

PROPUESTAS PARA UNA RECONSIDERACIÓN DE CONJUNTO DE LA POLIMETRÍA CALDERONIANA*

FAUSTA ANTONUCCI

Università Roma Tre

1. No puede decirse que Calderón sea un dramaturgo poco estudiado: su producción, aunque inferior en cantidad a la de Lope de Vega, concentra el interés de la crítica de forma parecida. Sin embargo, hay una faceta de su quehacer de escritor que queda en la sombra, poco estudiada y valorada en comparación con la atención que se le ha dedicado en el caso de Lope: su poesía dramática. Ya se trate de computar las modificaciones en el porcentaje de estrofas para fechar las obras de datación desconocida, o de analizar la funcionalidad de las formas métricas utilizadas, o de estudiar la presencia de estrofas y composiciones con una historia lírica propia, las contribuciones dedicadas a Calderón quedan muy por debajo, en número si no en calidad, de las que se han dedicado al Fénix de los Ingenios.

El caso más flagrante y conocido es el de Hilborn, cuyo estudio pionero de 1938 es a día de hoy el único con ambiciones de exhaustividad dedicado a la polimetría calderoniana. La diferencia con respecto al magno trabajo de Morley y Bruerton sobre Lope no radica solamente en el menor número de autógrafos calderonianos fechados, por lo que la datación basada en estadísticas métricas carece de suficientes casos de control; la diferencia radica también en la excesiva simplificación del abanico métrico considerado por Hilborn. Estrofas como romancillos, coplas reales, ovillejos, sextillas, endechas reales, liras, seguidillas no se consideran individualmente, sino que terminan en el cajón de sastre de los Misceláneos, engendrando así en el lector la idea —errónea— de una paleta métrica bas-

* El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», financiado por el MUR.

tante reducida, formada por romance, redondilla, quintilla, décima, silva, octava real, soneto, lira-sextina (con una presencia mínima de los tercetos encadenados que no vuelven a aparecer después de 1629).

Esta, con exclusión de la lira-sextina, es de hecho la serie de estrofas que toma como objeto de su investigación Diego Marín, en su artículo de 1982 sobre la funcionalidad dramática de la versificación calderoniana. No puede negarse que se trate de las estrofas «de más frecuencia en el teatro de Calderón» (1982: 97): pero la adopción del criterio estadístico en un estudio que quiere centrarse en lo funcional no puede sino falsear la realidad de la polimetría calderoniana, aunque se justifique por su carácter de primera aproximación al tema. Este falseamiento se explicita en la afirmación de que Calderón manifiesta, con respecto a Lope, «una tendencia a reducir y simplificar el uso de la polimetría» (1982: 113): afirmación que es cierta solo a medias, como trataré de mostrar. Es bien significativo que, en el caso de *La estatua de Prometeo*, que forma parte del reducido corpus que analiza (18 comedias y 5 autos), Marín reconozca «la gran variedad de metros que utiliza Calderón», pero lo considere «un caso especial por su carácter musical» (1982: 102). Creo en cambio que uno de los retos a afrontar es precisamente el de estudiar la métrica de las comedias musicales en el marco general de la polimetría calderoniana, investigando si acaso cómo la presencia de la música influye en la variedad métrica¹.

Este tema entronca directamente con otra importante laguna en los estudios sobre la polimetría calderoniana: la extendida falta de consideración de las peculiaridades métricas de las composiciones destinadas al canto. En el estudio de Hilborn, todas ellas acaban en la casilla de los Misceláneos, como canciones («songs»), aunque se trate de romances, villancicos, seguidillas, o de otras estrofas². Esto ha generado cierto

1 No se trata por supuesto de usurpar las competencias de los musicólogos —de las que personalmente me declaro desprovista—; para ello, existen estudios importantes como el de Stein (1993), y una Base de Datos en vías de realización, *Digital Música Poética*, que aportará un enorme incremento al conocimiento puntual de las partes cantadas y musicadas del teatro áureo.

2 Dicha elección es comprensible desde la perspectiva de un enfoque estadístico, y de hecho se observa también, en lo relativo al villancico y las canciones, en el estudio de Morley y Bruerton. Pero, mientras en el caso de Lope el vacío que genera tal elección ha sido rellenado por estudios dedicados —recuerdo especialmente Umpierre (1975) y Díez de Revenga (1983)—, en el caso de Calderón no ha sucedido lo mismo. Quizás haya contribuido a ello el lugar común de un Lope poeta dramático ‘tradicionalista’ y ‘popular’, frente a un Calderón más culto; un lugar

desinterés por reconocer correctamente la forma métrica de dichas partes cantadas, con lo que se pierden datos útiles para la interpretación y sobre todo se tergiversa la visión de conjunto de la polimetría calderoniana. Una visión de conjunto que me gustaría contribuir a construir con las observaciones que desgranaré en estas páginas. La convicción de la que parto es que es necesario abandonar las simplificaciones inducidas por el enfoque estadístico, así como los lugares comunes consolidados sobre una polimetría calderoniana menos rica que la de Lope. Para descubrir una realidad menos previsible y más matizada hay que sumergirse en su universo métrico, armándose de conocimientos técnicos y formales que no han de considerarse fin en sí mismos, sino herramientas de acceso a aspectos de la obra dramática imprescindibles para su mejor comprensión.

En la reivindicación de la importancia del entramado lírico de la obra teatral me encuentro totalmente de acuerdo con los argumentos que han sido aportados recientemente por Ramón Valdés y Daniel Fernández Rodríguez a propósito de Lope de Vega. No se trata —afirman los dos estudiosos— de desconocer la importancia de la faceta performativa del texto teatral, su carácter de proyecto espectacular: de lo que se trata es de reconocer al mismo tiempo la importancia de su faceta poética. Y aclaran que cuando hablan del carácter poético del texto teatral áureo no se refieren «únicamente a su condición 'lírica', sino a su emulación y competencia, asumida por parte de los dramaturgos, con las formas y tradiciones poéticas de la época» (Valdés y Fernández 2017: 342). Es todo un programa de investigación del que Calderón está especialmente necesitado: aunque hayan aparecido en tiempos más o menos recientes estudios importantes sobre su uso de determinadas formas métricas (silvas, sonetos, octavas, coplas reales, glosas, romances, ovillejos), falta todavía un estudio de conjunto que ilumine la práctica de la polimetría en su producción dramática, posiblemente sin tergiversar la perspectiva diacrónica. Perspectiva especialmente importante en un dramaturgo cuya producción abarca más de cincuenta años, confrontándose pues con modas y modos poéticos bastante diferenciados, desde el gongorismo de los comienzos hasta los lenguajes poéticos finiseculares.

común que, como todos los lugares comunes, se basa en parcelas de realidad; pero al mismo tiempo la falsea (baste pensar en el rico acervo de canciones de los autos calderonianos) y ha generado una serie de automatismos en la investigación que sería muy deseable superar.

