

*Revista de Literatura*, 2020, julio-diciembre, vol. LXXXII, núm. 164  
págs. 491-514, ISSN: 0034-849X  
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2020.02.019>

# La sonoridad de la culpa, malos presagios y escenas de horror: a propósito de la asonancia calderoniana en u-a\*

## The Sound of the Sin, Bad Premonition and Horror Scenes: On the Calderonian Assonance in u-a

Simon Kroll

Universidad de Viena

[simon.kroll@univie.ac.at](mailto:simon.kroll@univie.ac.at)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7530-8550>

### RESUMEN

Este artículo trata de analizar las posibles semantizaciones de una determinada asonancia de Pedro Calderón de la Barca. Basándose en una base de datos de las asonancias del dramaturgo, se señala en qué momentos aparece la asonancia u-a y cómo crea, junto a las palabras rimadas, un significado propio. Para este fin se analizan recurrencias de esta asonancia en diferentes géneros de teatro. El artículo defiende la tesis que la asonancia en u-a sirve para la ambientación de escenas de miedo y horror, así como para la creación de efectos sonoros sutiles en los que la estructura fónica de la rima produce efectos de desengaño frente al engaño de la superficie del texto.

**Palabras Clave:** rima; semantización; sonido; asonancia; Calderón.

### ABSTRACT

This article analyses the possible semantisation of a determined assonance from Pedro Calderón de la Barca. With the support of a database of the assonances from the playwright, the author shows in which moments the assonance in u-a appears and in which ways it creates, together with rhyming words, its own meaning. To this end the author analyses the recurrence of this assonance in a wide range of different genres. Finally the article defends the thesis that the

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto *Calderón as a poet. The poetic structure of his plays*, financiado por la beca Erwin Schrödinger del FWF (Austrian Science Fund): J 3913-G23. Le agradezco sus comentarios y ayuda a Gerhard Poppenberg y a los alumnos de su coloquio de doctorandos. Asimismo le agradezco a María Ortega Mániz y a Fernando Rodríguez-Gallego sus sugerencias y la ayuda con la redacción del texto.

assonance in u-a is used to set horror scenes, as well as to create sound effects, in which the phonic rhyme structure produces disillusionary effects of the illusions of the texts surface.

**Key words:** Rhyme; Semantics; Sound; Assonance; Calderón.

## 1. CUESTIONES FONÉTICAS

¿Qué connotaciones provoca el sonido de la *u*? A pesar de la opinión de Saussure sobre la arbitrariedad del signo lingüístico<sup>1</sup>, puede constatarse que prácticamente cada tradición retórica, poetológica o gramatical conoce metáforas para describir los valores semánticos de los sonidos. ¿Cómo suena la *a*, cómo la *e*, la *i*, la *o*, o la *u*? ¿Corre la erre? ¿Qué pasa si un verso reúne muchas *e*s? Lo desconcertante al estudiar estas metáforas es que las connotaciones que se dan a los diferentes sonidos lingüísticos coinciden en gran medida, también entre familias lingüísticas muy alejadas. Esto insinúa, al menos, el trabajo de Fónagy Iván sobre tales metáforas (1963), en el que el estudioso húngaro recoge metáforas fonéticas de las familias lingüísticas más alejadas entre sí y muestra la uniformidad con la que se describen los sonidos. Fónagy realizó además experimentos con niños en los que los confrontaba a dichas metáforas. Los niños no podían estar influenciados por la forma gráfica de las letras ni por las tradiciones de Platón, Sócrates, Vossius, Vives, y tantos otros; sin embargo, un 90% de los niños responde, por ejemplo, que la *u* suena más gorda, oscura y triste que la *i* (Fónagy 1963, 120).

En su tiempo los trabajos de Fónagy y otros semejantes<sup>2</sup> tuvieron buena acogida, de manera que el crítico literario y poeta húngaro Áron Kibédi Varga no duda de una relación entre sonido y sentido, especialmente cuando se trata de los sonidos de un texto poético. «Rien ne nous empêche cependant de croire à un rapport entre certains sons et certains sentiments» (Kibédi Varga 1977, 113). Tampoco le parecen condenables las ideas de que estas asociaciones podrían ser universales: «Diverses expériences ont montré en effet que les conventions qui accordent à certains sons certains valeurs affectives déterminées ne se limitent pas à une seule communauté linguistique» (1977, 117)<sup>3</sup>.

Conviene recordar al respecto algunos aspectos fonéticos y acústicos de la lengua. Me refiero, en concreto, a los formantes, que son aquellos picos en el

<sup>1</sup> Saussure 1997, 100-103.

<sup>2</sup> Ver Ertel 1969, 42-47.

<sup>3</sup> Conocido es que Rimbaud y otros poetas simbolistas franceses del XIX se sirvieron en gran medida de valores semánticos de diferentes sonidos. Puede verse al respecto René Ghil 1978.

espectro del sonido que le dan a una *a* su cualidad característica, que la diferencia de todos los demás sonidos de una lengua. Los formantes se crean por la apertura de la boca y la posición de la lengua y producen un pico en el espectro del sonido que no cambia, independientemente del volumen o la tonalidad con la que se habla. Por poner un ejemplo concreto, podemos imaginarnos un cantante que tararea una melodía en una sola letra, cambiando de amplitud y de volumen. Sin embargo, siempre somos capaces de reconocer la *a*, gracias a los formantes. En el español actual los formantes ordenan las vocales de manera ascendente atendiendo a su frecuencia en hercios de la siguiente manera: *u, o, a, e, i*:

U: F1 322 F2 992  
 O: F1 466 F2 1019  
 A: F1 638 F2 1353  
 E: F1 458 F2 1814  
 I: F1 286 F2 2147<sup>4</sup>  
 (Bradlow 1995, 1918)

Teniendo en cuenta que la *u* efectivamente tiene la frecuencia en hercios más baja, las metáforas fonéticas que la clasifican como un sonido triste y oscuro y la uniformidad de la clasificación del sonido por los niños sorprenden quizá menos, aunque queda en pie la pregunta de por qué un sonido con frecuencias más bajas es más proclive a esta interpretación que uno con frecuencias más altas.

