

LA SEGMENTACIÓN MÉTRICA DE *EL PLEITO MATRIMONIAL
DEL CUERPO Y EL ALMA*: DIVISIÓN Y CONTINUIDAD

Carlos Mackenzie*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Resumen: En el presente artículo se propone, a partir del método de segmentación de Marc Vitse, un nuevo enfoque en el que los criterios de división (cambio métrico, tablado vacío, cambio geográfico —indicado por el cambio de decorado—, corte temporal) no están supeditados entre sí. Se analiza *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, como muestra de que el texto impone el criterio conveniente, el cual puede cambiar, según exijan las circunstancias; dicho auto sacramental calderoniano presenta diversas particularidades y obstáculos para segmentar y ofrece primacía única a los cambios de versificación, sin embargo, las acotaciones (externas e internas), las situaciones dramáticas y el mismo sentido del texto, son criterios supeditados que pueden ser funcionales para la división de los autos sacramentales.

PALABRAS CLAVE: POLIMETRÍA, SEGMENTACIÓN, AUTO SACRAMENTAL, ESTRUCTURA, CRITERIOS DE DIVISIÓN

* carlos.emackenzie@gmail.com

CARLOS MACKENZIE

THE SEGMENTATION OF CALDERÓN'S *EL PLEITO MATRIMONIAL DEL CUERPO Y EL ALMA*: DIVISION AND CONTINUITY

Abstract: *The present investigation proposes, using Marc Vitse's method of segmentation, a new approach in which the criteria of division (metric change, empty scene, geographical change —indicated by the set change—, cut of the dramatic time) are not subordinated to each other. El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma is analyzed, as an example of the fact that the text imposes the suitable criterion (which can change, according to the circumstances); the aforementioned Calderonian eucharistic play offers diverse particularities and obstacles to segmentation giving the only primacy to the changes of versification; however, the annotations (external and internal), the dramatic situations and the signification of the text itself are all subordinated criteria that can be functional for the division of the eucharistic plays.*

KEY WORDS: POLYMETRY, SEGMENTATION, EUCHARISTIC PLAY, STRUCTURE, DIVISION CRITERIA

Entre los elementos relevantes que componen una obra teatral del Siglo de Oro español se encuentra la versificación. En la actualidad, existen distintos enfoques y finalidades para el estudio de la polimetría, entre los más importantes se encuentran los dedicados a la función dramática, por ejemplo los de Diego Marín (*Uso y función...*; “Función dramática...”); en ellos se ligan los usos más frecuentes de cada forma métrica según el tipo de parlamento: los tipos de diálogos (encomiásticos, factuales), monólogos (informativos, descriptivos), soliloquios, de forma extensa en el teatro de Lope de Vega (*Uso y función...*), y reducida en el de Calderón (“Función dramática...”). El artículo de Marín sobre la versificación del teatro calderoniano maneja un corpus bastante amplio de obras, entre ellas, según dice, se encuentran las de corte trágico, comedias de capa y espada, de santos y cinco autos sacramentales (“Función dramática...” 352), aunque no especifica títulos ni fechas, sean éstas seguras o probables. Las generalidades que presenta, gracias

al amplísimo corpus, sirven como base para realizar estudios que maticen o enriquezcan el conocimiento de la polimetría de las obras de Calderón de la Barca.

Los estudios de Leonor Fernández sobre la silva en la tragedia calderoniana y en las comedias de capa y espada son una propuesta más sistemática y metodológica —los dos de la tragedia son complementarios, pues abordan cuatro aspectos de la silva, dos en cada uno— y tienen un marco cronológico y genérico más explícito que el de Marín. Sus resultados son más precisos, no sólo porque matizan las afirmaciones de Marín, sino porque, al tratarse de estudios pormenorizados (una forma métrica en concreto, un género dramático, un marco cronológico más estable) se logra una mejor precisión. La diferencia radica en la aparente arbitrariedad de Marín, pues no remite a las obras estudiadas, ni se encuentra —de forma explícita o implícita— criterio alguno que resuelva la incógnita. Ante esta arbitrariedad, por el lado contrario, está Gerd Hofmann, quien estudia, en dos autos sacramentales, el aspecto semántico de la versificación, y extiende las observaciones a todo el teatro litúrgico de Calderón (1130), sin atender a que resulta “útil para conocer el uso de la versificación en cierta obra, pero puede prestarse a generalizaciones infundadas” (“Función dramática...” 352). No obstante, resulta valioso el intento por acercarse a los autos sacramentales de Calderón, género que ha sido minimizado por quienes se interesan por la interpretación de las formas métricas del teatro barroco. La investigación de Hofmann dio pie a mi investigación (2012), en la que se comprueba la relación existente entre las formas métricas de origen italiano y las fuerzas del mal; el análisis se centra en las octavas reales y su contraste con las silvas pareadas. Esta comparación ayuda a matizar la relación y se comprueba que no todo metro italianizante está por fuerza ligado a los personajes malignos; no obstante, el corpus se reduce a cinco obras, por lo que los resultados no deben ser generalizados, pues hace falta una investigación más a fondo y con una metodología más sólida.

Por otro lado, los análisis estructurales de la versificación han encontrado en los autos calderonianos un campo de investigación importante para el avance en la propuesta de segmentación. En este sentido, el estudio más relevante y el

que da pauta a otros investigadores es el estudio de Marc Vitse, dedicado a *El burlador de Sevilla*; esta obra sirve de ejemplo para la aplicación de su metodología, la explicación de ésta y su intención de “devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales” (“Polimetría y estructuras dramáticas...” 49). Asimismo, propone una división de la obra teatral que parta de los cambios de versificación, es decir, toma como primer criterio exclusivamente la variación métrica, dejando de lado “la naturaleza de las formas métricas anteriores o posteriores al cambio considerado” (50). Para llevar a cabo la segmentación deben tomarse en cuenta dos funciones: la primera, tonal, de donde se distinguen formas englobadoras y formas englobadas; la segunda, estructural, donde se destacan microsecuencias y macrosecuencias (50). Las macrosecuencias se precisan, además del criterio métrico, por los criterios geográfico (componente espacial), cronológico (componente temporal), escénico (tablado vacío) y escenográfico (cambio de decorado, movimiento de las cortinas) (51). Por otro lado, las secuencias internas (que componen macrosecuencias, aunque pueda darse el caso de que éstas sean monométricas) obedecen a un cambio métrico y, en ocasiones, coincide con la entrada o salida de un personaje; sin embargo, esta precisión no es sistemática y requiere aún exploración, sin perder de vista que el criterio métrico es el dominante en esta propuesta metodológica (52-53).

