

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón

José Elías Gutiérrez Meza
(Universität Heidelberg, Deutschland)

Abstract In the first part of this paper, I examine different views on the versification of the *comedia*. In the second part, I study the use of meters and stanzas in Calderón de la Barca's *La Aurora en Copacabana*: *romances*, *décimas*, *silvas*, *redondillas* and *heptasyllabic agudos*.

Sumario 1 Introducción. – 2 Tendencias sobre la versificación de la comedia. – 3 La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón

Keywords Metre. Segmentation. Lady of Copacabana. Conquest of Peru. Spanish Golden Age theatre.

1 Introducción

Entre las características más importantes de la comedia española del siglo XVII se encuentra la polimetría; es decir, el empleo de una pluralidad de metros y estrofas. El propio Lope lo declaraba en su *Arte nuevo*, donde establecía, de manera sucinta, una correspondencia entre el metro y el contenido:

las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(Vega [1609] 2011, vv. 307-312)

Si bien de José Prades elevó estas relaciones al nivel de «doctrina dramática» (1971, p. 269), se trata, como Garnier ha apuntado, de una «preceptiva incompleta y no carente de imprecisiones» (1996, p. 183), que ejemplifica la «doble ausencia» que se observa entre los dramaturgos áureos con respecto a la versificación: «por un lado, de una teoría que guíe su escritura y, por otro, de una voluntad de fundar una teoría explícita a partir

de prácticas empíricas» (p. 181). Dicha situación, como Garnier constata, se reproduce entre los preceptistas de la época, quienes abordan este aspecto sin considerarlo en su conjunto y sosteniéndose en juicios subjetivos (pp. 184-187). Entre dichos preceptistas destaca Pellicer, quien en el segundo precepto de su *Idea de la comedia de Castilla* relacionó la métrica con los tres estilos clásicos: trágico, lírico y heroico (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972, pp. 266-267).

2 Tendencias sobre la versificación de la comedia

Durante el siglo XX, el estudio de las 'leyes' que explicaban la versificación de la comedia se abordó a partir de diferentes perspectivas, que Garnier organizó en tres tendencias.¹ La primera subrayó la dimensión estética, a nivel auditivo, de la versificación hasta llegar al extremo de afirmar que la variedad métrica fue «la única ley estética a la que debieron someterse los dramaturgos»² Por su parte, la segunda tendencia consideraba que la elección del metro era un 'capricho' del escritor. A partir de este supuesto, el estudio cuantitativo de los metros y estrofas usados por determinado autor avalaba una cronología de su producción cómica así como el examen de las atribuciones dudosas, pero sin considerar la relación de la métrica con el contenido y la elocución del texto cómico (1996, pp. 192-195), como hizo Morley en sus trabajos sobre la versificación de Tirso (1905, 1914), Alarcón, Moreto (1918) y Lope (Morley, Bruerton 1968).

La tercera tendencia vincula la versificación con la organización de la comedia siguiendo dos enfoques: temático y estructural. El primero está representado por el estudio de Marín de la técnica versificadora de Lope a partir de su relación con el contenido dramático. Así, a diferencia de Morley y Bruerton, quienes consideraron los cambios métricos en la comedia lopesca desde un enfoque «externo y mecánico», Marín vinculó «el cambio o la continuidad del metro con el carácter y tono dramático de la escena» (1968, p. 75), delimitada esta por «las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes» (p. 9). Con ello, sustentaba su estudio en una segmentación de la comedia a partir del cambio escénico y no del métrico.

El enfoque estructural de la tercera tendencia fue propuesto por Williamsen, para quien:

1 Otros críticos consideran solo las dos últimas tendencias (cfr. Williamsen 1978, p. 881; Rodríguez Cuadros 2011, p. 174).

