

# Las funciones de la polimetría en *Amar su propia muerte* de Espinosa Medrano

## The Functions of Polymetry in *Amar su propia muerte* by Espinosa Medrano

**Eduardo George Arenas Arce**

<https://orcid.org/0000-0001-9572-4279>

Pontificia Universidad Católica del Perú

PERÚ

egarenas@pucp.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 409-428]

Recibido: 23-07-2024 / Aceptado: 21-08-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.29>

**Resumen.** En el presente artículo, se identifican las funcionalidades de la polimetría en la comedia bíblica *Amar su propia muerte* del autor peruano Juan de Espinosa Medrano. Se demostrará que las estructuras métricas intervienen en la construcción de sentido de la obra dramática. Tal despliegue de recursos no solo revelaría un manejo de las convenciones métricas del Siglo de Oro, sino de un entendimiento pleno de cómo pueden edificar el sentido cabal de la pieza teatral y, también, orientar la recepción. Con esos objetivos, se explorarán las potencialidades del cambio métrico y la funcionalidad de las segmentaciones propuestas tomando en cuenta las acciones, desplazamientos, variación escénica, entrada o salida de personajes, cambios temporales, etc.

**Palabras clave.** *Amar su propia muerte*; Espinosa Medrano; polimetría; función didáctica.

**Abstract.** In the present article, the functionalities of polymetry in the biblical comedy *Amar su propia muerte* by the Peruvian author Juan de Espinosa Medrano are identified. It will be demonstrated that the metric structures play a role in

Este estudio ha derivado de mi tesis de maestría, la cual fue asesorada por el Dr. José Elías Gutiérrez Meza. Asimismo, se elaboró como parte de los proyectos del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH) de la Pontificia Universidad Católica del Perú, del cual soy miembro.

constructing the meaning of the theater play. This display of resources would not only reveal a mastery of the metrical conventions of the Siglo de Oro, but also a full understanding of how they can build the comprehensive meaning of the theatrical piece and guide its reception. To achieve these objectives, the potentialities of metric change and the functionality of the proposed segmentations will be explored, considering actions, movements, scenic variation, the entrance or exit of characters, temporal changes, etc.

**Keywords.** *Amar su propia muerte*; Espinosa Medrano; Polymetry; Didactic function.

## 1. INTRODUCCIÓN

Juan de Espinosa Medrano, apodado el Lunarejo, fue un intelectual que gozó de especial reconocimiento como autor y predicador desde el contexto colonial peruano. En cuanto a su producción, esta ha sido abordada por la crítica considerando el lugar de enunciación que asume el autor, implícita o explícitamente, como sujeto del periodo colonial. Es en este marco en el que se ubican las discusiones sobre el trasfondo de su obra teatral. Se sabe que esta fue su producción más temprana, ya que los estudios señalan que fue compuesta cuando aún era alumno del colegio San Antonio Abad del Cuzco<sup>1</sup>. Dicho corpus consta de tres obras conocidas<sup>2</sup>: una comedia bíblica, *Amar su propia muerte*, y dos autos sacramentales en lengua quechua, *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, y *El hijo pródigo*. Tales piezas han sido abordadas por la crítica desde puntos de vista variados. Por un lado, se ha identificado una reivindicación del mundo andino y una posición de disidencia respecto a la hegemonía de la metrópoli, lo cual demostraría que en sus obras se despliega una crítica hacia los discursos dominantes<sup>3</sup>. Se afirma ello por el uso del quechua, las alusiones a referentes andinos y posibles alegorías elaboradas para criticar el dominio español.

Por otro lado, se ha considerado que, en su obra, se despliegan estrategias implícitas para construir una figura de autoridad desde las posibilidades con las que contaba el autor como letrado criollo<sup>4</sup>. Desde dicho posicionamiento, lograría sus objetivos de autoafirmación a partir del hábil manejo de los códigos letrados barrocos. De esa manera, se sostiene que el eje fundamental que sustenta la producción de Espinosa es su adherencia a la cultura letrada como intelectual criollo ligado a la defensa de los valores del Imperio<sup>5</sup>. En ese sentido, su obra teatral se enmarcaría

1. Rodríguez Garrido, 2017a, p. 444.

2. Según Rodríguez Garrido (2017b), habría una pieza teatral perdida del Lunarejo titulada *El Amor de milagro y los celos de los cielos* que fue representada como espectáculo de recibimiento para el obispo Bernardo de Izaguirre en el Seminario San Antonio Abad entre 1663 y 1664, 2017b. El argumento de esta comedia hagiográfica que ampliaría el corpus de Espinosa, tal como declara Rodríguez Garrido, versaría sobre la vida de Santa Cecilia, patrona de la música.

3. Chang-Rodríguez, 1994; Domènech, 2013.

4. Vitulli, 2006 y 2013.

5. Rodríguez Garrido, 2017a, p. 439.

en el propósito de reconocimiento institucional del Seminario San Antonio Abad como espacio de formación cultural. Así, las piezas teatrales como *Amar su propia muerte*, serían, en principio, muestras de una esmerada educación en el manejo de los conocimientos de composición teatral áureos y que, incluso, pudo aprovechar, estratégicamente, los referentes de la cultura andina para sus objetivos de legitimación política<sup>6</sup>.

Otra línea de lectura del teatro del Lunarejo se enfoca en la agencia femenina de Jael, personaje central de *Amar su propia muerte*, y su poder de influencia en el desenvolvimiento de las acciones<sup>7</sup>. Para ello, se entiende su protagonismo en el contexto de representación de los personajes femeninos en las obras de la época. Asimismo, se ha considerado que la pieza maneja diversos simbolismos bíblicos, entre los cuales se puede entender que la agencia de Jael correspondería a la prefiguración de la Virgen María<sup>8</sup>.

Considerando la *imitatio* como operación barroca central, se ha resaltado el ingenio del Lunarejo para asimilar los géneros y subgéneros teatrales, y modelos estructurales canónicos del Siglo de Oro<sup>9</sup>. Tal asimilación sería perceptible en *Amar su propia muerte*, ya que su composición implicaría la confluencia de distintos subgéneros. Finalmente, existen acercamientos críticos que han considerado aspectos de la representación como la procedencia de los actores, el auditorio objetivo y el posible público que, al final de cuentas, tuvo acceso a las piezas<sup>10</sup>.

En resumen, se puede afirmar que en cuanto a la obra teatral *Amar su propia muerte* de Espinosa Medrano se han desplegado dos grandes ejes de lectura. El primero tiene que ver con el análisis de los elementos estructurales y retóricos que permiten trazar conexiones con sus fuentes, ya sean estas las obras del teatro del Siglo de Oro o los textos bíblicos. El segundo se relaciona con la identificación de los elementos de autoafirmación que estarían en consonancia con los principios y valores teológicos del Imperio. Sin embargo, la crítica aún no ha reparado en las conexiones entre la versificación y los contenidos que se despliegan en esta comedia. Es sobre tales conexiones que el presente trabajo pretende detenerse para identificar las funciones de la polimetría.

