

SONIDO Y SENTIDO EN LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA:
PATRONES MÉTRICOS CON FUNCIÓN SOBRENATURAL
EN *SAN SEGUNDO* Y *LOS LOCOS POR EL CIELO*

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Gaston Gilabert, «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, cultura*, XXX (2024), pp. 315-352.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.509>>

Fecha de recepción: 7 de junio de 2023 / Fecha de aceptación: 22 de julio de 2023

RESUMEN

Las comedias hagiográficas representan un género privilegiado para observar el correlato entre el microcosmos y el macrocosmos, pues con frecuencia dramatizan una pugna que pronto supera el plano estrictamente humano para establecer correspondencias con una guerra espiritual entre el bien y el mal. De hecho, ángeles y demonios suelen intervenir en la acción, bien ayudando al futuro santo, bien tratando de impedir su éxito. El mundo de la comedia del Siglo de Oro, eminentemente dirigido al oído, ofrece a los dramaturgos una diversidad de recursos sonoros a través de la segmentación métrica y de la rima para enfatizar esa lucha, de manera que sonido y sentido se alían en esa batalla cósmica y no solo importa lo que los personajes dicen, sino cómo lo dicen. Con especial atención a las dos primeras comedias hagiográficas de Lope de Vega, *San Segundo* y *Los locos por el cielo*, nos centraremos en aquellos procedimientos formales vinculados con lo sobrenatural, para apreciar la disonancia de las potencias infernales y la armonía sonora que crean los seres celestiales.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; comedia hagiográfica; sobrenatural; demonios; ángeles; polimetría y estructura dramática; sonido; *San Segundo*; *Los locos por el cielo*.

ABSTRACT

Hagiographic *comedias* represent a privileged genre for observing the correlation between the microcosm and the macrocosm, since they frequently dramatize a struggle that soon goes beyond the strictly human level to establish correspondences with a spiritual war between good and evil. In fact, angels and demons usually intervene in the action, either helping the future saint or trying to prevent his success. The world of the Spanish Golden Age *comedia*, eminently aimed at the ear, offers playwrights a diversity of sound resources through metric segmentation and rhyme to emphasize that fight, so that sound and meaning join in that cosmic battle and not only what the characters say matters, but how they say it. With special attention to the first two hagiographic *comedias*

by Lope de Vega, *San Segundo* and *Los locos por el cielo*, we will focus on those formal procedures linked to the supernatural, in order to appreciate the dissonance of infernal powers and the sound harmony created by celestial beings.

KEYWORDS: Lope de Vega; Hagiographic *Comedia*; Supernatural; Demons; Angels; Polymetry and Dramatic Structure; Sound; *San Segundo*; *Los locos por el cielo*.

INTRODUCCIÓN

En el teatro litúrgico de finales de la Edad Media es sabido que la falta de inteligibilidad del latín era suplida por la fuerza del espectáculo y la apelación a recursos paratextuales como la codificación del vestuario —alas para los ángeles, vestido rojo para María Magdalena, etc.—, el olfato —por ejemplo, con inciensos y hierbas aromáticas para la presencia de seres benéficos y con azufre quemado para los demonios— o los efectos sonoros, que podían incluir desde dulces músicas celestiales hasta ruidos estridentes.¹ Con este tipo de códigos, la semántica del texto quedaba reforzada y el público percibía de manera unívoca los vaivenes armónicos o disonantes del discurso.

El espectáculo de masas que supone el teatro de la segunda mitad del siglo XVI en España no va a renunciar a los recursos escénicos heredados, antes lo contrario: en el camino que va del Renacimiento al Barroco los explotará y sumará todas aquellas conquistas que se realizan en distintos ámbitos como la ingeniería escenográfica, la música y el lenguaje poético. La búsqueda del pasmo para los sentidos por parte de los dramaturgos se aprecia especialmente en el teatro cortesano y en los géneros vinculados con lo sobrenatural: las comedias mitológicas, las hagiográficas y las de magia.²

De esta tríada, por su temática y por su claro carácter pedagógico y devocional, son las comedias de santos las que acusan un mayor influjo de los dramas litúrgicos medievales y, como en estos, puede percibirse un conjunto de recursos paratextuales

1. Para más trucos escénicos y efectos especiales del teatro medieval puede verse el estudio de Massip y Kovács [2017:299-332].

2. Utilizo la voz *sobrenatural* en su sentido amplio, a pesar de que, en el Siglo de Oro, se entendía que solo Dios estaba por encima de las leyes de la naturaleza, de manera que solo el milagro podía ser entendido como tal (Montaner y Lara 2014:162-170). Una teoría unitaria de los géneros sobrenaturales del teatro áureo y sus hibridaciones puede hallarse en Gilabert [2022].

dirigidos a connotar y distinguir las secuencias asociadas a los seres celestiales de las meramente mundanas y, sobre todo, de aquellas vinculadas con las potencias infernales. Además, las comedias hagiográficas representan un género privilegiado para observar el correlato entre el microcosmos y el macrocosmos, pues con frecuencia dramatizan una pugna que pronto supera el plano estrictamente humano para establecer correspondencias con una guerra espiritual entre el bien y el mal. De hecho, ángeles y demonios suelen intervenir en la acción, bien ayudando al futuro santo, bien tratando de impedir su éxito. La comedia nueva, con la configuración paulatina de una clase de teatro eminentemente dirigida al oído, ofrece a los dramaturgos una diversidad de recursos sonoros a través de la segmentación métrica y de la rima para enfatizar esa lucha, de manera que sonido y sentido se alían en esa batalla cósmica y no solo importa lo que los personajes dicen, sino cómo lo dicen.

Para la consecución de este objetivo es preciso hablar de las funciones que tienden a cumplir ciertas estrofas y de la noción de segmentación métrica. El cometido de las estrofas fue explorado en el pionero *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (Marín 1962), que arrojó luz en el sentido profundo al que respondía el manejo de determinados versos en el seno de una obra. Más tarde, Vitse [1998] daba cuenta de que los dramaturgos segmentaban sus comedias no solo en jornadas, escenas o cuadros, sino con cambios estróficos de relevancia semántica y organizados a partir de estructuras métricas englobadoras y englobantes. Este hallazgo crítico todavía hoy sigue dando sus frutos y fue sintetizado desde el punto de vista teórico y con un corpus más amplio por Antonucci [2010]. Todos estos estudiosos conocían y tenían en cuenta también el criterio del cambio de cuadro, esto es, cuando la escena quedaba vacía y se substituía la totalidad de personajes. No obstante, fue Crivellari [2013] el que, a partir del análisis de los autógrafos de Lope de Vega demostró la igual o superior importancia que para el dramaturgo suponían los cambios de cuadro en la escritura de sus piezas, que siempre marcaba con signos gráficos.

Desde estas premisas, y ya que «lo espectacular en las comedias de santos viene dado principalmente a través de lo sobrenatural» (Dassbach 1997:85), llevaremos a cabo una lectura inédita de las dos primeras piezas hagiográficas de Lope de Vega, *San Segundo* y *Los locos por el cielo*, centrándonos en aquellos procedimientos formales vinculados con lo sobrenatural que buscan aislar y aumentar la disonancia de las potencias infernales y la armonía sonora que crean los seres benéficos.

SAN SEGUNDO

San Segundo arranca con la llegada del apóstol Santiago a España para su evangelización, ayudado por el protagonista y por otros discípulos, que serán conocidos con el nombre de «varones apostólicos» en su misión de crear una Iglesia española. El manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional es el único testimonio de la comedia hasta la edición de Menéndez Pelayo [1894] y dice en su último folio, tras el *Finis*: «Lope de Vega Carpio la acabó en Alba en doce de agosto de 1594 años» (f. 26r).³

Antes de 1594 Lope de Vega no parece haberse interesado demasiado por este género, puesto que *San Segundo* es la primera comedia hagiográfica conservada que compuso, y no lo hizo a iniciativa propia sino por encargo del entonces obispo de Ávila, Jerónimo Manrique; mediando un compromiso el 22 de agosto de 1594 entre Alonso de Cisneros y el Concejo de Ávila para su representación (Arribas 2002:10). Es por ello por lo que Lope de Vega funde en su comedia el origen y la contemporaneidad del obispado de Ávila, con alabanzas a ambas figuras que explicarán que el poeta solicitara más tarde para sí una de las capellanías de la catedral de dicha ciudad.⁴ El hecho de ser esta pieza por encargo condicionó el juicio estético de Leocadio Garasa, que calificó su escritura de endeble [1960:54].

La comedia aborda cuatro grandes conflictos y en todos ellos el Demonio está involucrado: uno en la jornada inicial, otro en la segunda y dos en la última. La primera de estas crisis se da en Jerusalén, donde se produce un enfrentamiento dialéctico entre paganismo y cristianismo: de un lado, el mágico Hermógenes y su aprendiz Fileto, ayudados por un grupo de judíos y de soldados romanos y con la participación de tres demonios, y, de otro, Santiago y sus discípulos. Después de un primer asalto, en que el mago y su aprendiz terminan por convertirse al cristianismo, se produce un giro en que Santiago es capturado por los romanos para conducirlo ante Herodes. Sabiendo el apóstol que su muerte se acerca, le encarga a Segundo continuar su misión por España.

3. Aunque el manuscrito se presente como autógrafo, en realidad, como ya indicaron Morley y Bruerton [1968:75], se trata de un apógrafo.

4. Para la génesis de esta comedia y el estrecho vínculo durante muchos años entre Lope de Vega y Jerónimo Manrique, véanse, además de Arribas [2002], los trabajos de Leocadio Garasa [1960] y Delgado Mesonero [1970].

El conflicto entre cristianos y gentiles de la primera jornada vuelve a repetirse en la siguiente, con la llegada a Guadix de Segundo y de Torcato, en medio de una fiesta pagana en que el sacerdote Erastro pretende realizar un sacrificio. El pueblo persigue a los cristianos para matarlos, pero un milagro del cielo provoca el derrumbe del puente por el que cruzaban los perseguidores. Los paganos que sobreviven se convierten al cristianismo y Segundo reparte diócesis a sus Varones Apostólicos, reservándose Ávila para sí mismo. A Torcato le asigna Guadix, y su primera acción consiste en descubrir que tras la estatua de la diosa Diana se oculta un demonio. Después de la derrota del maligno y del hundimiento del templo pagano se pone fin a la jornada con vítores a Cristo.

