

POLIMETRÍA Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA
EN *LAS CADENAS DEL DEMONIO*¹

POLYMETRY AND DRAMATIC STRUCTURE
IN *LAS CADENAS DEL DEMONIO*

José Elías Gutiérrez Meza
<https://orcid.org/0000-0003-0999-9319>
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria 1801, San Miguel, 15088
Lima
PERÚ
jegutierrezm@pucp.edu.pe

Resumen. *Las cadenas del Demonio* es una comedia de santos de Calderón, en la que se representa la evangelización de la Armenia Menor por el apóstol Bartolomé. A partir de la propuesta de Marc Vitse, que considera el cambio métrico como el principal criterio estructurador de la comedia, este trabajo propone una segmentación de *Las cadenas del Demonio*, de modo que sus tres jornadas son divididas y jerarquizadas en macro y microsecuencias.

Palabras clave. Métrica; romance; silva; evangelización; Armenia; teatro español del Siglo de Oro, Calderón de la Barca.

Abstract. *Las cadenas del Demonio* is a *comedia de santos* by Calderón, in which the evangelization of Armenia Minor by the apostle Bartholomew is represented. Based on the proposal of Marc Vitse, who considers metric change as the main structuring criterion of the *comedia*, this work proposes a segmentation of *Las cadenas del Demonio*, so that its three acts are divided and hierarchized into macro and micro sequences.

Keywords. Metre; romance; silva; evangelization; Armenia; Spanish Golden Age Theater, Calderón de la Barca.

¹ Este artículo se inscribe en el trabajo de uno de los proyectos ganadores del Concurso Anual de Proyectos de Investigación (CAP) 2023, otorgado por el Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, del cual soy investigador principal.

Las cadenas del Demonio, compuesta entre 1635 y 1636², es una comedia de santos en la que Calderón dramatizó la evangelización de la Armenia Menor por el apóstol Bartolomé. En el presente trabajo se estudia la estructura dramática de esta comedia siguiendo la propuesta segmentadora de Marc Vitse. De acuerdo con ella, el cambio métrico es el principal criterio estructurador, de modo que el texto cómico, primero, se divide en secuencias a partir del cambio métrico, las que, luego, se jerarquizan en macro y microsecuencias³.

Sin embargo, como el mismo Vitse notó, no todo cambio métrico supone una secuencia estructural, puesto que este se usa «tanto para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo, la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)»⁴. Por ello, Vitse distinguió una secuencia estructural, a la que llamó forma englobada, la cual contiene incrustaciones de distintas estrofas y poemas, a las cuales denominó formas englobadas. Estas no son secuencias estructurales y se pueden reconocer mediante dos criterios: intermétrico e interlocutivo. El primero considera que las formas englobadas están dentro de un mismo marco métrico, mientras que el segundo se refiere al mantenimiento de los mismos personajes antes y después del cambio métrico⁵.

ANÁLISIS DE LA PRIMERA JORNADA

La primera jornada de *Las cadenas del Demonio* presenta cuatro segmentos:

² Gutiérrez Meza e Ibáñez Mogrovejo, 2022.

³ Vitse, 1998. En posteriores trabajos, agregé las mesosecuencias (Vitse, 2006 y 2007) para secuencias extensas y complejas. Por su parte, Antonucci añadió las subsecuencias como un nivel inferior a las microsecuencias (2000).

⁴ Vitse, 1998, p. 50.

⁵ Vitse, 2007, p. 172.

VERSOS	FORMA MÉTRICA	ACCIONES
1-486	Romance e-o	Irene, princesa de Armenia, lamenta su encierro en la torre y ofrece alma y vida por su libertad. El Demonio aparece, presentándose como Astarot, y le muestra su poder: quita el habla y la vista a los príncipes Ceusis y Licanoro. La princesa pacta con el Demonio.
487-584	Quintillas	Los graciosos Lirón y Lesbia se quejan de estar casados y se dirigen al templo para solicitar a Astarot que los separe.
585-626	Silva	El rey Polemón aparece en el templo con los príncipes y el sacerdote para pedir a Astarot que les devuelva los sentidos.
627-952	Romance e-a	El Demonio, que da voz al ídolo de Astarot, sana a los príncipes. Se escuchan las voces del apóstol Bartolomé y, antes de que este aparezca, sale Irene y lo describe, asombrando a los príncipes por su belleza. Bartolomé anuncia su misión evangelizadora y silencia al Demonio. Intentan matarlo, pero el apóstol se escapa volando.