## 2. LA POLIMETRÍA COMO RECURSO ESTRUCTURADOR SEGÚN MARC VITSE

La comedia española del siglo xvii, tal como lo ha señalado la crítica, tuvo entre sus características formales a la polimetría, es decir, a la variedad de versos y estrofas en las composiciones<sup>11</sup>. Marc Vitse, al respecto, considera que el criterio métrico es el primer recurso estructurante de las comedias del Siglo de Oro, por lo que se configura como uno de los aspectos primordiales para el estudio de la orga-

6. Rodríguez Garrido, 2017a y 2017b.

7. Ruiz Montauban, 2023.

8. Ramírez, 2002; Bass, 2009.

9. Bass, 2009.

10. Hopkins, 2002.

11. Domínguez Caparrós, 2007, p. 116.

nización de las piezas<sup>12</sup>. Vitse, de hecho, comenta que «es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático»<sup>13</sup>. En otros términos, la identificación de las estructuras métricas puede ser un punto relevante para el análisis de las piezas porque revelaría sentidos de las composiciones.

Ahora bien, puede entenderse la relevancia de las estructuras métricas y estróficas por su participación fundamental en la recepción y entendimiento de las piezas. En tal sentido, el cambio métrico era importante durante las representaciones para que se percibieran y entendieran los momentos de la obra. Al respecto, Antonucci menciona que los «cambios eran perfectamente perceptibles para los espectadores de la época, que los captaban precisamente como un oyente atento capta las variaciones de una composición musical»<sup>14</sup>. Por tanto, el público iniciado en la recepción de obras teatrales podía reconocer los momentos y la estructura de estas a partir del cambio métrico como si se tratara de una melodía.

Por otro lado, se debe considerar que, tal como lo ha señalado Diego Marín<sup>15</sup>, cada forma estrófica puede desempeñar diferentes temáticas o funciones. No necesariamente existe una asociación entre una tipología estrófica en todos los casos. Sin embargo, sí es posible observar su particular funcionamiento y analizar su relación con los sucesos expuestos.

A pesar de que con los años se han planteado diversos criterios para la segmentación de las piezas teatrales<sup>16</sup>, los rasgos mencionados permiten considerar al análisis de la versificación para esta finalidad. En tal propósito, es valiosa y útil la propuesta de Marc Vitse. Según dicho autor, se puede delimitar la segmentación de las comedias del Siglo de Oro a partir de la observación de los cambios métricos. Es decir, el análisis pormenorizado de las estructuras métricas revelaría significaciones determinantes para su interpretación<sup>17</sup>.

Vitse para tal propósito jerarquiza dos niveles. Primero, propone el concepto de macrosecuencia como elemento estructurador menor que la jornada o acto. Dichas macrosecuencias se pueden apreciar por el cambio métrico con el que pueden coincidir, a su vez, cambios de espacio, tiempo y otros. Tales secuencias pueden ser monométricas o polimétricas. Asimismo, propone la noción de microsecuencia, la cual, a diferencia de la anterior, se caracteriza por ser siempre monométrica. La agrupación de tales microsecuencias conformaría las denominadas macrosecuencias. Además, consideró la posibilidad de que cierto segmento pudiera ser incluido en un conjunto más grande (por ejemplo, en el caso de *Amar su*

12. Vitse, 1998, p. 49.

13. Vitse, 1998, p. 55.

14. Antonucci, 2007, p. 7.

15. Marín, 1968.

16. Para una revisión de las propuestas que ha habido para la segmentación y análisis de piezas teatrales del Siglo de Oro pueden revisarse los estudios de Antonucci, 2010, y de Fernández Guillermo, 2021.

17. De esta manera, la propuesta de Vitse consideraría criterios que no se limitan, necesariamente, a los cambios de escena que proponían otros autores como Ruano de la Haza, 1994.

*propia muerte*, la inclusión de décimas en medio de una secuencia de redondillas). A estas estructuras, las denominó formas englobadas y englobadoras respectivamente. Al respecto, Vitse comenta: «las formas englobadoras sirven de marco 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»<sup>18</sup>. En otras palabras, las formas englobadas permitirían la inclusión de algún elemento funcional, pero por su valor de dependencia, no constituirían secuencias estructurantes, mientras que las formas englobadoras sí poseerían tal cualidad. Para diferenciarlas, se considera que las formas englobadas cumplirían un criterio intermétrico, es decir serían incrustaciones en un mismo marco métrico; además, se seguiría un criterio interlocutivo por la continuidad de los locutores<sup>19</sup>.

Por lo expuesto, afirmamos que *Amar su propia muerte* involucra a la polimetría en la construcción de las significaciones, por lo que es un rasgo pensado para que la obra pueda ser decodificada idóneamente por el auditorio. Aprovecharemos los conceptos de Vitse anteriormente mencionados para el análisis y demostración siguientes.

### 3. ANÁLISIS MÉTRICO DE *AMAR SU PROPIA MUERTE*

*Amar su propia muerte* es una comedia bíblica que se basa en una historia del Libro de los Jueces del Antiguo Testamento. Esta trata sobre cómo el pueblo de Israel se opone al dominio de los cananeos. En tal confrontación, la israelita Jael, protagonista de la trama, logra asesinar al general cananeo Sísara y consigue resolver el conflicto en favor de su pueblo<sup>20</sup>.

Para el siguiente análisis, tomamos como base la sinopsis métrica incluida como anexo en la edición de *Amar su propia muerte* de la *Antología general del teatro peruano* de Silva-Santisteban. Sin embargo, en nuestra propuesta reemplazamos la denominación de «pareados» por la de silvas de consonantes, ya que esta es la designación para las tiradas en las que se presenta la concurrencia de endecasílabos y heptasílabos en rima consonante. Considerando lo mencionado, se pueden comprobar los siguientes porcentajes respecto a la concurrencia métrica: romances 58 %, redondillas 23 %, décimas 10 %, silvas 6 %, octavas reales 2 %, ovillejos y versos sueltos 1 %. Las interacciones y funcionalidades las detallaremos considerando su uso en cada acto.

18. Vitse, 1998, p. 50.

19. Vitse, 2007, p. 172.

20. El argumento ha sido también desarrollado por Mira de Amescua (*El clavo de Jael*) y Calderón de la Barca (*¿Quién hallará mujer fuerte?*).