El tercer acto se abre con una conversación entre Lucifer, Satanás y Astarot, conjurándose con Idolatría, para derrotar a Segundo, obispo de Ávila. En esta localidad, se presentan los últimos dos conflictos. De un lado, el espectador ve al futuro santo realizando buenas obras hasta que llega una mujer seductora pidiéndole confesión a solas —en realidad, un demonio disfrazado que pretende su perdición—; sin embargo, los esfuerzos serán vanos, puesto que Santiago, en una nube, provocará su huida. De otro, Segundo sentirá luego que se le acerca la muerte y escribirá unos documentos para que, llegado el momento, lean sus discípulos. Al quedarse dormido, «*sale una inspiración del cielo en figura de ángel*» (v. 2609Acot) y le profetiza su inmediata muerte y su gloria celestial. También un demonio aprovecha el sueño del obispo para introducir herejías en sus escritos y torcer su voluntad, pero, al despertar, se da cuenta del engaño y el maligno sufre una nueva derrota antes de la muerte de Segundo, con que termina la comedia.

LAS POTENCIAS DEL MAL: UN PROTAGONISMO LIMITADO

Llama poderosamente la atención, en comparación con el resto de las comedias hagiográficas de Lope de Vega, la cantidad de versos que concede a los personajes asociados a lo sobrenatural maléfico: los demonios dicen 334 versos, a Idolatría le corresponden 67 y al mágico Hermógenes, conjurador de espíritus que tiene pacto hecho con el Demonio y con cuyo mismo nombre se identifica, 106. Así, un total de 507 versos para estos personajes, que suponen más de una sexta parte de toda la comedia; y eso que no estamos contando a antagonistas humanos como los judíos, los romanos y los paganos que combaten contra Segundo y los otros cristianos. Ninguna de las comedias hagio-

gráficas tempranas de Lope de Vega, esto es, anteriores a 1606,⁵ llega a alcanzar esta ventaja en número de versos para los antagonistas vinculados con lo sobrenatural.

Un indicio más que revela el gran interés del primer Lope en mostrar lo sobrenatural maléfico es la extensión ininterrumpida de las intervenciones de los demonios y la concesión de un cuadro en exclusiva a este tipo de personajes, como se observa en la apertura de la tercera jornada, en la que estas fuerzas diabólicas dialogan sin estorbos durante 209 versos (vv. 1957-2165) y terminan planificando la muerte de Segundo. Este protagonismo representa también una excepción respecto a la norma en las comedias hagiográficas del Siglo de Oro.⁶

En vano resulta buscar música vocal en esta comedia. No hay canciones ni versos que sean explícitamente cantados, y, pese a ello, podemos afirmar que Lope se preocupó por incluir en la declamación ciertos recursos de interés dirigidos al oído del espectador que pasan por abordar los porqués de las preferencias estróficas. Sobre la métrica en *San Segundo*, Menéndez Pelayo [1894:cxi] se limitó a señalar que:

Todo respira devota compostura en esta pieza, y la versificación es, por lo general, muy fluida y amena, abundando mucho, como en todas las obras primitivas de Lope, las quintillas entre los versos cortos, y entre los mayores las octavas y tercetos. Tampoco faltan versos sueltos, pero sólo hay cuatro romances, narrativos todos.

En la búsqueda de sonoridades y formas métricas semánticamente connotadas, es revelador prestar especial atención a esas secuencias con presencia sobrenatural maligna y observar el tratamiento acústico que les confiere Lope en contraposición con el que dedica a las figuras benéficas. En una comedia que cuenta con

5. Me refiero a las anteriores a 1606 de acuerdo con Morley y Bruerton [1968]: *San Segundo* (1594), *Los locos por el cielo* (1598-1603), *El negro del mejor amo*, *Antiobo de Cerdeña* (1599-1603), *El niño inocente de La Guardia* (1603), *El rústico del cielo* (1605), *San Isidro labrador de Madrid* (1604-1606) y *La devoción del rosario* (1604-1606).

6. Llama la atención la similitud entre este cuadro, el más autónomo de la comedia, y la sección inicial de la *Comèdia de santa Bàrbara* escrita por Vicent Garcia, rector de Vallfogona, en 1617. En ambos segmentos, personajes infernales y alegóricos planifican acabar con la vida de los respectivos protagonistas; hay coincidencias métricas; contamos con una concentración de elementos alegóricos única en cada obra; los dos segmentos coinciden en darle protagonismo a Lucifer y a Idolatría, que lideran las misiones, con un porcentaje similar de versos. Estos y otros motivos, amén de algunas características de la pieza catalana que remiten a un estadio incipiente de la comedia nueva, me hacen sospechar que la fuente de Vicent Garcia podría haber sido *San Segundo*, *Los locos por el cielo* u otras comedias hagiográficas tempranas de Lope, incluyendo *La Bárbara del cielo*, hoy perdida, y escrita probablemente en los últimos años del siglo XVI.

diversidad de estrofas de arte mayor —como son las octavas reales, los sonetos, las tiradas de endecasílabos sueltos o los tercetos encadenados— resulta elocuente que se excluya de todas estas formas y de la gravedad con que se las asocia a los demonios y figuras asimilables como Idolatría y Hermógenes el nigromante.

Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, declaró que el uso de una estrofa u otra no es una decisión arbitraria, sino que obedece a cuestiones semánticas. Esto es, los temas tratados ejercen una *vis atractiva* en relación con unas formas determinadas: «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» (vv. 305-306). Tras ello, señala esa correspondencia dramática de forma y contenido con unos ejemplos que evidencian la jerarquía entre arte mayor y arte menor: «las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas» (vv. 309-312). A pesar de que *San Segundo* sea la comedia hagiográfica del primer Lope con más intervenciones de estas fuerzas maléficas, el dramaturgo no les permite participar en ninguna estrofa de arte mayor, por lo que levanta, a través del oído, una frontera.

En la jornada primera (fig. 1) hay un claro cambio de marco espacial: pasamos de Zaragoza, donde están los varones apostólicos tratando de evangelizar España, a Jerusalén, lugar en el que se dramatiza un enfrentamiento dialéctico entre paganismo y cristianismo. De un lado, Santiago y sus discípulos y, de otro, el mágico Hermógenes y su aprendiz Fileto, ayudados por un grupo de judíos y soldados romanos y con la participación de tres demonios. El último cuadro zaragozano comienza con las silvas de los personajes celestiales y el siguiente contiene exclusivamente quintillas, en que vemos en Jerusalén la presentación de los poderes maléficos del mágico Hermógenes. El último cuadro de la jornada coincide con un cambio de métrica: aparecen el apóstol Santiago, Torcato y Segundo, con octavas reales, dispuestos a hacer frente a sus enemigos. Cuando irrumpen en el mismo cuadro Hermógenes, Fileto y los judíos Josías y Abiatar, lo harán en redondillas, así como los tres demonios que los ayudan.

Jornada 1 ^a	Métrica	Personajes	Espacios
Cuadro 1	Redondilla	Cristianos	Zaragoza
	Endecasílabo suelto		
	Quintilla		
Cuadro 2	Terceto		

Jornada 1 ^a	Métrica	Personajes	Espacios
Cuadro 3	Silva	Cristianos	Zaragoza
	Quintilla		
Cuadro 4	Quintilla	Paganos	Jerusalén
Cuadro 5	Octava real	Cristianos	
	Redondilla	Paganos, demonios y cristianos	
	Octava real	Paganos y cristianos	

Fig. 1. Cuadros, métrica, personajes y espacios de la primera jornada de *San Segundo*.

A juzgar exclusivamente por *San Segundo*, la escritura teatral hagiográfica del primer Lope parece hacer incompatible lo demoníaco y el arte mayor, como si quisiera degradar por vías indirectas a las fuerzas del mal. El Fénix sabía bien cómo crear escenas tenebrosas donde la gravedad del arte mayor se conjura para ambientar una escena que quiere que sea percibida por el público como trágica o amenazante, pero en la comedia de *San Segundo* no desea conceder al Diablo esa potestad. De acuerdo con Cantero [2006:620-621], el uso del arte mayor «suele designar, lógicamente, a los personajes y situaciones de respeto, como conviene a su forma sobria y grave» y «puede asimismo caracterizar de modo premonitorio a un personaje inicialmente insignificante pero llamado a grandes hazañas durante el desarrollo de la función». De ahí que, por ejemplo, los endecasílabos sueltos solo se permitan en escenas con participación del futuro santo o en las que hable la divinidad.

Por el hecho de no desplegar en ninguna escena demoníaca esa atmósfera sobria y grave, Lope está optando por una caracterización acústica del maligno muy determinada. Al oído se nos antoja mundanamente pequeño en comparación con los portadores de la palabra de Dios. Para escribir *El mercader de Venecia* Shakespeare había utilizado como fuente *El juicio de Malta*, obra de su rival, Christopher Marlowe, pero, a diferencia del protagonista de este, el judío Barrabás, que más parece un fante grotesco para asustar a niños, el Shylock del bardo inglés logra tal profundidad que es capaz de infundir miedo en sus espectadores. Como sostiene Harold Bloom: «Shylock is an anti-Barabas, turned inward, as much a deep psyche as Barabas is a cartoon» [1998:181].⁷

7. Marlowe concede al diablo de su *Fausto* otra caracterización, que puede compararse, como ha

Podríamos añadir que Shakespeare diseña un judío malvado que representa un peligro para una sociedad en la que Dios parece estar ausente. Lope de Vega, en cambio, a través del sonido esculpe y connota a sus personajes, a la vez que devalúa el potencial peligro para los espectadores y recuerda constantemente la omnipresencia de Dios.⁸

La primera jornada de *San Segundo* termina con una secuencia de octavas reales en las que interviene Hermógenes, si bien, antes de terminar la tirada de redondillas previas, los tres demonios se esfumaron y el nigromante abandonó el culto satánico para convertirse al cristianismo. Nuevamente Lope no permite que lo sobrenatural maléfico despliegue su poder ni su amenaza en arte mayor. En esas octavas reales, sabiendo el apóstol Santiago que su muerte se acerca, le encarga a Segundo continuar su misión evangélica por España.