El pacto entre Irene y el Demonio se desarrolla en el primer segmento en romance. A continuación, la escena de la pareja de graciosos tiene lugar en un segmento en quintillas. El reemplazo del romance por dicha estrofa distingue esta escena marcadamente cómica, en la que solo aparecen los dos graciosos. Por ello, se trata de dos macrosecuencias monométricas, a las que denominaré A y B respectivamente. No obstante, la secuencia de los graciosos no es un alivio cómico desconectado de la trama principal; por el contrario, la escena de Lesbia y Lirón parodia las escenas serias que la encuadran: el inicio de la macrosecuencia A, con el lamento desesperado de Irene por su encierro en la torre, es parodiado con el lamento cómico de Lirón por estar casado con Lesbia al comienzo de la macrosecuencia B, la cual concluye con ambos graciosos pidiendo juntos a Astarot que los descase, petición que anticipa cómicamente la que tiene lugar en el segmento inmediato en silvas, en el que el rey Polemón y su

séquito solicitan al mismo dios que devuelva los sentidos a Ceusis y Licanoro.

El empleo de la silva corresponde al tercer tipo de situación dramática según lo propuesto por Leonor Fernández Guillermo: «momentos del drama que sirven para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático [...] sin que este sea aún algo tangible: se menciona un hecho o un objeto; se alude a una voz o se sugiere una actitud [...] pero el elemento perturbador mismo no se hace visible —o sensible— sino hasta después»⁶. En este caso, la manifestación todavía no tangible del causante del conflicto se realiza mediante el enmudecido Licanoro. Como este personaje se «encuentra muy cerca de hallar al Dios cristiano gracias a sus lecturas»⁷, no solicita la asistencia de Astarot, sino la del «dios que es solo uno» (v. 617) que ha encontrado al leer el *Génesis*. No obstante, Polemón desestima dicha idea, la cual califica de engaño (v. 619), y prosigue con la rogativa a Astarot. Recién en el siguiente segmento en romance se manifiesta tangiblemente el causante del conflicto: la llegada del apóstol Bartolomé con la misión de dar a conocer en la Armenia Menor al verdadero Dios, quien es «único en esencia / y trino en personas» (vv. 820-821).

El cambio de silva a romance no es acompañado por un cambio espacial y, asimismo, se mantienen los mismos personajes. Lo que varía es la escenografía, pues se descubre la imagen del ídolo de Astarot (v. 632 acot.). De este modo, en el segmento en romance continúa la acción iniciada en las silvas: la invocación del rey Polemón a Astarot, que comenzó en los vv. 585-600, prosigue en su parlamento de los vv. 633-642. Ambos segmentos están estrechamente vinculados por el desarrollo de dicha acción y, por ello, constituyen una sola macrosecuencia polimétrica, a la que llamaré C, formada por la silva de la microsecuencia C₁ y el romance de la microsecuencia C₂:

⁶ Fernández Guillermo, 2008, pp. 110, 115.

⁷ González Fernández, 2002, p. 200.

SECUENCIAS		VERSOS	FORMA MÉTRICA
Macrosecuencia A		1-486	Romance e-o
Macrosecuencia B		487-584	Quintillas
Macrosecuencia C	Microsecuencia C ₁	585-626	Silva
	Microsecuencia C ₂	627-952	Romance e-a

En el caso de la microsecuencia C₂, esta es interrumpida tres veces por un pareado que aparece en las intervenciones de Música, identificada en esta jornada con la música falsa: «música aparentemente hermosa, que esconde dentro de sí al diablo»⁸. El primer pareado se ubica en los vv. 631-632, en la primera intervención de Música:

Grande prodigio del Asia,
 dios de la Inferior Armenia,
 nuestros lamentos escucha,
 atiende a las voces nuestras,
pues deidades supremas
ni esconden el rigor ni el favor niegan.
Descubren el ídolo. (vv. 627-632, mi subrayado).