### 3.1. Análisis del primer acto

La sinopsis métrica correspondiente al primer acto es la siguiente:

Silvas: 1-76
Romance u-a: 77-226
Redondillas: 227-400
(Tablado vacío: 400)
Romance o-a: 401-542
Silvas: 543-558
(Tablado vacío: 558)
Romance e-a: 559-850

Considerando la sinopsis anterior, proponemos la siguiente segmentación:

Macrosecuencia A	Microsecuencia A <sub>1</sub>	Silvas: 1-76	Campamento cananeo
	Microsecuencia A <sub>2</sub>	Romance u-a: 77-226	
	Microsecuencia A <sub>3</sub>	Redondillas: 227-400	
Macrosecuencia B	Microsecuencia B <sub>1</sub>	Romance o-a: 401-542	Campamento hebreo
	Microsecuencia B <sub>2</sub>	Silvas: 543-558	
Macrosecuencia C	Romance e-a: 559-850		Casa de Cineo

En el primer acto, los cambios de espacios delimitan tres macrosecuencias. La macrosecuencia A se desarrolla en el campamento del ejército cananeo. La macrosecuencia B se desenvuelve en el campo que los hebreos ocupan, mientras que la macrosecuencia C se despliega en la casa de Cineo. Los cambios métricos de este primer acto responden al ingreso de los personajes principales<sup>21</sup>.

La pieza inicia con el monólogo de Sísara, general de los cananeos, en silvas. Según Fernández Guillermo, esta serie métrica, de origen italiano, es de común uso en el teatro calderoniano para señalar la actitud de algún personaje que «define la dirección que seguirá la trama»<sup>22</sup>. El primer y el tercer acto inician, de hecho, con monólogos de Sísara en silvas y en tales segmentos se orienta sobre el sentido temático que se seguirá. En el caso del primer acto, las silvas permiten que los espectadores se enteren de los sucesos que no han sido representados, pero que forman parte de la historia bíblica y que son relevantes para el entendimiento de la pieza. Sin la necesidad de presentar acciones o movimientos notorios, las silvas introducen la tensión principal: el amor hacia una mujer del bando opuesto que conducirá

21. Solo la entrada de Cineo no coincide con un cambio métrico. Ello sucede porque él prosigue con las redondillas ya iniciadas con el ingreso del rey cananeo Jabín, posiblemente como símbolo de subordinación hacia el monarca.

22. Fernández Guillermo, 2008, p. 109.

a la muerte. Lauer, en su estudio de los autos calderonianos, menciona que la silva inicial o temática «plantea solo parcialmente el problema o asunto que después se desarrollará en otro metro»<sup>23</sup>. Por su parte, Fernández Guillermo comenta que la función de los monólogos en silvas en Calderón es «introducir el elemento perturbador causante del conflicto dramático, o bien, introducir un elemento perturbador que, aunque no sea el causante del conflicto principal, sí contribuye a complicar la trama»<sup>24</sup>. En *Amar su propia muerte*, en efecto, las primeras silvas revelan precisamente el motivo de la posterior muerte de Sísara, quien inició la serie con su monólogo. En otras palabras, anticipan, aunque no de manera explícita, que será la mujer amada, la hebrea Jael, quien matará al general cananeo para liberar a su pueblo.

La siguiente secuencia, iniciada por Jael en romances, se desarrolla principalmente a manera de diálogo. La protagonista, en este segmento, manifiesta qué rol va a desempeñar en la obra:

[...] de Sísara hasta la tienda  
he llegado. Estoy confusa,  
él me ama, yo le aborrezco,  
tengo esposo y él angustia  
el pueblo de Dios. ¡Qué importa:  
que le engañe mi hermosura! (vv. 93-98).

En otras palabras, desde su primera intervención deja en claro el trasfondo de sus acciones: se va a valer del engaño para así favorecer a su pueblo. Claramente, se exponen las contradicciones entre los personajes por sus particulares intereses. Luego del breve monólogo de la hebrea, se inicia la interacción con Sísara y se aprecia su discurso de galanteo. Por ello, en estos romances u-a confluyen vocablos como «hermosura», «luna», «pura», «arrulla», etc. Sin embargo, a través de Jael se presentan términos de connotación negativa o violenta: «puntas», «angustia», «injurias», «destruyan», «punzan», etc. Se observa, por lo mencionado, un evidente contraste entre los términos que determinan la asonancia del romance. El cambio métrico, entonces, ha permitido que se manifieste la primera confrontación discursiva de la pieza. La concatenación de los términos mencionados muestra la oposición de las intenciones de los personajes. Kroll, respecto a las comedias de Calderón, comenta que los romances u-a suelen presentarse en situaciones de connotación negativa o violenta y que en muchas ocasiones se manifiestan a partir de un contraste con acciones o diálogos positivos<sup>25</sup>. El cambio métrico de silvas a romances en la pieza, por tanto, permite que se desenvuelva el conflicto principal. Asimismo, recurrir al arte menor del romance favorece la fluidez del diálogo. Ello consigue que sea más notoria, para el espectador, la oposición entre Sísara y Jael, y los roles que desempeñarán en la trama.

23. Lauer, 2020, p. 286.

24. Fernández Guillermo, 2008, p. 113.

25. Kroll, 2022, pp. 71-92.

La siguiente microsecuencia se desarrolla en redondillas. Es el rey cananeo Jabín, quien ingresa e instauro el cambio. Este revela que está enamorado de Jael y considera que ella corresponde sus amores porque, aparentemente, le ha enviado un retrato suyo. Sin embargo, el hecho central de la microsecuencia ocurre cuando ingresa Cineo, esposo de Jael. A pesar de que había paz entre él y el rey, al ver que este tenía un retrato de su esposa, se turban sus ánimos. En estas redondillas, entonces, se consuma la expresión de furia del marido celoso. Hay que considerar que una de las características de esta forma métrica es «encerrar una tensión latente o explícita»<sup>26</sup>. La situación expuesta, tal como lo veremos, será retomada en las posteriores redondillas de los actos II y III. En otras palabras, tal situación de tensión se repetirá en posteriores redondillas de los siguientes actos. Fernández Guillermo denomina a esta manera de prolongar acciones como paralelismos de correspondencia. Ello se refiere a que, en una determinada estructura métrica, en diferentes momentos de la pieza, pueden desplegarse sucesos o temáticas análogas<sup>27</sup>. Por ello, apreciaremos que la confusión y el sufrimiento de Cineo se prolongan y se despliegan en redondillas a lo largo de la pieza. Asimismo, en esta secuencia, el uso de redondillas puede entenderse como una forma de transición entre metros y espacios (paso del campamento cananeo al hebreo, en el que se vuelve al romance). Sin redondillas en medio, el cambio de lugar podría no ser tan patente. Esta misma función de transición la apreciaremos en el segundo acto.