La siguiente aparición del demonio se da en la segunda jornada (fig. 2). En Guadix, el cuadro tercero es inaugurado con una conversación entre Segundo y Torcato en endecasílabos sueltos. Después de diversas entradas y salidas de personajes y de cambios métricos, Torcato realiza un agradecimiento a Dios en octavas reales. Al término de este segmento, comienzan unas quintillas en las que saldrá un diablo con fuego para enfrentarse, sin éxito, a los cristianos.

Jornada 2ª	Métrica	Personajes	Espacio
Cuadro 1	Octava real	Cristianos	Roma
	Romance e-o		
	Octava real		
	Quintilla		

hecho con acierto Fernández Rodríguez [2017], con *La gran columna fogosa*, comedia hagiográfica de Lope de Vega.

8. En este sentido, Leocadio Garasa [1960:92] dice: «El Demonio del teatro está, por lo general, muy lejos de tener el aspecto terrífico propio de algunas mitologías orientales o americanas. Seguramente Lope conocía las originales efigies diabólicas de Ieronimus Bosch —el Bosco— cuya pintura se halla a horcajadas entre la Edad Media y el Renacimiento y, al mismo tiempo, vaticina audazmente el barroco. Sin embargo, los demonios del teatro lopesco revestirán aspectos aún más inofensivos». Sobre la representación degradada del demonio en la tradición románica, puede verse Hess [1976] y, en el Siglo de Oro, Chevalier [1986].

Jornada 2ª	Métrica	Personajes	Espacio
Cuadro 2	Redondilla	Paganos	Guadix
	Soneto		
	Quintilla		
	Octava real		
	Endecasílabo suelto	Voz divina	
	Octava real	Paganos	
Cuadro 3	Endecasílabo suelto	Cristianos	
	Redondilla	Cristianos y paganos	
	Romance e-e		
	Redondilla		
	Octava real	Cristianos	
	Quintilla	Cristianos, paganos y demonio	

Fig. 2. Cuadros, métrica, personajes y espacios de la segunda jornada de *San Segundo*.

La tercera jornada (fig. 3) se inicia en el infierno con un extenso cuadro donde hablan los demonios Lucifer, Astarot y Satanás usando las quintillas, solo interrumpidas con una tirada de romances de la maléfica Idolatría, segmento que queda englobado y enmarcado por las quintillas del trío infernal. Cambia el cuadro y, con él, la estrofa métrica, el espacio y los personajes: en Ávila, Segundo enseña las Sagradas Escrituras a Lisandro con endecasílabos sueltos. Pronto aparecerá un demonio disfrazado de mujer para tentar al futuro santo; no obstante, lo hará con el arte menor de las redondillas y de este modo será derrotado. Cuando se produzca la siguiente secuencia de arte mayor, un soneto con estrambote de Segundo, el demonio, definitivamente vencido, ya no aparecerá más en la comedia.

Jornada 3ª	Métrica	Personajes	Espacio
Cuadro 1	Quintilla	Demonios	Infierno
	Romance	Demonios e Idolatría	
	Quintilla	Demonios	

Jornada 3ª	Métrica	Personajes	Espacio
Cuadro 2	Endecasílabo suelto	Cristianos	Ávila
	Redondilla	Cristianos y demonio	
Cuadro 3	Redondilla	Demonios	
Cuadro 4	Redondilla	Cristianos	
	Romance	Inspiración	
	Sexteto-lira	Demonio	
	Redondilla	Cristianos y demonio	
Cuadro 5	Redondilla	Cristianos	
	Soneto con estrambote		
	Redondilla		
	Octava real		

Fig. 3. Cuadros, métrica, personajes y espacios de la tercera jornada de *San Segundo*.

Llama la atención que los dos únicos cuadros que se inauguran con endecasílabos sueltos —en la jornadas segunda y tercera— sean secuencias con participación del santo protagonista. Estas terminarán con un combate contra el demonio, mas en estos segundos momentos de presencia diabólica se abandona el arte mayor por la exclusión de esa elevación sonora a que Lope condena al maligno.

Igualmente, otro modo usual en las comedias áureas de enfatizar la importancia de ciertas tramas y de jerarquizar a los personajes consiste en marcar un contraste claro entre secuencias con el objetivo de que lo visual acompañe a lo sonoro a través de la coincidencia espaciotemporal de un cambio de cuadro con un cambio de estrofa métrica; de modo que tras el tablado vacío comience una nueva sonoridad con unos nuevos personajes. En *San Segundo* estas alteraciones de ambiente Lope las diseña siempre en favor de los personajes benéficos y jamás lo permite ni con los demonios, ni con el mágico Hermógenes, ni con Idolatría, pese a que este tipo de roles estén en todas las jornadas y hasta repetidas veces en ellas. El momento que más se acerca a ello es la larga tirada de quintillas con que se inaugura la tercera jornada (fig. 3) y en que conspiran los tres demonios en el infierno; sin embargo, en realidad, aunque inauguren cuadro no inauguran se-

cuencia métrica, ya que continúan o reaprovechan la ambientación de las quintillas con que terminó la segunda jornada y en que participó el futuro santo (fig. 2).

DE QUINTILLAS A REDONDILLAS

La crítica acostumbra a hablar de lo asimilable de las funciones entre la redondilla y la quintilla en el Siglo de Oro, pues, como recuerda Quilis, «la quintilla se formó con el modelo de la redondilla, añadiéndole un verso» e incluso habían llamado *redondillas* o *redondillas de cinco versos* a las quintillas Lope de Vega (Quilis 1986:103) y Rengifo (Navarro Tomás 1974:266). Navarro Tomás añade que «quintillas y redondillas alternaban en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto».

Es cierto que muchas veces ambas estrofas se solapan en sus funciones, pero, en otras, podemos advertir que la redondilla funciona como categoría hiperónima y la quintilla como hipónima. El uso generalizado de las dos en el teatro áureo las habilita para un sinfín de situaciones; no obstante, las redondillas suelen abarcar un campo más amplio, fundamentalmente de ambientación ligera, amorosa y festiva que caracteriza la fórmula de la comedia comercial y que Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* asociaba al amor —«y para las de amor, las redondillas» (v. 312)—. Las quintillas, aun cubriendo también un amplio espectro, suelen especializarse en segmentos temáticos de mayor tensión o de tono más sombrío. Bakker [1981:99] las asocia a las notas aciagas, a la indignación, a la irritación y a la maldad de los acontecimientos y Fernández Guillermo [1994:141], a propósito de su análisis de *El castigo sin venganza*, realiza además una gradación: «La quintilla no alcanza la tensión de la décima; que queda en un punto intermedio entre esta y la redondilla». También Cantero [2006:618] aprecia ciertos matices separativos:

Por su parte, la quintilla aventaja al romance y a la redondilla en la particularidad formal de tener un quinto verso que *abrocha* la rima, lo cual hace que pueda ser más contundente que la redondilla [...]. Su uso específico procede de esta peculiaridad formal, y, aunque admite también la dinamicidad mecánica, aventaja sobre todo la

redondilla para acoger las tensiones sordas que mueven los hilos ocultos de la trama y, en particular, para caracterizar de modo específico las emociones señaladas, si bien no rebasa nunca ciertos límites cuya transgresión [...] exige estrofas más *marcadas*. En este uso, puede acoger la quintilla tanto las explosiones de júbilo como el reproche y el desabrimiento, e incluso, y en especial, las intenciones torvas o la expresión de las bajezas humanas, rasgo para el que el broche expresivo de su quinto verso compone un *gancho* de gran efectividad.

Lope de Vega, en *San Segundo*, establece que lo sobrenatural maléfico haga su presentación en quintillas y sea vencido por el bien en redondillas (fig. 4). Así se observa claramente en el caso del nigromante Hermógenes, que solo aparece en dos escenas: en la primera, en quintillas, deja constancia de su siniestro poder y lanza una amenaza contra los cristianos. En la siguiente escena, cuando se da el enfrentamiento con los personajes benéficos, en redondillas, ya el oído de los más avezados podría intuir que va a terminar en el fracaso del nigromante, que, en efecto, acaba convirtiéndose al cristianismo durante la misma estrofa.

Con los demonios ocurre lo mismo. La larga secuencia de quintillas del inicio de la tercera jornada es la de mayor condensación demoníaca, pero será en redondillas cuando sean vencidos todos sus intentos: el del diablo disfrazado de mujer para tentar a Segundo y el de Astarot tratando de introducir herejías en los escritos del moribundo obispo.

J.1 ^a	Métrica	Personajes	Éxitos del Demonio
C1	Redondilla	Cristianos	
	Endecasílabo suelto		
	Quintilla		
C2	Terceto		
C3	Silva		
	Quintilla		
C4	Quintilla	Paganos	↑Hermógenes
C5	Octava real	Cristianos	
	Redondilla	Paganos, demonios y cristianos	↓Hermógenes ↓Demonios
	Octava real	Paganos y cristianos	

J.1^a	Métrica	Personajes	Éxitos del Demonio
J.3 ^a			
C1	Quintilla	Demonios	↑Demonios
	Romance	Demonios e Idolatría	↑Demonios
	Quintilla	Demonios	↑Demonios
C2	Endecasílabo suelto	Cristianos	
	Redondilla	Cristianos y demonio	↓Demonios
C3	Redondilla	Demonios	↓Demonios
C4	Redondilla	Cristianos	
	Romance	Inspiración	
	Sexteto-lira	Demonio	↑Demonios
	Redondilla	Cristianos y demonio	↓Demonios
C5	Redondilla	Cristianos	
	Soneto con estrambote		
	Redondilla		
	Octava real		

Fig. 4. Cuadros, métrica, personajes y victorias del Demonio en dos jornadas de *San Segundo*.