El método de segmentación determina, según Vitse, que dicha propuesta no está aún terminada, sino que falta indagar en la posibilidad de que funcione para otros géneros dramáticos con distinta estructura, entre ellos, el auto sacramental (60). La comprobación de la efectividad de segmentación métrica en el teatro breve litúrgico llega hasta 2006 con diversas publicaciones de investigadores interesados en esta metodología. Françoise Gilbert realiza dos estudios a sendos autos sacramentales de Calderón de la Barca. El primero de ellos es *El cordero de Isaiás*, estructurado de forma binaria: “Se trata de dos recorridos espirituales simultáneos, pero que se producen según dos modalidades diferentes” (“Polimetría y estructura dramáticas en el auto...” 167), circunstancia que se refuerza con “la única ruptura espacial que se compagina con un cambio métrico [el cambio de macrosecuencias]” (175); esto se explica por el espacio dramático dinámico, “originado en las solas palabras de los personajes y sin

materialización concreta señalada en el espacio escénico” (175). Cabe agregar que en esta obra hay una fuerte sensación de continuidad por el acierto de los diálogos: los parlamentos de los personajes que salen de escena son escuchados y repetidos —a manera de eco— por los personajes que entran, por ello, aunque haya tablado vacío, la acción no es interrumpida. El segundo análisis está dedicado a *Los encantos de la culpa*. Al igual que *El cordero de Isaias*, este auto sacramental tiene una estructura bipartita, comprobada con una única coincidencia de un cambio métrico con la ruptura espacio-temporal en el v. 957 (“Polimetría y estructuras dramáticas en el auto...” 366”). La primer macrosecuencia dramatiza, de forma alegórica, la caída del hombre, mientras el segundo macrosegmento trata sobre su redención (378); aun más, la dilogía de la palabra *encanto* y *encantamiento*, dada por el diccionario de *Autoridades*, utilizada en el título y aprovechada por Calderón —según apunta la investigadora francesa— es un indicio que anuncia la bipartición de la obra (Gilbert, “Polimetría y estructuras dramáticas...” 378).

Por otra parte, Fausta Antonucci realiza un análisis al auto sacramental *El verdadero Dios Pan*, en el que a partir de una estructura retórica y argumental, así como de la relación de criterios auditivos (cambios métricos) y visuales (espaciales principalmente), debate con la propuesta de Vitse respecto a la primacía del criterio métrico sobre el escénico; aunque la división es algo confusa y sin jerarquización, en el desarrollo de la investigación queda mejor detallada, sobre todo en su función retórica. Explica los desfases de los elementos visuales y auditivos, pues son dos elementos que no necesariamente deben coincidir, “se trata [...] [de] dos funciones distintas, que sólo en raras ocasiones coinciden para marcar articulaciones importantes en el auto” (“La imbricación...” 33), ya que lo auditivo “construye prioritariamente la vertiente dinámica de la pieza” y lo visual “la vertiente icónica y simbólica de la pieza” (28).

Marc Vitse aplica su propuesta de segmentación métrica a *El gran teatro del mundo*, en donde contrasta otras siete metodologías¹ distintas para la división

¹ Las que hacen Valbuena Prat, Frutos Cortés, Leo Pollman, Domingo Ynduráin, Alberto Sánchez, Robert Pring-Mill, y Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla.

con la suya. Esta comparación permite poner de relieve la primacía de los cambios de versificación ante cualquier otro criterio. En la obra se vuelve a presentar el desfase de los criterios métricos y escénicos —ya Antonucci se había detenido en este punto en su trabajo de análisis de *El verdadero Dios Pan*—; en esta encrucijada, Vitse no titubea en otorgarle primacía al criterio métrico:

[...] 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 y formadas. (“Métrica y estructura...” 617)

Se refiere al final de la mesosecuencia 2 de la macrosecuencia A, según su segmentación. No obstante, la continuidad “dramática” está justificada por un criterio que ha tildado de subjetivo: el criterio argumental (612). Aún queda otro problema, ¿a qué se refiere con “continuidad dramática”? Esta segunda palabra, aplicada sin un sentido claro, queda supeditada a las conveniencias métricas. Si la continuidad se da por el argumento (criterio subjetivo) y el criterio métrico, igual de fiel que la acotación incluida en el texto, ¿se debe entender que la preeminencia del segundo sobre el primero es “mero gusto personal” (617)?

Los desfases de los criterios métricos y escénicos, han interesado a Vitse, a Antonucci y a Gavela; este último plantea que en la obra *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope, no se encuentra en dicho desajuste “ningún común que indicara que se trataba de momentos clave de la obra” (160). Lo que falta poner de relieve, ante un tema tan interesante, es la absoluta escasez de coincidencias entre los criterios de segmentación, aunque existen diversos desfases que hay que considerar en el análisis. Con ello estoy planteando la imposibilidad de dividir en macrosecuencias (que no en meso o microsecuencias) una obra teatral. Pudiera darse el caso, como en *Los mal casados de Valencia*, de Guillén de Castro, de que no exista ninguna mutación métrica, obra en la que habría que cuestionar la primacía del criterio métrico, pues no existe variación alguna

que coincida con los criterios secundarios; no obstante, la cuestión que me interesa analizar aquí, es cuando existe uniformidad en los criterios secundarios, quiero decir cuando no existe un cambio significativo de lugar, ni corte temporal alguno; para ello, la obra que puede servir como ejemplo con diversos matices es *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, de Pedro Calderón de la Barca.