La macrosecuencia B corresponde a un cambio de ubicación y de interlocutores. Ahora, las acciones y diálogos se ubican en el campo de los hebreos. El general Barac ingresa a escena y con él se inician los romances. En ellos, se despliegan relaciones que actualizan la historia bíblica para que se vincule con la representación de la pieza. Un ejemplo de ello es el buen augurio que Débora<sup>28</sup>, la profetiza, vaticina para el ejército hebreo. Sin embargo, este suceso no se representa en la obra. El espectador se entera de que este buen designio acompaña a los hebreos porque Barac lo cuenta. Asimismo, en este segmento se anticipa la manera en la que se arremeterá contra el ejército enemigo, lo cual revela una marcada diferencia entre Barac y Sísara, ya que se destaca la capacidad como estrategia para las batallas del primero, mientras el segundo resalta por proceder de acuerdo con sus impulsos. Por lo mencionado, los romances aquí cumplen la función clásica que le atribuía Lope de Vega al señalar en su *Arte nuevo* que «las relaciones piden los romances» (v. 309).

El parlamento de Barac, el cual expone relaciones principalmente ligadas a la confrontación con el enemigo, se complementa con la secuencia de silvas que introducen los soldados hebreos. Lauer propone la existencia de «silvas intermitentes», las cuales solo se extenderían de dos a 24 versos, y cuyos sus efectos se presentarían posteriormente: «De esta manera, la silva intermitente es la única que postula un futuro de probabilidad hipotética»<sup>29</sup>. En este caso, las arengas y vivas de

26. Marín, 1968, p. 12.

27. Fernández Guillermo, 1998, pp. 110-111.

28. Personaje fundamental de la historia bíblica que, sin embargo, no aparece en esta pieza teatral. Solo se sabe de ella por las menciones de Barac.

29. Lauer, 2020, p. 287.

los soldados buscan despertar el entusiasmo del ejército para la batalla, pero ese hecho se concretará recién en el tercer acto. En efecto, en la pieza, las silvas anticipan sucesos que luego se desarrollarán<sup>30</sup>. Esta silva intermitente, según Lauer, «irrumpe otro metro de larga extensión, como el romance, el cual vuelve generalmente a su rima original después de su incursión»<sup>31</sup>. Por ello, luego de su breve aparición en tan solo 16 versos, se retoman los romances.

La macrosecuencia C se desarrolla en el interior de la casa de Cineo. En este segmento, se vuelven a los romances, los cuales inician con la conversación entre Bigote, el personaje gracioso, y Dina, criada de Jael, en un marcado tono jocoso. Se construye así una escena ágil por la simplicidad de los diálogos<sup>32</sup>. Asimismo, en esta secuencia, se revela que fue Dina quien le llevó el retrato de Jael al rey Jabín. Ella menciona «Con esto el rey Jabín piensa / que Jael paga su amor / con igual correspondencia» (vv. 568-570). Se explica así el origen del primer enredo que ha despertado la confusión, enfado y celos en Cineo. En estos romances, también se desarrolla la plática entre Jael y su esposo. Sin embargo, este diálogo contrasta con el de Dina y Bigote por ser de tono serio. Jael se preocupa por sus actitudes y pide que le confíe sus pesares. A pesar de ello, Cineo es indiferente.

Por otra parte, el introducir romances en este punto supondría una forma de producir distensión luego de la función previa de las silvas que anuncian la crisis. Asimismo, sería una manera de indicar, tal como lo sostienen Marín<sup>33</sup> y Williamsen<sup>34</sup>, la culminación del acto. La audiencia podría, al identificar auditivamente el paso a los romances, entender que el acto está concluyendo y así reconocer de manera más efectiva los siguientes segmentos y asociarlos a partir de criterios de continuidad.

### 3.2. ANÁLISIS DEL SEGUNDO ACTO

La sinopsis métrica del segundo acto es la siguiente:

Décima: 851-1108
Romance o-o: 1109-1325 (Tablado vacío: 1325)
Redondilla: 1326-1638
Romance e-o: 1639-1858 (Tablado vacío: 1728)
Silvas: 1859-1860

30. En toda la obra dramática, los soldados de ambos bandos se expresan en silvas.

31. Lauer, 2019, p. 86.

32. Fernández Guillermo sostiene que el romance permite que las interacciones de personajes adquieran una mayor fluidez: «los parlamentos teatrales ganan así, gracias a la rima asonante del romance, un acento más suave, un ritmo más fluido, una atmósfera atenuada, alejada del golpeo contundente de la redondilla» (2008, p. 108).

33. Marín, 1968, p. 28.

34. Williamsen, 1977, p. 887 y 1989, p. 687.

La segmentación propuesta es la que prosigue:

Macrosecuencia D	Microsecuencia D <sub>1</sub>	Décimas: 851-1108	Campamento cananeo
	Microsecuencia D <sub>2</sub>	Romance o-o: 1109-1325	
Macrosecuencia E	Microsecuencia E <sub>1</sub>	Redondilla: 1326-1638	Casa de Cineo
	Microsecuencia E <sub>2</sub>	Romance e-o: 1639-1860	

El segundo acto, a diferencia del primero, se desarrolla durante la noche. Podemos identificar dos macrosecuencias definidas por los cambios de interlocutores y espacios: el campamento cananeo y la casa de Cineo. De hecho, los tres actos de la pieza coinciden en iniciar siempre en el espacio de los cananeos para luego ubicar las acciones en los lugares ocupados por los hebreos. Por ejemplo, en este segundo acto, la macrosecuencia D inicia con el parlamento de Cineo en décimas, quien ha llegado hasta la tienda del rey Jabín para matarlo por la deshonra que, desde su parecer, corroboró por su posesión del retrato de su esposa. Para ello, se disfraza de Sísara y, camuflado por el velo de la noche, logra ingresar al campamento de los invasores.

