si bien hay puntos convergentes en el uso de cada tipo estrófico entre una obra y otra, también hay una amplia gama de funciones que cumple cada una que se diversifican de acuerdo al drama en el que se utilicen. Estructuralmente los dos autos tienen una particularidad esencial en cuanto a polimetría: coinciden en tipos de versificación específicos que son invariables: romance, redondillas, décimas y octavas reales¹⁰⁹. Esta misma estructura, casi esquemática, se repite en el teatro para corral, salvo que en lugar de octavas, se incluyen silvas; por ejemplo, tenemos *Amar después de la Muerte*, *El príncipe constante*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *Judas Macabeo*, por mencionar algunos ejemplos. Puedo afirmar, ante este hecho, que dicha esquematización de la polimetría incide principalmente en el uso y función dramáticas, ampliando estos aspectos en cada forma métrica. También incide en las formas esporádicas:

¹⁰⁸Un ejemplo paradigmático lo encontramos *El divino Orfeo*, pues carece de esta particularidad. Todos los pasajes cantados están escritos en romance y son de uso exclusivo de Orfeo, y no hay otra forma métrica que resalte los momentos cantados.

¹⁰⁹A partir de la segunda época de los autos de Calderón parece que el dramaturgo decide excluir las octavas, o por lo menos disminuir su uso, y, en cambio, darle más peso a las silvas. Es sólo una observación a partir del análisis de un corpus un poco más amplio del que manejo para el estudio, aún falta un trabajo que ahonde en la evolución de las formas métricas a lo largo de las tres etapas de los autos de Pedro Calderón de la Barca.

no sólo llama la atención auditivamente, cumplen funciones muy precisas, sea estructural o dramáticamente hablando.

Bibliografía

- Aguilar Balderas, Evangelina. *La versificación en el auto sacramental El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. Breve estudio exploratorio*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. URL: <http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/index.php?page=2011-colegio-de-letras-hispanicas#.UWzkGbVO6R8> [Consultado 5 de marzo 2013]
- Alatorre, Antonio. “Avatares barrocos del romance”. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.
- Alonso, Dámaso. “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”. *Estudios sobre Calderón* t. I. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo. 290-350.
- Álvarez Sellers, María Rosa. “‘Acomode los versos con prudencia’: métrica y discurso femenino en la tragedia de honra”. *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010. 227-238.
- Antonucci, Fausta. “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”. *Teatro de Palabras* 4 (2010): 77-97.
- Antonucci, Fausta. “‘Acomode los versos con prudencia’: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope”, *Artifara* 9, 2009. http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf
- Antonucci, Fausta. “La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*”. *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 25-39.
- Antonucci, Fausta. “Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.” *Anuario Lope de Vega* 6 (2000): 207-231.

- Arellano, Ignacio. "Paradigmas compositivos en los autos de Calderón." *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez 1998. 13-43.
- Arellano, Ignacio y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Baczynska, Beata. "La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Ksiąze Niezłomny* de Juliusz Slowacki." *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* vol. I. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002. 195-207.
- Bakker, Jan. "Versificación y estructura en la comedia de Lope". *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Las constantes estéticas de la 'comedia' en el Siglo de Oro 2* (1981): 93-101.
- Badía Herrera, Josefa. "Función dramática del romance 'Buen Fernán González' en *Los carboneros de Francia*". *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional Aleph*. Coords. César Morón y José Manuel Ruiz Martínez. Granada: Dauro/Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura-Universidad de Granada/Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, 2007. 437-444.
- Bataillon, Marcel. "Ensayo explicación del 'auto sacramental'". Marcel Bataillon. *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964. 183-205.
- Boyl, Carlos, "A un Licenciado que deseava hazer Comedias." Mey, Aurelio. *Norte de la poesía española: ilustrado del Sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras romas a varios sujetos/ sacado a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey*. Valencia, 1616. Reproducción facsimilar a partir del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España, signatura U/10337. URL: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/12144969018954839210213/036276.pdf?incr=1>
- Brioso Santos, Héctor. "Análisis métrico de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Gullón* de ¿Miguel de Cervantes?" *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Uráiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010. 287-294.
- Bruerton, Courtney. "La versificación dramática española en el periodo 1587-1610." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 10 (1956): 337-364.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La cena del rey Baltasar*. Eds. Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger. 2013.