Esta obra es un auto puramente alegórico, es decir, sin referentes mitológicos, bíblicos o históricos. Todo auto, por definición, es “una obra teatral en verso, de carácter *alegórico* y [en] un solo acto” (Arellano y Duarte 16; las cursivas son mías); asimismo, la alegoría es parte constitutiva de todo auto sacramental, y es posible encontrarla en cada elemento de la obra: el vestuario, los movimientos, la escenografía, el espacio, la gesticulación, etcétera (Duarte). Pese a esta omnipresencia de la alegoría, hay autos con un argumento bíblico, histórico o mitológico que guardan el sentido catequético en un nivel más profundo, y es necesario inferirlo del plano historial (argumento de la obra). En el caso de *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, Calderón toma un tópico medieval² y lo reescribe de acuerdo con las convenciones teatrales de la época y del género sacramental en concreto. La adaptación conlleva —valga la obviedad— la inserción de la historia en un espacio y un tiempo concretos en el tablado (escenografía y progresión de la acción), sin embargo, estos elementos no están enmarcados en un espacio (geográfico) y un tiempo (histórico) definidos. Es decir, se trata de un espectáculo auditivo y visual que debe existir en un contexto espacio-temporal para el transcurso de la diégesis; no obstante, esta condición no implica necesariamente que deba desarrollarse en coordenadas geográficas y un tiempo histórico reales.³

² Pilar Fernández da cuenta de un texto con fecha de 1201, “*Disputa del alma y el cuerpo*, composición de 37 versos pareados, hallada en el Archivo Histórico Nacional en un pergamino de 1201, perteneciente al Monasterio de Oña”, el texto más antiguo sobre el tema en España.

³ Para prevenir confusiones en la terminología que se usará, y evitar, sobre todo, caer en ambigüedades, preferiré los conceptos de García Barrientos, quien hace precisión sobre los términos utilizados. La acción dramática “es el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos [espacio, tiempo, personajes y público]” (39); por “función dramática”, se entenderá la acción llevada a cabo en el tablado (sea una puesta en escena real o una ficticia creada por

Es importante mencionar que el espacio ficticio o diegético de *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* es único; pues la diégesis no exige cambios de decorado ni hay en los parlamentos indicación alguna de una ruptura espacial (ni temporal); esta misma unidad de carácter espacio-temporal da cohesión a todo el auto, sin dar cabida a una división profunda de la misma. Por ello, me interesa resaltar aquí los mecanismos que Pedro Calderón de la Barca utilizó —además del espacio— para dar continuidad a su auto sacramental. Asimismo, la metodología de segmentación métrica será el punto de partida para el análisis de *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, pues tiene sustento en una realidad textual objetiva: “los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el autor, mucho más fidedignos, por lo menos, que cualquiera de los temáticos, escenográficos u otros que inspiran reconstrucciones hipotéticas” (Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas...” 50), por tanto, está mejor fundamentada frente a otras más subjetivas, como la división temática, por ejemplo, que ya ha rebatido Vitse (“Métrica y estructura...” 612). También se considerará otra realidad textual presente: las acotaciones, pues éstas resultan parte del texto dramático, que “es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones” (García Barrientos 44). Con esto se aclara que, aunque se sigue el modelo de segmentación métrica, éste es utilizado para explicar aspectos de unión del texto a partir de los elementos espacio-temporales.

el lector). El tiempo diegético “es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido” (82), es decir, el tiempo que transcurre en el mundo ficcional; el tiempo escénico “es el tiempo realmente vivido por los actores y espectadores en el transcurso de la escenificación” (83), es decir, el que se escenifica; por ejemplo, *Amar después de la muerte*, de Calderón dramatiza un suceso de tres años, pero sólo tres días son los que componen la obra, éste es el tiempo escénico; por último, el tiempo dramático se trata de “los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico” (83). En cuanto al espacio, el diegético es “el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen” (127-128); el espacio escénico, valga la redundancia, “es el espacio real de la escenificación” (128), el tablado o carro donde se representa; por último, el espacio dramático es “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación” (128).

A continuación se presenta la estructura métrica jerarquizada de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* considerando su doble función, junto con la división en secuencias:

A. *Única macrosecuencia de la obra*

1. a. Octavas reales vv. 1-48
- b. Romance vv. 49-218
- c. Décimas vv. 219-544 (se cantan los vv. 323-338)
2. d. Romance vv. 545-865 (romance endecasílabo englobado, cantado, vv. 845-848; y v. 865)
3. e. Redondillas vv. 866-1081
- f. Décimas vv. 1082-1091
- g. Redondillas vv. 1092-1095 (cantadas)
- h. Décimas vv. 1096-1105
- i. Redondillas vv. 1106-1154 (se cantan los vv. 1106-1109; 1112-1113; 1116-1117; 1132-1133; 1136-1137)
- j. Romance vv. 1155-1475 (se cantan los vv. 1462-1465; vv. 1472-1475)
- k. Seguidillas cantadas vv. 1476-1478⁴

La división no es simétrica, no responde estricta y exclusivamente a una partición temática, pues un solo segmento (mesosecuencia —Vitse, “Métrica y estructura...” 618—, en el caso de *El pleito matrimonial*) puede desarrollar más de una situación o más de un tema, porque se leen los elementos textuales en conjunto. En esta jerarquización de la polimetría y en la misma división de la obra, se puede apreciar que sólo consta de una macrosecuencia, a su vez dividida en tres mesosecuencias de distinta extensión y distinto número de microsecuencias en cada uno. Los elementos que sirven para dividir la obra en segmentos mayores o macrosecuencias no coinciden totalmente en ningún momento; en realidad, no existe el criterio del tablado vacío, el desarrollo de la obra se lleva a cabo en un espacio diegético único, como ya se ha mencionado.

⁴ La letra mayúscula indica la macrosecuencia, el número la mesosecuencia y las letras minúsculas las microsecuencias.