Por otra parte, no es suficiente ni hacedero, en mi opinión, leer la obra de teatro como un cancionero de formas poéticas, enmarcadas en su propia tradición lírica pero desgajadas del contexto dramático en que se utilizan, porque la comprensión de su funcionalidad no puede ir separada del marco genérico en el que se inscribe la obra³. Y cuando hablo de marco genérico no me refiero a un corsé taxonómico en el que habría que encajar a la fuerza —y a menudo con muchas dificultades— cada obra de teatro, sino a la necesidad de reconocer cuál pudo ser el horizonte de expectativas de los destinatarios que el dramaturgo tuvo en cuenta, y en qué medida las condiciones de representación que preveía influyeron en su creatividad. Como veremos, la experimentación métrica de Calderón depende mucho de estos factores. Una vez más, por lo tanto, no se trata de reivindicar la faceta poética de la obra de teatro desconociendo su faceta performativa, sino muy al contrario; de lo que se trata es de comprender a fondo uno de los signos —el métrico y poético— que contribuye junto con muchos otros (el visual, el ideológico, el simbólico, el diegético) a la construcción del significado global de la obra⁴.

2. Pero ya es hora de abandonar las declaraciones de principio para adentrarnos en el examen de algunos casos interesantes que muestran la riqueza de la métrica calderoniana y su uso ajustado a determinadas situaciones dramáticas. Aunque trataré de sacar conclusiones de los datos que voy a exponer, solo se tratará de propuestas susceptibles de revisión. De hecho, el corpus con el que trabajo es incompleto, aunque mucho más abundante del que sirve de base al mencionado artículo de Marín: 70 títulos de autoría segura, de diversos géneros dramáticos, pero con exclusión de los autos y los entremeses. Se trata de las obras que aparecen a día de hoy en *Calderón Digital*, la base de datos sobre el teatro calderoniano que empecé a realizar en 2017 gracias a una financiación del Mi-

3 Difiero en esto de la propuesta, en todo caso sugerente y necesaria, de Ruiz Pérez (2000).

4 Tampoco está reñida esta aproximación a la métrica con una consideración de su valor estructural, defendido principalmente por Marc Vitse y que muchos otros investigadores, entre los que también me cuento, han explorado en análisis puntuales. Estos tipos de análisis tienden sin embargo a concentrarse en la segmentación, buceando en el nexo entre cambios métricos y articulación de la acción, con lo que la forma métrica en sí, con su significado poético, tiende a quedar al margen del discurso hermenéutico; mientras creo que podría y debería insistirse más en este aspecto, capaz de iluminar facetas importantes de la obra de teatro.

nisterio de la Universidad italiano⁵. Como apuntaba antes, el reconocimiento correcto de las formas métricas utilizadas es premisa necesaria —aunque no suficiente— para el tipo de estudio que propongo. Los errores en la detección de la métrica, aunque aparentemente inocuos —sobre todo si el enfoque analítico va por otros derroteros— pueden acarrear consecuencias en la comprensión de la funcionalidad dramática y estructural de la polimetría, o hasta en la atribución de la comedia. Es lo que le sucede a Hilborn cuando no reconoce el ovillejo que se encuentra en la tercera jornada de *Las tres justicias en una*, del que reproduzco aquí solo la primera estrofa (Benabu 1991: 190)⁶:

ELVIRA	¿De qué nace tu dolor?
VIOLANTE	De un temor.
ELVIRA	¿Y el temor, señora, injusto?
VIOLANTE	De un disgusto.
ELVIRA	¿Qué es, en fin, tu desconsuelo?
VIOLANTE	Un recelo. Porque hoy ha dispuesto el cielo que, a una tristeza rendida, puedan quitarme la vida temor, disgusto y recelo.

Al mismo tiempo que describe una parte de su estructura (los pareados de octosílabo y quebrado), Hilborn niega que pueda encontrarse algo parecido en las comedias calderonianas, por lo que duda de la autoría de la tercera jornada⁷. Se trata de un error inexplicable, ya que el ovillejo aparece en al menos cinco títulos calderonianos más, compuestos entre 1651 y 1669: *Darlo todo y no dar nada*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *El golfo*

5 Aclaro que el «hoy» al que me refiero en el texto corresponde a noviembre 2020. A finales de 2022 la Base de datos incluye 74 títulos de autoría segura. Sobre las premisas metodológicas y los retos técnicos de la empresa, remito a Antonucci (2018a).

6 Vv. 2305-2344. Modernizo la grafía.

7 Lo describe como «a unique type of metre, made up of rhymed couplets with alternating octosyllabics and verses of four or five syllables», algo que «certainly does not resemble in versification anything else in the comedias of Calderón» (Hilborn 1938: 40). Aquí la definición de Domínguez Caparrós (1999, s.v.): «Estrofa de diez versos dispuestos de la siguiente forma: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados. La rima es consonante».

de las sirenas, *Eco y Narciso*, *Fieras afemina amor*. El reconocimiento de los ovillejos en cuanto composición con una identidad específica, lejos de ser mera complacencia erudita, permite en primer lugar restituirle a Calderón un lugar en la historia de esta estrofa, después de Cervantes y antes de Sor Juana, que son los únicos nombres del periodo áureo mencionados en los manuales de métrica española con referencia al ovillejo⁸. No secundariamente, permite comparar los contextos en los que se utilizan y valorar su función dramática. Aquí solo me limitaré a apuntar que, en todos los títulos reseñados —que en su casi totalidad son comedias de gran aparato compuestas para representaciones palaciegas—, el ovillejo siempre subraya un momento clave de la acción: no por casualidad nunca lo encontramos en la primera jornada, sino en la segunda (*Darlo todo y no dar nada*, *La fiera, el rayo y la piedra*) o en la tercera (*Las tres justicias en una*, *Eco y Narciso*, *Fieras afemina amor*); o, cuando la jornada es única como en *El golfo de las sirenas*, en la parte que se correspondería a la tercera jornada si dividiéramos en tres el número total de versos. No terminan aquí las posibilidades analíticas que nos brindan los ovillejos calderonianos, por su originalidad formal y por la lograda imbricación entre su peculiaridad métrica y la situación dramática, pero todo ello sería materia de un trabajo dedicado y lo dejamos para otra ocasión⁹.

3. Como apuntaba al comienzo, las formas de composición fija de origen medieval con estribillo o represa, destinadas al canto (zéjel, co-saute¹⁰, villancico, canción trovadoresca), no han recibido prácticamente atención crítica, sino como citas, en el repertorio de Wilson y Sage (1964), o en el magno estudio musicológico de Stein (1993) en cuanto partes

8 Fue Cervantes, según parece, el creador de esta estrofa (hay tres ovillejos en el capítulo XXVII de la Primera parte del *Quijote* y cuatro en *La ilustre fregona*) porque se desconocen ejemplos anteriores. Entre los demás autores del siglo XVII que lo practicaron, Navarro Tomás (1972: 272) y Jauralde Pou (2020: 428) mencionan solo a Sor Juana, pero no a Calderón. Sánchez (1957) y Alatorre (1990) remarcaron la presencia del ovillejo en Calderón: Sánchez en uno de los autos que mencionará más tarde también Alatorre (*Tu prójimo como a ti*) y en *La fiera, el rayo y la piedra*, siguiendo indicación de Alonso (1951: 49 y ss.); Alatorre en los autos, con una escueta mención en nota a *Eco y Narciso*. También menciona a Calderón, citando a Alatorre, Domínguez Caparrós (2002: 150).

9 Ver Antonucci (2021a).

10 Llamado también *cosante*, debido a un error de lectura de las antiguas grafías, Navarro Tomás (1972) y Domínguez Caparrós (1999) siguen prefiriendo esta dicción frente a *cosaute* (preferido por Baehr 1973).

cantadas, si de ellas se ha conservado la música. Los únicos dos casos que he rastreado hasta ahora de zéjel y de cosaute aparecen dando forma métrica a canciones de baile, en dos tragedias: *Amar después de la muerte* y *El pintor de su deshonra*.