2 Garnier ejemplifica esta tendencia con la conclusión de Serge Denis en *La langue de Juan Ruiz de Alarcón*.

la estrofa escogida llevó consigo más que el deseo de crear una actitud o disposición de ánimo, y que frecuentemente tal cambio de metro cumplió algún propósito funcional dentro de la estructura de la comedia. (1978, p. 884)³

Sin embargo, sus aproximaciones se basaban en una estructuración tripartita de la comedia (acción inicial, clímax dramático y clímax emocional), fundada no en la polimetría del texto cómico, sino en el cambio de dirección de la trayectoria del protagonista y en el aumento de la tensión (pp. 884-886), factores que debido a su subjetividad y a que no eran aplicables a todas las comedias limitaban los alcances de sus estudios (cfr. Garnier 1996, p. 197). Posteriormente, Vitse propuso una segmentación de la comedia en la que el cambio métrico era el «primer principio estructurante» (1998, p. 49), que ha sido seguida, con algunas modificaciones, por Antonucci (2000a, 2000b). Ya he explicado los principios de esta propuesta en un anterior trabajo (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 174-175),⁴ cuya aplicación en *La aurora en Copacabana* dio como resultado el siguiente cuadro polimétrico (cfr. Gutiérrez Meza 2014a, p. 304):

J.	Secuencia	Versos	Acciones	
I	A	Romances é-a 1-690	Avance: gesta del descubrimiento del Perú, milagros de la cruz	
	B	B ₁	Silvas 691-826	Reacción: anuncio del reinicio de los sacrificios humanos
		B ₂	Redondillas 827-942	
	C	Décimas 943-1012	Avance: prefiguración de Guacolda	
	D	Romances é-o 1013-1415	Reacción: visión del origen falsificado de los incas	
II	E	Romances á-a 1416-2103	Avance: gesta de la toma y defensa del Cuzco, milagrosa caída de Pizarro y aparición de la Virgen	
	F	Redondillas 2104-2254	Reacción: preparación de la ejecución de Guacolda	
	G	Romances á-e 2255-2762	Avance: milagrosa salvación de Guacolda y Yupangui	

3 La segunda tendencia no era ajena a Williamsen, pues la aplicó en su propuesta de cronología del teatro de Mira de Amescua (1977).

4 En todo caso, remito a los trabajos de Vitse (2010), Antonucci (2007, 2010) y al más reciente de Crivellari (2013).

J.	Secuencia	Versos	Acciones	
III	H	Romances í-a 2763-3104	Relación histórica	
	I	Décimas 3105-3154	Oración de Yupangui	
	J	J ₁	Romances é-a 3155-3924	Consolidación: gesta de Yupangui
		J ₂	Romances é-o 3925-3996	
	K	K ₁	Heptasílabos í 3997-4097	Resolución: milagroso embellecimiento de la talla
K ₂		Romances é-o 4098-4296		

3 La versificación en *La aurora en Copacabana de Calderón*

En su estudio sobre la versificación de Calderón, Marín apuntó algunas características con respecto al empleo del romance: su tendencia a la monometría, la diversificación de sus asonancias y su empleo como «indicador formal» del final próximo de la jornada (1982, pp. 97 y 99). Si bien dicho estudio se convirtió en una referencia recurrente en los posteriores acercamientos a este tema (cfr. Fernández Mosquera 2002, pp. 757-758; Caamaño Rojo 2006, p. 409), la crítica norteamericana (dentro de la tendencia cronologista antes mencionada) ya había esbozado algunas características de la versificación calderoniana. Así, en un artículo publicado un año antes que el de Marín, Wooldridge apunta el aumento en la extensión del texto cómico a partir de 1640 y la preferencia del poeta por el uso de las asonancias é-o, é-a, á-a y é-e en los romances (1981, pp. 167 y 173).⁵

Estos rasgos de la versificación calderoniana son tendencias que ya habían aparecido en la última etapa de Lope, por lo que no son exclusivos de Calderón, sino que también están presentes en Mira de Amescua, Tirso y Bances Candamo (cfr. Williamsen 1977, p. 160; 1989, p. 687; Pérez Feliu 1974-1975, pp. 136-137).⁶ Por ello, en *La aurora en Copacabana*, compuesta entre 1664 y 1665 (cfr. Gutiérrez Meza 2014b, p. 175), estas características aparecen de forma muy acusada. Es una comedia extensa (4296 versos); el romance se emplea en el 84% del texto, con cinco tipos

5 Wooldridge reconoce que sus conclusiones están limitadas por el estado deturpado de algunos de los textos (1981, p. 167), lo que también había indicado Hilborn (1938, pp. V-VI).