No obstante, la clasificación en hercios según sus formantes nos puede ayudar a la hora de entender los valores semánticos de la asonancia calderoniana. Calderón parece haber intuido estos valores, no en hercios, claro está, pero veremos, especialmente en los autos sacramentales, cómo conduce a sus personajes al pecado con rimas basadas en *u*.

## 2. LA SEMÁNTICA DE LA RIMA

La cuestión de la posible semantización de los sonidos de la rima fue muy debatida en el siglo XX, debate que parece haberse calmado a más tardar en los años 90 del siglo pasado. Volvamos, pues, a textos en los que Jakobson preguntaba: «¿Is there a semantic propinquity, a sort of simile between rhyming lexical units, as in dove-love, light-bright, place-space, name-fame?» (1981a, 38). Concluye en el mismo artículo que «a student in poetics can hardly maintain that rhymes signify merely in a very vague way».

<sup>4</sup> Los valores están expresados en hercios.

Jakobson se basa en trabajos de Wimsatt, quien describe la rima como algo a-lógico: «It is within the scope of my argument to grant the alogical character of rhyme, or rather to insist on it» (1954, 165). Pese a su carácter a-lógico e irracional, no deja de ser un elemento literario capaz de crear significado: «In literary art only the wedding of the alogical with the logical gives the former an aesthetic value. The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught» (1954, 165).

Importante para Wimsatt fue un libro de los años treinta que en los sesenta volvió a editarse: *The Physical Basis of Rime*. Este trabajo de Henry Lanz trata de demostrar con métodos físicos la causa de la capacidad de fascinación y semantización de la rima. Describe con gran lujo de detalles cómo los valores acústicos de las palabras crean melodías, para lo cual la rima es esencial, pues significa, según Lanz, el punto de partida y de cierre de la melodía del verso en cuestión. Con este trasfondo dice Lanz: «The music of words may be applied to produce highly variegated and complex effects» (1968, 328). Concluye al final de su libro que la rima «was used [...] in churches to produce religious exaltation, on the stage to intensify dramatic effects» (ibid., 342).

También de esta época data un curioso artículo de Bolinger en el que este defiende la posibilidad de que la rima podría convertirse en un morfema: «if we can show enough regularity in use, a rime or an assonance should be, or come very near to being, a morpheme» (1950, 131).

Volviendo al trabajo de Jakobson, conviene recordar que trata de abrir la perspectiva del significado de la rima, relegando la cuestión sonora a un segundo plano:

Although rhyme by definition is based on a regular recurrence of equivalent phonemes or phonemic groups, it would be an unsound oversimplification to treat rhyme merely from the standpoint of sound. Rhyme necessarily involves a semantic relationship between rhyming units (1981a, 38).

Dentro de este campo de estudios, en España hay que destacar a Francisco Ynduráin, quien trató de introducir esta perspectiva en el estudio de la rima aariseular. Examina en un artículo cómo se configura en la literatura española la rima «pluma-espuma» y analiza convincentemente la creación de significado a través de la rima:

Cierto que todas estas notas no están virtualmente en la palabra *pluma*, sino en los restantes miembros del sintagma nominal; pero no es menos cierto que todas esas notas gravitan y se polarizan, finalmente, en la palabra de más relieve, en la de la rima, el sustantivo supremo en este caso (1969, 285).

En el análisis de Ynduráin la calidad sonora de la rima también queda relegada a un segundo plano, pues escribe que las «calidades sensoriales» de las

palabras y sus denotaciones se «subrayan [por] los sonidos» (1969, 286). Ynduráin concluye finalmente que «el mensaje semántico de las rimas [...] comunica, con la asociación de los sonidos homófonos y la información denotativa, un contenido connotativo intenso» (1969, 295). Es decir, que en esta perspectiva la rima crea significado combinando el plano asociativo con el plano denotativo del significado de los significantes en posición de rima.

La rima nos envía en el centro de la creación poética a una pregunta esencial de la investigación lingüística y literaria: ¿Cómo se crea significado en una cadena de sonidos? ¿Cómo pasamos del sonido al fonema? La rima es un fenómeno a caballo entre sonido y significado, entre sonido y fonema, y es capaz de conferirle significado a esferas presemánticas de la lengua. Rima es significado potencial; puede generarse pero también puede pasar desapercibido. En otro artículo Jakobson compara el arte del montaje de las películas con la rima gramatical<sup>5</sup>: las diferentes posibilidades de cortar películas también son capaces de crear impresiones que las imágenes por su cuenta no tendrían, de modo que el corte, la manera de juntar las imágenes grabadas para una película, también cobra significado. La rima asonante se presta para esta comparación. Entre las palabras «loco», «demonio» y «solio», por ejemplo, no tendría por qué suponerse una relación más allá de una coincidencia en su estructura vocálica, pero, si se encuentran en posición de rima, esta empieza a cobrar significado.

Los estudios estilísticos<sup>6</sup> de la primera mitad del siglo XX también se fijaban en estos efectos. Leo Spitzer describe el valor estilístico de la asonancia de los romances como una «tensión continua, de un martilleo monótono que nos hace esperar con ansia un aflojamiento, una relajación, y que en efecto, en la mayoría de los romances termina en una explosión epigramática o un efecto final como un estallido» (1959, 708)<sup>7</sup>. Si bien Spitzer describe el género lite-

---

<sup>5</sup> Ver Jakobson 1981b.

<sup>6</sup> Si bien Carl Schmitt se conoce principalmente por sus escritos politológicos y a pesar de su participación activa en la dictadura nacionalsocialista, es interesante notar que cuestiones fonéticas la importaron durante toda su vida. En 1916 publica un estudio del poeta Theodor Däubler en el que resalta cómo el nivel sonoro de sus versos realiza diferentes significados. Para Schmitt las asonancias, aliteraciones y demás efectos en el nivel sonoro son la expresión de su belleza esencial (1991, 47). En los años sesenta incluso elabora un concepto de «Raum» (espacio) a partir de la estructura sonora de la palabra en alemán (1995, 492).