En la primera, la obra se abre con una zambra morisca que será interrumpida por la llegada de Juan Malec y el anuncio del agravio sufrido por don Juan de Mendoza, agravio que desencadena la acción trágica. La zambra se baila al son de una canción en cuyas estrofas reconocemos la estructura típica del zéjel: tres versos monorrimos (mudanzas), un verso de vuelta, que retoma la rima del estribillo y el estribillo¹¹. Baste como muestra la primera estrofa:

Aunque en triste cautiverio,
de Alá por justo misterio,
llore el africano imperio
su mísera suerte esquiva.
¡*Su ley viva!* (vv. 15-19)

Es más difícil percibir la estructura del cosaute en la canción de baile catalana engastada en *El pintor de su deshonra*, preludio festivo del clímax dramático de la segunda jornada: el incendio de la casa de Serafina y el rapto de la misma a manos de don Álvaro. Desde los impresos y manuscritos antiguos, esta canción (vv. 1820-1831) se suele editar como una serie de hexasílabos asonantados en los pares con estribillo (Marcello 2015: 812):

MUJER	Veniu las miñonas a bailar al Clos, <i>tararera</i> , que en las Carnestoltas se disfraz Amor, <i>tararera</i> .
HOMBRE 1º	Veniu los fadrines al Clos a bailar, <i>tararera</i> , que en las Carnestoltas Amor se disfraz, <i>tararera</i> .

11 Canción zejelesca la define Coenen (2008: 67), mientras Checa (2010: 114) la define como letrilla.

Esto impide ver la «doble pareja de versos monorrimos y asonantes» (Paraíso 2000: 295), que es característica del cosaute junto con el fenómeno del paralelismo¹²; algo que en cambio se ve enseguida si editamos de forma diferente, juntando en un solo verso los dos hexasílabos:

MUJER 1ª	Veniu las miñonas a bailar al Clos, <i>tararera,</i>	A
	que en las Carnestoltas se disfraz Amor <i>tararera.</i>	B
HOMBRE 1º	Veniu los fadrines al Clos a bailar, <i>tararera,</i>	A'
	que en las Carnestoltas Amor se disfraz <i>tararera.</i>	B'

Las letras al final de los versos ayudarán a ver el fenómeno del paralelismo con repercusión: los vv. 1-3 y 2-4 son prácticamente iguales en la primera parte —en negrita—, mientras que la segunda parte se repite en el verso correspondiente con una ligera variación (en este caso, una simple inversión de las palabras que componen el sintagma). Reconocer en esta canción de baile la forma del cosaute nos permite apreciar el conocimiento que Calderón tenía de la tradición poética peninsular. Aunque el cosaute tiene un origen gallego-portugués y no catalán, se trata de una forma de claro origen popular, no muy arraigada en Castilla (Baehr 1973: 342) y destinada originariamente al baile, por lo que encaja a la perfección en la escena carnavalesca popular ambientada en Barcelona. Algo parecido sucede en el caso del zéjel que abre *Amar después de la muerte*: es muy probable que su adopción en un contexto de fiesta morisca se deba al origen hispanomusulmán de esta forma métrica; origen que, a pesar de haber sido objeto de largos debates críticos en tiempos más próximos a nuestra época, evidentemente no le planteaba mayores dudas a Calderón¹³.

Podríamos decir entonces que, en estos dos casos, el uso del zéjel y del cosaute sirve, por una parte, para revalidar la ambientación socio-geográfica de la acción dramática gracias a características métricas y musi-

12 Aun editada en hexasílabos esta canción de baile, a Pedro Henríquez Ureña (1961: 191) no se le escapó su carácter de «cantar paralelístico», según el raro ejemplo de adopción del modelo rítmico del verso de gaita gallega en un contexto catalán.

13 La estrofa fue creación del poeta Mucáddam ben Muafa, nacido en Cabra a mediados del siglo IX (Navarro Tomás 1972: 50-51). Sobre los debates suscitados por su origen en tiempos modernos, véase Tomassetti (2008: 67-68, con bibliografía).

cales evidentemente reconocibles para el público de la época; por otra parte, y tratándose de canciones de baile, sirve al dramaturgo para crear un momento de diversión festiva de tipo público y multitudinario que determina un contraste aún más agudo con el desarrollo inmediato de la acción, en una torsión muy propia de la tragedia.

Muy diferente es el uso que hace Calderón de la canción trovadoresca y el villancico, que suelen presentarse en momentos privados de diversión, recreo o recogimiento de los protagonistas; en muchos casos son criados o criadas los que las cantan, reproduciendo una típica situación de entretenimiento cortesano. Ninguna tragedia y solo una comedia de capa y espada figuran entre los once títulos en los que a día de hoy he rastreado la presencia de estas composiciones, siendo la mayoría comedias palatinas o mitológicas: *Argenis y Poliarco*, *De una causa dos efectos*, *El mágico prodigioso*, *Basta callar*, *El secreto a voces*, *¿Cuál es mayor perfección?*, *Basta callar*, *El monstruo de los jardines*, *Apolo y Climene*, *Celos aun del aire matan*, *Las armas de la hermosura*, *Hado y divisa de Leonido* y *de Marfisa*.

Puede no ser fácil reconocer en su forma métrica estas composiciones, debido a que coinciden a veces con estrofas tan conocidas como la redondilla, la quintilla o la décima, aunque el rasgo característico que debe ponernos sobre aviso es la presencia de un estribillo. Veamos por ejemplo la canción trovadoresca que se engasta en la tercera jornada de *Argenis y Poliarco* (Vara López 2014: 292-293):

Si no me dejan hablar,
 yo moriré de temor,
 que no hay tristeza en amor
 como sufrir y callar.
 [...]
 ¡Qué tarde remedio espera
 quien ama y no se declara!
 que yo pienso que, si hablara,
 hasta las piedras moviera.
 El callar me ha de matar
 sufriendo tanto rigor,
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar. (vv. 3234-3237; 3250-3257)

Estamos ante el esquema característico de esta composición: una cabeza formada por una redondilla, dos mudanzas simétricas que forman asimismo una redondilla y una vuelta, esta última de extensión igual a la

de la cabeza y que reproduce el mismo esquema de rimas, además de englobar a manera de estribillo los dos últimos versos de esta¹⁴. El contenido es típico de esta composición enraizada en la poesía cancioneril, pues gira alrededor de un tópico del amor cortés (Baehr 1973: 327): lo doloroso de callar el propio sufrimiento cuando se ama¹⁵.

Si la canción trovadoresca de *Argenis y Poliarco* es, hasta ahora, un caso aislado, bastante más numerosos son los casos de villancicos, cuya estructura, al menos en los tipos más clásicos, se diferencia de la canción por ser su cabeza más corta y por presentar un verso de enlace, antes de la vuelta, que retoma la última rima de las mudanzas. Según Díaz Rengifo, la cabeza del villancico «ha de llevar algún dicho agudo o sentencioso»¹⁶; en Calderón, a menudo entre el verso de enlace y el de vuelta se inserta un pareado con una cuarta rima, con un esquema ya muy frecuentado en la tradición poética desde el siglo xv (Tomassetti 2008: 85-91). Ambas condiciones las vemos reflejadas en el villancico incluido en *De una causa dos efectos*, del que cito la primera estrofa, subrayando los versos que introducen la cuarta rima (*Verdadera quinta parte de comedias*, pág. 575):

Fortuna
o la mejor o ninguna.
[...]
En los jardines de Amor,
por más bella y más hermosa,
emperatriz es la rosa
de toda vasalla flor.
Y puesto que por mejor
la corona su beldad,

14 Esta repetición no es un rasgo definitorio de la canción trovadoresca; sí en cambio lo es el que la vuelta reproduzca todas y cada una de las rimas de la cabeza con la misma disposición (Baehr 1973: 327), lo cual la diferencia, al menos en teoría, del villancico. Sin embargo, hay que decir que algunos ejemplos de villancico que aporta Díaz Rengifo en su *Arte poética española* responden plenamente al modelo de la canción medieval, aunque por el tema (religioso) no se ajusten a la tradición de este tipo de composición fija, que es típicamente de tema amoroso.