En estas décimas, se profundiza el arrebató del personaje. Su furia, iniciada en las redondillas y reiterada en los romances finales del primer acto, se planea concretizar con el asesinato del rey Jabín. Las décimas despliegan el descontrol del que es preso Cineo, ya que se entera, por Bigote, que supuestamente Jael acepta los favores de Sísara. Por ello, siente que su honor está doblemente mancillado. Es necesario considerar que las décimas se empleaban tradicionalmente para exponer los estados de intimidad de los personajes. Tales estados podían ser de tristeza, de furia, etc. Además, existe una estrecha conexión entre las redondillas y las décimas. Navarro Tomás afirma que «en la estructura de la décima figuran dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final, abba-ac-cddc»<sup>35</sup>. Ello podría interpretarse como si las décimas duplicaran lo estructurado por una redondilla convencional. En la microsecuencia aludida, el arrebató de Cineo, tal como también sucederá en posteriores décimas, se presenta con mayor intensidad en comparación con lo expuesto en las redondillas del primer acto. Su rabia lo lleva a injuriar a sus ofensores y jura vengarse de los tres (Jabín, Sísara y Jael). Sin embargo, su objetivo no se llega a concretar. Jabín, quien dormía en su tienda, ve entre sus sueños que es asesinado por Cineo. Por ello, lanza gritos y los soldados van en su auxilio. Ante ello, Cineo opta por huir, pero clava antes la lanza del rey en el suelo y se lleva su manto real, elementos que serán relevantes más adelante<sup>36</sup>. Luego, la turbación se traslada hacia Jabín, quien entiende que el sueño que ha tenido puede ser un vaticinio de su final. De hecho, repite los siguientes dos versos hasta en cuatro ocasiones: «¡Mi lanza hincada en el suelo, / y menos mi manto real!» (vv. 1061-1062, 1077-1078, 1087-1088, 1107-1108). Culminan las décimas con esta sentencia para lograr así enfatizar que tales elementos cobrarán significancia posteriormente.

35. Navarro Tomás, 1972, pp. 268-269.

36. Cineo deja señales, pero no solo para Jabín, sino también para los espectadores.

La siguiente microsecuencia se despliega en romances. Esta inicia con el parlamento de Sísara, quien comunica sobre los portentos. Dicho cambio métrico ocurre para así introducir nuevamente relaciones. El general cananeo menciona la aparición de un búho y de un cometa como hechos maravillosos. Ambos portentos son entendidos como augurios. Luego de ello, ingresa Lidoro, soldado cananeo, y comenta que, mientras el cometa surcaba los cielos, los instrumentos musicales de los soldados se ejecutaron por sí mismos. Todos estos portentos no son visibles para el auditorio; solo son audibles. Sin embargo, las relaciones, desplegadas en romances, permiten que se entienda lo que sucede fuera de escena.

La macrosecuencia E incluye segmentos que se desarrollan en el espacio que ocupan los hebreos. Los personajes de la microsecuencia en redondillas son Barac y José, quienes se dirigen a casa de Cineo. Barac considera que debe ser Jael la mujer que salvará al pueblo de Israel según la profecía de Débora. Sin embargo, al ver a Jael con el manto del rey Jabín, sospechan de una posible traición. En la oscuridad, Cineo confunde a Barac con Sísara, ya que cree que este ha llegado a su casa a buscar a su esposa; por ello, lo ataca. Se produce entonces el segundo enredo complejo de la pieza: los soldados hebreos creen que Jael y Cineo son traidores (a este último lo consideran así por atacar al general hebreo). Al igual que en el primer acto, las redondillas presentan los enredos profundos que provocarán el padecimiento de Cineo<sup>37</sup>. Incluso, en ambos casos hay una contienda física: Lidoro y Cineo en las redondillas del primer acto, y Barac y Cineo en las del segundo. Como se mencionó, se tratan de enredos complejos en los que se acusa de traición a Jael, en un primer momento, y luego a Cineo.

La siguiente microsecuencia de romances prosigue inmediatamente con los hechos anteriormente señalados. En esta microsecuencia, Cineo y Barac, quienes se peleaban en la oscuridad, se dan cuenta del rival que tenían en frente gracias a que los sirvientes traen luz. Es Cineo quien cambia el metro y da paso a los romances, porque para él sí se da una aclaración: el rival con el que peleaba en la oscuridad no era Sísara, sino Barac. El romance aquí aclara lo que las redondillas habían expuesto como una confusión. Al menos eso es así para una de las partes, ya que para Barac la traición de Cineo a su pueblo queda demostrada. Si recordamos el enredo en torno al retrato de Jael del primer acto apreciaremos que también es aclarado en el segmento de los romances en el que dialogan Dina y Bigote. Estas aclaraciones parciales, ofrecidas en los romances, no resuelven los problemas, pero permiten que la acción progrese.

El acto culmina con una silva pareada de Jael: «Verá en Sísara el mundo de esta suerte / que su amor es *amar la propia muerte*» (vv. 1859-1860). Esta silva conformaría una forma englobada y el romance previo sería la forma englobadora. Se puede afirmar ello a pesar de que no se cumpliría el criterio intermétrico completamente por ser el final de dicha forma englobadora que coincide, a su vez, con la culminación del acto. Sin embargo, sí puede apreciarse que dicha forma permite resaltar un mensaje importante de la trama. Tal como se mencionó, en la pieza, los

37. En el primer acto, la escena del reconocimiento del retrato de Jael en posesión de Jabín también se desarrolla en redondillas, lo que confirma la presencia de un paralelismo de correspondencia.

romances aclaran parcialmente los enredos. Dichas aclaraciones son sobre todo para los espectadores y no para los mismos personajes. El par de versos aludido es una mención explícita de cómo el título de la pieza se vincula directamente con las acciones hasta aquí expuestas. Estos versos finales expresan con claridad el destino trágico que le depara a Sísara. No es un diálogo con los demás personajes, pero tal declaración mencionada, como un aparte, revela a los espectadores el evento que motiva el título. En otras palabras, esta sección, si bien es una forma que prosigue con las aclaraciones para entender el sentido cabal de la trama, es en definitiva una parte fundamental porque resalta el título de la pieza y, al coincidir con el final del acto, permite, a su vez, que los espectadores proyecten los posibles vínculos entre dicha declaración y los sucesos centrales que se presentarán en el tercer acto.

### 3.3. Análisis del tercer acto

La sinopsis métrica del tercer acto es la siguiente:

Silvas: 1861-1902
Ovillejo: 1903-1931
Versos sueltos: 1932-1936
Silvas: 1937-1988
Romance a-o: 1989-2383 (Tablado vacío: 2181, 2383)
Redondilla: 2384-2503
Versos sueltos: 2504-2505
Décima: 2506-2545
Redondilla: 2546-2597 (Tablado vacío: 2597)
Romance o: 2598-2722
Octava real: 2723-2786
Romance e-e: 2787-2929 (Tablado vacío: 2930)
Redondilla: 2930-2937
Romance e-e: 2938-2950

La correspondiente segmentación es la que se presenta a continuación:

Macrosecuencia F	Silvas: 1861-1988	Campamento cananeo
Macrosecuencia G	Romance a-o: 1989-2383	Campamento cananeo
Macrosecuencia H	Redondilla: 2384- 2597	Campamento hebreo

Macrosecuencia I	Microsecuencia I <sub>1</sub>	Romance o: 2598-2722	Casa de Cineo
	Microsecuencia I <sub>2</sub>	Octava real: 2723-2786	Campo de batalla
Macrosecuencia J	Romance e-e: 2787-2950		Casa de Cineo