<sup>7</sup> El atento lector de la estética de Hegel se habrá dado cuenta que este describe el efecto de la rima con palabras muy parecidas. Ver Hegel 1955, 391. Véase además los detallados análisis estilísticos del lenguaje poético gongorino que realiza Dámaso Alonso 1978, especialmente los capítulos *Cuestiones estéticas* y *Análisis estilístico*. Sobre la correlación de estructuras en el teatro de Calderón puede verse en Alonso 2000. Para su acercamiento teórico ver Alonso 1989, especialmente, *Significante y significado* y *Limites teóricos de la estilística*.

rario del romance veremos a continuación que en Calderón se dan efectos muy parecidos.

Para analizar posibles valores semánticos en las estructuras asonantadas del romance, tenemos que buscar el significado creado por los significantes de la asonancia: sus vocales y el campo semántico de las palabras en posición de rima. El plan de este artículo sería precisamente la búsqueda del «contenido connotativo intenso» en las rimas calderonianas, aunque con la ligera precisión de que se prestará más atención al plan sonoro de la rima, puesto que vimos al comienzo que las asociaciones de vocales como la *u* parecen mucho más concretas de lo que se suele intuir. Se analizará la asonancia calderoniana teniendo en cuenta tanto su semántica sonora específica como la relación entre las palabras creada por la rima.

### 3. LAS RIMAS CALDERONIANAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se indagará, pues, si Calderón se servía de estas connotaciones de los sonidos en su teatro, y, si es el caso, cómo lo hacía. Se presentan ejemplos de diferentes géneros del teatro aurisecular, puesto que veremos que la semántica de una asonancia determinada parece sorprendentemente constante. Para este propósito partimos de un base de datos de las asonancias calderonianas preparada por el autor de estas líneas<sup>8</sup>, que llena parcialmente una laguna mencionada en el artículo ya citado de Ynduráin<sup>9</sup>. Esta base de datos permitirá analizar mejor cómo elegía Calderón sus asonancias.

A pesar de la falta de un estudio, si no exhaustivo, al menos representativo, de las asonancias calderonianas, se observa con facilidad que distintos críticos han notado que la elección de una asonancia puede corresponderse con la búsqueda de determinados efectos. Así opina Wolfram Aichinger a propósito de una asonancia de *La hija del aire*: «Es obvio que Calderón escoge su material sonoro con el máximo cuidado, siempre con vistas a su meta expresiva y muy consciente del valor simbólico de los sonidos» (2012, 122).

El crítico estadounidense John B. Wooldridge se sirve del uso supuestamente característico de las asonancias de Calderón para refutar la autoría de *El gran duque de Gandía*<sup>10</sup>. Se basa en su argumentación en la recurrencia de distintas asonancias en una obra calderoniana y la compara con la estructura métrica de

<sup>8</sup> Para la base de datos puede verse Kroll 2017.

<sup>9</sup> «Carecemos de estadísticas, por ejemplo, que nos certifiquen de usos en poetas y escuelas en el manejo de la rima, con lo que no sabemos hasta qué punto la lengua poética de cada momento ha tenido unas u otras características» (Ynduráin 1969, 280).

<sup>10</sup> Wooldridge 1981. Ver también Wooldridge 1983, sobre la cuestión de *El gran duque de Gandía*. En 2001 el mismo estudioso publicó un trabajo sobre las quintillas para probar la autoría de Calderón de la segunda parte de *La hija del aire*, pero no comenta cuestiones

*El gran duque de Gandía*. No trata de relacionar el uso de las asonancias con determinados momentos dramáticos.

Robert Lauer a su vez opina que la asonancia en *a-a* tendría una connotación alegre y escribe en su edición del auto sacramental *El tesoro escondido*:

El canto bailado (vv. 797-832 [36v.] y 887-888 [2v.]), con asonancia *a-a* en los vv. pares, es la parte métrica más amena del auto. [...] Debe notarse que el hexámetro y el ritmo dactílico se usan también para asuntos placenteros, como es el caso aquí. Ésta es poesía de encomio y felicidad, como manifiesta incluso su alegre asonancia en *a-a* (Lauer 2012, 36)<sup>11</sup>.

La asonancia parece participar en la construcción de una escena alegre y festiva, aspecto que en un futuro trabajo con la ayuda de la base de datos de las asonancias de Calderón podrá profundizarse.

El presente artículo se concentra en otra asonancia, la rima en *u-a*. No es una de las más frecuentes en Calderón. En la base de datos mencionada se encuentran 23 entradas para dicha asonancia, pertenecientes a 22 obras. En el momento de escribir estas líneas hay 123 obras calderonianas registradas en la base de datos, lo cual significa que solo en un 18% de ellas aparece dicha asonancia. En la base de datos están registradas 754 asonancias, de manera que la asonancia en *u-a*, con 23 entradas, solo llega al 3% de todas las utilizadas por Calderón<sup>12</sup>. Sin embargo, el poeta la usa con un valor semántico identificable.

#### 4. AUTOS SACRAMENTALES

Vayamos por partes y géneros, empezando por el auto sacramental. De especial interés es la estructura de las asonancias en *Los encantos de la Culpa*, obra que, según sus editores más recientes, debe datar de 1645<sup>13</sup>.

Françoise Gilbert ha demostrado muy convincentemente, aplicando el método de segmentación de Marc Vitse, que *Los encantos de la Culpa* se divide en dos macrosecuencias (2012), detallando en su artículo qué implicaciones dramáticas tendría esta división binaria. Esta estructura también tiene implicaciones sonoras. Puesto que la tabla de Gilbert es fundamental para la argumentación se incluye la segunda parte aquí:

---

de rima. Sobre la rima como signo auditivo ver Williamsen, 1984, y sobre el uso de las asonancias por parte de Tirso, Williamsen 1989.

<sup>11</sup> Ver también Lauer 2003.

<sup>12</sup> Este dato, se sobreentiende, podrá cambiar una vez incluido todo el corpus calderoniano. Pero dado que las obras registradas en la base de datos abarcan ya todos los géneros y todas las épocas de la obra del poeta madrileño, es probable que este número no varíe mucho.