6 La preponderancia del romance también se observa en su teatro breve (cfr. Lobato 1989, pp. 11-21), así como en el de Moreto (cfr. Lobato 1990, pp. 355-357).

de asonancias (á-a, á-e, é-a, é-o e í-a), y aparece al inicio y al final de cada una de las jornadas. El 16% restante se reparte en redondillas (6,1%), silvas (3,2%), décimas (3%) y partes cantadas de métrica diversa. Esta tendencia hacia la simplificación métrica tuvo su correlato a nivel de la estructuración de la comedia, pues la misma se orienta «a la articulación en grandes bloques (y pocos) en cada acto, sobre todo conforme avanza la estilización de la comedia (Calderón es un caso significativo)» (Arellano 1995, pp. 122-123).

La primacía del romance se ubica dentro de un mayor empleo de los metros tradicionales castellanos en detrimento de los metros italianizantes, cuyo uso «Calderón restringe aún más que Lope [...] solo tienen relativa importancia la silva, la octava real y el soneto. El más común de ellos es la silva» (Marín 1982, p. 102). En el caso de la décima, esta estrofa adquiere con Calderón una mayor versatilidad. De acuerdo con Marín, de las estrofas usadas por Lope fue la que más tardíamente empleó, pero también la más especializada, porque la utilizó «en especial para el soliloquio lírico, bien con tensión dramática o con pensamientos generales» (1968, p. 101)⁷ y de temática amorosa (p. 105). Por su parte, Calderón amplió su uso a toda clase de monólogos y diálogos. Sobre los primeros, Marín señala:

monólogos con décimas se pueden hallar en todas las comedias [del corpus examinado], siempre en tono elevado y sirviendo lo mismo para alocuciones líricas, quejas amorosas, lamentos existenciales sobre la caducidad de la vida, el sino y la muerte, y panegíricos de la amada o la divinidad, que para descripciones y comentarios explicativos de la acción central. (1982, p. 101)

El mayor empleo de esta estrofa implica su adaptación al asunto de cada comedia, de modo que puede aparecer - conforme a lo declarado en el *Arte nuevo* - vinculada al tema amoroso, como es el caso de las décimas de *El médico de su honra* (cfr. Álvarez Sellers 2010, p. 235), así como ligada a temas filosóficos, como sucede con las famosas décimas de *La vida es sueño*. En el caso de *La aurora en Copacabana*, esta estrofa acompaña las quejas de Guacolda, en las que prefigura la existencia del verdadero Dios, y la oración de Yupangui (macrosecuencias C e I respectivamente), momentos marcados por la introspección (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 180 y 182). Asimismo, esta coincidencia constituye un «paralelismo de correspondencia»:

7 De José Prades puso algunos reparos a las conclusiones de Marín sobre la tardía aparición de esta estrofa en la comedia lopesca, porque ello no se corresponde con el lugar que se le da en el *Arte nuevo*. La razón para esta diferencia, a su parecer, estaría en las limitaciones del corpus estudiado por el crítico (cfr. De José Prades 1971, pp. 194-197).

series de escenas paralelas, que, además de impulsar la acción de la comedia, van concretando, en un determinado metro, hechos decisivos para la trama, lo que aporta coherencia a la estructura dramática. Estos paralelismos van recordando diversos contextos dentro de una misma obra, anudando así cabos sueltos mediante conexiones. Los metros conectivos relacionan actitudes y acciones de los personajes, contribuyen a perfilar sus características y establecen la articulación métrico-dramática de la obra. (Fernández Guillermo 1998, p. 111)

Por medio de este paralelismo se incide, entonces, en la evangelización realizada por los españoles sobre la población indígena (representada por Guacolda y Yupanguí), pues se conectan dos escenas que se ubican antes y después de la evangelización española, la que se completa entre la segunda y la tercera jornada. De este modo, lo que en la macrosecuencia C era prefiguración, en la macrosecuencia I aparece convertido en conocimiento revelado y aprendido.