El tercer acto es en el que más se complejiza la división métrica. Aparecen varios cambios que coinciden con la variedad de acciones. Nuevamente, las macrosecuencias dan cuenta de los espacios en los que discurre la trama. La macrosecuencia F, la cual es una secuencia monométrica de silvas, inicia con la exposición de Sísara (igual que en el acto I). Dichas silvas se emplean para desplegar la turbación del general cananeo por un terremoto que sería un nuevo portento que se presenta en la pieza. El movimiento telúrico no solo implica un momento de inestabilidad geológica, sino que se relaciona con la tensión emocional que experimenta Sísara. Fernández Guillermo, respecto a estas series métricas, observa lo siguiente: «en el teatro de Calderón, algunas de las secuencias en silvas conforman momentos problemáticos y/o violentos que suelen constituir el prelude de hechos desastrosos»<sup>38</sup>. Las silvas que inician el acto anticipan el destino trágico que le depara a Sísara. De hecho, él mismo presiente que el movimiento telúrico le intenta comunicar eso:

¡Otro presagio más! ¡Otro portento!  
Mas, ya cesó el furioso movimiento  
dejando en señas brutas  
hendidias quiebras y asomadas grutas;  
quizá porque a matarme se provoca,  
me abre el suelo un sepulcro en cada boca (vv. 1873-1878).

En dicha secuencia de silvas puede apreciarse la inclusión de ovillejos (vv. 1903-1931) como una forma englobada. Se puede afirmar ello, debido a que se cumple con los criterios intermétrico (marco métrico en silvas) e interlocutivo (permanencia de los locutores). En dichos ovillejos se continúa con la tensión de Sísara y la revelación de su posterior deceso. Se prefiere su uso para este fin porque tradicionalmente su estructura involucraba un diálogo de revelaciones. Antonucci, respecto al empleo del ovillejo en Calderón, comenta que «los versos cortos, pronunciados por seres sobrenaturales, se integran muchas veces de forma novedosa, casi oracular, en los versos pronunciados por el personaje humano»<sup>39</sup>. De esa manera, un personaje podía obtener respuestas, normalmente de seres sobrenaturales, que le revelaban certezas sobre algún acontecimiento conflictivo. Los ovillejos que se presentan en *Amar su propia muerte* cumplen, precisamente, la función de revelarle a Sísara de manera directa su final trágico y quién se encargará de ejecutarlo:

38. Fernández Guillermo, 2008, p. 111.

39. Antonucci, 2021, p. 598.

SÍSARA	Jael, ¿qué da en sus favores?
JAEL	Amores.
SÍSARA	¿Quién los veda o los divierte?
JAEL	La muerte.
SÍSARA	¿Quién la causará cruel?
JAEL	Jael.
SÍSARA	De esta suerte en el vergel de la beldad más florida, son áspides de mi vida amores, muerte y Jael (vv. 1903-1912).

El ovillejo en la pieza, entonces, no es una estrofa que expone solo señales, sino que revela directamente lo que le deparará al general cananeo. Como se observa, ese develamiento no aparece súbitamente en la pieza. Las silvas precedentes ya daban cuenta del momento revelador. Asimismo, los ovillejos culminan con el portento de la revelación de la Muerte, quien se muestra con un mazo y un clavo<sup>40</sup>. Antonucci comenta que los ovillejos no operan de manera autónoma, sino que proyectan su sentido «y si no hay tal proyección [...], sí existe una vinculación estrechísima con la forma estrófica precedente»<sup>41</sup>. Por ello, al proseguir las silvas, Sísara muestra su estado de turbación y cae desmayado ante la revelación maravillosa. Lo mencionado demuestra que los ovillejos y los versos sueltos posteriores son formas englobadas. Estos exponen la consumación del estado de tensión del general cananeo al anunciársele la proximidad de su muerte. En otras palabras, la revelación de la suerte de Sísara en silvas llega a su clímax con los ovillejos y los versos sueltos. El estado de tensión se proyectará en las siguientes silvas en las que se mencionará la consecuencia de la fuerte impresión que sufre Sísara, por lo que este cae desmayado.

A continuación, aparecen los romances que conformarían por sí solos la macrosecuencia G. En este segmento, se incluye un pasaje cómico constituido nuevamente por el diálogo entre Bigote y Dina. Luego, Jabín entra en escena y Bigote, ayudado por la oscuridad, finge ser Jael. El rey le dedica palabras de cortejo e incluso le regala el collar que llevaba. El momento cómico distiende la tensión anterior que se desarrolló en silvas. A la mitad de los romances, culmina la escena cómica al salir Jabín en busca de algún lamparín, lo que aprovecha Bigote para escapar. Se produce entonces un momento de tablado vacío, en el que hace su ingreso Jael con un monólogo. Aquí los romances vuelven a ser empleados para las relaciones. Jael comenta que Cineo partió hacia Jerusalén inmediatamente después de hallar a Jabín y a Sísara en su casa (final del II acto). Al mencionarlo, se está encargando de actualizar información de hechos que no fueron representados, pero que son importantes para entender la trama. Al regresar Jabín con la luz, entabla una discusión con Jael. El monarca le reclama por el cambio de su actitud, ya que antes parecía muy dispuesta a sus favores. El rey en su enojo intenta tomarla por la fuerza, a lo que Jael responde con el arrebató de su espada y la amenaza de matarlo. Jael le revela que está dispuesta a asesinarlo por el bien de su pueblo.

40. Este es el único portento que aparece en escena de manera visual.

41. Antonucci, 2021, p. 597.

Tal como se ha mencionado, esta secuencia de romances se divide en dos momentos claros: la escena cómica, en la que entre Bigote y Dina engañan a Jabín, y la escena seria en la que el rey y Jael discuten. Este es un segmento, por tanto, en el que se desarrollan contradicciones entre lo cómico y lo serio, que se vinculan con el engaño y la revelación. Ambos momentos, a su vez, están totalmente relacionados, puesto que el primero es la causa del segundo. En esta secuencia, el rey Jabín se entera de las verdaderas intenciones de Jael. Ello reitera que, tal como se señaló, los romances en la pieza develan sucesos.