El primer segmento de la obra está constituido por tres microsecuencias: la primera en octavas reales (microsecuencia a), la segunda en romance (microsecuencia b) y la tercera en décimas (microsecuencia c). El tipo de versificación que utiliza Calderón para el inicio de la obra es poco frecuente como apertura de una pieza litúrgica;⁵ se trata del único estilo métrico de origen italiano incluido en la obra. En un doble conjuro —como llama Arellano a este tipo de construcciones (16)— Pecado invoca a Muerte, quien está dentro de un árbol hueco —se puede intuir que se trata del árbol del Bien y del Mal— y desde ahí responde al personaje que lo apela:

PEC: Introducido escándalo de Abel.
MUERT: Heredada malicia de Caín.
PEC: Ministro del gran Dios de Sabaoth.
MUERT: Caudillo de los bandos de Astaroth
[...]
PEC: Pálida muerte [*sic*],⁶ que sólo así
todas tus señas pronunciar podré.
MUERT: Príncipe del abismo que de ti
noticia de otra suerte dar no sé.
(vv. 13-16; 17-20)

⁵ *Los encantos de la culpa*, *La torre de Babilonia*, *El divino Orfeo* (versión de 1634), *La vida es sueño* (primera versión) comienzan con silvas pareadas; *La vida es sueño* (segunda versión), *El gran mercado del mundo*, *A María el corazón*, *La hidalga del valle*, *Tu prójimo como a ti*, *El veneno y la triaca*, *Mística y real Babilonia*, *El orden de Melquisedec*, *El cubo de la Almudena* comienzan en romance o con romancillo cantado; *La cena del rey Baltasar* abre con redondillas; *El gran teatro del mundo* sí abre con octavas reales. Me es imposible abarcar la totalidad de autos calderonianos, sin embargo, este pequeño corpus comprueba la rareza de las octavas como tipo de versificación de apertura: el romance, el romancillo y las silvas son más comunes para ello. Hace falta un estudio sistemático y más completo sobre las preferencias de Calderón en este ámbito.

⁶ Si se está refiriendo al personaje, pienso que “muerte” debería llevar mayúscula, pues no está apelando a cualquier muerte, ni al concepto abstracto, sino al personaje al que pide ayuda.

Al terminar la conjuración, el “príncipe del abismo” (v. 19) pide a su interlocutor que descienda para ayudarlo. Para Gerd Hofmann, los versos que no pertenecen a la tradición española —o, para ser más precisos los de origen italiano— tienen una connotación de extrañeza y engaño (1130); según observa, su uso mayoritario tiene que ver con las fuerzas del mal.⁷ El cambio métrico que indica el inicio de una nueva microsecuencia no coincide con la salida al tablado de Muerte, cuya aparición sucede en la última octava. Vitse ya había notado el desfase entre un cambio en la versificación y la entrada y/o salida de algún personaje (“Polimetría y estructuras dramáticas...” 53); este ligero desajuste podría indicar un cambio tonal o podría ser indicador de una continuidad bien pensada. Si se atiende a la métrica, se resolverá en un cambio tonal de situación en el desarrollo de la trama, y el valor de lo escénico (igual de objetivo e igual transmitido en el texto, en el mismo parlamento de la Muerte para ser precisos) queda sometido al cambio de versificación. Parece que la respuesta conciliatoria se encuentra en el mismo parlamento de la 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” (vv. 45-48). Al preguntar a Pecado para qué le llama se advierte el cambio de versificación, de situación, incluso se anuncia un cambio de función dramática del parlamento: deja de ser diálogo, y se vuelve monólogo. Dicho de otra forma, la salida de Muerte al tablado, anuncia el cambio de versificación y todo lo que esto implica.

El romance sirve para que Pecado explique por qué quiere apoderarse de Alma. Sin embargo, el extenso pasaje monologado no trata en su totalidad de narrar los sucesos anteriores al inicio diegético del auto, para explicar las razones del deseo de Pecado por apoderarse de la protagonista —buscar su perdición—; también explica a Muerte su plan y cómo lo llevará a cabo. Una función más que cumple este extenso pasaje es dar indicaciones implícitas para la

⁷ Ya he observado que estas generalidades, el vínculo entre los versos de origen italiano y las fuerzas del mal no es más que una particularidad de *El veneno y la triaca*, auto que analiza Hofmann, pues “no todos los diálogos de las fuerzas malignas se escriben en estos tipos de versificación [silvas y octavas reales en concreto]” (Makenzie, 174). Baste, a manera de ejemplo, el mismo auto que aquí se analiza: siguiendo las palabras de Hofmann, Pecado sólo tendría un parlamento, el de las octavas reales, pues el resto de la obra está escrito en octosílabos.

salida a escena de Cuerpo y de Alma; señala incluso la escenografía necesaria para su aparición. Este último giro discursivo de la microsecuencia *b* convierte el parlamento de Pecado en indicaciones internas apoyadas por una didascalia externa, tanto para los actores como para construir la escenografía y su disposición en el lugar de representación:

[...] los ojos vuelve, a mirar
(Ábrese una gruta como de una peña y estará EL CUERPO como echado y dormido)
el corazón de esa gruta
cuya boca se espereza
para que su centro escupa
el Cuerpo, que en ella ahora
como en el seno se oculta
materno [...]

(vv. 169-175)

En el lugar de representación, debe haber una cueva en la que el Cuerpo pueda reposar durante el parlamento citado, haciendo ademanes de levantarse. Algunos versos más adelante, al aparecer Alma en el tablado, nuevamente Pecado da indicaciones para su entrada:

[...]
al cielo los ojos vuelve:
verás que de sus purpúreas
esferas descende el alma [*sic*]
(En lo alto se descubre un trono de gloria, donde estará EL ALMA, ricamente adornada)
hermosa, perfecta y pura
a casarse con el Cuerpo
ajenos de sus venturas.