Este pareado se repite en los vv. 639-640 (con una leve variación: «¡Que deidades supremas / ni esconden el rigor ni el favor niegan») y en los vv. 671-672, acompañando, en ambos casos, las solicitudes a Astarot para que devuelva la vista y el habla a Ceusis y Licanoro respectivamente. No obstante, no se trata de secuencias estructurales, sino de formas englobadas, puesto que, en sus tres apariciones, cumplen con los criterios intermétrico e interlocutivo. Con este pareado se subraya, además del poder de Astarot (capaz de crueles castigos, pero también de socorrer a quien se lo solicite), el politeísmo de los armenios. Tal cosmovisión es inmediatamente cuestionada por la aparición del apóstol Bartolomé, quien silencia al Demonio.

⁸ Sage, 1956, p. 284.

ANÁLISIS DE LA SEGUNDA JORNADA

La segunda jornada presenta siete segmentos:

VERSOS	FORMA MÉTRICA	ACCIONES
953-1023	Décimas	Licanoro y Ceusis se quejan de los dilemas en que se encuentran: los dos se sienten atraídos por Irene, pero también sienten, en el caso de Licanoro, la necesidad de seguir su búsqueda del verdadero Dios y, en el de Ceusis, la de vengar la injuria cometida contra Astarot. Música canta, pero Irene, quien acaba de aparecer, ordena que se calle. Para evitar responder las preguntas de los príncipes, la princesa ordena que se reinicie el canto.
1024-1078	Quintillas	Música repite su canto, cuya letra es glosada por los príncipes para expresar a Irene sus respectivas encrucijadas.
1079-1117	Décimas	Irene pregunta a los príncipes por su anterior ceguera y mudez. Estos aprovechan su pregunta para exponerle galantemente sus sentimientos.
1118-1441	Romance i-o	Para ganar su favor, Irene les pide que capturen al apóstol. Ceusis parte a buscarlo, pero Licanoro, a pesar de la insistencia de Irene, no está dispuesto a ello, pues considera que el mismo dios Astarot debería vengarse. A continuación, aparece Polemón, quien revisa los edictos que ordenan la búsqueda del apóstol en todo su reino. Mientras lo hace, aparece Bartolomé para retar a sus sabios a un desafío, el cual el rey acepta.
1442-1611	Redondillas	Lirón se hace pasar por Astarot, fingiendo que el ídolo ha recobrado su voz, y engaña a Lesbia. Aparece el sacerdote, quien también cae en el engaño. Luego, salen el rey, Licanoro y, finalmente, Bartolomé, quien llega para iniciar el desafío.
1612-1671	Silva	Aparece Ceusis y, después, el Demonio bajo el aspecto de la pitonisa Selenisa, quien pide enfrentarse a Bartolomé, lo cual Polemón acepta.

VERSOS	FORMA MÉTRICA	ACCIONES
1672-1853	Romance e-a	El Demonio y Bartolomé discuten sobre la naturaleza humana y divina de Cristo. El apóstol vence y el ídolo se hunde, descubriendo el engaño de Lirón. Todos, a excepción de Ceusis, celebran a Cristo.

La segunda jornada comienza con un segmento en décimas. Asociada con las quejas en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (v. 307), esta estrofa, como María Rosa Álvarez Sellers notó, adquiere mayor versatilidad en Calderón y acompaña la expresión del anhelo amoroso⁹; de ahí que se emplee en este segmento, en el que Ceusis y Licanoro expresan sus sentimientos amorosos por Irene.