La propia intriga y tensión dramática mantiene ese conflicto de quintillas (fig. 5), que resulta la estrofa predominante tanto en la primera como en la segunda jornada. No obstante, en la tercera, las redondillas triunfan de manera radical sobre las quintillas, con 568 versos frente a 145. Estos últimos versos de quintilla, además, están dispuestos únicamente en el primer cuadro, en que los demonios hablan en el infierno (fig. 3), y termina en el v. 2165. Desde el siguiente verso, que inaugura el segundo cuadro, hasta el final de la comedia —v. 2928— no hay ni un verso en quintilla y la predominancia de las redondillas es tajante, siendo esta opción la preferida por Lope —supone prácticamente el 75% de los versos— desde ese segundo cuadro hasta la apoteosis final.

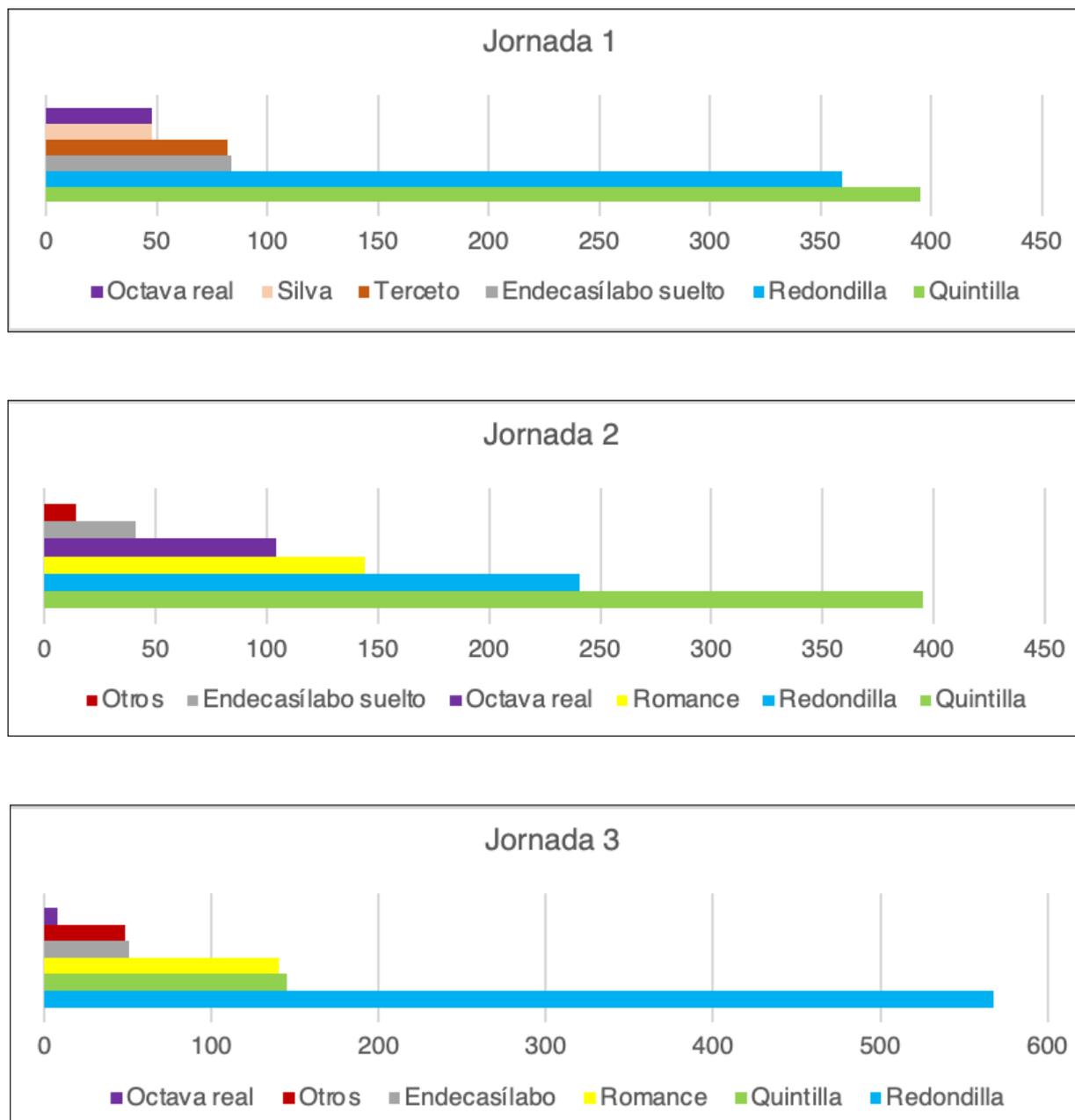


Fig. 5. Estrofas métricas por jornadas de *San Segundo*.

En síntesis, pese a que Lope de Vega excluya de la gravedad del arte mayor las intervenciones maléficas, sí realiza una distinción entre redondillas y quintillas para conceder a estas un incremento de tensión dramática o una connotación más sombría.

LA INVOCACIÓN A DIANA

Otro procedimiento destacable y habitual en los géneros teatrales vinculados con lo sobrenatural es aquel en que, en una misma escena y un mismo macrosegmento métrico, se introduce la voz de lo sobrenatural con una nueva estrofa totalmente enmarcada y con independencia de si esa voz representa el bien o el mal. Lope lleva a cabo esta operación en dos ocasiones y en ambas siempre la octava real es la estrofa que abraza los versos asociados a las fuerzas sobrenaturales.

El último cuadro de la primera jornada es inaugurado por las octavas reales del apóstol Santiago, Torcato y Segundo, y va a terminar con la misma estrofa métrica. Empero, entremedio interrumpirán a los personajes benéficos las redondillas de Hermógenes, su aprendiz, y los judíos, a los que se añadirán tres demonios. En esa misma secuencia de redondillas, Hermógenes se convertirá al cristianismo y los demonios huirán. A continuación, el cuadro vuelve a las octavas reales con las que comenzó y con las que dará fin a la jornada. De modo que lo sobrenatural maléfico aparece en arte menor y está rodeado por las murallas del arte mayor.

La otra ocasión en la que procede de tal manera es en la segunda jornada, cuando Lope introduce la única trama amorosa de la comedia: en Guadix, Vandalino está enamorado de Luparia, pero ella no le corresponde porque ha decidido consagrarse al culto de la diosa Diana. La invocación que realiza Luparia a la diosa pagana se hace en octavas reales,⁹ y la estatua de Diana responde con siete versos en endecasílabos sueltos exponiendo que Cristo es la única divinidad y que vaya a buscarlo. Luparia reaccionará convencida de la verdad revelada con las mismas octavas reales con que hizo la invocación. Por tanto, queda perfectamente delimitada la voz de lo sobrenatural, como si se tratase de un accidente, expresada aquí en el arte mayor de los endecasílabos sueltos en cuanto fuerza benéfica, pese a su apariencia pagana. La exhortación de Luparia queda destacada porque el cambio métrico de quintillas a octavas reales se produce durante su mismo discurso y la ruptura coincide con un cambio de destinatario y de función del lenguaje:

9. Sigue aquí una tendencia teatral iniciada por Juan de la Cueva y sus conjuros a dioses paganos en octavas reales en *La constancia de Arcelina* y en la *Comedia del viejo enamorado*, línea que continuará Cervantes en la escena de nigromancia de la *Tragedia de Numancia*, cuya invocación también se hace en octavas reales.

Quintilla (vv. 1446-1620)	LUPARIA	¿Quién pensara que a tal diosa llegara a hablar, sospechosa de que no vive en el cielo?
<i>Octava real</i> (vv. 1621-1644)		<i>Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina.</i> ¡Diana santa! ¡Ilustre y clara hermana del sol hermoso! Puesto que me atrevo a tu grandeza heroica y soberana, con alguna razón la lengua muevo. [...]
<i>Endecasílabo suelto</i> (vv. 1645-1651)	DIANA	<i>Habla Diana.</i> Luparia, un Dios hay sólo sin principio, que por la ofensa del primer pecado a la tierra envió su Primogénito. Éste nació en Belén de María Virgen, [...]
<i>Octava real</i> (vv. 1652-1683)	LUPARIA	¡Oh! Notable respuesta en que se ha visto, Clórida mía, mi pasado engaño, y que la vanidad por Dios conquisto y el viento sigo a costa de mi daño. ¿Dónde será posible hallar a Cristo, nombre tan nuevo y hasta agora extraño? [...] ¡Enséñame, Señor, camino o parte, pues eres Dios, por donde pueda hallarte!
<i>Endecasílabo suelto</i> (vv. 1684-1717)	SEGUNDO	<i>Vanse, y salen Segundo y Torcato, con sotanas y ropas.</i> Mientras descansan los demás, Torcato, en esa vega llana y apacible, a la frescura de ese claro río y alegre sombra de sus claros álamos, [...]

El nombre de Dios que por primera vez escucha la oficiante con esa fugaz secuencia de siete versos lo volverá a hallar el receptor en su portavoz Segundo, ya que, justo al término de esta tirada de octavas reales de Luparia, este representante de Cristo en la tierra retomará los endecasílabos sueltos de la voz divina. Para la búsqueda de Dios a la que exhortaba la estatua podemos confiar en el oído, siguiendo el hilo sonoro de los endecasílabos sueltos, puesto que en dicha comedia solo nos

conduce a los cristianos y principalmente a su glorioso protagonista. Así que la senda hacia Jesucristo que busca la pagana arrepentida —«¡Enséñame, Señor, camino o parte, / pues eres Dios, por donde pueda hallarte!»— puede encontrarla mediante la consonancia auditiva del endecasílabo suelto.

LOS SONIDOS DE ASTAROT, DE HERMÓGENES Y DE LOS PERSONAJES ALEGÓRICOS

Si tomamos en consideración solo a los demonios —excluyendo al mago Hermógenes y a la alegórica Idolatría—, veremos que esos seres aparecen en todas las jornadas y se sirven de las redondillas en casi la mitad de sus intervenciones —un 49,7%— (fig. 6). El uso de esta estrofa métrica por parte del Diabolo parece conllevar eminentemente el fracaso en su cometido, pues la mayoría de las redondillas —el 84%— está ubicada a partir del segundo cuadro de la tercera jornada para mostrar el desenlace feliz y ejemplarizante de la comedia.



Fig. 6. Estrofas del Demonio en *San Segundo*.