15 Ver también Beltran (2016).

16 «La cabeza del villancico ha de llevar algún dicho agudo o sentencioso, y puede ser de versos enteros, o de enteros y quebrados. Si fuere de dos enteros, concertarán entre sí, como estos: *Ay que se nos va acabando / la vida, burla burlando*» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, cap. XXX, «De las cabezas de los villancicos», pág. 31. Modernizo la grafía).

sepulcro mi vanidad
 haga de su verde cuna:
fortuna,
o la mejor o ninguna.

Puede apreciarse que la cabeza coincide con un mote, y que el contenido gira alrededor de cuestiones amorosas, con un registro que no se ajusta al nivel retórico medio-bajo o bajo que caracterizaba el villancico en la época de su formación (Beltran 2016: 545)¹⁷.

Normalmente los villancicos calderonianos obedecen a este esquema o al más clásico de tres rimas; pero hay casos en los que se aprecia cierta cercanía con la glosa, ya que cada estrofa engloba y repite en la vuelta solo una parte de la cabeza. Es lo que sucede con el villancico que abre *Las armas de la hermosa*, que presenta una estrofa con tres rimas y otra con cuatro (Hernández González 2016: 745)¹⁸:

CORO 1	<i>No puede amor hacer mi dicha mayor.</i>
CORO 2	<i>Ni mi deseo pasar del bien que poseo.</i>
CORIOLANO	Sin duda, Veturia bella, esta canción se escribió por mí, pues solo fui yo feliz influjo de aquella de Venus brillante estrella; pues benigna en mi favor...
CORIOL. Y CORO 1	<i>no puede amor hacer mi dicha mayor.</i>
VETURIA	Mejor debo yo entender su benévolo influir; pues, dándome que sentir, me deja que agradecer; y más el día que a ser

17 Sobre el villancico, véanse al menos Tomassetti (2008 y 2016); para sus transformaciones en el Barroco, el libro editado por Borrego Gutiérrez y Marín López (2019).

18 En el pasaje citado, la editora clasifica las estrofas como quintillas. No he podido consultar la edición en su versión impresa (Hernández González 2019) para comprobar si el error se mantiene o se ha corregido.

llegue la ventura mía
tu esposa, pues ese día
 no podrán mi fe, mi empleo...

VETURIA Y CORO 2 *ni mi deseo*
pasar del bien que poseo.

Ya en *Apolo y Climene* Calderón había utilizado la misma letra, según observó Susana Hernández Araico (2002); también en este caso el dramaturgo combina villancico y glosa, con estrofas compuestas como las del villancico, pero con inclusión progresiva de cada verso de la cabeza en estrofas sucesivas como en la glosa, aunque trastrocando su orden (*Cuarta parte de comedias*, págs. 1152-1153):

CORO 1 *No puede amor*
hacer mi dicha mayor.

CORO 2 *Ni mi deseo*
pasar del bien que poseo.

APOLO Por mí, divina Climene,
 la letra se escribió, pues
 tan grande mi dicha es
 que peregrina no tiene
 igual. Y así, bien previene
 decir que hacerla mejor...

CORO 1 *...no puede amor.*

CLIMENE Aunque me está bien creer
 tu amante cortesanía,
 sí puede, pues lo es la mía,
 a quien ya no ha de exceder
 mi ventura, mi placer,
 mi esperanza ni mi empleo...

ELLA Y MÚSICA *...ni mi deseo.*

APOLO Solo pudo ese favor...

MÚSICA *...hacer mi dicha mayor.*

CLIMENE Solo el gozo que en ti veo...

MÚSICA *...pasar del bien que poseo.*

APOLO Luego bien digo...

CLIMENE Bien creo...

APOLO *...que en tu agrado...*

CLIMENE ...que en tu honor...

ELLOS Y MÚSICA ...no puede amor
 hacer mi dicha mayor;
 ni mi deseo
 pasar del bien que poseo.

Aquí también, como en *Las armas de la hermosura*, aunque de forma más compleja, Calderón aprovecha la estructura bipartita de la copla inicial o tema, distribuyendo las réplicas entre los dos amantes y los dos coros. Un tratamiento análogo, aún más experimental y refinado, es el que da el dramaturgo a la misma copla en *La púrpura de la rosa* (1659), en una glosa —así la define Ravasini (1998) en un fino análisis— que guarda también algunos parecidos con la estructura del villancico.

No nos deben extrañar estas experimentaciones: por un lado, como han remarcado sus estudiosos, el villancico como género presenta desde su formación una gama amplísima de variaciones formales, que se intensifican aún más en el periodo barroco; por otro, el procedimiento que está en la base de su construcción es el mismo de la glosa: el comentario de un texto preexistente que acaba citándose al final de cada estrofa, aunque con modalidades tendencialmente diferentes¹⁹. De hecho, el villancico es una composición destinada al canto, la glosa a la recitación²⁰; en el villancico —al menos en su esquema clásico— la represa es igual en cada estrofa (si hay más de una), mientras que en la glosa cada estrofa engloba al final porciones diferentes del texto glosado.

4. No dispongo del espacio que sería necesario para tratar con cierta ambición de exhaustividad las formas variadas que asume la glosa en el teatro de Calderón; pero de entrada puedo decir que la forma como el

19 No en vano Díaz Rengifo, en su *Arte poética española*, afirma que el villancico se compone de una cabeza y de una copla «que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeza» (pág. 31). Y Nise, antes de cantar la primera copla del villancico que he citado arriba en *De una causa dos efectos*, afirma que primero se compuso el «mote» o cabeza, luego «un ingenio le ha glosado / para poderse cantar» (pág. 575).

20 En el teatro de Calderón solo la cabeza suele cantarse previamente a la glosa o cuando menos citarse; la glosa a su vez se desarrolla en coplas reales, quintillas, décimas espinelas, romance, excepcionalmente en redondillas. Si el texto glosado es un romance no se canta previamente sino que se engloba directamente en la glosa, por lo que el reconocimiento del texto citado se confía enteramente a la enciclopedia poética del receptor.

dramaturgo reparte entre los dos amantes la cita y la reelaboración de la copla «No puede amor» en las tres obras arriba mencionadas es la misma forma que domina en las glosas que hasta ahora he podido reseñar en las comedias incluidas en *Calderón Digital*. De veintisiete glosas detectadas en veintidós comedias, solo siete son monologales²¹; las demás vertebran un intercambio dialéctico, a menudo de gran tensión dramática, entre dos o más personajes, siendo el caso más frecuente el de una pareja de amantes que hablan o discuten (Antonucci, 2021b). Esto contradice la afirmación generalizadora de Janner (1943: 218) según la cual, en el teatro áureo, la glosa «constituye las más de las veces un monólogo de importancia esencial para la evolución de la obra».