Por otra parte, hay una irregularidad métrica en los vv. 983-988, la cual llamó la atención de Juan Eugenio Hartzenbusch, quien, en su edición de la comedia, la consideró un indicio para cuestionar la autoría de Calderón de esta jornada¹⁰. A diferencia de las otras irregularidades métricas que presenta el texto de *Las cadenas del Demonio* y que obedecerían a errores en la transmisión del texto¹¹, esta podría ser intencional, pues acompaña la interrupción de las quejas de los príncipes debido al canto que ambos escuchan:

LICANORO Mas ¿cómo pretendo así
buscarle si preso lucho
de Irene divina?

CEUSIS Mucho
es mi mal, mi pena atroz.
Suena dentro Música.

LICANORO Mas ¿qué instrumento...

CEUSIS ¿Qué voz...

⁹ Álvarez Sellers, 2010, p. 237.

¹⁰ Calderón, *Comedias*, ed. Hartzenbusch, p. 537.

¹¹ El texto de la comedia presenta una quintilla (vv. 577-579), una décima (vv. 1089-1097) y una redondilla (vv. 1534-1535) incompletas.

LICANORO ... es el que oigo...

CEUSIS ... es la que escucho?

Cantan dentro.

MÚSICA Sin mí, sin vos y sin dios
triste y confusa me veo.
Sin dios por lo que os deseo,
sin mí porque estoy en vos,
sin vos porque no os poseo.

Sale Irene. (vv. 983-993).

Dicho canto, que corresponde a una quintilla, es una forma englobada y glosa un antiguo mote: «Sin mí, sin vos y sin Dios», que ya había sido glosado en la poesía cancioneril de la Edad Media¹² y también por Lope de Vega en una quintilla en *El castigo sin venganza* (vv. 1916-1920), la cual, a su vez, es glosada en las estrofas siguientes (vv. 1926-1975). Calderón hace lo mismo con su glosa de dicho mote, pues, en el siguiente segmento, la quintilla es glosada mediante estrofas compuestas de dos quintillas, al igual que Lope hizo en su tragedia; solo que, mientras en el caso del Fénix se mantiene la rima *ababa* en todas las quintillas, en la glosa de Calderón aparece también la rima *aabba* (vv. 1044-1048, 1064-1068, 1074-1078). En ambos casos, mediante un texto ajeno, se confiesa a una dama el amor que se siente por ella; no obstante, si bien esta confesión es realizada por un único personaje (Federico) en *El castigo sin venganza*, la glosa se reparte en *Las cadenas del Demonio* entre dos galanes (Ceusis y Licanoro), en una suerte de competición poética¹³.

A continuación, tenemos un segundo segmento en décimas, en el que Irene escucha los galanteos de los príncipes, de modo que la glosa en quintillas queda enmarcada por los dos segmentos en décimas. Como cumple con el criterio interlocutivo y, además, continua con la acción iniciada en el primer segmento en décimas, no se trata de una secuencia, sino de una forma englobada. De este modo, la segunda jornada inicia con una macrosecuencia en décimas, a la que deno-

¹² Cossio, 1933; Lapesa, 1967, pp. 164-171.

¹³ Sobre la glosa en el teatro de Calderón, véase Antonucci, 2021, pp. 1063-1064; y 2023, pp. 15-19.

minaré D, la cual se extiende hasta el v. 1117 e incluye, como forma englobada, la glosa.

En el romance del siguiente segmento, el triángulo amoroso entre Irene, Ceusis y Licanoro se encauza hacia la trama central, pues la acción se centra en la captura del apóstol: primero, Irene pide a sus pretendientes que capturen al apóstol si quieren conseguir su favor; después, cuando los tres abandonan el tablado y aparece Polemón, este revisa el edicto preparado para ordenar la persecución del apóstol. Este segmento termina con Bartolomé apareciéndose ante el rey para desafiar a sus sabios. Tras el vacío del escenario, la aparición de los dos graciosos, al igual que, en la primera jornada, es acompañada de una estrofa diferente para distinguir su carácter cómico. En este caso, se usan redondillas. De este modo, estos dos segmentos constituyen las macrosecuencias monométricas E y F.