(vv. 203-205)

Ambos casos están acompañados por didascalias explícitas que complementan la información, pues ofrecen datos acerca del lugar dónde debe aparecer (el Cuerpo, de una gruta que se abre y el Alma de un trono en lo alto del carro, ambos separados, según indicaciones posteriores) y la manera en que deberán hacerlo. Si se presta atención al carácter escénico, el romance puede dividirse en tres segmentos sin que pierda su función de monólogo; desde la perspectiva métrica, la unidad no se rompe, pues el discurso es fluido, sin cortes importantes o interrupciones que hagan notorio el cambio de dirección del discurso del parlamento de Pecado. No obstante, según ha señalado Antonucci, ante una larga tirada de versos, “la heterogeneidad de la acción nos convida a buscar otras articulaciones en su interior. Esta vez, no es la métrica la que nos ayuda” (31), sino que la división interna del romance obliga a darle mayor relevancia a lo escénico —las salidas de cada personaje que no tienen parlamento alguno— para dividir en “nano-unidades” (Vitse, “*Partienda est comoedia...*” 32). Es notorio que la primacía métrica ha perdido terreno, si no, ¿por qué dividir todo un segmento, con una sola forma métrica, en tres partes articuladas por medio de la salida a escena de más personajes? Como puede verse en el esquema de jerarquización presentado *infra* (139-140), sigo formalmente a Vitse para la división, para que pueda confrontarse con el análisis y quede más claro que hay casos —como el del presente estudio— en los que supeditar todos los criterios de segmentación únicamente al métrico significa simplificar los problemas particulares de cada texto. De esta manera, la división de la microsecuencia *b*, quedaría así:

b. Romance vv. 49-218

b2. vv. 49-166. Exposición de los antecedentes de la diégesis y del plan para separar al Cuerpo y al Alma

b3. vv. 167-208. Indicaciones escénicas implícitas

b4. vv. 209-218. “Prefacio” al encuentro del Cuerpo y el Alma

Cuando termina el monólogo, y una vez que Cuerpo y Alma están en el escenario, hay un cambio métrico a décimas que indica la transición a la

microsecuencia *c*. Se observa que de nuevo ocurre el mismo desfase entre la entrada de los protagonistas y la variación en la forma métrica; este microsegmento comienza con dos monólogos de quejas por parte de Cuerpo y Alma, con breves intervenciones de Pecado y Muerte. Después de estos parlamentos, tienen su primer encuentro Alma y Pecado (alegoría del pecado original que acompaña a cada humano al nacer) así como Cuerpo y Muerte (alegoría que refiere la mortalidad del humano y su transitoriedad en el mundo). Al encontrarse los desposados, aparece Vida cantando. También se presentan, los sentidos de Cuerpo y las potencias de Alma, estas últimas aparecen como personajes. La microsecuencia *c* se desarrolla en monólogos que expresan el descontento de los recién casados: Alma por el matrimonio y Cuerpo por existir de manera finita, luego, una vez que todos los personajes están en el tablado, se desarrolla en diálogos, el primer conflicto: Cuerpo había elegido a Voluntad como su privanza; sin embargo, Alma pide que la cambie por Entendimiento. En este extenso pasaje en décimas hay diversas entradas de personajes, cambios en la orientación de los parlamentos al igual que en sus funciones, entonces, ¿por qué no segmentar el pasaje de la misma forma que se hizo con el romance anterior? La propia acción, me parece, impide proceder de la misma forma, pues se provocaría una división de la obra “a la francesa”, donde el único criterio tomado en cuenta es la entrada/salida de personajes.

Por ello, habrá que distinguir, en qué momento se tomará en cuenta la entrada/salida para realizar deslindes dentro de la misma forma de versificación. Desde un inicio, la microsecuencia *c* tiene una acción dramática bastante ágil: entradas de varios personajes —cuatro en total—, salida del tablado de Pecado, distintos tipos de parlamentos, diálogos entre grupos de personajes. Esto se contrapone al monólogo de Pecado —que en ningún momento deja de ser monólogo—; sólo dos personajes salen a escena, pero aún no son parte de la acción dramática. Así, entre *b* y *c*, hay una diferencia de dinamismo y acción; si se segmenta con estos criterios la microsecuencia *c*, daría por resultado partes minúsculas que en realidad carecerían de significado para la estructura y el sentido del mismo texto.

Al cerrar este microsegmento, junto con la mesosecuencia 1, hay un cambio de versificación de décimas a romance, pero el tablado no queda vacío, por lo

que se entiende que tampoco hay un cambio de decorado, ni un corte temporal. Al quedar Entendimiento como privado de Cuerpo (una vez que Pecado y Muerte han salido del tablado), se ofrece la cena nupcial para los desposados, Vida y las potencias. Salvo un personaje, todos se retiran al convite. Vanidad queda lamentándose porque le quitaron la privanza, el breve monólogo lo escucha Pecado y aparece con un ofrecimiento de ayuda para este personaje a que se vengue de Alma. De manera simultánea, aunque no se ve en el tablado, se lleva a cabo la cena nupcial organizada por Entendimiento; es decir, se presenta un “escenario contiguo latente” (García Barrientos 137), sólo visible para los personajes, se podría suponer que están en los bastidores, fuera de la escena visible para el espectador, pero perceptible de alguna manera. Este recurso —que Marc Vitse llama “escena madurativa” (“*Partienda est comoedia...*” 37)— en *El pleito matrimonial...* se hace latente mediante sonido y una breve indicación de Voluntad: Cuerpo deja la mesa y se dirige de nuevo a la escena visible. Gracias a ello, la continuidad que queda del espacio y tiempo es indudable.⁸ Mientras en el escenario se lleva a cabo el plan de venganza y perdición por Voluntad y Pecado, la cena transcurre en el escenario contiguo latente. Si, en lugar de ello, se hubiese dejado el tablado vacío, el corte temporal — pese a que el cambio espacial no sucediera— sería notorio, dado que Cuerpo vuelve al escenario quejándose de los alimentos que le ofrecieron en el banquete:

CUERPO: estoy sin Voluntad
en banquete donde todo
cuanto hoy a comer me da
el Entendimiento es
sólo un pedazo de pan
sin sabor y sin substancia
para mí.

(vv. 614-620)

⁸ Es decir, existe continuidad temporal —el plan para que caiga en pecado el Cuerpo y se logre la condenación de Alma—, la suficiente para que suceda lo no percibido en escena —el banquete nupcial.