<sup>13</sup> Ver Egido y Escudero 2004.

Versificación	<i>Los encantos de la Culpa</i> (1645) Acción por secuencias	Tiempo Espacio	Trayectorias dramáticas
<b>B1</b> vv. 958-1077: Romance u-a	El Hombre y sus sentidos gozan de los placeres de la Culpa en el jardín de las delicias. Organizan un banquete de los sentidos.	En el jardín del palacio de la Culpa	<i>Los encantos / placeres de la Culpa</i>
<b>B2</b> vv. 1078- 1197: Quintillas	Dentro, Entendimiento, con música celestial y el recuerdo de la muerte, se interpone en el diálogo entre la Culpa y el Hombre, llamándolo al arma antes de penetrar el jardín.	En el jardín del palacio de la Culpa	Entendimiento usa el <i>memento mori</i> → psicoma- quia
<b>B3</b> vv. 1198- 1359: Romance a-a	Penitencia aparece en un carro triunfal y le vuelve a entregar al Hombre su ramillete de virtudes. El banquete de los Sentidos se sustituye por un banquete eucarístico, Culpa intenta desviar los Sentidos de los símbolos divinos y detener al Hombre, a punto de huir. Todos se embarcan mientras la Culpa desencadena contra ellos una tempestad contrarrestada por Penitencia. Desaparece la nave y se hunden los palacios.	En el jardín del palacio de la Culpa  A orillas del mar	Enmienda del Hombre decidida por libre albedrío, ayudado por Penitencia → fracaso provisio- nal de Culpa.  Redención eucarística

Fuente: Tabla tomada de Gilbert 2006, 381.

En las obras de Calderón muy a menudo se ven las cosas a «dos visos» o a «dos luces». Es decir, que lo que en un primer momento parece bello, después puede convertirse en monstruo; o lo que en una primera parte es un secreto a voces, se convierte en la segunda parte de la comedia *El secreto a voces* en un secreto que se dice a voces, en otras palabras, un secreto que se dice codificado en un acróstico<sup>14</sup>. Jean Canavaggio (1983) ha demostrado igualmente que cuando Calderón se sirve de refranes los usa primeramente en el sentido recto y en un segundo momento les confiere otro significado.

Ese mismo principio lo encontramos aquí. *Los encantos de la Culpa* son, en la primera macrosecuencia, los encantos mágicos de Circe, figura alegórica de la Culpa. A partir de la segunda macrosecuencia –B en la tabla de Gilbert–, «encantos» significa los placeres de la Culpa, presentando a Ulises (El Hombre) en el delicioso jardín de Circe (La Culpa). De especial interés parece el romance de la secuencia B1, del cual cito algunos fragmentos:

<sup>14</sup> Ver la introducción a *El secreto a voces* de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego 2015, 96-100



## Culpa

Todo el jardín es delicias;  
no hay planta, no hay hoja alguna  
que verde aroma los más  
blandos perfumes no supla.

[...]

Envidioso todo el viento,  
al ver por la tierra en una  
primavera solamente  
tantas primaveras juntas,  
de otras flores se ha poblado,  
que aladas sus golfos surcan  
siendo ramilletes vivos;  
y así, cuanto entre esta suma  
deidad las flores y fuentes  
de la tierra, con industria  
pájaros forma de rosas  
por igualar su hermosura.

## Ella y Mús.

Los pájaros en el viento  
forman abriles de plumas.

## Música

De una belleza engañados,  
por aurora la saludan,  
y viendo sus bellos ojos,  
quedan vanos de su Culpa.

## Hombre

Toda esa belleza, toda  
esa varia compostura  
de vientos y cuadros, que  
émulos siempre se usurpan  
la alabanza dignamente,  
sus trofeos asegura,  
cuando al saludar tu vista  
a todas horas te juzga  
aurora de esas montañas,  
haciendo que se confundan  
en los tormentos del día  
salpicadas las purpúreas  
hojas; pues aunque haya aves,  
y flores del día en la cuna,  
bebiendo a la aurora el llanto  
que cendales de oro enjuga,  
el verte segunda vez,  
con nueva salva segunda.

Él y Música  
De tu belleza engañados  
por aurora la saludan.

Culpa  
Culpa fuera de las aves,  
y las flores; porque nunca  
para equivocar deidades  
hallar pudieran disculpa (Calderón 2004b, vv. 986-1039).

Abundan los placeres carnales y la belleza en este jardín de delicias. Escribe Françoise Gilbert al respecto: «Metafórica del renuevo –a la vez «primavera», «abril» y «aurora», explosión de «flores» y «pájaros»–, esta exuberante evocación de la «belleza» de la Culpa concentra varias promesas de vida» (2006, 376)<sup>15</sup>.

No obstante, este texto no solo abunda en términos de una belleza exuberante y toda una serie de placeres para los sentidos del Hombre, sino que también repite constantemente las letras *u* y *a* debido a la rima en u-a. De esta manera, y a pesar de que el Hombre todavía no es consciente de su caída, la secuencia que abre el bloque de los encantos placenteros está impregnada de la asonancia en u-a de «Culpa». El texto se contradice por tanto a sí mismo: presenta en su superficie una abundancia de placeres; no obstante, a través de la repetición de las dos vocales de la palabra Culpa, avisa en su nivel sonoro de que este jardín de delicias es pecaminoso. Aurora Egido escribe sobre esta escena:

La naturaleza también es equívoca y usurpa papeles que sólo corresponden a lo divino, acogiéndose a los «encantos» de la Culpa. Circe aparece homologada con los poderes de la Naturaleza, tomada ésta como fin y no como lugar de tránsito y prueba para el hombre. Los engaños de este jardín del Bosco resultan de la belleza que ofrece lo efímero (2000, 58).

La palabra «Culpa» se encuentra en pocos y bien seleccionados momentos en posición de rima y todo el pasaje termina rimando uno de los pecados capitales: la Gula. Mediante el hábil uso de la asonancia, el concepto fundamental de este pasaje, la culpabilidad de todos los placeres de Circe, queda sutilmente presente.