La segunda estrofa más utilizada por los demonios es la quintilla, que representa un 43,1% del total de sus intervenciones. Así, diríamos que, salvo una secuencia excepcional, la totalidad de los versos del demonio responden o bien a la redondilla o bien a la quintilla. Esa excepción la constituye un soliloquio de veinticuatro versos en sextetos-lira que pronuncia Astarot (vv. 2685-2708) y que representa solo el 7,2% de las intervenciones demoníacas. Su particularidad merece un análisis detenido, a pesar de que Arribas [2002:15] liquide la cuestión con una simplificación, al decir que en la comedia de *San Segundo* «tercetos y sextinas-lira no parecen distinguirse en su función de las redondillas y quintillas para el diálogo».

Entre los personajes benéficos sí se da en varias ocasiones el recurso a estrofas exclusivas, esto es, aquellas que solo se expresan una vez en toda la comedia y a las que el horizonte de expectativas les confiere un tono y una autonomía especiales y distinguibles del resto. Es el caso, por ejemplo, de la secuencia de tercetos y la de silvas por parte de los varones apostólicos en la primera jornada o del soneto con estrambote que declama Segundo antes de expirar al fin de la comedia. A diferencia de este colectivo de personajes, nada parecía augurar, en la última mitad de la tercera jornada, que los demonios se expresaran en una estrofa que no fuera la quintilla o la redondilla; y mucho menos que lo hicieran en una estrofa métrica exclusiva, que nadie más utiliza en toda la comedia.

Habíamos dicho antes que, pese a la extensa presencia de demonios y de otros personajes vinculados con lo sobrenatural maléfico en *San Segundo*, Lope los excluía de las estrofas de arte mayor. El sexteto-lira, aunque pertenezca a la misma tradición de origen italiano que los endecasílabos sueltos y de las octavas reales, no es, como se sabe, una estrofa de arte mayor, sino que hibrida versos de una medida y de otra, y esta *impureza* es la máxima concesión que realiza el dramaturgo para un personaje de tal calibre.¹⁰ Se queda, en este sentido, al borde de la transgresión de una de las reglas sonoras con que da cohesión interna a su comedia.

Asimismo, Lope también juega en esta escena con los límites de otra de sus reglas internas: la que prohibía inaugurar cuadro y segmento métrico a las potencias del mal. Habíamos dicho que no les permitía protagonizar un cambio radical de ambiente constituido por irrumpir en un tablado vacío con una nueva forma estrófica. La acotación que da entrada en escena al diablo del sexteto-lira marca la salida del

10. La gravedad asociada a los sextetos-lira la expresó Lope en *Amor con vista*, cuando el gracioso Tomé, tras escuchar una tirada de esta estrofa, responde «que yo esperaba un romance, / y en verso grave procedes» (f. 13v). Javier Rubiera [2013:217], en su magnífico análisis de *Nuestra Señora del Pilar*, atribuida a Villaviciosa, Matos y Moreto, habla de la relevancia estructural del sexteto-lira asociada a la furiosa intervención del Demonio en la apertura del último acto. Gracias a la lectura de los trabajos de Rubiera y de Chouza Calo [2020], me atrevo a plantear que un probable hipotexto de esta comedia colaborada es *San Segundo* de Lope. Los paralelismos son múltiples: el demonio de los sextetos-lira es también Astarot, en ambas se da la aparición de la Virgen del Pilar a orillas del Ebro con la misión de construir un templo en su honor; asimismo participa entre las *dramatis personae* el apóstol Santiago en medio de su misión evangelizadora, se cuenta con el recurso al sueño profético, hay una escena con un sacrificio pagano, contiene una trama amorosa entre los paganos Valerio y Aurelia —que en la obra de Lope son Vandalino y Luparia— y posteriormente se convierten al cristianismo. Igualmente, entre los antagonistas está otro mágico también llamado Hermógenes que, como el de la obra de Lope, se enfrenta a los cristianos.

personaje alegórico de Inspiración, que había intervenido antes («*Vase, y sale por otra parte Astarot*») y, en su discurso lúgubre en métrica exclusiva, parece en efecto estar solo, pues declara la estratagema secreta que se dispone a llevar a cabo contra Segundo: aprovechar que el mismo obispo de Ávila está a punto de morir, para introducir modificaciones en sus escritos y sembrar así la discordia entre sus discípulos. Con el fin de la comedia a punto de llegar, esta será la cuarta y última oportunidad del demonio para detener el avance de la Iglesia. Pero Astarot no está solo en escena, sino que Segundo, que había inaugurado el cuadro, sigue presente en las tablas, aunque dormido en una silla, de modo que técnicamente no se ha producido el momento de tablado vacío que marca un cambio de cuadro. Lope vuelve a quedarse al borde de la infracción de una de sus reglas internas, pues de haberse encontrado solo y, por tanto, de haber inaugurado cuadro y segmento métrico, el demonio estaría dotado de un protagonismo solo autorizado en la comedia a figuras benéficas. Esta rebeldía infernal queda en consecuencia sabotada por la figura sedente, aunque muda e inconsciente, del futuro santo, que logra relativizar con su presencia escénica el ambiente temible por el que el demonio lanza su última amenaza con una estrofa única.

Después de esos veinticuatro versos exclusivos, el demonio se lanza a la acción y la acotación certifica que «*Escribe Astarot en los papeles de Segundo*». En esta misma escena Astarot volverá a intervenir con nueve versos, si bien estos ya no obedecerán a la estrofa del sexteto-lira, sino a la de las redondillas. Antes habíamos visto cómo los demonios expresaban su poder en quintillas, pero este se disolvía en los segmentos de redondillas. En la tercera jornada los demonios habían trazado sus maldades en quintillas, con la excepción de esos veinticuatro versos de sexteto-lira; no obstante, el desenlace de ambas estrofas serán siempre las rimas abrazadas de las redondillas (fig. 4). De modo que, aunque el demonio se enorgullezca de haber logrado su cometido de emponzoñar los escritos del obispo, al hacerlo en redondillas, el espectador debe intuir que no acabará saliéndose con la suya. Y así sucede poco después, en la despedida que realiza Astarot (vv. 2755-2759):

¡Oh, Segundo!, que yo fui,
y el que soy de ti vencido.
Todo estás lleno de Dios
y yo de mi fuego eterno,
y ansí me parto al infierno.

En la misma escena tenemos, por tanto, dos vertientes de Astarot, la del sujeto activo y la del sujeto pasivo; aquella por la que expresa su poder en sextetos-lira y aquella por la que fracasa en redondillas; en una se le permite el soliloquio sin obstáculos y en otra sus intervenciones quedan divididas y relegadas al diálogo. Estas contraposiciones que atraviesan al diablo final las percibe el oído también a través de otro procedimiento: el de las rimas que utiliza Lope.¹¹ Si comparamos ambos pasajes y aislamos estos sonidos recurrentes, veremos que en la amenaza de Astarot el grupo de rimas que contienen bien la *o*, bien la *u* suponen un 83,3%, mientras que durante su expresión en redondillas los valores descienden hasta un 62%. Y si simplemente tomamos la sonoridad más oscura e infrecuente en lengua española, la rima en *u*, veremos que, en la manifestación del poder diabólico en sextetos-lira, la utiliza en un 25%, mientras que en su fracaso y cambio métrico ese sonido desaparece íntegramente de los finales de verso: su amenaza se ha disipado por completo. La pérdida de sus fonemas más lúgubres anticipa el fracaso y la huida del personaje. Un desenlace que ya se intuía con el paso del sexteto-lira a la redondilla y con el de la posición dominante del soliloquio a la parcelación discursiva del diálogo.

Del mágico Hermógenes, se dice en la comedia que es «sabio maravilloso» (v. 747) que «su alma ofrece / al demonio por señor» (vv. 830-831) y que el mismo Demonio asegura haberle dado durante «diez años, / entre los propios y extraños, / nombre que a mí igual ha sido» (vv. 955-957). Este nigromante aparece también en dos escenas: la primera mostrando su poder diabólico y amenazando a los cristianos y luego enfrentándose y fracasando contra ellos (fig. 4). Estos dos tiempos se marcan con el cambio de sus intervenciones de quintillas a redondillas. Durante estas últimas, entonará la palinodia y abrazará el cristianismo. Entre ambas secuencias, se introducirán unas octavas reales del apóstol Santiago, Segundo y Torcato, que serán los que inmediatamente después frenen al nigromante. La vuelta al arte menor implicará aquí la vuelta de los personajes maléficos.

Si nos fijamos en la sonoridad de la *u* en posición de rima, veremos que, asimismo, juega un papel en esta división evolutiva de Hermógenes: su mayor proporción se da al inicio, cuando, en quintillas, su autoridad diabólica permanece invicta y desaparece por completo en la escena de su fracaso expresado en redondillas,

11. Simon Kroll [2022:71-149] ha estudiado las asonancias de los romances de Calderón y, a propósito de las rimas en *o* y en *u*, observa una conexión con los malos presagios y las escenas de horror.

igual que sucedía con el diablo Astarot. También coinciden este diablo y Hermógenes en que, a ninguno de los dos, aun en sus respectivos momentos de mayor despliegue de poder, Lope les permite iniciar cuadro y segmento métrico. En suma, los obstáculos sobrenaturales que se dan al inicio y al final de la pieza parecen cortados por el mismo patrón sonoro.

De este modo, tomando todos los personajes sobrenaturales, benéficos y maléficos y observando sus rimas vemos que son las intervenciones de los demonios las que están transidas por rimas que contienen la *u* en mayor grado. Ninguna de las fuerzas benéficas cuenta con más de una de esas rimas y en algunos casos —como la Virgen María o la Inspiración— ni siquiera se da en una ocasión. Ese umbral solo lo superan las fuerzas maléficas. Los demonios, concretamente, en veinte ocasiones, cinco de las cuales corresponden al pasaje en que un demonio disfrazado de mujer trata de seducir a Segundo. La apariencia de la falsa doncella es atractiva, pero la sonoridad lúgubre delata su verdadera naturaleza ante el espectador avisado.