Regresan todos a escena, discutiendo acerca de que el alimento del Alma no es buen alimento para el Cuerpo; así, enfurecido, vuelve a hacer a Voluntad su privado y, junto con Pecado, le pide un banquete muy rico, con música, diversiones y juegos para su regocijo.

Como puede observarse, aquí se presentaron todas las circunstancias para que Calderón hiciera un corte espacio-temporal —o simplemente temporal—, sin embargo, optó por dejar un personaje en escena que diera continuidad. Por esta razón, también decidí dividir en este punto con mesosecuencia en lugar de microsecuencia. La secuencia madurativa tiene por objeto la continuidad espacio-temporal, por lo menos en este auto; el cambio métrico coincide con la salida casi total de los personajes, situación que no se había dado antes de la división entre mesosecuencia 1 y 2. La decisión del dramaturgo de llevar la acción a un espacio sugerido implica la existencia de dos espacios simultáneos, mas no un cambio de decorado. Además, la escena madurativa permite dar el giro necesario en la trama sin perder la continuidad. Se podría afirmar que gracias al aislamiento en escena de Voluntad, se puede dar la transición del planteamiento al nudo de la obra. Hasta este punto, los personajes se han ido a la cena nupcial, justo en la variación de forma métrica (de décimas a romance) por lo que se vuelve más notoria la concordancia de ambos sucesos, pues en los cambios de microsecuencia anteriores había desfases entre ambos; también debe notarse que gradualmente aparecen los personajes en escena y, en la ruptura mesosecuencial la mayoría sale en un mismo instante.

La mesosecuencia *A2* se desarrolla en dos estilos métricos cuya distinción es la única variación de los versos con valor tonal; en otras palabras, se trata de un texto englobado que se canta. No hay un cambio estructural significativo; la variación que se efectúa en *A2* tiene que ver con el tono: se canta un romance endecasílabo que no rompe con la asonancia del metro englobador, sino que se distinguen uno de otro por el número de sílabas y porque el pasaje englobado es cantado.⁹ En esta mesosecuencia se ejecuta el plan de Voluntad y Pecado,

⁹ Con esta precisión, quiero dar a entender que el romance octosílabo y el endecasílabo —para hacer la distinción entre uno y otro, que en términos estructurales implica su consideración y función, según lo plantea Vitse— pueden tener sólo valor tonal (metros englobados) o formar

pues Cuerpo le devuelve la privanza. Al conseguirlo, ambos personajes organizan otra cena nupcial, exorbitante y rica, a petición de Cuerpo:

CUERPO: [...] al punto haz
que en mi mesa se registre
cuanta ave, pez y animal
veloz vuela, veloz corre,
veloz nada, por salvar
la piel, la escama y la pluma
en tierra, en aire y en mar;
y porque no entre suspiros
coma, vénganme a cantar
los músicos

[...]

De mi parte a la Hermosura
convida y la Ociosidad,
porque entre juegos y amores,
comer y beber no más
serán mis divertimentos.

(vv. 694-703, 715-719)

Alma le advierte sobre los excesos y el mal que le causan, y aún así, el Cuerpo se impone sin importarle lo que pueda pasar con ella.

El romance endecasílabo englobado (vv. 845-848) subraya el asunto principal del auto: el pleito matrimonial; están por fuerza unidos, y es gracias a Vida que permanecen así. Este pasaje cantado se repite al cerrar la mesosecuencia A2, junto con la salida de la mayoría de los personajes de escena, aunque sólo se marca con el verso inicial y no entran los cuatro dentro de la numeración global. También es notorio que la estructura utilizada por Calderón para la

micro-, meso- o macrosecuencias. No considerar esto sería hacer de lado una forma métrica que tiene una función precisa, sea dramática o estructural.

transición de *A1* a *A2* se asemeja a la que se usa para el cambio entre las mesosecuencias segunda y tercera.

Todos los personajes van al banquete ostentoso que Voluntad y Pecado ofrecen. El personaje que ahora decide no participar es Entendimiento y queda aislado en el tablado, pensando en cómo recordarle a Cuerpo su mortalidad y la manera en que sus excesos condenan a Alma; Muerte escucha y ofrece ayuda para las intenciones de Entendimiento. De nueva cuenta, nos encontramos con una escena madurativa con el obligado escenario contiguo latente; mientras un personaje queda en el tablado, y otro más sale a ofrecer su ayuda, “se lleva a cabo” el banquete nupcial en los bastidores. El efecto de continuidad temporal es el mismo que en el cambio de mesosecuencia anterior; el paralelismo entre ambas escenas madurativas es notorio, aunque se dé en circunstancias opuestas. No hay, en *A2*, un cambio métrico estructuralmente significativo, la única entrada de personajes en el escenario es al inicio de la secuencia; la única salida es la de Vanidad y Pecado para preparar la cena. Resulta significativo que gran parte de los personajes salgan en el último instante del *A2*, dada la poca movilidad (entrada/salida de personajes) en su desarrollo. Lo anterior plantea un momento de ruptura marcado por los mismos dos criterios que se pueden tomar en cuenta: la variación en el estilo estrófico y el movimiento dentro/ fuera de escena de los personajes (que no el tablado vacío).

La última mesosecuencia de la obra, *A3*, es la más compleja en su estructura e incluye varios cambios métricos. La constituyen tres microsecuencias y todas tienen una parte cantada, pero sólo una de ellas se puede considerar un texto englobado (*infra* 139-140). Una vez terminada la escena madurativa —concertado el plan de Entendimiento y Muerte—, el banquete transcurre y se anuncia la próxima salida de Alma mediante didascalias (una implícita y otra explícita). La indicación “Ruido dentro” (v. +914) da pie a que Entendimiento pueda darle entrada a la esposa y refuerza la idea del escenario contiguo latente: “El Alma se ha levantado/ de las mesas del Pecado” (vv. 915-916) y de inmediato sale disgustada, “todos tras ella” (v. +917). De nueva cuenta se aprecia, junto con la invariabilidad métrica de la escena madurativa, el sonido fuera del tablado y la indicación de Entendimiento, lo cual refuerza el paralelismo entre lo que sucede dentro y fuera del escenario.