Considerando la lista de piezas reseñadas a día de hoy en *Calderón Digital* en las que aparecen glosas (Tabla 1: van en negrita los títulos que incluyen dos glosas) se observará que sí se dan casos de glosas en tragedias. Esto seguramente se deba al carácter de esta composición, más extensa, disponible tanto al diálogo como a la expansión monologal, recitada y no cantada, si se exceptúa el tema o cabeza que a menudo se canta previamente. También es cierto que la eficacia y la intensidad dramática de las glosas calderonianas varía mucho, y sin duda alguna de ellas puede verse como mero ejercicio técnico sin mayor trascendencia, tal como juzga Janner (1943: 206-208) que son muchas glosas del siglo XVII. Buen ejemplo de ello podría ser la glosa que se engasta en la segunda jornada de *Darlo todo y no dar nada*. Efestión ha compuesto para su amada Nise una letra, y mientras escucha las damas que la cantan Apeles observa que sería muy difícil glosarla (OC, II, pág. 1046):

A Nise adoro y, aunque
le dije mi frenesí,
ni sé si me quiere, ni
por qué ha de quererme sé.

Más tarde, a raíz de una escena de celos con Nise y su amiga Clori que lo ha visto reducido al tartamudeo, Efestión comprende que esta letra sí se puede glosar y se lo demuestra a Apeles. Este se dispone a escuchar, dándole el pie, es decir, recordándole uno tras otro los versos que tiene que glosar (OC, II, pág. 1048)²²:

21 *La cisma de Ingalaterra, Peor está que estaba, El José de las mujeres, Los dos amantes del cielo, Las manos blancas no ofenden, Darlo todo y no dar nada, El Faetonte.*

22 A falta de una edición filológicamente más cuidada, cito de la edición de Valbuena

- EFESTIÓN Dijisteis que no era fácil
la glosa de aquel motete;
y ya se ha facilitado
con lo que aquí me sucede
después que de aquí salisteis.
- APELES ¿De qué suerte?
- EFESTIÓN De esta suerte.
- APELES Dejad, para que la entienda,
que de los versos me acuerde.
«A Nise adoro y, aunque... »
- EFESTIÓN Hablando de Nise bella
con Clori, me preguntó
qué inclinaba más mi estrella.
A que mi amor respondió
que el ingenio que hay en ella;
con que no sólo mostré
que adoro a Nise, sino
lo que en ella adoro, en fe
de que se sepa que yo
adoro a Nise; y, aunque...
- APELES «*la dije mi frenesí... »*
- EFESTIÓN Clori, al parecer quejosa
—que no hay mujer que otra quiera
que sea discreta ni hermosa—
o de vana o de celosa,
un loco me dijo que era.
Yo el serlo le concedí,
pues por Nise el juicio pierdo;
mas de tal locura en mí,
por lo menos, que era cuerdo,
le dije, mi frenesí.
- APELES «*ni sé si me quiere, ni... »*
- EFESTIÓN Oyendo nuestras cuestiones,
Nise llegó, y yo quedé
tan turbadas mis acciones
que cuanto desde allí hablé

Briones, pero corrigiendo, en la tercera estrofa de la glosa, dos lecturas equivocadas (*trocadas por troncadás, y que oyó por quejó-*).

fueron troncadas razones.
 Ni..., dije, por verme si...
 conti..., a Clo... tengo quejo...;
 y así entre las dos partí...
 ni sé si me olvida Clo...,
ni sé si me quiere Ni....

APELES

«por qué ha de quererme sé.»

EFESTIÓN

Ambas, riéndose al ver
 mi turbación singular,
 falsas quisieron saber
 por qué una me ha de olvidar,
 por qué otra me ha de querer.
 Yo respondí: si amor fue
 fino y necio en declararme
 bien de una y otra la fe,
 pues sé por qué ha de olvidarme,
por qué ha de quererme sé.

Se resuelve aquí el problema creado por los encabalgamientos del texto glosado con la utilización de un encabalgamiento entre la primera y la segunda estrofa de la glosa y con la introducción de versos de cabo roto en la tercera estrofa, que imitan el tartamudeo de Efestión ante las dos damas. Pero no se trata solo de un divertimento ingenioso e intrascendente. A nivel dramático, esta glosa funciona también como contrapeso ligero a lo que está a punto de suceder: el descubrimiento por Apeles de que la dama que debe retratar para Alejandro es Campaspe, la mujer que quiere y a cuyo amor comprende ahora que no puede aspirar, si no quiere rivalizar con su emperador. Este descubrimiento entrañará en Apeles un sufrimiento tan agudo que lo llevará a la locura, en un conflicto que solo se solucionará en el final gracias a la intervención de Diógenes. Dicho de otra forma, la glosa no es aquí solo diversión intrascendente, sino que participa en la construcción de esa variedad de registros y de ese constante vaivén entre tensión y relajamiento dramático que caracterizan —aunque de forma diferente según el género en que se enmarcan— todas las obras mejores del teatro áureo.

Por otra parte, cuando la glosa muestra claramente, como en este caso, su carácter de ejercicio de habilidad poética ‘repentista’, se hace proyección en el tablado de las diversiones poéticas que caracterizaban la vida cultural de la época, como academias, justas, certámenes, y que eran

bien conocidas y aun practicadas por los espectadores más cultos²³. En algunos casos de hecho la glosa se enmarca en una secuencia que reproduce o el desarrollo de una academia poética, como en *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo*, o un momento de esparcimiento y diversión cortesana que prevé «juegos, / versos, festines y danzas» (vv. 1051-1052), como en *La cisma de Ingalaterra*²⁴.

5. Otra estrofa calderoniana cuyo estudio queda por hacer es la seguidilla. Su forma canónica prevé una alternancia de heptasílabos y pentasílabos con acentuación grave, pero no faltan formas diferentes en la tradición y en las obras reseñadas en *Calderón Digital*: seguidillas con algún verso hexasílabo en lugar de heptasílabo, o con solo tres versos en lugar de cuatro, o con hexasílabos agudos en lugar de pentasílabos graves. Este último esquema, un módulo estrófico propio de la seguidilla popular y que se encuentra en Cervantes, según Hanssen (1909: 708) no se encontraría nunca en Calderón; y sin embargo sí lo encontramos en *Judas Macabeo* (1623), como ha visto Fernando Rodríguez-Gallego (2012: 24):

Cuando alegre viene
Judas vencedor,
su frente coronan
los rayos del sol. (vv. 1-4)

Aparte de este caso temprano, las estrofas con ritmo de seguidilla reaparecen esporádicamente a lo largo de la década del treinta. Las encontramos en *Mañanas de abril y mayo*: «Mañanicas floridas / de abril y mayo / despertad a mi niña, / no duerma tanto» (Arellano 1995: 66); *El mayor encanto, amor*: «ya la obedezco, / y batiendo las alas / rompo los vientos» (Ulla Lorenzo 2013: 157-159); *El escondido y la tapada*: «Vengo de lejas tierras, / niña, por verte; / hállote volcada, / quiero volverme» (Larrañaga Donézar 1989: 106)²⁵; *El alcalde de Zalamea*: «Las flores del

23 Sobre el fenómeno de las academias en la época de Felipe IV, el trabajo de referencia es el estudio de Robbins (1997).