El texto calderoniano reproduce la estructura del engaño y desengaño de la vanidad. Es un motivo frecuente para la representación de la vanidad combinar elementos de belleza, riqueza y juventud con otros de fealdad, pobreza y vejez para subrayar el concepto de que todos los valores mundanos se volverán «en

<sup>15</sup> Flasche dice al respecto que Calderón realiza en este pasaje una identificación del poder de seducción latente de la culpa con la belleza natural que se puede observar de día y de noche (1968, 36).

tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Así lo encontramos en la emblemática (en Cesare Ripa, la *vanitas* se representa por una mujer joven<sup>16</sup>) en la pintura (Holbein el Joven, *Los embajadores*<sup>17</sup>, o *María Magdalena*, de Guido Cagnacci<sup>18</sup>), en la poesía y en el propio Calderón (*El gran teatro del mundo*, las escenas de esqueleto en *El mágico prodigioso* o *El purgatorio de San Patricio*). En el cuadro *Los embajadores*, de Holbein el Joven, se ven dos hombres ricamente vestidos, luciendo además una serie de aparatos y atributos del conocimiento (globos, libros, lauta relojes, aparatos ópticos, etc...). En el medio se percibe una calavera distorsionada. Se trata de un efecto anamórfico: para apreciar la calavera en sus medidas correctas hay que mirar el cuadro desde otra perspectiva.

El pasaje en u-a de *Los encantos de la Culpa* opera de manera parecida. Expone en la superficie del texto una belleza exuberante de placeres mundanos. Incluso las palabras en posición de rima participan en la exhibición de esta belleza, rimando con «hermosura» y «pluma», también términos tópicos de belleza. Sin embargo, esta exposición introduce mediante el esquema fónico en u-a desde el principio un elemento obstaculizador, casi de trampa, en el texto, que conduce a la culpa y la gula, cuyas vocales se repiten constantemente.

El plan sonoro del pasaje introduce con la oscura *u* por tanto un primer elemento negativo, en un nivel pre-conceptual de la percepción. El segundo elemento negativo sería el que esta *u* se combine con la *a* dando lugar a una constante resonancia de la palabra *culpa* mediante la rima. El tercer elemento del esquema engaño-desengaño sería la última palabra en posición de rima del pasaje: Gula. La exuberancia de los bienes mundanos en el jardín de la Culpa desemboca por tanto en su correspondiente pecado capital, que además queda prefigurado por la rima en u-a. Es un texto anamórfico que, de forma parecida a la famosa pintura de Holbein *Los embajadores*, introduce mediante el plan sonoro una segunda perspectiva en el texto que configura los elementos negativos combinando una rima con vocal tónica oscura, la resonancia de la *culpa* y el desembocar en la palabra *gula*, lo cual finalmente da lugar a una representación de la vanidad. En la superficie y horizontalidad del texto se crea el engaño y en su plan sonoro y su verticalidad el desengaño.

Considerando otros autos sacramentales que cuentan con esta asonancia, parece confirmarse la impresión de la connotación negativa de esta rima. En el

---

<sup>16</sup> Ripa 1603, 493.

<sup>17</sup> Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533, 207x209, 5 cm, London, National Gallery. Puede verse una reproducción digital aquí: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>>

<sup>18</sup> Guido Cagnacci, *Büssende Maria Magdalena*, después de 1659, 44 x 53 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Se trata de una María Magdalena representada con un cráneo en la mano. El cuadro no está expuesto actualmente. Puede verse una reproducción digital aquí: <<http://www.khm.at/objektdb/detail/382/>>

contexto de este artículo no es posible analizar cada una de estas asonancias en u-a con detalle, pero ya la rápida impresión de los momentos en los que aparece en otros autos sacramentales es un dato importante para la argumentación del análisis arriba expuesto. Así se da en una escena de *La cena del rey Baltasar* (1630-1635) en la que únicamente habla Baltasar (vv. 230-579), contando su proyecto de «continuar las impías hazañas de sus antepasados babilónicos, para lo que narra la creación, el diluvio y la construcción y demolición de la torre de Babel» (Sánchez Jiménez y Sáez 2013, 44). Otro relato del diluvio asonantado en u-a se encuentra en *La torre de Babilonia* (1637), aunque sea ahora en boca de Noé (vv. 871-1183).

Josef sueña en la cárcel de Egipto en u-a y tiene una visión en la que ve las acciones de sus hermanos que causaron su exilio y el sufrimiento de su padre. Así ocurre en *Sueños hay que verdad son* de 1670 (vv. 663-887). Gerhard Poppenberg escribe acerca de este sueño visionario:

Ofrece la historia anterior en la casa de Jacob; aquí Benjamín se define idéntico a José, de modo que los dos, junto con el padre, sugieren una figuración de la trinidad. Con lo cual, los otros hermanos se convierten en ejército celestial y la traición a José en la rebelión de Lucifer y sus tropas, el antagonismo cismático en una estructura familiar, pues los hermanos rebeldes permanecen en casa de Jacob, mientras que José tiene que marcharse al exilio del vicioso reino de Egipto; de este modo, con un giro abismal y temerario, se invierte la estructura de Lucifer. Esto subraya la autojustificación de los hermanos; si no hubiera soñado de forma tan presuntuosa no se habrían rebelado contra él. Para ellos, los hermanos rebeldes, lo sueños de José, son precisamente lo luciférico y lo arrogante. Así, de modo un tanto enredoso, José se convierte en la constelación Lucifer-Cristo, comprobando finalmente, como señor de los sueños, la verdad de la «vaga fantasía» [...] de los sueños, integrando sueño y verdad, pues «José» significa «Salvador» en el idioma extranjero... (2009, 411).

Poppenberg opina que esta escena de *Sueños hay que verdad son* ofrecería el «fundamento más profundo» del entrelazamiento entre Castidad y Sueño que se comportan como luz y oscuridad, de «sueño y realidad como teatro e historia», de «sueño y verdad como auto sacramental y sacramento» (2009, 411), para nombrar solo algunos elementos del antagonismo como «principio formal» de la obra, pues, como bien señala Poppenberg, carece de un antagonista explícito (ídem). La asonancia en u-a es una de las formas preferidas de Calderón para la creación de las escenas en las que las piezas llegan al «fundamento más profundo» de su conflicto.