Una situación opuesta se observa en el caso de las redondillas, cuya aparición disminuye en la versificación calderoniana. Sin embargo, ya se había observado este cambio, que permite el aumento de los romances, en la última etapa de la producción lopesca, por lo que se trata de otra tendencia que Calderón continúa. A pesar de esta disminución, no se observa una especialización en su uso, ya que el poeta, de acuerdo con Marín, continúa sin grandes variaciones con la praxis de Lope (cfr. Marín 1982, p. 100). En todo caso, es importante recordar la función de enlace, en un sentido aparentemente estructural, que Pellicer les otorga en su preceptiva: «solo las permito para enlazar la maraña de la comedia y que sirvan a los poetas de lo que la linaza a los pintores, que solo es útil para atar los colores» (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972, p. 267), puesto que en *La aurora en Copacabana* conectan las tramas que conforman la acción de la comedia. Así, en la primera jornada, las redondillas de la microsecuencia B₂ enlazan la 'gran historia' de la conquista: el descubrimiento del Perú por los trece de la fama (macrosecuencia A y microsecuencia B₁); con lo 'intrahistórico'; es decir, el triángulo amoroso entre Yupanguí, Guacolda y Guáscar (macrosecuencias C y D). Esto se repite en la segunda jornada, donde la macrosecuencia D une la guerra de la conquista (macrosecuencia E) con la revelación del mencionado triángulo (macrosecuencia G).

En el caso de los metros italianizantes,⁸ Williamsen ya había sugerido que la irregularidad propia de la silva (que oscila entre heptasílabos y endecasílabos) tenía el efecto de «realzar auditivamente las palabras que

8 Entre las estrofas calderonianas, el soneto ha sido la que mayor atención ha recibido: Osuna (1974); Fernández Mosquera (2002); Venier (2002); Caamaño Rojo (2006, 2010); especialmente los sonetos de *El príncipe constante*. Sobre estos, véase la bibliografía a la que remite Fernández Mosquera (2002, p. 760 n. 14).

riman» en situaciones claves (1978, pp. 884-885) y Asensio la había considerado como una «alternativa, u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionaban con su geometría y su retórica» (1983, p. 29). Posteriormente, Fernández Guillermo probó que «[c]omo en su momento lo hizo Lope con diferentes formas métricas, Calderón, en varias obras, empleó la silva para estructurar la comedia» (2008, p. 122) y, entre los cuatro usos recurrentes que identificó, aparece su empleo «para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático» (p. 110). Su análisis, circunscrito a un corpus de comedias calderonianas serias, fue ampliado después por la misma estudiosa a la comedia de capa y espada, donde la única forma italianizante que el poeta mantiene (salvo alguna excepción) es la silva (2010, p. 484). En *La aurora en Copacabana*, las silvas (microsecuencia B₁) corroboran lo propuesto por Fernández Guillermo, ya que introducen a Idolatría, elemento perturbador y antagonista de la comedia (cfr. Gutiérrez Meza 2012, pp. 176-178).