Los dos segmentos restantes, una silva y un romance, repiten métricamente el final de la primera jornada, la cual también concluyó con esta combinación. En la silva, el Demonio aparece como la pitonisa Selenisa para participar en el desafío contra Bartolomé. Se trata de la misma situación dramática identificada en la microsecuencia C_1 que, de acuerdo con la tipología de Fernández Guillermo, incluye también: «momentos problemáticos y/o violentos que suelen constituir el preludio de hechos desastrosos —como una batalla, el estallido de una rebelión o el ataque sorpresa durante una invasión— que definirán un desenlace dramático provisional o el desenlace definitivo»¹⁴. En este caso, en lugar de una acción bélica, se preludia el enfrentamiento dialéctico entre el Demonio y el apóstol, el cual tiene lugar en la siguiente secuencia en romance y en el que el Maligno es vencido. Esta derrota supone un desenlace provisional, ya que, si bien el Demonio pierde su control sobre la Armenia Menor, tomará posesión de Irene. De este modo, estos dos segmentos forman la macrosecuencia polimétrica G, compuesta por la silva de la microsecuencia G_1 y el romance de la microsecuencia G_2 :

¹⁴ Fernández Guillermo, 2008, p. 111.

SECUENCIAS		VERSOS	FORMA MÉTRICA
Macrosecuencia D		953-1117	Décimas
Macrosecuencia E		1118-1441	Romance i-o
Macrosecuencia F		1442-1611	Redondillas
Macrosecuencia G	Microsecuencia G ₁	1612-1671	Silva
	Microsecuencia G ₂	1672-1853	Romance e-a

ANÁLISIS DE LA TERCERA JORNADA

La tercera jornada presenta seis segmentos:

VERSOS	FORMA MÉTRICA	ACCIONES
1854-2309	Romance o	Polemón ofrece a Bartolomé convertirse en su valido, lo que el apóstol rechaza humildemente. Traen a Irene y el apóstol la exorciza. Todos se marchan y solo se queda Ceusis, quien se encuentra con el Demonio encadenado. Este envía volando al príncipe al reino de Astiages, su padre.
2310-2375	Romance u-a	El Demonio se dirige a Bartolomé y le solicita al apóstol que lo libere. Cuando se escuchan las voces divinas, dirige su solicitud a Dios y las cadenas se rompen. Así recibe la licencia divina para actuar contra el apóstol.
2376-2454	Silva	El Demonio aparece en el reino de Astiages, donde llama a Ceusis y a sus hombres para que apresen a Bartolomé. Cuando lo capturan, el apóstol acepta su martirio.
2455-2470	Redondillas	Licanoro se dispone a escribir una carta a Astiages, su padre, a favor de Bartolomé, pero, antes, se acerca a mirar a Irene.
2471-2490	Décimas	Encuentra a Irene dormida y admira su belleza.

VERSOS	FORMA MÉTRICA	ACCIONES
2491-2686	Romance a-a	El Demonio aparece y, ante la negativa de Irene de honrar su anterior pacto, provoca los celos de Licanoro, quien pretende matarla. Para detenerlo, ella invoca al apóstol, quien aparece para revelar la derrota del Demonio, mientras él vuela hacia los cielos.

El romance de asonancia o constituye la primera macrosecuencia de esta jornada, a la que llamaré H. Antes de que inicie propiamente el romance de asonancia u-a, aparece una redondilla en los vv. 2310-2313:

Pues para que en todo sea
igual nuestra oposición,
ya que no puedo seguirle
porque encarcelado estoy,
música también se escuche
diciendo en sonora voz,
a pesar del cielo: «¡Viva
el ídolo de Astarot!».

**Aunque no espere jamás
de que libre me veré,
¿dónde estás, Bartolomé?
¿Bartolomé, dónde estás?**

Ven a desatarme, ven,
de aquesta cadena dura
para que pueda tomar
venganza de mis injurias (vv. 2302-2317, mi subrayado).

Esta redondilla llamó la atención de Hartzenbusch. Al ubicarse entre dos romances, la calificó de «capricho singular» y consideró que era el resultado de una laguna o de un empalme (es decir, esta jornada habría sido compuesta por dos poetas, de modo que la redondilla unía «la obra de dos manos distintas»)¹⁵. Sin embargo, si examinamos con detenimiento este pasaje, podemos darnos cuenta de que no es un cambio caprichoso.