En *El pleito matrimonial* (1631-1646) se reserva dicha asonancia para el Pecado (vv. 49-218). En este romance en u-a cuenta el Pecado su historia e invita a la Muerte a corromper el plan divino. Escenas muy parecidas, en las que los antagonistas se reúnen para trazar sus planes diabólicos, ocurren con asonancia en u-a en *No hay más fortuna que Dios* (después de 1647, vv. 66-233) y *El maestrazgo del Tusón* (1659, vv. 39-416).

En el auto *La vida es sueño* (1636, primera versión, vv. 827-1106) se escenifica la caída del Hombre en dicha asonancia: El Hombre, en el Paraíso, escoge la Sabiduría, por lo que es desterrado de él. *La piel de Gedeón* (1650, vv. 1-475), finalmente, presenta al pueblo de Israel oprimido por Madián y Amalec y adorando al «falso» dios de Baal en u-a.

A pesar de este recorrido rápido puede apreciarse que la asonancia en u-a tiende a corresponderse con momentos en los que prima algún tipo de connotación negativa. En la mayoría de los casos se caracterizan con ella los antagonistas de Dios que explican en u-a sus planes de corromper la historia salvífica. En otros sirve justamente para la configuración del momento de caída del alma humana.

## 5. OBRAS MITOLÓGICAS

La asonancia u-a también suele aparecer en escenas de peligro, horror o asombro en las obras mitológicas. Así reúne Diana, en *Celos aun del aire matan* (1660), a las tres furias Megeira, Tesífone y Alecto para trazar un plan de venganza contra Eróstrato, Céfalo y Pocris:

Diana	Ya que aqueste peñasco, cuya esmeralda bruta, pedazo desasido del venenoso monte de la luna, es mi trono, ...
Coro de las tres	Tú verás que obedientes a las órdenes tuyas, hacemos que los tres padezcan, penen, giman, lloren, sufran

(Calderón 2004a, vv. 1462-1465; 1514-1517).

A pesar de ser menos complejo que el caso de *Los encantos de la Culpa*, se hace evidente que el poeta acumula palabras con significado negativo en posición de rima. La rima en u-a participa además en la creación de una sonoridad del furor de Diana por el sacrilegio de Eróstrato<sup>19</sup>.

*La estatua de Prometeo* (1670) arranca con una tirada de más de 400 versos en u-a. Obviamente, no se trata de una escena larguísima de terror y miedo. Escenifica más bien la salida de Prometeo de su cueva, su llamada al pueblo, la narración de su historia y la presentación de la estatua que ha fabricado. Esta estatua parece tan lograda que causa gran asombro entre la gente, de manera que Epimeteo se ve obligado a declarar: «Yo responderé por todos, / pues a mí nada me asusta» (I, vv. 315-316); y explica luego: «puesto que a todos pertur-

<sup>19</sup> Eróstrato prendió fuego al templo de Diana.

ba / verla, algo menos que viva / con algo más que difunta» (I, vv. 324-326). Si solo atendemos a la superficie del texto, estas escenas de asombro no necesariamente se parecen a las del horror de la Culpa, de una visión negativa o de una narración de hazañas impías. Sin embargo, puede apreciarse que también en esta tirada en u-a se persigue un efecto similar. Conviene, a este respecto, comentar dos elementos más de esta tirada. En la explicación de Epimeteo se entrelazan unos apartes en los que se evidencia su amor por la estatua, lo cual provoca parte del conflicto dramático que por poco le cuesta la libertad a Prometeo, ya que Palas, diosa protectora de Epimeteo, se enfada por el amor que este siente hacia la estatua y le pide que la destruya.

Por otro lado, en la misma tirada en u-a, se anuncia la llegada de una fiera a los montes:

Huid, pastores, que una fiera  
que horriblemente sañuda,  
no hay sembrado que no tale,  
ganado que no destruya,  
[...]  
(Calderón 1986, I: vv. 403-406).

Se añade de esta manera un segundo momento de peligro, este probablemente más intenso, al primero de la estatua. La fiera resulta ser Minerva misma, complicando así el conflicto bélico, puesto que solo mediante su intervención Prometeo es capaz de robarle un rayo a Apolo, consiguiendo de esta forma que la estatua cobre vida.

Si bien la tarea de creación del conflicto dramático es asumida por la exposición, el que aquí se realice en u-a subraya, por un lado, los momentos de horror y asombro presentes en él; por otro lado, contribuye a la anticipación de los momentos más peligrosos y conflictivos de la pieza que, a pesar del desenlace feliz, contiene. La sonoridad en u-a de este primer romance evidencia desde el inicio que tanto la presentación de la estatua como la llegada de Minerva con apariencia de fiera causarán graves conflictos entre los personajes. En u-a nace el milagro (la estatua) que luego se convierte en escándalo. Mejor lo dice Prometeo explicando en otro momento por qué aborrece a su propia hechura: «quien vio nacer un milagro, / que ve en escándalo vuelto» (III, vv. 869-870).

Calderón le concede incluso un largo monólogo, en el que lamenta haber creado la estatua:

O nunca aquella sombra  
que fantástica vi  
despertara la idea  
para copiar en ti  
de Minerva el retrato.

Nunca para pulir  
 tu rostro liquidara  
 su candor al jazmín,  
 su púrpura a la rosa,  
 y uno y otro matiz,  
 para vestirme hubiera  
 desnudado al abril  
 (Calderón 1986, III: vv. 509-520).

De manera que la tirada inicial de *La estatua de Prometeo* en u-a subraya los momentos de susto y horror presentes en ella, además de anunciar mediante su sonoridad oscura el potencial conflictivo de los elementos presentados (la estatua y la llegada de las dos diosas).