En el uso de los versos agudos y esdrújulos, Calderón se distancia de la tendencia general. Así, mientras Lope «associated the use of the *esdrújulos* with the extravagant vocabulary of *cultismo*» (Reid 1939, p. 284) y «[b]y the end of the sixteenth century careful poets usually avoided the *agudo* altogether, used the *esdrújulo* sparingly in rime», Calderón representa una excepción: «applauded for the elegance, the grace, and the majesty of his *agudos*!» (Clarke 1939, pp. 681-683). Al respecto, Hilborn concluyó: «while Calderón did occasionally make free use of the *agudos* in non-rimed heptasyllabics and hendecasyllabics, he generally used them with strict parsimony except for the assonance in *í*». Asimismo, a diferencia del uso cómico (e incluso burlesco) que se dio a este tipo de verso, él los empleó en sus autos sacramentales para infundir una especial solemnidad (Hilborn 1942, pp. 158-159). De ahí que en *La aurora en Copacabana* aparezcan en la milagrosa intervención de los ángeles sobre la talla (microsecuencia K₁), hacia el final de la comedia.

Para terminar y volviendo a la preferencia de los metros castellanos sobre los italianizantes, esta situación también se percibe en la poesía de finales del siglo XVII, como se desprende del estudio de Bègue (2008) sobre la práctica versificadora de Pérez de Montoro. Si, de acuerdo con Álvarez (2008, p. 110) y Ruiz Pérez (2001, pp. 84-85 y 87-88), a inicios del mencionado siglo se percibe un desarrollo paralelo entre la comedia y la lírica en relación con el establecimiento de los patrones polimétricos; los paralelismos entre ambos géneros continúan a finales del mismo. En este sentido, mientras no se investigue más en este aspecto, creo que se pueden extender las conclusiones de Bègue sobre este cambio en la práctica versificadora lírica hacia la cómica. Así, la versificación de la comedia se inscribe dentro de:

una escritura sin duda en búsqueda de cierta claridad discursiva y que se traduce por un debilitamiento de ciertas formas métricas representativas de una estética barroca compleja sintáctica y lingüísticamente

y, por consiguiente, por el uso de formas menos forzadas donde la sintaxis de la frase pueda conjugarse lo más naturalmente con los metros. (2008, p. 199)⁹

Bibliografía

- Álvarez, Javier (2008). «El placer del metro (1580-1615)». En: Güell, Mónica; Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise (eds.), *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*. Toulouse: CNRS; Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 105-121.
- Álvarez Sellers, María Rosa (2010). «'Acomode los versos con prudencia': métrica y discurso femenino en la tragedia de honra». En: Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del 'Arte nuevo de hacer comedias' de Lope de Vega*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 227-237.
- Arellano, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Asensio, Eugenio (1983). «Un Quevedo incógnito: las silvas». *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- Antonucci, Fausta (2000a). «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de Peribáñez y el comendador de Ocaña». *Anuario de Lope de Vega*, 6, pp. 19-37.
- Antonucci, Fausta (2000b). «Sobre construcción y sentido de *La dama duende*». *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, pp. 61-93.
- Antonucci, Fausta (2007). «Introducción: para un estado de la cuestión». En: Antonucci, Fausta (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- Antonucci, Fausta (2010). «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión». *Teatro de palabras*, 4, pp. 77-97.
- Bègue, Alain (2008). «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro». En: Güell, Mónica; Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise (eds.), *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*. Toulouse: CNRS; Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 185-199.
- Caamaño Rojo, María José (2006). «De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos». En: Fernández López, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (eds.), *Campus Stellae: Haciendo camino*

9 El cambio hacia las formas polimétricas a principios de siglo implicó: «la acomodación de los modelos poéticos y dramáticos a la presión de un público que los nuevos autores desean cada vez más amplio» (Ruiz Pérez 2001, p. 86), por lo que estuvo vinculado con: «factores sociales tales como la conformación de nuevos públicos, masivos y urbanos» (Álvarez 2008, p. 121).