¹⁵ Calderón, *Comedias*, ed. Hartzenbusch, p. 545.

Tras el exorcismo de Irene, Ceusis encuentra al Demonio, quien lo envía volando al reino de Astiages. Tras ello, celebra su oposición a la acción evangelizadora del apóstol y, solicitando el acompañamiento musical, da vivas a Astarot¹⁶. No obstante, en los siguientes versos, que corresponden a la redondilla, el Demonio cambia de actitud. Si bien se mantiene su oposición hacia el apóstol, ahora se dirige hacia él para solicitarle que lo libere de las cadenas que le ha impuesto. A continuación, Música interviene mediante un pareado compuesto por un endecasílabo y un dodecasílabo: «¡Ay, qué gran dicha, mas ay, qué ventura / que el iris divino la paz nos anuncia!» (vv. 2342-2343). Sin embargo, ya no es la música falsa que se manifestó en la primera jornada, sino música verdadera: «eco de la armonía celestial» y «manifestación de la razón divina»¹⁷. Entonces, la solicitud del Demonio cambia de destinatario y se dirige hacia Dios, quien lo libera de sus cadenas:

Desátame Dios. Verá
 si son sus vitorias muchas
 o alárgueme esta cadena
 si de verme vencer gusta.
 Pero ¿qué miro? Parece
 que a mi petición sus duras
 argollas deslazonadas
 se rompen para que huya
 de esta provincia, por más
 que en ella la sombra impura
 de mi error asiste, pues
 ya el arco de paz la alumbró (vv. 2352-2363).

De este modo, las redondillas y el pareado sirven para representar este cambio del Demonio, quien dirige su súplica al único que puede romper sus cadenas: Dios. Gracias a que ha llegado el momento para el martirio del apóstol, Dios lo libera de su cadena. Por tanto, este romance constituye la macrosecuencia I, la cual presenta dos formas englobadas: la redondilla y el pareado de la intervención de Música.

¹⁶ Solo en la edición de Vera Tassis, se indica que las vivas del Demonio son acompañadas por Música. En el resto de los testimonios (incluida la suelta de Göttingen, el testimonio más cercano al arquetipo), no cambia el locutor. En cambio, todos los testimonios coinciden en colocar el locutor Música en el v. 2342.

¹⁷ Sage, 1956, pp. 286-287.

El siguiente segmento en silva, en el que Bartolomé es interceptado por los seguidores del Demonio en los montes que llevan al reino de Astiages, corresponde al cuarto tipo de situación dramática, de acuerdo con Fernández Guillermo:

situaciones de gran intensidad dramática en las que se despliega violencia física y/o verbal: los personajes padecen física y psicológicamente y se sienten fuertemente presionados por las circunstancias. En momentos, el ambiente de agitación y turbulencia se desborda, y la tensión dramática alcanza su punto culminante (2008, p. 110).

Si bien no se escenifica el martirio del apóstol, este segmento está marcado por la agitación y la turbulencia del Demonio, deseoso de que el apóstol pruebe los rigores de su saña (v. 2421), y Ceusis, su principal seguidor, quien como «rayo desatado / de gran mano» (vv. 2387-2388) ha dispuesto lo necesario para cumplir el deseo del Maligno. Así, todo queda preparado para el martirio, pero Bartolomé, a diferencia de sus contrarios, muestra una actitud serena, pues con su sacrificio imitará la entrega final de Cristo: «Beber tu cáliz ofrecí, oh, Dios mío, / el fuego del amor que el pecho labra. / Feliz voy a cumplirte la palabra» (vv. 2452-2454). Asimismo, a diferencia de las silvas de las anteriores jornadas (microsecuencias C_1 y G_1), que no terminaban con un vacío de escenario, esta sí concluye de ese modo. Por ello, esta silva constituye la macrosecuencia J.