24 Comp. Casariego (2020 y 2021); y, solo para *La cisma de Ingalaterra*, Antonucci (2018b).

25 Larrañaga Donézar edita la seguidilla como dos versos largos. Según atestigua Henríquez Ureña (1961: 165) esta seguidilla se encuentra con variaciones en el *Vocabulario* de Correas, en *Los amantes de Teruel* atribuida a Tirso, en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco (como endecha). Hilborn (1938: 20) no da cuenta de la pre-

romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules / y mañana serán miel» (Escudero Baztán 1998: 302). Se trata de breves coplas cantadas, en su mayoría de origen popular (aunque, en el caso de *El alcalde de Zalamea*, pasada por el tamiz de Góngora).

Pero es a partir de los años cincuenta cuando Calderón empieza a utilizar la seguidilla de forma más importante, sobre todo en sus producciones para Palacio, donde encontramos ya no coplas aisladas, sino a menudo pasajes largos en seguidillas: *El mayor encanto, amor*, *Céfalo y Pocris*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Darlo todo y no dar nada*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Eco y Narciso*, *El golfo de las sirenas*, *Celos aun del aire matan*, *El Faetonte*, *Fieras afemina amor*. Paralelamente, empiezan a aparecer en la producción calderoniana los versos de arte mayor, caracterizados por la oscilación silábica propia de este tipo de verso, aunque con un sensible predominio de los dodecasílabos. Esto puede llevar a confundirlos con la seguidilla, estrofa que en las ediciones antiguas aparece algunas veces como una pareja de versos dodecasílabos²⁶. Pero, mientras la seguidilla tiende al ritmo 7-5, el verso de arte mayor tiende al ritmo 6-6 o 6-7, tal como se puede apreciar en el ejemplo siguiente, extraído de *Celos aun del aire matan*, en el que se ve al margen derecho de cada verso la medida métrica de los dos hemistiquios y, entre corchetes, la medida del verso si no se tiene en cuenta la cesura para el cómputo silábico (Rull Fernández 2004: 182)²⁷:

PROGNE	Mi bien, mi señor, mi esposo, mi dueño,	6+6 [11]
	supuesto que Amor supo usar contra mí	6+7 [12]
	tal vez de la sangre, del fuego tal vez,	6+6

sencia de estos versos en ninguna casilla de su tabla de versificación, ni en la de 'Miscellaneous' donde habitualmente inserta las canciones.

- 26 Henríquez Ureña ve la seguidilla con sus oscilaciones y el metro de gaita gallega como manifestaciones de la versificación fluctuante que caracterizaría gran parte de la métrica castellana. Según él Calderón tendría una «afición desmedida al metro de gaita gallega» (1961: 179), con acento en cuarta y séptima; en realidad, a mi modesto modo de ver, en Calderón predomina el verso de arte mayor, con acento en la segunda sílaba y ritmo invariablemente dactílico, y sus consiguientes oscilaciones, tan bien estudiadas por Saavedra Molina (1946).
- 27 Corrijo una errata en el último verso (v. 1545). Como se ve en el ejemplo, los versos de arte mayor pueden confundirse con endecasílabos si no se tiene en la debida cuenta la función de la cesura, que impide la sinalefa y hace valer la ley de Mussafia en ambos hemistiquios. Sobre el verso de arte mayor, su origen y sus características, han corrido ríos de tinta. Remito a dos trabajos fundamentales, uno clásico, el de Saavedra Molina (1946); otro más reciente, el de Gómez Redondo (2016).

haciéndome a sangre y fuego la lid	6+6 [11]
—de aqueste venablo el presagio lo diga	6+7 [12]
bien como de aquel incendio el ardid—	6+6 [11]
no, ya que feliz dos acasos me hicieron,	6+7 [12]
permitas que me haga un cuidado infeliz.	6+7 [12]

Tras una esporádica aparición en *El José de las mujeres* y algunas más en la década de los cincuenta (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Auristela y Lisidante*, *El golfo de las sirenas*), la presencia de pasajes en versos de arte mayor se incrementa en la década de los sesenta con obras destinadas en su mayoría a representaciones palaciegas de gran aparato, como *La púrpura de la rosa*, *El monstruo de los jardines*, *Celos aun del aire matan*, *El Faetonte*, *La aurora en Copacabana*, *Fieras afemina amor*, *La estatua de Prometeo*.

Se aprecia, en el pasaje citado arriba de *Celos aun del aire matan*, que los versos construyen una secuencia asonantada en los pares, como en un romance. Y al romance calderoniano habría que dedicarle todo un estudio, siguiendo el ejemplo del que realizó Alatorre (1977) sobre el romance barroco de Góngora a Sor Juana, para restituirle a nuestro dramaturgo el lugar que se merece en la experimentación métrica del Barroco. Digamos aquí solamente que merecería la pena profundizar en las condiciones de uso de los romancillos hexasílabos y heptasílabos, y en las alternancias de romance octosílabo y hexasílabo que se dan en algunas obras, como en *Darlo todo y no dar nada*. Apuntaré además que la utilización de pareados asonantados en series de romance desvela datos muy interesantes: desde el primer caso de pareados 11-11, en una obra tan temprana como *Judas Macabeo*, y el primer caso de pareados 7-11, que se observa en *El médico de su honra* (si aceptamos fecharla en 1629), la utilización de dichos pareados y de pareados 7-12 se dispara a partir de los años cincuenta, y continúa encontrándose hasta en la última obra de tema profano compuesta por Calderón: *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Ninguna de las obras reseñadas en *Calderón Digital* en las que encontramos esta modalidad de romance es una comedia de capa y espada; se trata de obras de trasfondo historial o mitológico, destinadas en su mayoría a representaciones palaciegas.

6. Volvamos ahora a considerar en su conjunto, con la ayuda de la Tabla 1, la cronología —segura o probable— de los fenómenos que hemos venido examinando. Entre 1627 y 1635 hacen su aparición en la producción del dramaturgo la glosa, la canción trovadoresca, el ovillejo,

el villancico y el zéjel; en los años cuarenta aparecen esporádicamente verso de arte mayor y cosaute; en los años cincuenta se intensifica la presencia de seguidillas y pareados en series de romance —que habían aparecido de forma esporádica en *Judas Macabeo*, una de las primeras obras de Calderón— y de los versos de arte mayor. Por lo tanto, si es cierto que después de 1629 Calderón ya no vuelve a utilizar los tercetos, y que en la década del treinta va reduciendo progresivamente su uso de la octava, esto no quiere decir, ni mucho menos, que su paleta métrica se reduzca.

Sin embargo, los fenómenos que hemos venido observando no interesan por igual el amplio abanico genérico de la producción calderoniana. De hecho, las nuevas formas métricas y estróficas que Calderón va introduciendo en sus obras dramáticas casi no afectan a la comedia de capa y espada: solo tres glosas, un villancico y dos seguidillas he podido rastrear hasta ahora en las comedias de este género que se reseñan en *Calderón Digital*, siendo sin comparación más numerosa la presencia de los versos y estrofas estudiados en comedias palatinas, dramas hagiográficos e históricos, tragedias, y sobre todo en las grandes producciones mitológicas para Palacio. ¿Se debe quizás este dato a la presencia casi nula de la música en las comedias de capa y espada, en comparación con los demás géneros que articulan la producción calderoniana? Es muy probable, aunque hay que recordar que no todas las formas métricas estudiadas aquí dependen de la música (es el caso de glosas y ovillejos). Por lo tanto, cabe también otra explicación complementaria: la ambientación doméstica, contemporánea, en contextos sociales de media nobleza urbana, no favorece la inserción de estrofas que, por distintas razones, pueden leerse como una marca más de alejamiento espacio-temporal. Esto vale tanto para la música de entretenimiento cantada por criados y músicos en situaciones palatinas, como para estrofas rebuscadas e ingeniosas tales como el ovillejo o la glosa, y aún más obviamente para las innovadoras construcciones métricas destinadas al canto de las óperas o semi-óperas palaciegas.