- en la investigación literaria, vol. 1. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 409-417.
- Caamaño Rojo, María José (2010). «El soneto está bien en los que aguardan». En: Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del 'Arte nuevo de hacer comedias' de Lope de Vega*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 295-304.
- Calderón de la Barca, Pedro [1672] (2012). *La aurora en Copacabana*. Edición de José Elías Gutiérrez Meza [tesis de doctorado]. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Clarke, Dorothy C. (1939). «Agudos y esdrújulos in italianate verse in the Golden Age». *Publications of the Modern Language Association of America*, 54, pp. 678-684.
- Crivellari, Daniele (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: Estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Guillermo, Leonor (1998). «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)». En: Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 109-115.
- Fernández Guillermo, Leonor (2008). «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 105-126.
- Fernández Guillermo, Leonor (2010). «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca». En: González, Aurelio; González, Serafín; Walde Moheno, Lillian von der (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México; UAM; AITENSO, pp. 105-126.
- Fernández Mosquera, Santiago (2002). «Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón». En: Arellano, Ignacio (ed.), *Calderón 2000 = Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Kassel: Reichenberger, pp. 757-774.
- Garnier, Emmanuelle (1996). «Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro». En: Granja, Agustín de la; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en Candelero = Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 de octubre de 1994), vol. 2. Granada: Universidad de Granada, pp. 181-198.
- Gutiérrez Meza, José Elías (2012). «La polimetría en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón». *Iberoromania*, 75-76, pp. 172-186.
- Gutiérrez Meza, José Elías (2014a). «El canto en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón». *Romanistisches Jahrbuch*, 64 (1), pp. 301-312.

- Gutiérrez Meza, José Elías (2014b). «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*». *Anuario Calderoniano*, 7, pp. 167-178.
- Hilborn, Harry (1938). *A Chronology of the Plays of Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hilborn, Harry (1942). «Calderón's agudos in italianate verse». *Hispanic Review*, 10, pp. 157-159.
- José Prades, Juana de (1971). *Vega, Lope de: El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juana de José Prades. Madrid: CSIC.
- Lobato, María Luisa (1989). *Calderón de la Barca: Teatro cómico breve*. Edición de María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger.
- Lobato, María Luisa (1990). «Versificación del teatro cómico breve de Agustín Moreto». En: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Reichenberger, pp. 347-365.
- Marín, Diego (1968). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- Marín, Diego (1982). «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón». *Segismundo*, 16, pp. 95-113.
- Morley, S. Griswold (1905). «The use of verse-forms (strophes) by Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 7, pp. 387-408.
- Morley, S. Griswold (1914). «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina». *Bulletin Hispanique*, 16, pp. 177-208.
- Morley, S. Griswold (1918) «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto». *University of California Publications in Modern Philology*, 7, pp. 131-173.
- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Osuna, Rafael (1974). *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- Pérez Feliu, José (1974-1975). «La métrica en los autos sacramentales de Bances Candamo». *Revista de Filología Española*, 57, pp. 128-158.
- Reid, John T. (1939). «Notes on the history of the verso esdrújulo». *Hispanic Review*, 7, pp. 277-294.
- Ruiz Pérez, Pedro (2001). «A propósito de la polimetría: 'Variar rimas' y 'Arte nuevo'». *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 67-88.
- Sánchez Escribano, Federico; Porqueras Mayo, Alberto (1971). *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos.
- Vega, Lope de [1609] (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia.

- Venier, Martha Elena (2002). «Los sonetos de Calderón sin contexto». En: González, Aurelio (ed.), *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderoniana*. México: El Colegio de México, pp. 95-105.
- Vitse, Marc (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En: Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Vitse, Marc (2010). «*Partienda est comedia*: la segmentación frente a sí misma». *Teatro de palabras*, 4, pp. 19-75.
- Williamsen, Vern (1977). «The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him». In: Williamsen, Vern; Atle, A.F. Michael (eds.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, pp. 151-167.
- Williamsen, Vern (1978). «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro». En: Chevalier, Maxime et al. (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 de setiembre de 1974). Bordeaux: AIH; Universidad de Bordeaux III; Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, pp. 883-891.
- Williamsen, Vern (1989). «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina». En: Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), vol. 1. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 687-693.
- Wooldridge, John B. (1981). «Some unstudied aspects of Calderón's versification». In: De Armas, Frederick et al. (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 161-183.