En los siguientes tres segmentos, tiene lugar el último intento del Demonio por recuperar su dominio sobre Irene y también su derrota final. En las redondillas, la acción regresa a palacio, donde encontramos a Licanoro. En las décimas siguientes, empleadas en la anterior jornada para el tema amoroso, el príncipe admira galantemente la belleza de Irene dormida. Sin embargo, con el romance, inicia propiamente el desarrollo del último intento demoníaco. Aparece el Demonio y convierte a Licanoro en el agente de su venganza contra Irene. Ante esto, la princesa solicita la intervención de Bartolomé y, como respuesta, se escucha la música celestial: «A quien con fe le llama / siempre socorre y nunca desampara». Este pareado, en su primera irrupción (vv. 2595-2596), detiene la violencia de Licanoro y, en la segunda (vv. 2629-2630), acompaña la gloriosa aparición final de Bartolomé, quien se manifiesta con el Demonio vencido a sus pies. Así, este romance con el que concluye la comedia constituye la macrose-

cuencia K, la cual presenta tres formas englobadas: las redondillas de los vv. 2455-2470, las décimas de los vv. 2471-2490 y los pareados correspondientes a las intervenciones de Música:

SECUENCIAS	VERSOS	FORMA MÉTRICA
Macrosecuencia H	1854-2309	Romance o
Macrosecuencia I	2310-2375	Romance u-a
Macrosecuencia J	2376-2454	Silva
Macrosecuencia K	2455-2686	Romance a-a

CONCLUSIONES

Al examinar los cuadros polimétricos de las tres jornadas de *Las cadenas del Demonio*, se observa una clara preferencia por el romance. Si bien se trata de una tendencia que caracteriza no solo al teatro de Calderón, sino también al de otros dramaturgos áureos¹⁸, el romance en esta comedia acompaña el desarrollo de la trama principal: la evangelización de Armenia por el apóstol Bartolomé. Por ello, las macrosecuencias en las que no progresa dicha trama emplean estrofas diferentes: las macrosecuencias B y F, de carácter marcadamente cómico, usan quintillas y redondillas respectivamente; la macrosecuencia D, en la que se desarrollan la trama amorosa, las décimas.

Respecto al uso de la silva, se verifica su empleo, según lo establecido por Fernández Guillermo, tanto para subrayar momentos claves, como sucede en la macrosecuencia J, como para estructurar la comedia. En este sentido, en *Las cadenas del Demonio*, la silva aparece en combinación con el romance, de modo que ambos forman una suerte de binomio: la primera introduce al elemento causante del conflicto o preludia el conflicto, mientras que en el segundo dicho conflicto se desata, como ocurre en las macrosecuencias polimétricas C y G, con las que concluyen las dos primeras jornadas.

¹⁸ Marín, 1982, p. 99; Gutiérrez Meza, 2017, p. 570.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «“Acomode los versos con prudencia”: métrica y discurso femenino en la tragedia de honra», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 227-237.
- ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, pp. 61-93.
- ANTONUCCI, Fausta, «Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, pp. 1061-1075. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.59>.
- ANTONUCCI, Fausta, «Propuestas para una reconsideración de conjunto de la polimetría calderoniana», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel, Edition Reichenberger, 2023, pp. 3-31.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1849, vol. 3.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las cadenas del Demonio*, ed. José Elías Gutiérrez Meza y Henry Ibáñez Mogrovejo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2024.
- COSSIO, José María de, «El mote “Sin mí, sin vos y sin Dios” glosado por Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 20, 1933, pp. 397-400.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126. <https://hdl.handle.net/10171/23832>.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Espectáculo y poder en la comedia de santos calderoniana: *Las cadenas del Demonio*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 197-205.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, «La versificación en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 567-578.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, y Henry IBÁÑEZ MOGROVEJO, «La fecha de composición de *Las cadenas del Demonio* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 15, 2022, pp. 387-399. <https://hdl.handle.net/10171/67577>.
- LAPESA, Rafael, *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967.

- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 16, 1982, pp. 95-113.
- SAGE, Jack, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy y Ramón Valdés, Barcelona, Gredos, 2023.
- 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 teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VITSE, Marc, «Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 609-624.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 169-205.