Esto no quiere decir que no haya excepciones: de hecho, además de las que he señalado a lo largo de estas páginas, sabemos que la comedia de capa y espada admite momentos de expansión ingeniosa y sociable, como lo demuestra la introducción de una academia de amor en una obra tan temprana como *Hombre pobre todo es trazas* (1627); sabemos que admite momentos de remanso lírico que remedan contiendas poéticas sobre un tema dado, también muy del gusto de las academias, como los dípticos o trípticos de sonetos amorosos. En la comedia de capa y espada,

estos se encuentran desde *La dama duende* (1629) hasta *También hay duelo en las damas* (1652-1653). Por cierto, habrá que recordar que Calderón ya no escribe comedias de capa y espada después de estas fechas, mientras que su producción dramática prosigue durante treinta años más. Nada tiene de extraño, pues, que las innovaciones métricas menudeen sobre todo en los géneros a los que el dramaturgo sigue dedicándose a partir de la década de los cincuenta. Habrá que recordar además que las obras compuestas a partir de estas fechas, con excepción de autos y entremeses, van destinadas en su mayoría al público cortesano, por tanto, a un público más atento a las modas y modos poéticos, y sin duda más competente, que la media del público del corral.

Por otra parte, desde los primeros años de su producción dramática Calderón se había mostrado muy sensible a las novedades poéticas de su tiempo, y señaladamente al gran modelo gongorino. Un modelo evidente no tan solo en la adopción de imágenes y recursos sintácticos y estilísticos, sino también en la forma de acoplar dos estrofas como la silva y la octava a determinadas situaciones dramáticas (Antonucci 2012, 2014a, 2014b). Muy pronto además se percibe en su teatro, como ha mostrado con lujo de detalles Paula Casariego (2021), el eco de formas de sociabilidad literaria propias de la época como las academias; eco que se percibe —a nivel métrico— en los sonetos en díptico o en las glosas²⁸. En cuanto a formas métricas más rebuscadas como el ovillejo, o caracterizadas por una pátina de arcaísmo como el verso de arte mayor, no hay que olvidar que ambas proceden del laboratorio poético de Cervantes, autor muy admirado por Calderón²⁹; aunque el verso de arte mayor fue practicado ocasionalmente también por Lope en *La Dorotea*, por Góngora y por Quevedo³⁰. En cuanto al villancico, bueno será recordar que la segunda

28 Fue Osuna (1974: 20-21) el que llamó la atención sobre esta disposición en dípticos de algunos sonetos calderonianos; sobre el tema puede verse Antonucci (2017, con bibliografía pertinente sobre los numerosos estudios que, aun sin captar la peculiaridad formal de estos dípticos, estudian en detalle algún caso en el teatro calderoniano).

29 Sánchez (1957: 264) sugiere que en los ovillejos calderonianos «bien podemos ver un aspecto de la huella o el recuerdo cervantino», y hasta un «homenaje soterriño a Cervantes».

30 El verso de arte mayor lo utiliza Cervantes en la canción de Orompo, libro III de *La Galatea*; Góngora lo utilizó para su canción «A Doña María Hurtado, en ausencia de Don Gabriel Zapata su marido» (1620); los primeros 18 versos del *Memorial... para el rey nuestro señor, año de 1639*, de Quevedo, son versos de arte mayor. Todos estos textos, incluido el de Lope, se encuentran en el Apéndice de Saavedra Molina (1946: 123-127). Morley y Bruerton aseguran que, a parte un caso en *Porfiar hasta*

mitad del siglo XVII se caracteriza por un gran florecimiento de formas experimentales, como han estudiado Alain Bègue (2007, 2019) y Álvaro Torrente (2000, 2019); la progresiva innovación calderoniana en este ámbito es por tanto perfectamente coherente con una de las tendencias poéticas coetáneas. Si finalmente consideramos el romance y las variaciones que experimenta en su teatro con esta forma métrica, Calderón se inserta plenamente en esa corriente de 'barroquización' del romance que estudia Antonio Alatorre (1977) en uno de sus magníficos estudios sobre métrica del Siglo de Oro³¹.

En suma, y a manera de conclusión muy provisional, podemos dar por asentadas, creo, al menos tres cosas: la riqueza de la paleta métrica de Calderón; su consonancia con la evolución poética del largo tiempo que le tocó vivir; su uso diferenciado de acuerdo con los géneros dramáticos que constituyen el marco de referencia de las obras y con el tipo de destinatarios. No se trata de conclusiones definitivas, lo repito, porque todavía queda mucho por investigar y por descubrir, con tal de que aceptemos incorporar la perspectiva métrica a las muchas otras perspectivas, algunas de ellas imprescindibles, que nos permiten acercarnos a una comprensión más cabal de la obra calderoniana.

OBRAS CITADAS

ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.

— «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37.2, 1990, págs. 643-674.

ALONSO, Dámaso, «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - poesía - teatro)*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 45-74.

morir, que consiste de citas de Juan de Mena, y otro dudoso en *La niña de plata*, no existen casos de versos de arte mayor en el teatro de Lope (1940: 184).

31 Sobre el romance calderoniano, algo ha escrito también Henríquez Ureña (1961). Ver ahora también Kroll (2022) centrado en el estudio de las asonancias.

- ANTONUCCI, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», *Iberoromania*, 75-76.1, 2012, págs. 142-159.
- «La octava real en las comedias de la *Segunda parte* de Calderón», en *Diferentes y Escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014a, págs. 29-40.
- «El comienzo de *La vida es sueño* y la *Soledad primera* de Góngora», *Anuario calderoniano*, 7, 2014b, págs. 33-51.
- «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, págs. 95-106.
- «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70.1, 2018a, págs. 79-95.
- «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70.2, 2018b, págs. 93-110.
- «La copla real en el teatro de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 6, 2019, págs. 1-20.
- «El ovillejo en la poesía dramática de Calderón», *Edad de Oro*, 40, 2021a, págs. 581-601.
- «Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de la glosa de romance», *Hipogrifo*, 9.1, 2021b, págs. 1061-1075.
- ARELLANO, Ignacio, (y Frédéric SERRALTA), ed., Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Antonio de Solís, *El amor al uso*, Toulouse / Pamplona, PUM / Griso, 1995.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española* (1962), trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.
- BÈGUE, Alain, «A literary and typological study of the late 17th century villancico», en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres*, ed. de Tess Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate, 2007, págs. 231-282.

- «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)», en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, ed. de Esther Borrero Gutiérrez y Javier Marín López, Kassel, Reichenberger, 2019, págs. 25-57.
- BELTRAN, Vicenç, «La canción», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 542-557.
- BENABU, Isaac, *On the boards and in the press: Calderon's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Apolo y Climene*, en *Cuarta parte de comedias*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *De una causa dos efectos*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. de Fausta Antonucci. Disponible en <<http://calderon.digital.tespasiglodeoro.it/>> (consulta: 28 de marzo de 2021).
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Academias en el teatro de Calderón», *Rilce*, 36.2, 2020, págs. 631-650.
- *Las academias en el teatro áureo: un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2021.
- CHECA, Jorge, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Kassel, Reichenberger, 2010.
- COENEN, Erik, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, Madrid, Cátedra, 2008.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1604 (consultada en la edición de Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1644). Disponible en <https://books.google.it/books?id=-GoU4aUPf6kC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (consulta: 3 de febrero de 2021).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español, dir. Lola Josa. Disponible en <<http://digitalmp.uv.es/consulta/>> (consulta: 28 de marzo de 2021).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial, 1999.