En la macrosecuencia H, la cual es una secuencia monométrica de redondillas, se produce el cambio de escenario: las acciones se desarrollan en el espacio ocupado por los hebreos. En tal secuencia, se expone el lamento profundo de Cineo por su deshonra. Las redondillas aquí dan cuenta de cómo el esposo de Jael, escondido, oye los planes de Barac, quien se apresta con sus soldados a iniciar la batalla, y se entera de que lo considera un traidor y que luego de derrotar a los cananeos lo buscará para ajusticiarlo. Tal como lo hemos señalado, en las redondillas de la macrosecuencia E del II acto, se expuso cómo Barac y Cineo se enfrentaron por una confusión. Para el general hebreo, desde ese momento se confirmó que el esposo de Jael era un traidor. Las redondillas de esta macrosecuencia H continúan entonces el altercado señalado. Ello es otra muestra de un paralelismo de correspondencia: el enredo iniciado en las redondillas del II acto devela su consecuencia en las redondillas del III acto. Por eso, Cineo, ante la falsa acusación y al creer que su esposa lo traiciona, se lamenta profundamente. Oye unos versos cantados que, luego, en su parlamento, se glosarán con décimas. Los dos versos sueltos «Ven muerte, tan escondida / que no te sienta venir» (vv. 2504-2505) repiten el inicio de la redondilla que habían expuesto los músicos<sup>42</sup>. La repetición de estos versos destaca el inicio de la glosa, de tal manera que la inclusión de este recurso no pasa desapercibida. Aparecen a continuación las cuatro décimas que glosan la redondilla inicial. Dicha glosa permite que se inserte aquí la exposición de un estado de introspección<sup>43</sup>. Dicho momento se prolonga en las siguientes redondillas. Por ello, podemos afirmar que la serie en décimas es una forma englobada y la de las redondillas la respectiva forma englobante. De hecho, en esta macrosecuencia, se cumple un rasgo que ya hemos mencionado con respecto a las redondillas: siempre culminan con peleas o forcejeos. En esta macrosecuencia, las redondillas dan cuenta de cómo Cineo es apresado por los soldados de Barac quienes tienen que forzarlo, ya que, en su arrebató extremo, empieza a lanzar gritos airados y agita su espada por los aires. En ese sentido, se puede afirmar que las redondillas en *Amar su propia muerte* culminan con momentos de gran dinamismo como el mencionado.

42. La redondilla fue compuesta originalmente por el Comendador Escrivá, poeta valenciano del siglo XVI. Tales versos se recogieron en el Cancionero General de Hernando del Castillo en 1511 y, a partir de ahí, fueron glosados por autores como Lope, Cervantes, Montemayor, Calderón y Moreto.

43. Diego Marín sostiene respecto a la décima que «su uso predominante es para monólogos, especialmente el soliloquio lírico, bien con tensión dramática derivada de un conflicto íntimo u obstáculo exterior, bien con reflexiones más o menos conceptuosas sobre el tema del momento (amor, celos, etc.)» (1968, p. 36).

La siguiente macrosecuencia involucra romances y octavas reales. Los romances, siguiendo la función tradicional de transmitir relaciones, dan cuenta de sucesos en la casa de Cineo, como la extracción de leche por parte de los sirvientes. Este hecho, aunque pareciera menor, es otro elemento que posteriormente cobrará significancia. Asimismo, a través del diálogo entre Dina y Jael se entiende que la contienda final entre cananeos y hebreos se va a producir. Luego, con el anuncio de cajas y clarines, ocurre un traslado de las acciones hacia el mismo campo de batalla. Se produce un cambio métrico y se da paso a las octavas reales. Es en esta forma estrófica en la que se despliega la contienda verbal entre Barac y Sísara. La octava real es, en términos de Fernández Guillermo, una «unidad rítmica férreamente cerrada y, paradójicamente, vinculada a una materia narrativa que exige un fluir largo y continuo»<sup>44</sup>. En la pieza, se observa que la octava real se emplea para introducir una primera confrontación entre Sísara y Barac. A viva voz, intercambian ofensas, mientras afirman que sus bandos respectivos serán los vencedores. Tales parlamentos demuestran la capacidad de elocuencia de dichos personajes. Baehr menciona que «por su carácter la octava real es una forma de poesía elevada y noble, especialmente propia para la épica y la lírica de gran aliento»<sup>45</sup>. En particular, tal como lo afirma Vitulli, los generales Sísara y Barac emplean tales estrofas para construir paralelamente un duelo retórico<sup>46</sup>. En otras palabras, las octavas reales despliegan el duelo entre hebreos y cananeos no solo en el campo de batalla, sino también en el plano retórico a través de sus generales. Asimismo, en esta misma microsecuencia ocurre el ataque de Cineo contra Jabín<sup>47</sup>. Ello permite confirmar a la octava real como la forma predilecta para recrear luchas. Por tanto, esta es la sección en la que se percibe mayor dinamismo y violencia, la cual culmina con la derrota de los cananeos.

La macrosecuencia J continúa inmediatamente a los sucesos anteriores. El romance (e-e) expone cómo son vencidos los cananeos. Si bien, en la estrofa anterior el triunfo fue alcanzado por la fuerza en el campo de batalla, en el romance, la victoria se alcanzará por medio del engaño. Jael le dice a Sísara que puede descansar luego de haber escapado herido de la contienda. Ella aprovecha la confianza que se ha ganado gracias a sus palabras de encomio y, mientras duerme, lo mata con un clavo y un mazo. El romance, entonces, despliega la astucia y resuelve el conflicto de la pieza. Luego de este suceso, ingresan en escena Cineo y posteriormente Barac. Se convencen, al ver los cuerpos de Sísara y Jabín, que nunca hubo una traición real, sino un juego de astucia para lograr derrotar al enemigo. Anteriormente, hemos señalado que los romances resuelven las confusiones. En esta macrosecuencia ocurre ello, lo cual a su vez coincide con el acercamiento al final de la pieza.

44. Fernández Guillermo, 2008, p. 109.

45. Baehr, 1973, p. 288.

46. Vitulli, 2011, p. 176.

47. Se da por sentado que Jabín ha muerto por ese ataque; sin embargo, solo había perdido el sentido para luego volver en sí y huir. Este acontecimiento es importante para el propósito simbólico de la obra porque el rey representaría al demonio que ha sido vencido, pero no eliminado de manera definitiva.