Las redondillas se extienden durante todo el pleito alrededor del banquete ofrecido por Pecado y Voluntad; sus parlamentos muestran el contrapunto existente en ambas cenas. Resulta obvio que sean distintas si se considera que la primera fue benéfica para el Alma y la segunda la condenaba; dicha diferencia es marcada incluso por los personajes que preparan cada uno de los convites; también en estos parlamentos en redondillas, Cuerpo describe de forma somera el banquete (aunado al diálogo previo, en el que les indica a Voluntad y Pecado cómo debe ser la celebración). Alma quiere reclamarle a su esposo acerca de que los excesos repercuten directamente en ella, y éste acepta escucharla mientras duerme; esa acción permite que Entendimiento y Muerte ejecuten su plan. Cuando Cuerpo descansa, los demás personajes (Vida, Memoria, Alma, Voluntad y Entendimiento) sufren los efectos del sueño realizando movimientos concretos. Asimismo, entran en disputa la Muerte y el Pecado.

El cambio del estado de vigilia al de sueño 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. En este punto, resulta complicado determinar si hay cambio meso- o macrosecuencial; no se puede hablar concretamente de desfase pues, en primera instancia, el indicio corporal de un cambio de espacio comienza en el v. 980, y el efecto de Muerte y Pecado en el v. 1077, es decir, casi cien versos después. Resulta interesante la forma en que se desarrolla este pasaje; como se muestra en la jerarquización (*infra* 139-149), las redondillas son continuas y no hay ningún otro criterio que apoye el deslinde, sólo hay un indicio que pareciera indicar el cambio de situación: el canto. Los vv. 1078-1081, 1092-1095, 1106-1109, son redondillas cantadas por los Coros I y II desde dentro:

CORO I: *Hombre, en tu feliz estrella,*
de que eres mortal te olvida,
que la vida sólo es vida
en cuanto se goza de ella
(vv. 1078-1081)

CORO II: *Hombre, al arma; y de ese modo*
no te descuides; advierte
que la Muerte es sólo muerte
en cuanto se pierde todo
(vv. 1092-1095)

Gilbert, en su estudio de *El cordero de Isaías*, interpreta todo pasaje cantado como metro englobado, pues “puede implicar unas variaciones métricas no significantes desde un punto de vista estructural” (“Polimetría y estructura dramática en el auto...” 168); sin embargo, hay dos elementos que impiden estas redondillas cantadas se consideren textos englobados. Primero, Vitse propone tres nuevos elementos para juzgar un cambio métrico (sea cantado o no) como un texto englobado: interlocutividad, intermetricidad y adialogicidad (“*Partienda est comoedia...*” 50). No hay intermetricidad, pues el pasaje cantado continúa con la misma forma métrica; no hay interlocutividad, porque la temática es la misma; es decir, son las mismas locuciones las del texto cantado y las del representado; por último, y lo más interesante, no existe adialogicidad. Es importante porque los dos Coros se comunican con Cuerpo e inciden en sus parlamentos, ya que él no les contesta de manera directa. No obstante, aún queda la duda del por qué se divide en microsecuencia cada cambio y no se considera una microsecuencia única con textos englobados, pese a que sería más lógico, pues el único criterio que sirve para la división es la dupla canto/recitación del pasaje. Si se considera nuevamente el criterio espacial —y con ello, el concepto de espacio contiguo latente de García Barrientos (137)—, ambos Coros —los cuales están fuera de la escena visible para el espectador— indican la existencia de otros dos escenarios (¿cielo e infierno?) por lo que las intervenciones se tornan un vertiginoso ir y venir de planos: uno real y visible, y otros dos más invisibles —sugeridos—, creados a base de música; a esto se agrega, como refuerzo, que sólo en este punto del auto sacramental no había tal concordancia entre cambios métricos y escénicos.

Las últimas dos microsecuencias de la obra suceden sin complicaciones. La penúltima —secuencia *j*, escrita en romance— desarrolla la queja de Alma ante la negativa de su esposo por cambiar sus hábitos, por lo que pone ante el

tribunal superior de Dios el pleito matrimonial para que se anule la unión de ambos. Cuerpo está temeroso del castigo divino y pide ayuda a Voluntad, que se la niega; Entendimiento le socorre ante su necesidad y le dice que pida misericordia ante sus faltas. La obra termina con el indulto de los pecados de Cuerpo. Todos vuelven al lugar de donde salieron originalmente y cierra con un canto —la última microsecuencia *k*— en romance y seguidillas cantadas, que subraya y sintetiza el dogma eucarístico a los espectadores del auto.

El espacio en la división de *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* desempeña un papel importante, tanto de unificación como de división; por un lado, no existe un cambio de lugar diegético, pero, por el otro, sí hay escenarios distintos: el visible y el contiguo latente. En este auto sacramental, no existe un espacio concreto,¹⁰ esto quiere decir que concurren elementos para deducir que el lugar es la Tierra —e incluso puede ser una mala deducción—, pero no hay marcas concretas que permitan su localización, ni se hace mayor referencia que la gruta de donde emerge Cuerpo, la escalera de la que desciende Alma y el árbol del que sale la Muerte. Esta misma carencia de referencias escénicas y dramáticas torna el espacio en un lugar indeterminado, incluso se

¹⁰ “A pesar de las variantes múltiples, la función básica del espacio en el auto siempre es la de significar el lugar de la lucha entre el bien y el mal. Si existen elementos que concretizan es más para garantizar un mínimo de verosimilitud sin la cual el desarrollo del conflicto perdería base, en el sentido estricto de la palabra, que para crear un lugar reconocible o reproducir un espacio existente. Puesto que el espacio es una invariante de cualquier historia dramática, lo importante era antes bien una ‘desespacialización’ que una ubicación y concreción del espacio, porque al autor le interesaba señalar la omnipresencia del bien y del mal, y la contienda entre los dos podía surgir en cualquier lugar y también en cualquier tiempo” (Kurt Spang, citado en Arellano y Duarte 48-49); evadir un espacio y un marco temporal concreto contribuye a la alegorización del conflicto dramático en general, pues carga de significaciones más profundas a los elementos escenográficos (la gruta no es cualquier gruta, sino la matriz del cuerpo, alegoría de la creación del hombre a partir del barro —realza también su materialidad—; el árbol no es cualquier árbol, sino el que da los frutos prohibidos, “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—, lugar del que sale la Muerte).