## 6. COMEDIA CABALLERESCA-NOVELESCA

Veamos ahora una comedia del subgénero de las caballerescas y novelescas<sup>20</sup>, tomando como ejemplo *El castillo de Lindabridis* (1660). Esta obra contiene una escena nocturna bastante violenta en u-a. Empieza como muchas otras escenas de galanteo nocturno: aparecen Floriseo y Rosicler, ambos pretendientes de Lindabridis, y se sirven de dos coros que festejan la hermosura de la princesa:

Coro 1 Bellísima Lindabridis,  
 ¿para qué tus ojos buscan  
 nuevos encantos, teniendo  
 el mayor en la hermosura?  
 Coro 2 ¿Para qué buscas más rayos,  
 si sale la aurora tuya  
 compitiendo con las selvas,  
 cuando las floras madrugan?  
 (Calderón 1987, vv. 1079-1086)

Toda la escena se plantea como un ensalzamiento de la hermosura de la dama, muy conocido de otras obras. Y aunque estén de por medio cuestiones de celos y de herencias reales<sup>21</sup>, no parece en un primer momento que se trate de una escena de miedo, terror o incluso violencia física. De manera que el típico miedo del gracioso resulta perfectamente risible:

Malandrín (Por esta parte se acerca  
 a mí un bulto o una bulta,  
 que no sé si es hembra o macho,

<sup>20</sup> Ver para estas cuestiones Escudero 2015.

<sup>21</sup> El amante que consiga la dama heredará también la corona del reino de Lindabridis.

y solo sé que se junta  
 más de lo que yo quisiera.  
 Ánimo: todo es fortuna.  
 Quizá será otro gallina  
 como yo, y en esta duda,  
 seamos valientes de miedo)  
 (Calderón 1987, vv. 1107-1115).

Malandrín se mueve entre los dos pretendientes, Floriseo y Rosicler, asustándose principalmente de Rosicler, mientras que la música sigue cantando la pureza y hermosura de Lindabridis. El miedo de los graciosos forma parte de las características del personaje, pero en este trance parece estar prefigurando lo que los demás vivirán poco después. Nada menos que un monstruo, que incluso trata de violar a Lindabridis, interrumpe esta escena de galanteo nocturno. El castillo volante de la princesa había acabado cerca de la gruta de un fauno, que se despierta al son de la música y al que la visión de Lindabridis enciende toda la rabia sexual:

¡Bárbaros dioses de un fauno  
 que a las sangrientas y duras  
 aras vuestras consagró  
 cuantos mortales la inculta  
 playa desta isla tocaron!  
 Dadme favor, dadme ayuda:  
 que una admiración me ciega,  
 que una deidad me deslumbra,  
 una beldad me suspende,  
 y todo un cielo me turba  
 (Calderón 1987, vv. 1289-1298).

En la primera parte de esta tirada predominan palabras como «hermosura», «pura» o «madruga» en posición de rima, es decir, palabras relacionadas con el campo semántico de la belleza y el comienzo de algo nuevo, combinando y subrayando elementos positivos. Esta valoración cambia radicalmente con la aparición del Fauno, quien rima «dura», «inculta», «deslumbra», «turba», «culpa», «profunda», entre otras palabras. Ello prueba, por un lado, la agilidad poética de Calderón de la Barca; por otro, es una muestra de cómo el poeta usa la asonancia u-a para crear escenas nocturnas, llenas de miedo y horror. Esta empieza como un galanteo cualquiera, pero ya el miedo del gracioso anticipa en un tono jocoso el horror que está a punto de inundar el escenario. La asonancia es otro elemento que anticipa dicho horror; esta, en u-a, contrasta desde el inicio con la escena amorosa, preparando la llegada del fauno, el cual se presenta ante Lindabridis con las siguientes palabras:

Como yo soy más que el sol  
 atrevido; y si él se excusa  
 de tu enojo por traer



la luz, yo con menos culpa  
 porque vengo a traer la sombra;  
 que esa bóveda profunda  
 es el seno de la noche,  
 y yo quien su seno ocupa  
 (Calderón 1987, vv. 1343-1350).

Lindabridis trata de pedir ayuda a los caballeros y a varios elementos, pero, debido a complejas reglas de galanteo que aquí no vienen al caso, no acude nadie:

Lindabridis	Las fieras...
Fauno	Temen mi furia.
Lindabridis	Los hombres...
Fauno	No se me atreven.
Lindabridis	Los rayos...
Fauno	Mi voz los turba, que soy rayo, muerte y fiera.
Lindabridis	Yo, rabia, veneno y furia. ¡Caballeros al castillo! Romped las leyes injustas. ¡Al castillo, caballeros!

(Calderón 1987, vv. 1419-1427).

A pesar de todos los gritos de Lindabridis, el fauno se va con ella. La asonancia en u-a sirve por tanto también como un elemento anunciador de un peligro inminente, así como para la creación de una sonoridad de horror.

## 7. DRAMA DE HONOR

Pasemos ahora a un drama de honor: *El pintor de su deshonra* (1644-1646). Parecido al caso de *El castillo de Lindabridis*, la asonancia en u-a de esta comedia también sirve para crear una sonoridad temerosa y así emitir un presagio de los acontecimientos nefastos de la obra. Cuando Álvaro, antiguo amante de Serafina al que esta creía muerto, se da cuenta al volver a su casa de que Serafina ya está casada con el pintor Juan, el texto cambia al romance en u-a para dar cabida a sus quejas:

¿Posible, ¡ay de mí!, posible  
 es que Serafina, a cuya  
 deidad idolatra el alma  
 sacrificó la más pura  
 fe que en profanos altares,  
 sacrílegamente injusta,  
 el ara sin sangre mancha,

la imagen sin luz alumbra,  
se ha casado? [...]  
(Calderón 1969, vv. 915-923).