- Calderón de la Barca. *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*. Ed. Fernando Plata Parga. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El pleito matrimonial*. Ed. Mónica Roig. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La torre de Babilonia*. Ed. Valentina Nider. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. Ana Armendáriz Aramendía. Iberoamericana/Vervuert: Madrid/Frankfurt, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Céfalo y Pocris*. Eds. Eduardo Contreras Soto y Luis Manuel Amador Flores. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El veneno y la triaca*. Ed. Juan Manuel Escudero. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El divino Orfeo*. Ed. J. Enrique Duarte. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. México: Red Editorial Iberoamericana-Cátedra, 1990.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La cena del rey Baltasar*. Ed. Hulse, Lloyd Kermit. Tesis de doctorado. Universidad de Cincinnati, 1973
- Calderón de la Barca, Pedro. “El pleito matrimonial del cuerpo y el alma”. *Autos sacramntales*. Tomo II. Ed. Ángel Valbuena Prat. 5ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1967. 11-64.
- Calderón de la Barca, Pedro. “La cena del rey Baltasar”. *Autos sacramentales*. Tomo I. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe, 1957. 3-65.
- Caamaño Rojo, María José. “El soneto está bien en los que aguardan”. *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congrseo de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Uráiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010. 295-304.
- Campana, Patrizia. “La silva en Lope de Vega.” *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2001. 249-259.
- Chase, Gilbert. “Origins of the lyric theater in Spain.” *The musical quarterly* 3 (25) (1939): 292-305.

- Cueva, Juan de la. *Exemplar poético*. José María Reyes Cano. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra, 2010. 306-369.
- Davis, Charles. "Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)". *Criticón* 99 (2007): 193-215.
- Delano, Lucile. "The sonnet in the golden age drama of Spain." *Hispania* 11 (1) (1928): 25-28.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.
- Díez Borque, José María. "Teatro fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado". *Estudios sobre Calderón*, t. II. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo, 2000. 135-183.
- Díez Echarri, Emilio. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Patronato Menéndez y Pelayo/Instituto Miguel de Cervantes, 1970.
- Dixon, Victor. "The study of versification as an aid to interpreting the comedia: another some well-know plays by Lope de Vega". *The Golden Age comedia. Text, theory and performance*. Eds. Charles Ganelin y Howard Mancing. Indiana: Purdue University Press, 1999. 384-402.
- Dixon, Victor. "*El castigo sin venganza*: the artistry of Lope de Vega". *Studies in spanish literature of the Golden Age*. Ed. R. O. Jones. Londres: Tamesis books, 1973. 63-81.
- Domínguez Caparrós, José. *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Duarte, J. Enrique. "Estructura y mecanismo del auto sacramental *A dios por razón de estado*". *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano. Madrid/Prakfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 138-152.
- Fernández, Leonor. "La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca". *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde. México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010a. 483-494.
- Fernández, Leonor. "Estructura dual y contrapunto métrico en *La dama boba* de Lope de Vega". *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congrseo de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Uráiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010b. 447-454.