De todos los ejemplos de confrontación sonora entre fuerzas sobrenaturales maléficas y benéficas, todavía nos falta ver otro caso, que es el del duelo entre las dos figuras alegóricas antagónicas: el personaje de Idolatría, que asiste a los demonios, y el de Inspiración, que favorece al futuro santo. Aunque sus respectivas apariciones no comparten cuadro, ambos aparecen en la tercera jornada y resulta evidente que Lope los ha dispuesto como correlato del enfrentamiento final entre el mal y el bien. Los dos son los únicos personajes alegóricos de toda la comedia, los dos son coadyuvadores de los personajes infernales y celestiales respectivamente, los dos solo participan en una única ocasión de toda la pieza y los dos lo hacen con extensas tiradas de romance. Pero mientras que la Idolatría fundamenta su tirada en la rima *u-o*, la Inspiración marca distancia sonora haciéndolo con un romance en *a-a*, y mientras que la primera tirada se realiza en presencia de demonios, la segunda es declamada ante el futuro santo. La Inspiración aparece en el cielo y aprovecha el sueño de Segundo para persuadirlo de atajar el mal y marcarle una hoja de ruta con soluciones concretas. La acotación que antecede a sus setenta y seis versos de romance dice: «Sale una Inspiración del cielo en figura de ángel». Curiosamente en otra de las tempranas comedias hagiográficas de Lope, *El inocente niño de La Guardia*, Lope repetirá el recurso, y, entretanto Isabel de Castilla esté dormida, aparecerá una visión de Santo Domingo que persuadirá con objetivos concretos a la reina y, entre otras cosas, le inspirará a fomentar la Inquisición para terminar con la

herejía (vv. 86-173).¹² También en esta ocasión lo hace con una tirada de extensión similar —ochenta y ocho versos—, con la misma estrofa del romance y con idéntica rima en *a-a*. Apreciamos en consecuencia una fórmula reiterada para dotar de sonoridades concretas a la inspiración sobrenatural benéfica que interviene mientras duerme y sueña su interlocutor. La extensión de las tiradas de romance es el elemento métrico más singular de *San Segundo*, de acuerdo con Morley y Bruerton [1968:42-43] —dato que también recoge Arribas [2002:15]—, y este gran desarrollo se debe, al menos en parte, a la rivalidad entre Idolatría e Inspiración, que fuerza a Lope a escribir dos escenas gemelas utilizando la misma estrofa.¹³

LOS LOCOS POR EL CIELO

Los locos por el cielo fue escrita entre 1598 y 1603, de acuerdo con Morley y Bruerton [1968:249], hecho que la convierte en la segunda comedia hagiográfica conservada de Lope de Vega. Sobre ella dice Menéndez Pelayo que «su carencia de interés dramático es evidente, pero está escrita con sencillez agradable y con unción religiosa en algunos pasajes» y, sobre la tercera jornada, cuyo valor literario destacaremos, asegura que es insípida y trivial, y finalmente concluye que *Los locos por el cielo* es de las comedias «más sosas y descoloridas, y de las que menos impresión dejan en la memoria» [1894:lxii]. Por su parte, Leocadio Garasa [1960:27] añadió que a Lope le «salió un drama monstruoso, lleno de incongruencias, pero cuyos personajes son irremediabilmente humanos».

A propósito de nuestro análisis de patrones métricos y sonoros con función sobrenatural, en esta comedia se produce una inversión respecto a la anterior. El primer Lope, que todavía no tiene una fórmula para la comedia hagiográfica, ensaya otra modalidad. En *San Segundo* había mucha presencia de demonios y ninguna

12. Esta apología de la Inquisición hay que ponerla en sintonía con un Lope que iba a ser nombrado familiar del Santo Oficio y que, por ejemplo, participó activamente en el proceso y la quema del fraile catalán Benet Ferrer. Para la relación de este Auto de fe véase Almansa y Mendoza [1982].

13. Otra simetría puede hallarse en el cuadro que precede al de la intervención de la Inspiración. En ella aparecen los demonios preparando su próximo golpe contra Segundo, frente al cual la Inspiración tratará de actuar. Concretamente contamos con setenta y seis versos de redondillas frente a los setenta y seis de la tirada en romance, como si el diseño de la intriga en la tercera jornada pasara por mostrar un reñido enfrentamiento entre el bien y el mal y fuera preciso para inclinar la balanza en favor de la victoria final del futuro santo.

canción, mientras que en la nueva pieza hay canciones y ningún demonio u otro ser que represente lo sobrenatural negativo.

En cuanto a lo sobrenatural benéfico, intervienen seres celestiales en las tres jornadas de *Los locos por el cielo*. Por orden, en la primera escuchamos a una voz divina, a un ángel y a dos ángeles más; en la segunda jornada, a una voz divina y a un ángel; y, en la tercera, a un ángel, a la voz divina y a otro ángel. Este colectivo, pese a ser numeroso, tiene una participación escueta (fig. 7). En total, la suma de estos siete entes solo pronuncia 40 versos frente a los 134 pronunciados por los personajes celestiales de *San Segundo*. Piénsese que solo el ángel de la Inspiración, en su única tirada, ya declamaba 76 versos, mucho más que la suma de personajes análogos en *Los locos por el cielo*. Lope intercala ahora muchas —aunque breves— secuencias sobrenaturales, pero por primera vez ninguna de ellas es de signo negativo y en ninguna se produce una rima que contenga la *u*. De manera que aquí observamos la primera consecuencia sonora de esta decisión dramática.

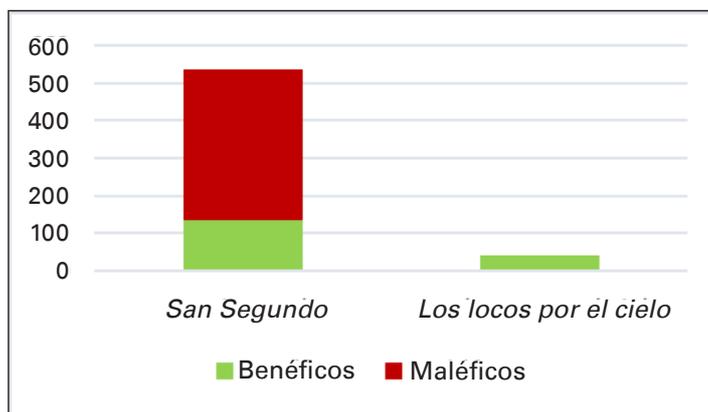


Fig. 7. Personajes sobrenaturales en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*.

LA INVOCACIÓN A APOLO Y EL MILAGRO DEL ÁNGEL

Otra consecuencia sonora se aprecia en una escena calcada de *San Segundo* y es aquella en que la pagana Luparia interrumpía bruscamente sus propias quintillas para invocar a Diana en octavas reales: «¡Diana santa! ¡Ilustre y clara hermana / del sol hermoso!». La estatua de la diosa respondía con siete versos de desengaño,

diciéndole que solo existía un dios, es decir, a través de su voz se expresaba la divinidad. Tras ello, la oficiante dudaba de su fe en los dioses olímpicos. En la nueva comedia, Lope hace que Dona, también sacerdotisa femenina, rompa las quintillas previas para invocar en octavas reales al dios Apolo, hermano de Diana al que ya se había referido en aquella invocación como «dios hermoso», asimismo representado por una estatua. En esta ocasión, el dios vuelve a desengañar a la oficiante, pues una misteriosa voz nuevamente reconoce el poder de Cristo. En definitiva, observamos una misma estrategia para tres patrones: el semántico, el sonoro y el visual, que explicita la acotación (vv. 179-189):

Quintilla (vv. 1-180)	DONA	[...] Las manos junta, que ya la cortina corro.
	MAXIMILIANO	Pide a los dioses socorro en tu piadosa pregunta.
<i>Octava real</i> (vv. 181-188)		<i>Córrese la cortina a la estatua de Apolo, y todos de rodillas.</i>
	DONA	Rubio señor de la famosa Delo, de rayos de oro y resplandor vestido, ojo del mundo y lámpara del cielo, padre de cuanto vive producido, dime qué culpa del romano suelo al cielo tiene airado y ofendido, y si procede el daño que recibe de algún pecado nuestro.
		<i>Una voz dentro.</i>
	[Voz]	¡Cristo vive!
Quintilla (vv. 189-243)	DONA	¡Que vive Cristo responde! [...]

La única diferencia reseñable es que la respuesta de la diosa de *San Segundo* estaba escrita en endecasílabos y la oficiante reaccionaba volviendo a las octavas reales con que comenzó, mientras que la reducción de los versos sobrenaturales en *Los locos por el cielo* hace que el dios solo tenga medio verso para contestar, con lo que

solo puede completar la octava que lo ha invocado. La reacción de Dona también consistirá en cambiar de estrofa escogiendo la anterior, como si, tras la epifanía, quedara inelegible la sonoridad utilizada por la voz de la divinidad y las respectivas oficiantes tuvieran que recuperar la estrofa precedente para continuar con sus discursos.¹⁴

Por otra parte, que Lope no dé libertad al sujeto invocado para que se exprese con una cierta independencia, esto es, sin tener que aprovechar el verso o la octava ya iniciada, responde a la lógica de los conjuros literarios en los que el oficiante fuerza al diablo a responder dejando incompleta la unidad métrica, que enfatiza el silencio que debe ser llenado. Se trata, en estos casos, de un anzuelo para que se manifieste el maligno en forma de atracción sonora de una rima que se espera. Los nigromantes imponen un código concreto para que la comunicación con el más allá sea eficaz. Así lo había hecho con anterioridad Cervantes en la *Tragedia de Numancia* (vv. 1049-1056), donde el cadáver completa la octava:

MARQUINO Alma rebelde, vuelve al aposento
que pocas horas ha desocupaste.
Ya vuelves, ya lo muestras, ya te siento;
que al fin, a tu pesar, en él te entraste.

Menéase y estremécese El Cuerpo a este punto.

EL CUERPO Cese la furia del rigor violento
tuyo, Marquino; baste, triste, baste
la que yo paso en la región oscura,
sin que tú crezcas más mi desventura.

En *El nuevo mundo en Castilla*, Matos Fragoso utiliza el mismo recurso, cuando Gerarda termina su invocación dejando el último verso a medias para que el Demonio lo complete diciendo «¿Qué quieres?» (p. 135).¹⁵ Asimismo, Calderón de la Barca, en *El mágico prodigioso* (vv. 160-168), repite la estrategia que apreciamos

14. A propósito del teatro hagiográfico de Lope, dice Leocadio Garasa [1960:124]: «Algunos personajes de las comedias hagiográficas escuchan “voces”. Los espectadores, naturalmente, las escuchaban también. Serían de seguro voces graves, de misteriosas resonancias, que estremecerían al público más desaprensivo».