Los romances dan paso a las redondillas que incluyen el parlamento cantado de los músicos. Dicha inclusión confirma el rol de transición de esta serie. Se celebra en este breve segmento el triunfo del pueblo hebreo gracias a Jael<sup>48</sup>, a quien se menciona como prefiguración de la Virgen María por sus acciones de salvación. Luego, se retoman los romances (e-e) para continuar con los elogios al pueblo vencedor. Debido a que se retorna a la temática de la asonancia e-e del romance, así como a los interlocutores, puede considerarse que se trata de una forma englobadora que incluye a las redondillas como forma englobada. Esta forma enfatiza, a través del canto, la alegoría religiosa construida a lo largo de la pieza acerca de la lucha entre la corrupción y la redención, así como el triunfo de esta última: «Sísara fue la serpiente / y será Jael María» (vv. 2936-2937). Tal como se mencionó, la estructura de esta macrosecuencia monométrica en romance se vincula con la resolución del conflicto y de los enredos menores que involucraban a los personajes principales. Asimismo, permite que se resalte, para los espectadores, el valor alegórico respecto a las funciones que cumplieron los personajes centrales y así no existan vacilaciones sobre el sentido final de la pieza.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis métrico nos ha permitido corroborar que la estructura de la pieza responde a una consciencia y dominio de las formas y convenciones métricas del teatro del Siglo de Oro, en especial de las desplegadas en el teatro calderoniano, por parte de Espinosa Medrano. Específicamente, se asimila la tendencia del predominio del romance, el cual es la forma métrica más recurrente (58 %). Sin embargo, las convenciones no se siguen sin considerar las necesidades de la misma pieza. Por ejemplo, los romances sí dan cuenta de relaciones en muchas ocasiones, pero no solamente ello. También, tal como se ha mencionado, cumplen otras funciones como la de incluir las resoluciones<sup>49</sup>, parciales o totales, de los enredos. Las silvas, por su parte, sí revelan momentos de inestabilidad, pero habría que añadir que es la forma métrica en la que se expresan únicamente los soldados. Ello implica que el uso de silvas se vincula a la tensión de una batalla latente que no se desarrollará sino hasta casi el final de la obra. Las redondillas presentan los enredos complejos, los cuales, a su vez, son los que se buscan resolver en la pieza. Estos momentos de confusión logran su momento álgido en las décimas, que son las estrofas de mayor dinamismo. Por su parte, los ovillejos muestran las revelaciones oraculares, mientras que la octava real recrea batallas.

Cada forma estrófica está pensada para funcionar de acuerdo con una finalidad práctica en la pieza. Al seguirse ciertas convenciones o estilos que relacionan sucesos y tópicos con ciertas estrofas, la pieza prevé su interpretación por el auditorio. Este, al reconocer tales formas por su naturaleza auditiva, podía asociar

48. Jael, entonces, se opone en características a Dina quien provocó el primer enredo al entregarle el retrato de su señora a Jabín, hecho que se fue complejizando en la historia. Mientras Dina es un personaje que desordena, Jael con sus cualidades hace que el orden retorne.

49. Es en los romances en los que se repite el título de la obra.

rápidamente el sentido temático que se desplegaría. Como se sabe, las tendencias de la época exigían que la recepción de la obra fuera un desafío para el ingenio, a través de la identificación de las implicancias de los conceptos. No obstante, un autor debía evitar interpretaciones arbitrarias, por lo que correspondía guiar al receptor y estructurar su interpretación<sup>50</sup>. Espinosa Medrano, entonces, procede desde una consciencia claramente didáctica, debido a que el entendimiento de su obra era una prioridad por su posición de letrado criollo vinculado a los estamentos de un espacio de formación cultural como lo era el Seminario San Antonio Abad del Cuzco.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.
- Antonucci, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, pp. 77-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3173790>
- Antonucci, Fausta, «El ovillejo en la poesía dramática de Calderón», *Edad de Oro*, 40, 2021, pp. 581-601. <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.026>
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.
- Bass, Laura, «Imitación e ingenio. *Amar su propia muerte* y la comedia nueva». *Lexis*, 33.1, 2009, pp. 5-31. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1749/1687>
- Chang-Rodríguez, Raquel, «La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano», en *Relecturas del Barroco de Indias*, ed. Mabel Moraña, Hanover, Ediciones del Norte, 1994, pp. 117-147.
- Domènech, Conxita, «La subversiva mamacha Jael en el Cusco de *Amar su propia muerte*», *Hispanófila*, 169, 2013, pp. 131-145.
- Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Espinosa Medrano, Juan de, *Amar su propia muerte*, ed. Juan Vitulli, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Fernández Guillermo, Leonor, «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)», 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. 109-115. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximaciones-a-la-versificacion-en-la-comedia-de-lope-de-vega-1611-1615/>

50. Hopkins, 2000, p. 245.

- Fernández Guillermo, Leonor, «La silva: forma dramática clave en la obra dramática de Calderón» *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126. <https://hdl.handle.net/10171/23832>
- Fernández Guillermo, Leonor, *Lope de Vega. El arte de la versificación teatral*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras / Ediciones del Lirio, 2021.
- Hopkins, Eduardo, «La definición del auto sacramental y su función metadiscursiva en el teatro de Pedro Calderón de la Barca», *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 27, 2000, pp. 243-260. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113935>
- Hopkins, Eduardo, «Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano», en *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 2002, tomo 2, pp. 973-1007.
- Kroll, Simon, *Sonido y afecto en Calderón. Un estudio de las asonancias*, Kassel, Edition Reichenberger, 2022.
- Lauer, A. Robert, «El uso de la silva en 18 autos sacramentales de Calderón: tres modalidades», *Anuario Calderoniano*, 12, 2019, pp. 79-91. <https://hdl.handle.net/10171/59950>
- Lauer, A. Robert, «Efectos sonoros en la silva en los autos sacramentales calderonianos», *Arte Nuevo. Revista de Estudio Áureos*, 7, 2020, pp. 279-299. <https://doi.org/10.14603/7J2020>
- Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- Ramírez, Úrsula, «Jael y Sísara: figuras simbólicas», en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, ed. Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas, México, UNAM, 2002, pp. 279-290.
- Rodríguez Garrido, José Antonio, «Modelo, imitación y cultura criolla en Juan de Espinosa Medrano», en *Historia de las literaturas en el Perú. Vol. 2: Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, ed. Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, Lima, Fondo Editorial PUCP / Casa de la Literatura Peruana / Ministerio de Educación del Perú, 2017a, pp. 439-472.
- Rodríguez Garrido, José Antonio, «Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario San Antonio Abad del Cuzco», en *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, ed. Carlos Cabanillas, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017b, pp. 215-239.
- Ruano de la Haza, José, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

- Ruiz Montauban, Daniela, «*La femenil valentía*»: *Jael y la agencia femenina en «Amar su propia muerte» de Espinosa Medrano*, tesis para obtener el título profesional de licenciada en lingüística y literatura con mención en literatura hispánica, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2023.
- Silva-Santisteban, Ricardo, *Antología general del teatro peruano: teatro colonial, siglos XVI-XVII*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 2000.
- 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, «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.
- Vitulli, Juan, «*Amar su propia muerte*: el drama de la representación criolla», *Bulletin of the Comediantes*, 58.1, 2006, pp. 225-243.
- Vitulli, Juan, «Introducción», en Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte*, ed. Juan Vitulli, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 11-73.
- Vitulli, Juan, *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Espinosa Medrano*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2013.
- Williamsen, Vern, «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Joseph François, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (Université de Bordeaux III), 1977, pp. 883-891.
- Williamsen, Vern, «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 687-693.