- Fernández, Leonor. “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”. *Teatro de palabras* 2 (2008a): 13-27.
- Fernández, Leonor. “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”. *Anuario Calderoniano* 1 (2008b): 105-126.
- Fernández, Leonor. “La silva en la tragedia del Siglo de Oro”. *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Eds. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2008c. 417-428.
- Fernández, Leonor. “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* t. II. Ed. Beatriz Mariscal. Monterrey: Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, 2007. 167-175.
- Fernández, Leonor. *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Fernández, Leonor. “Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)”. *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 109-115.
- Fernández, Leonor. “La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”. *El escritor y la escena II. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994. 135-142.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al xvii)*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Frutos, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, 1981.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. 2ª reimp. Madrid: Síntesis: 2007.
- Gilbert, Françoise. “Sobre *La torre de Babilonia*, auto sacramental de Calderón de la Barca”. *Criticón* 103-104 (2008): 331-341.
- Gilbert, Françoise. “Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria”. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Eds. Odette Gorse y Frédéric Serralta. Toulouse: Publications Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006a. 363-381.

- Gilbert, Françoise. “Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático”. *Criticón* 96 (2006b): 167-179.
- Gilbert, Françoise. “Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y real Babilonia* (1662)”. *Criticón* 86 (2002): 159-196.
- González, Ximena Laura. “Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Castilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 243-250.
- Grazia Profeti, María. “Lope y las *relaciones de sucesos*”. *Revista de literatura* 74/147 (2012): 139-164.
- Güell, Mónica. “Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón”. *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2004. 977-992.
- Günter, Georges. “Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?”. *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Eds. I. López Guil y J. Talens. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. 205-223.
- Hilborn, Harry. “Calderón’s silvas”. *Publications of Modern Language Association* 58/1 (1943): 122-148.
- Hilborn, Harry. “Calderón’s agudos in Italianate verse”. *Hispanic review* 10/2 (1942): 157-159.
- Hofmann, Gerd. “Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*”. *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro t. II*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 1125-1137.
- Hulse, Lloyd Kermit. *Edición crítica y estudio de La cena del rey Baltasar de Calderón de la Barca*. Tesis de doctorado. Universidad de Cincinnati, 1973.
- Léon, Pedro R. “El caballo desbocado, símbolo de la pasión desordenada en la obra de Calderón”. *Romanische Forschungen* 1/2 (1983): 23-35.
- Leyva, Juan. “Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*”. *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 2000. 91-112.
- Lobato, María Luisa. “*Verbum dicendi, verbum mutandi*: el dramaturgo alerta a su público”. *Teatro de Palabras* 4 (2010): 139-157.

- Lobato, María Luisa. “Versificación del teatro cómico breve de AgustínMoreto”. *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Eds. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchen y María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1990. 347-365.
- López Bueno, Begoña. “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”. *Edad de Oro* 11 (1992): 49-111.
- Mackenzie, Carlos. “La función dramática de las décimas en *Amar después de la muerte*”. *Destiempos* 30 (2011):43-51.
- Mackenzie, Carlos, “Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación dramática”. *Cuadernos de Investigación Filológica XXVII-XXXVIII* (2011-2012): 171-185.
- Mackenzie, Carlos. “La segmentación métrica de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*: división y continuidad”. *Signos literario* 19 (2014). 131-157.
- Marín, Diego. “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón.” *Estudios sobre Calderón* t. I. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo. 351-360.
- Marín, Diego. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. 2da edición. Madrid/Nueva York: Castalia/Universidad de Adelphi, 1968.
- Mata Induráin, Carlos. “Subgéneros del teatro breve del Siglo de Oro: la loa”. *Ínsula barañaria*, URL: <http://insulabaranaria.wordpress.com/2013/02/24/subgeneros-del-teatro-breve-del-siglo-de-oro-la-loa/>
- Morley, S. Griswold. “The curious phenomenon of spanish verse drama”. *Bulletin hispanique* 50 (3-4) (1948). 445-462.
- Morley, S. Griswold. “Studies in spanish drama versification of the *Siglo de Oro*. Alarcón and Moreto”. *University of California Publications in Modern Philology* 7/3 (1918): 131-173.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cortés. Madrid: Gredos, 1963.
- Oteiza, Blanca. “*Quién es quien premia amor*, de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática”. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Eds. Odette Gorse y Frédéric Serralta. Toulouse: Publications Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 695-706.
- Pagnotta, Carmen Josefina. “La métrica como recurso cómico en el teatro áureo”. *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congrseo de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor

Uráiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010. 787-796.