15. Sobre el modo de presentarse el diablo en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva, véase González Fernández [2001].

en Lope y por la que el Demonio termina el verso y la estrofa, aunque en este caso es invocado sin querer por Cipriano:

CIPRIANO [...] leva mi imaginación,
que diera (despecho es loco,
indigno de un noble ingenio)
al más diabólico genio
(harto al infierno provoco),
ya rendido y ya sujeto
a penar y padecer,
por gozar esta mujer,
diera el alma.

DEMONIO (*Dentro*) Yo la acepto.

Suena ruido de truenos, como tempestad y rayos

Otro segmento en que el microcosmos de la trama terrenal se cruza con el macrocosmos celestial es el del sueño de Dona. Esta escena está también hermanada con otra de *San Segundo*, por lo que parece que Lope, en su escritura hagiográfica, tiene muy presente su único precedente, y no solo a nivel temático, sino también sonoro.

Tras el desengaño de la estatua de Apolo, habíamos dejado a Dona debatiéndose entre sus viejas creencias y la fe en Cristo, cuando súbitamente dice «Sueño me ha dado. Aquí quiero / descansar el cuerpo un poco» (vv. 235-236). La acotación señala luego: «*En durmiéndose, baje un ángel con un libro de las Epístolas de San Pablo*» y para este paso onírico las quintillas mutan en redondillas: a esta estrofa obedecerán los 12 versos que declama el Ángel mientras ella duerme y así también se expresará ella al despertar.

En su primera comedia hagiográfica, el futuro santo se quedaba dormido en un segmento de redondillas y la acotación decía «*Quédase dormido, y sale una Inspiración del cielo en figura de ángel*». La diferencia principal, como vimos, es que la gran cantidad de versos asociados a lo sobrenatural condicionaba la estructura de *San Segundo*. El sueño de este protagonista no se interrumpía por solo doce versos sobrenaturales, como el ángel de *Los locos por el cielo*, sino por cien; y no solo eran benéficos en la primera, sino que participaban de una doble naturaleza benéfica y maléfica, ya que el romance del ángel iba seguido de los sextetos-lira del demonio Astarot.

Ahora bien, cuando despertaba Segundo, regresaba a las redondillas con que se había dormido, dejando atrás el sueño, la pesadilla y sus respectivas sonoridades. Nótese que en ambas comedias el sueño es metateatral y metaliterario: en su estructura hay metateatro, en la medida en que todo sueño representado es una instancia ficcional abierta en el marco de una mayor, y en su motivo concreto hay metaliteratura, dado que los dos sueños están relacionados con la escritura: en el primer caso la misión del demonio es introducir herejías en los escritos del durmiente, y en el segundo caso, el objetivo del ángel es entregar el libro de las *Epístolas* de San Pablo, de manera que cuando los dos personajes despierten, sus respectivas redondillas versarán sobre la novedad que representan los escritos aparecidos mientras dormían.

EL EFECTO ARMÓNICO DE LA MÚSICA VOCAL

Los locos por el cielo es la primera comedia hagiográfica de Lope con música vocal. Pasamos de la comedia de *San Segundo*, donde no se explicitaba ningún momento de canto, a una nueva pieza con cuatro secuencias y un total de treinta y seis versos cantados.

El primero de estos segmentos se ubica en la primera jornada y constituye un villancico de dieciséis versos interpretado por ángeles. La acotación cuenta con un sesgo metateatral por la explicitación de que la naturaleza angélica no es sino un vestido que, en ese momento, se ponen los músicos: «*Sacan dos ángeles una mesa puesta con dos panecillos y dos platillos de miel y muchas rosas, y detrás los músicos, de ángeles, cantando así*».¹⁶ De entrada, esto no tiene demasiada importancia escénica, pero sí la tendrá en la tercera jornada, cuando los músicos tengan que salir a cantar en una pieza religiosa de teatro dentro del teatro, como si la acotación, antes invisible, ahora se escenificase a la vista del público en un prurito de metateatro. Es en este marco donde se ubican los segmentos restantes de música vocal.

Durante la noche de Navidad, los músicos y los actores acuden a una catedral de Anatolia para escenificar, con loa y música, un auto sobre el nacimiento de Je-

16. Menéndez Pelayo [1894:lv] cita la fuente de Alonso de Villegas: «los mataban de hambre, vino a descaecerse y estar a punto de morir; mas proveyólos el Señor, porque vinieron a ellos una noche muchos ángeles e hincheron la cárcel de luz, y las mesas de manjares, de que comieron los dos, y quedaron buenos, sin señal del trabajo que habían pasado».

sús, en una sincronía temporal y espacial propicia para el prodigio sobrenatural.¹⁷ Lope de Vega se aleja de las fuentes durante todo este cuadro.¹⁸ Será nuevamente el oído, el sentido que hibridará el mundo de la realidad con el de la ficción y lo que generará la armonía entre el microcosmos del mundo del teatro y el macrocosmos del teatro del mundo.

El nombre concreto de la localidad de Anatolia en que ocurrieron los hechos de acuerdo con las fuentes es Nicomedia,¹⁹ topónimo que pudo ser el detonante de Lope para el diseño *ex novo* de esta trama metaficcional. En cualquier caso, la representación religiosa que organizan los personajes en el marco de la comedia hagiográfica de *Los locos por el cielo* va a provocar confusión en actores y espectadores acerca de qué es teatro y qué es verdad; un cuadro que el Fénix reelaborará y ampliará pronto, entre cinco y diez años después, en otra comedia hagiográfica, *Lo fingido verdadero*.

En un primer momento, los espectadores de Nicomedia saben que van a asistir a un artificio y, aunque la representación del *Auto del Nacimiento* sea clandestina por miedo a las represalias del César, todos tienen clara la identidad de los vecinos que participan (vv. 2025-2030):

Compúsola Nicandro, gran poeta,
el que cantó Evangelio el otro día;
estudiáronla Erífilo y Falerio,
con otros estudiantes y diáconos;
ha sido con secreto, porque temen
que sabiéndolo el César los destruya.

17. Puede verse en otras comedias hagiográficas el prodigio sobrenatural emergido de la sincronía espaciotemporal que se da al situar la escena en un templo religioso durante la Nochebuena. Por ejemplo, en *Vida y muerte de san Cayetano*, escrita en colaboración por Diamante, Rodríguez de Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce y Moreto, el protagonista termina la primera jornada en el interior de la basílica romana de Santa Maria Maggiore durante la víspera de Navidad: tras unos versos de música celestial aparece la Virgen con el niño Jesús, dialoga con el futuro santo y ascienden juntos al cielo (*Vida y muerte de san Cayetano*, ed. G. Gilabert, vv. 1046-1113).

18. El *Flos Sanctorum* solo dice que Maximiano prendió fuego a la catedral, abrasando a los cristianos allí congregados (Menéndez Pelayo 1894:lx). Lope de Vega reúne a veinte mil fieles en el templo para una representación teatral.

19. Nicomedia fue capital del Imperio romano de Oriente y corresponde a la actual ciudad de Izmit, en Turquía.

El espectáculo comienza con música: se cantan doce versos de un romance con estribillo y no hay confusión posible sobre el artificio, pues son los músicos de la localidad los que salen a cantar a la vista de sus conocidos. Lope fragua el sabor metateatral del cuadro con los comentarios que hacen simultáneamente espectadores acerca de los intérpretes (vv. 2057-2079):

TERENCIO No hagáis rüido,
que entiendo que se empieza la comedia.
¡Oye, que salen a cantar los músicos!

Salgan a cantar

MÚSICOS Temblando estaba de frío
el mayor fuego del cielo,
y el que hizo el tiempo mismo,
sujeto al rigor del tiempo.
¡Ay, niño tierno!
¿cómo, si os quema amor, tembláis de hielo?
[...]

ANDRÓNICO Buen romance.

ALBIANO Es extremado.

TERENCIO Celebrareisle después.

TREBILIO La loa sale.

LAURENCIO ¿Quién es?

FULVIO Silvio, en Amor transformado.

CALÍMACO Es este muchacho un oro;
ya tiene corona y grados.

ALBIANO ¿Y qué padres?

TERENCIO Muy honrados.

TREBILIO Canta en extremo en el coro.

A continuación de la música viene la loa, y, a su término, habrá otro momento musical, que marcará el tránsito hacia el inicio de la pieza principal. Tampoco hay confusión durante esta segunda tonada, un villancico de cuatro versos, puesto que los espectadores continúan viendo a los músicos conocidos en escena

y nadie aprecia ninguna anomalía. Lope de Vega configura estas certezas en un contexto de familiaridad para producir un giro en la última secuencia cantada (vv. 2080-2149):

Sale Silvio en hábito de Amor con su arco y venda

SILVIO	Albricias, humana gente [...]
ANDRÓNICO	¡Cierto que la loa es buena!
ALBIANO	¡Qué bien la Escritura trata!
TREBILIO	A cantar otra vez vuelven. Pues oigamos lo que cantan.