— *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1998.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, «El arte mayor y el adónico doblado», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 489-502.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Amado Alonso», Buenos Aires, 1961.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosa*», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. de Aurelio González, México, El Colegio de México-Fondo Eulalio Ferrer, 2002, págs. 79-94. También en: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2003, II, págs. 245-258.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosa*, estudio y edición crítica, tesis doctoral leída en la Universidad de Valladolid en 2016 y disponible en <<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>> (consulta 3 de febrero de 2021).

— ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019.

HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.

- JANNER, Hans, «La glosa española. Estudio de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27.1, 1943, págs. 181-232.
- JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020.
- LARRAÑAGA DONÉZAR, Maravillas, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, Barcelona, PPU, 1989.
- MARCELLO, Elena E., ed., Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra / Il pittore del proprio disonore*, en *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. II, coord. de Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, 2015, págs. 673-905.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, págs. 95-113.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega (1940)*, trad. esp. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva (1956)*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- OC: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, 2.^a ed. 1987.
- OSUNA, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, University of North Carolina - Department of Romance Languages, 1974.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, ArcoLibros, 2000.
- RAVASINI, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, págs. 1295-1304.
- ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, *Estudio y edición crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2004.

- SAAVEDRA MOLINA, Julio, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», *Anales cervantinos*, 6, 1957, págs. 262-270.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century. Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TOMASSETTI, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- «El villancico», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilegua, 2016, págs. 558-580.
- TORRENTE, Álvaro, «The villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000, págs. 57-77.
- «Cuando un “estribillo” no es un estribillo. Sobre la forma del villancico en el siglo XVII», en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, Kassel, Reichenberger, 2019, págs. 122-136.
- ULLA LORENZO, Alejandra, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A study of their dramatic function*, London, Tamesis Books, 1975.
- VALDÉS, Ramón y Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, 11, 2017, págs. 339-370.
- VARA LÓPEZ, Alicia, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- WILSON, Edward M. y Jack SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

Tabla 1. Cuadro cronológico de las obras citadas
y de las estrofas analizadas

<p style="text-align: center;">Ovillejo</p> <p><i>Las tres justicias en una</i> (¿1630-1637?) <i>Darlo todo y no dar nada</i> (¿1651?) <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> (1652) <i>El golfo de las sirenas</i> (1657) <i>Eco y Narciso</i> (1661) <i>Fieras afemina amor</i> (¿1669-1671?)</p>	<p style="text-align: center;">Seguidilla</p> <p><i>Judas Macabeo</i> (1623) <i>Mañanas de abril y mayo</i> (¿1632-1633?) <i>El mayor encanto, amor</i> (1635) <i>El escondido y la tapada</i> (1636) <i>El alcalde de Zalamea</i> (¿1636?) <i>Céfalo y Pocris</i> (ante 1651) <i>Darlo todo y no dar nada</i> (¿1651?) <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> (1652) <i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i> (1653) <i>El golfo de las sirenas</i> (1657) <i>Eco y Narciso</i> (1661) <i>Celos aun del aire matan</i> (¿1661?) <i>Apolo y Climene</i> (¿1661?) <i>El Faetonte</i> (1662) <i>Fieras afemina amor</i> (¿1669-1671?)</p>
<p style="text-align: center;">Villancico y canción trovadoresca</p> <p><i>Argenis y Poliarco</i> (¿1627-1629?) <i>De una causa dos efectos</i> (¿1631-1632?) <i>El mágico prodigioso</i> (1637) <i>El secreto a voces</i> (1642) <i>¿Cuál es mayor perfección?</i> (¿1648-1651?) <i>Basta callar</i> (¿1653-1654?) <i>El monstruo de los jardines</i> (¿1660?) <i>Apolo y Climene</i> (¿1661?) <i>Celos aun del aire matan</i> (¿1661?) <i>Las armas de la hermosura</i> (1678) <i>Hado y divisa de Leonido y de Marfisa</i> (1680)</p>	<p style="text-align: center;">Zéjel y cosaute</p> <p><i>Amar después de la muerte</i> (¿1633-1635?) <i>El pintor de su deshonra</i> (¿1644-1646?)</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Versos de arte mayor</p> <p><i>El José de las mujeres</i> (¿1641-1644?) <i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i> (1653) <i>Auristela y Lisidante</i> (¿1653-1660?) <i>El golfo de las sirenas</i> (1657) <i>La púrpura de la rosa</i> (1659) <i>El monstruo de los jardines</i> (¿1660?) <i>Celos aun del aire matan</i> (¿1661?) <i>Apolo y Climene</i> (¿1661?) <i>El Faetonte</i> (1662) <i>La aurora en Copacabana</i> (¿1664-1665?) <i>Fieras afemina amor</i> (¿1669-1671?) <i>La estatua de Prometeo</i> (¿1670?)</p>

Glosa	Romance con pareados (11-11, 7-11, 7-12, 12-12)
<i>La cisma de Ingalaterra</i> (1627)	<i>Judas Macabeo</i> (1623) 11-11
<i>El príncipe constante</i> (1629)	<i>El médico de su honra</i> (¿1629?) 7-11
<i>El acaso y el error</i> (¿1627-1635?)	<i>Darlo todo y no dar nada</i> (¿1651?) 7-11
<i>Peor está que estaba</i> (¿1630?)	<i>El golfo de las sirenas</i> (1657) 7-11
<i>Para vencer amor, querer vencerle</i> (¿1630-1633?)	<i>Afectos de odio y amor</i> (¿1658?) 7-12
<i>De una causa dos efectos</i> (¿1631-1632?)	<i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> (1658-1659) 7-11
<i>Amar después de la muerte</i> (¿1633-1635?)	<i>La púrpura de la rosa</i> (1659) 7-11
<i>No hay burlas con el amor</i> (¿1635?)	<i>Celos aun del aire matan</i> (¿1661?) 7-11
<i>El mayor encanto, amor</i> (1635)	<i>Apolo y Climene</i> (¿1661?) 7-12 / 12-12
<i>Los dos amantes del cielo</i> (¿1637-1638?)	<i>Las armas de la hermosura</i> (1678) 11-11
<i>Antes que todo es mi dama</i> (¿1637-1640?)	<i>Hado y divisa de Leonido y de Marfisa</i> (1680) 7-11
<i>Las manos blancas no ofenden</i> (¿1640-1642?)	
<i>El José de las mujeres</i> (¿1641-1644?)	
<i>El pintor de su deshonra</i> (¿1644-1646?)	
<i>Darlo todo y no dar nada</i> (¿1651?)	
<i>La fiera, el rayo y la piedra</i> (1652)	
<i>Basta callar</i> (¿1653-1654?)	
<i>Auristela y Lisidante</i> (¿1653-1660?)	
<i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> (1658-1659)	
<i>La púrpura de la rosa</i> (1659)	
<i>El Factonte</i> (1662)	
<i>Fieras afemina amor</i> (¿1669-1671?)	