Pagnotta, Carmen Josefina. “Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde su funcionalidad métrica”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Castilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 325-332.

Palomares Expósito, Catalina y José Palomares Expósito. “La ‘octava real’ y la épica renacentista española. Notas para un estudio”. *Lemir* 8 (2004): 1-12.

Pedraza Jiménez, Felipe B. “Breve nota sobre la lírica en el teatro”. *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003. 241-246.

Pedraza Jiménez, Felipe. “Palabras preliminares. La década de oro de la comedia española”. *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*. Eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997. 7-8.

Pinciano, Alonso López el. *Filosofía antigua poética*. José María Reyes Cano. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra, 2010. 240-289.

Portero Chouciño, Ana María. “Métrica y semántica en *La pastoral de Jacinto*”. *Cuatrocientos años de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Uráiz Tortajada. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010. 823-834.

Redondo de Feldman, Susana. “Apuntes sobre la evolución del romance en el Siglo de Oro”. *Revista Hispánica Moderna* 1 (1/2) (1968): 400-411.

Reichenberger, Eva. “Segmentación y composición en dos autos sacramentales de Calderón”. *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 138-152.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2012.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Síntesis, 2002.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto.” *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX*

Jornadas de teatro clásico. Eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997. 127-158.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Los versos fuerza la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro* 4 (1985): 119-137.

Romanos, Melchora. “Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Castilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a. 407-416.

Romanos, Melchora. “Planteos preliminares para el estudio de la polimetría en el teatro de Lope de Vega”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* t. II. Ed. Beatriz Mariscal. Monterrey: Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/EL Colegio de México, 2007b.

Romanos, Melchora. “Algunas cuestiones acerca de la relación entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega”. *Edad de Oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Eds. Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales. 2006: 539-544.

Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. 2003. Recurso en línea-

Ruiz Pérez, Pedro. “A propósito de la polimetría: ‘Varias rimas’ y ‘Arte nuevo’”. *Anuario Lope de Vega* 7 (2001): 67-88.

Rull, Enrique. “Articulación dramática de la métrica en el auto *Psiquis y Cupido (para Toledo)*”. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Eds. Odette Gorse y Frédéric Serralta. Toulouse: Publications Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 933-945.

Rull, Enrique. *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.

Serrano Deza, Ricardo. “Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable”. *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*.II. Eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 1529-1536.

Serrano Deza, Ricardo. “*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de ‘grupos de presencia’”. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Eds. Odette Gorse y Frédéric Serralta. Toulouse: Publications Universitaires

- du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 959-973.
- Valbuena Briones, Ángel. “El simbolismo en el teatro de Calderón”. *Romanische Forschungen* 1/2 (1962): 60-76.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- Venier, Martha Elena. “Los sonetos de Calderón sin contexto”. *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, 2002. 95-105.
- Vitse, Marc. “Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* De Lope de Vega”. *Hipogrifo* 1/1 (2013): 249-267.
- Vitse, Marc. “*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma.” *Teatro de Palabras* 4 (2010): 19-75.
- Vitse, Marc. “Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo*.” *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y Estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Enrica Canceillere e Ignacio Arellano. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 609-624.
- Vitse, Marc. “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*.” *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.
- Walde, Lillian von der. “La estructura dramática de *El desdichado en fingir*, de Ruiz de Alarcón: *Dispositio*, versificación y semántica.” “*Ingerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. Eds. Lillian von der Walde et al. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007. 351-269.
- Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya, 1967.
- Williamsen, Vern. “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro.” *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* vol. II. Eds. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon. Burdeos: Universidad de Burdeos-Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1978. 883-891.
- Williamsen, Vern. “The structural function of polymetry in the spanish comedia.” *Perspectiva de la comedia. Estudios de hispanófila*. Ed. Alva V. Ebersole. S/c, 1978b. 33-47.