puede intuir lejanía temporal (antes de nuestra era, quizás); estamos frente a lo que Arellano y Duarte llaman “espacio dramático alegórico” (66), un lugar donde el tiempo y el espacio en que se desarrolla un drama sacramental carece de fronteras para tornarse en una alegoría sin referente preciso para los espectadores o lectores. Las “escenas madurativas” además de la continuidad espacio-temporal, ofrecen la idea de dos espacios: el visible y donde se desarrollan los banquetes; existe la probabilidad de que éstos se desarrollen en dos espacios distintos; no obstante, el texto carece de marcas escénicas que indiquen salidas por distintos lados en cada caso.

En toda la obra, hay que añadir, no existe indicación de tablado vacío, por lo que la continuidad espacio-temporal es latente. De acuerdo con Fausta Antonucci, esto sucede porque:

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. (28)

Para concluir, recuerdo que *segmentar*, no significa precisamente *separar* o *desmembrar* en partes una obra, sino también observar los distintos procedimientos con los que el dramaturgo la cohesiona. El teatro es una manifestación tanto literaria como escénica; la metodología que propone Marc Vitse, de forma explícita, aclara que su interés es el momento de la escritura: “Me situaré preferentemente en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación” (“Polimetría y estructuras dramáticas...” 49). Esta especificación del investigador francés limita mucho el trabajo de segmentación, y obliga a cuestionarse: ¿cómo determinar cuáles acotaciones incluyó originalmente el dramaturgo y cuáles la compañía que la representó? Un dramaturgo, cualquiera que sea, escribe pensando en la representación; quiero decir, si nos situamos en el texto escrito en el momento de su creación, también deberíamos incluir en ese proceso las

actuaciones. Con este planteamiento se intenta poner de relieve que darle única y exclusiva preeminencia al criterio métrico, sólo por ser el elemento escrito más fidedigno —porque es parte del proceso creativo del autor según Vitse (“Polimetría y estructuras dramáticas...” 50)—, elimina la posibilidad de que otros criterios, como la salida/entrada de personajes, marquen deslindes monométricos importantes, como sucedió en la microsecuencia *b*, o precisar si se trata de pasajes realmente englobados o secuencias menores, como sucedió en la última mesosecuencia. Como se pudo notar en estos casos comentados, tanto los cambios de versificación como las acotaciones —sean internas o externas— ayudan a precisar la estructura, al considerarlos como una interrelación que se complementa.

El caso paradigmático de *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* ha sido un ejemplo claro de unión mediante articulaciones que permiten dar los giros dramáticos necesarios; también ha servido para mostrar cómo el criterio métrico es en ocasiones insuficiente, y se debe recurrir a los demás elementos del auto para segmentar. Con esto no se pretende quitar la “supremacía” a la versificación al momento de segmentar; no obstante intenta resaltarse que el mismo texto requiere tomar en cuenta cada elemento de forma conjunta, pues se trata de una obra concebida de forma literaria, pero con fines audiovisuales o, en otras palabras, para ponerse en escena. No cabe duda que la segmentación con base en la métrica es una metodología interesante, y que aún ofrece vetas para el análisis como ya advertía Vitse “¡Trabajo hay para muchos y por muchos años!” (“Polimetría y estructuras dramáticas...” 61); se trata, pues, de una metodología abierta a exploraciones con posibilidad de replanteamientos para la mejor comprensión de las estructuras del teatro del Siglo de Oro, y más en específico, de los autos sacramentales.

BIBLIOGRAFÍA

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. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 25-39.

- Arellano, Ignacio. "Paradigmas compositivos en los autos de Calderón." *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 13-43.
- Arellano, Ignacio y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Arcadia de las Letras 24. Madrid: Laberinto, 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma. Autos sacramentales, II*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Clásicos Castellanos 74. 5ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. 7-64.
- Duarte, J. Enrique. "Prosémica y colocación en los autos de Calderón: valores dramáticos y simbólicos." *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. Eds. Aurelio González et al. México: El Colegio de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2007. 353-376.
- Fernández, Leonor. "La silva en la comedia de capa y espada." *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ed. Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno y Serafín González. México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010. 483-494.
- Fernández, Leonor. "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón." *Anuario Calderoniano* 1 (2008): 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: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 417-427.
- Fernández, Pilar. "La voluntad en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*." *Calderón y la cultura europea*. Centro Virtual Cervantes, 2002. <http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/fernandez.htm>. Fecha de consulta: 9 de junio 2012.

- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. 2ª reimp. Madrid: Síntesis, 2007.
- Gavela García, Dalia. "Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?" *Teatro de palabras* 4 (2010): 159-177. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Gavela.pdf>>. Fecha de consulta: 15 de junio 2012.
- Gilbert, Françoise. "Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isatás* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático." *Criticón* 96 (2006): 167-179.
- 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*. Coords. Odette Gorsse y Frédéric Serralta. Toulouse: Publications Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 363-381.
- Hofmann, Gerd. "Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*." *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, II. Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 1125-1137.
- Mackenzie, Carlos. "Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación dramática." *Cuadernos de Investigación Filológica* 37-38 (2011-2012): 171-186.
- Marín, Diego. "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón." *Estudios sobre Calderón*, I. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Fundamentos 162. Madrid: Istmo, 2000. 351-360.
- 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. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.

CARLOS MACKENZIE

Vitse, Marc. "Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón." *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 609-624.

Vitse, Marc. "*Partienda est comoedia*: La segmentación frente a sí misma." *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 4 (2010): 19-75. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Vitse.pdf>>. Fecha de consulta: 4 de junio de 2012.

D.R. © Carlos Mackenzie, México, D.F., enero-junio, 2014.

RECEPCIÓN: Julio de 2012

ACEPTACIÓN: Junio de 2013