Salen a cantar

MÚSICOS	El muchacho de Isabel la gala llevar solía, pero ya parió María otro más bonito que él.
---------	--

Salen Erífilo haciendo el José y Lucila la María

JOSÉ	Pues que no hallamos posada, Virgen hermosa, en Belén [...]
------	--

Después del diálogo entre Erífilo y Lucila en el que interpretan los papeles de José y María, saldrán a escena los pastores Riselo y Llorente, que parecen sacados de las églogas dramáticas de Juan del Encina, y es probable que este modelo no estuviera alejado del que tenía Lope acerca del teatro antiguo. Es en esta situación cuando suena la última canción de ambas representaciones teatrales, la englobada y la englobadora, y se producen las anomalías métricas, dramáticas y ecdóticas. A partir de la tonada, realidad y ficción se confunden y se prepararán para el martirio, que será *real*, cuando el emperador prenda fuego a la catedral y, como un nuevo Herodes, mate a los veinte mil fieles que estaban gozando de la velada teatral. Para empezar, en este segmento «*Cantan arriba tres voces*» pero, por primera vez, nadie puede ver a sus intérpretes, a diferencia de los casos anteriores en que salían los

músicos a escena. No sabemos en qué medida los nuevos versos cantados son emitidos por los ángeles, por los músicos como parte del artificio teatral o por un cruce de ambos. Actores y espectadores manifiestan una sorpresa inédita hasta el momento: el pastor habla del temor que experimenta tras el primer verso cantado y desde el público se admiran con el verismo de su supuesta interpretación —«¡Qué bien finge este pastor!», «No puede hacerlo mejor»—. Lope busca la ambigüedad a través del metateatro y el estatuto de ficcionalidad del *Auto del Nacimiento* queda definitivamente problematizado (vv. 2228-2252):

Cantan arriba tres voces

MÚSICOS	<i>Gloria in excelsis Deo.</i>
RISELO	¡Pardiez, amigo Llorente, que he cobrado gran temor!
ALBIANO	¡Qué bien finge este pastor!
ANDRÓNICO	Es que representa y siente.
TERENCIO	No puede hacerlo mejor.
MÚSICOS	<i>Et in terra pax hominibus.</i>
LLORENTE	¡Qué música celestial!
RISELO	Ni sé si escuche o si huya.
MÚSICOS	<i>¡Aleluya, aleluya!</i>

Un ángel en alto

ÁNGEL	¡Paz sea al hombre mortal y gloria a Dios, pues es suya! Pastores, id a Belén, que es nacido vuestro bien. Dios nació, ya es hombre. ²⁰
LLORENTE	No hay hombre que no se asombre.
RISELO	Y los ángeles también. Vamos a hallar los demás, y todos juntos iremos donde a Dios hombre adoremos.
LLORENTE	Riselo, ¿qué llevarás?

20. Verso hipométrico.

RISELO Allá lo concertaremos.
 LLORENTE A grande amor se atribuya
 ver que Dios la alteza suya
 junte a bajeza nuestra.
 RISELO Es Dios, en fin.
 LLORENTE Su amor muestra.
 MÚSICOS ¡Aleluya, aleluya!

Tras este pasaje, nada vuelve a ser lo mismo: salen a escena, con el niño Jesús, Erífilo y Lucila, los actores que representaban a José y a María, y, al ser pillados *in fraganti* por el emperador, decidirán actuar como si no estuvieran en una pieza teatral y el niño fuera su hijo de verdad. El emperador prende fuego al templo y, ante la amenaza, como la realidad se ha integrado en la ficción, Erífilo se sale de su personaje fingido para identificarse más con el José real: «yo, que a José había de hacer indigno / y soy también de sus cristianos uno, / morir por este niño determino». También Lucila asume su personaje con todas las consecuencias y dice de Jesús que es su verdadero hijo: «Mi hijo, digo que yo soy su madre», a lo que el nuevo José contesta «Abrazalde y seréis esposa mía». Así, los dos actores aceptan el suplicio del fuego y lo mismo piden a su público.²¹

CONCLUSIONES

En suma, a partir de las dos primeras comedias hagiográficas de Lope de Vega, *San Segundo* y *Los locos por el cielo*, hemos apreciado procedimientos formales que constituyen patrones sonoros asociados a una función sobrenatural. La disonancia que emana de las potencias infernales y la armonía que crean los seres benéficos obedecen a concretas operaciones estróficas. Después de notar ciertas correspondencias en la comedia *Viuda, casada y doncella*, Fernández Rodríguez [2016] se preguntaba si Lope seguía guiones métricos y nuestro estudio actual le da la razón con relación a las escenas metafísicas de sus primeras piezas hagiográficas.

21. Dice Leocadio Garasa [1960:25]: «los distintos personajes parecen poseídos por una obsesión contagiosa de martirio. La muerte violenta por su fe es la única finalidad de todo cristiano recién convertido. Con un ahínco casi suicida, todos los cristianos procuran el martirio».

La crítica lleva demasiado tiempo sobrevalorando los elementos visuales de las comedias de santos en detrimento del verso y de su métrica, como si las acotaciones fueran las únicas responsables de la transmisión del elemento sobrenatural.²² En su monografía sobre las comedias hagiográficas de Lope de Vega, de Tirso de Molina y de Calderón de la Barca, Dassbach [1997] dedica diversos capítulos a la caracterización de lo sobrenatural en escena y a explicar cómo las intervenciones de ángeles y los demonios se marcan con distintos recursos como el vestuario, la iluminación, la escenografía o el uso de maquinaria. Sin embargo, en nuestro estudio hemos demostrado otra vía, aunque más sutil, para la comunicación del prodigio inefable en las comedias de santos. La investigadora [1997:95], parafraseando a Hildner, reconoce «los problemas que presenta lo sobrenatural en escena, entre otras causas por la interrupción de causa y efecto en los asuntos humanos» y advierte que

la causación divina es una parte orgánica del argumento de la comedia de santos y que sólo mediante el uso de recursos escenográficos y maquinaria se consigue transcender las limitaciones verbales y visuales del medio teatral para representar algo que es invisible e intangible en esencia, ya sean intervenciones divinas en asuntos humanos, tentaciones diabólicas o la forma en que opera la gracia en el proceso de salvación.

El desvío en la sonoridad del verso también cumple un papel fundamental en estos trances. La batalla que los mártires o futuros santos presentan en el microcosmos del mundo terrenal tiene un correlato en el macrocosmos y, cuando se producen concomitancias entre ambos mundos, Lope de Vega acostumbra a marcar esos pasajes a través de cambios de cuadro y de estrofa métrica y los connota positiva o negativamente en función de si el personaje es un emisario celestial o infernal. Para estos objetivos, además de las dos modalidades de cambios importa la selección del tipo de estrofa y de los fonemas en posición de rima, pues estas operaciones forman parte también de la estrategia dramática de ambientar la escena con una tonalidad específica que acompaña y potencia el efecto del mensaje declamado o cantado. Por vías paralelas, el Fénix diseña un paisaje sonoro para aquellas secuencias no miméticas que rompen la verosimilitud del mundo cotidiano.

22. Los principales estudios monográficos dedicados a las comedias de santos —Leocadio Garasa [1960], Aragone [1971] y Dassbach [1997]— olvidan los aspectos métricos.

El abanico de recursos acústicos vinculados con lo sobrenatural que ofrece el verso ya estaba sucintamente apuntado en escenas de nigromancia de Juan de la Cueva y, sobre todo, en la *Tragedia de Numancia* de Cervantes. Lope de Vega sistematiza tales recursos, amplía los contextos y los géneros dramáticos en que aparecen y populariza sus correspondencias en el crisol del Arte Nuevo. De este modo, podemos seguir estos patrones sonoros con función sobrenatural en el milagro, la magia y las maravillas cristiana y pagana a lo largo de todo el teatro del siglo XVII,²³ aun cuando el fasto de los artificios dirigidos a la vista trate de monopolizar los sentidos.

23. Para una lectura de las comedias mitológicas de Lope de Vega desde su vertiente poético-musical, véase Gilabert [2021].

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés, *Relación del auto público de Fe que se celebró en esta corte, domingo 21 de enero de 1624*, en *Relaciones breves de autos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. J. Simón Díaz, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1982, pp. 287-288.
- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), pp. 77-97.
- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Università degli Studi di Firenze, Florencia, 1971.
- ARRIBAS, Jesús, ed., Lope de Vega, *Comedia de San Segundo*, Caja de Ahorros de Ávila, Ávila, 2002.
- BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 93-101.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, Nueva York, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, en *Comedias VI. Sexta parte de comedias*, ed. J.M. Viña Liste, Turner, Madrid, 2010, pp. 749-845.
- CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Fundamentos, Madrid, 2006.
- CERVANTES, Miguel de, *Tragedia de Numancia*, ed. G. Gilabert, More Than Books (Clásicos Hispánicos), Nürnberg, 2014.
- CHEVALIER, Maxime, «¿Diablo o pobre diablo?: sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, XXI 2 (1986), pp. 125-136.
- CHOUZA CALO, María del Pilar, ed., Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Juan de Matos y Agustín Moreto, *Nuestra Señora del Pilar*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2020.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- DELGADO MESONERO, Fernando, *Ávila en la vida de Lope de Vega (Lope, capellán de San Segundo)*, IGDA, Ávila, 1970.
- DIAMANTE, Juan Bautista, Sebastián RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Francisco de AVELLA-

- NEDA, Juan de MATOS FRAGOSO, Ambrosio de ARCE y Agustín MORETO, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. G. Gilabert, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2020.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena II*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 135-142.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7 (2016), pp. 36-68.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Pactar con el diablo en la escena europea: Christopher Marlowe y Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIII (2017), pp. 253-269.
- GILABERT, Gaston, *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Murcia (EDITUM), Murcia, 2021.
- GILABERT, Gaston, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVIII (2022), pp. 76-102.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, LXXXIII (2001), pp. 105-114.
- HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Gredos, Madrid, 1976.
- KROLL, Simon, *Sonido y afecto en Calderón. Un estudio de las asonancias*, Reichenberger, Kassel, 2022.
- LEOCADIO GARASA, Delfín, *Ávila, Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur), Bahía Blanca, 1960.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.
- MASSIP, Francesc, y Lenke KOVÁCS, eds., *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, Edicions de la Universitat de Barcelona-Institut del Teatre, Barcelona, 2017.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *El nuevo mundo en Castilla*, en *Parte treinta y siete de*

- Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Melchor Alegre, Madrid, 1671, pp. 110-153.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, IV, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894.
- MONTANER, Alberto, y Eva LARA, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. E. Lara y A. Montaner, La Semyr, Salamanca, 2014, pp. 33-184.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1974.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1986.
- RUBIERA, Javier, «Moreto y la colaboración de ingenios. “Nuestra Señora del Pilar”», *eHumanista*, 23 (2013), pp. 212-224.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor con vista*, Biblioteca Nacional de España, Ms. RES/85.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de San Segundo*, ed. J. Arribas, Caja de Ahorros de Ávila, Ávila, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos por el cielo*, ed. E. Bassegoda i Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio, Lérida, 2009, vol. I, pp. 305-427.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.