Quejas de amor hay en muchos metros y, aun en romances, también con otras asonancias. Esta, sin embargo, es diferente, ya que, al no tratarse de una obra cómica, la muerte de uno o varios personajes forma parte de su horizonte. El texto anuncia claramente la futura suerte de Serafina mediante un disparo que casualmente suena dentro mientras que Álvaro y Serafina están hablando:

Serafina Un rayo... ¡Válgame el cielo!  
*Disparan dentro*  
Álvaro ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta  
que el aire pronuncie el trueno,  
cuando tú el rayo pronuncias!  
*Sale Porcia.*  
Porcia Mirad que la pieza ya  
de leva el partir anuncia,  
y vienen por ti tu padre  
y tu esposo.  
Álvaro ¡Suerte dura!  
Serafina ¡Grave pena!  
Porcia No te vean  
con los dos.  
Álvaro ¡Sentencia injusta!  
Adiós, Serafina.  
Serafina Adiós,  
don Álvaro.  
Álvaro Piensa...  
Serafina Juzga...  
Álvaro ... que yo he de adorarte mucho.  
Serafina ... que yo no he de amarte nunca  
(Calderón 1969, vv. 1067-1080).

En esta obra la asonancia en u-a, junto al trueno y la palabra «rayo», es un elemento más para dejar claro que la relación entre Álvaro y Serafina acabará mal. Álvaro robará a Serafina, llevándosela a Italia, y al final de la obra, su propio marido la matará con una pistola.

## 8. OBRAS CÓMICAS: COMEDIAS PALATINAS Y DE CAPA Y ESPADA

Dada su connotación negativa, no sorprende que esta asonancia apenas aparezca en obras cómicas. No obstante, también es cierto que hay muertes en las comedias de capa y espada: algunas en escena (*El encanto sin encanto*),

otras narradas. Tal es el caso de *Peor está que estaba* (h. 1630), obra que arranca con la noticia de que don César mató a un hombre y desapareció esa misma noche llevándose presuntamente a su dama, doña Flérida. Poco después resulta que César huyó solo y Flérida le está siguiendo. En un romance en u-a Flérida cuenta a Lisarda lo que pasó aquella noche. Se había dado el caso de que otro hombre, distinto de César, había empezado a interesarse por ella. La noche de la muerte, ambos hombres coincidieron casualmente en el jardín de Flérida. Y ella cuenta:

Él no le responde nada,  
sino se emboza y se empuña  
en la espada. Y yo, que estaba  
ni bien viva ni difunta,  
iba a responder por él,  
cuando veo que se juntan  
los dos y, brillando a un tiempo  
las dos espadas desnudas,  
se tiran. No así animados  
cometas el aire cruzan  
como estos rayos de acero,  
pues, para que no les suplan  
el fuego, hicieron los dos  
que fuego la tierra escupa.  
Quiso Dios, quiso mi suerte  
—ya que hubo de ser alguna—  
que al pecho de mi enemigo  
llegó primero una punta.  
«Muerto soy», dijo, y cayó  
sobre unas flores caducas,  
que a ser tálamo nacieron  
y murieron a ser urnas.  
Mi esposo, en viéndole —¡ay, cielos!—,  
dijo en voces tartamudas:  
«Goza, ingrata, aqueese amante  
que a tales horas te busca,  
pero en su sangre bañado,  
y aun así no me asegura,  
que para matar de celos  
basta un muerto». Y yo confusa,  
como pude, quise hablarle;  
(Calderón 2006a, 874-875).

El efecto de horror de esta narración de una muerte nocturna queda sutilmente subrayado por la asonancia. Recuérdese que la *u* es la letra que, según las investigaciones de Fónagy y otros, ya de por sí se asocia con el miedo. Esto se subraya en un texto como el citado, en el que palabras como «confusa», «tartamudas», «urnas», «caducas», «punta», «escupa» quedan reforzadas y co-

nectadas por la rima, creando así un campo semántico del horror, subrayado por el campo sonoro en u-a.

Terminemos con la comedia palatina *Lances de amor y fortuna* (h. 1625). Se trata de una obra de «intriga amorosa revestida de connotaciones heroicas y supuestamente históricas» (Iglesias Feijoo 2006, XL), en la que se escenifica un conflicto entre dos hermanas por el condado de Barcelona. Más importancia cobra sin embargo la trama amorosa entre Aurora, Lotario y Rugero. Aurora en realidad prefiere a Rugero pero está celosa porque este antes servía a otra dama. Además, Lotario consigue mediante una serie de intrigas poner en duda el amor e incluso la lealtad de Rugero a Aurora. En un momento dado, Aurora quiere subir a un barco para divertirse y decide llevarse a Lotario:

Entrad, Lotario, conmigo.  
 (Desta manera se escusa  
 su muerte, quedando solos,  
 y la sospecha importuna  
 que de mi amor resultara,  
 si a Rugero en tales dudas  
 nombrara)  
 (Calderón 2006b, 703).

Al parecer, el plan de Aurora es matar a Lotario, por lo que la aparición de la asonancia en u-a no es casual. De todas maneras el barco no les trae suerte ni a Lotario ni a Aurora, puesto que se hunde. Rugero acude para salvar a Aurora y antes del hundimiento de la embarcación, la mala suerte se expresa de manera explícita en la queja de Rugero:

El barco ataúd famoso  
 es, que dice: «En este puerto  
 yace un desdichado, muerto  
 a manos de un venturoso».  
 En él Lotario y Aurora  
 van y la voz me asegura  
 de quien no tiene ventura  
 en vano suspira y llora  
 (Calderón 2006b, 704).

Nuevamente, se combina el elemento explícito del presentimiento del peligro, esta vez en redondillas en las que predominan la *o* y la *u* en la rima, con el plan sonoro en u-a. Los personajes se embarcan en el romance en u-a, lo que anticipa por un lado la mala suerte de la navegación, y por otro subraya una escena con peligrosas intrigas cortesanas, puesto que Aurora parece querer embarcarse para poder matar a Lotario en secreto.

## 9. CONCLUSIONES

Calderón es muy hábil en anunciar lo que pasará a los personajes, mediante disparos casuales, metáforas de quejas amorosas, momentos de ironía dramática o el miedo de sus graciosos. La asonancia en u-a es un elemento importante con el que Calderón marca el ambiente de miedo de una escena o incluso anuncia que algo malo está por suceder o está sucediendo.

Se ha tratado de demostrar cómo esta asonancia participa en la creación de escenas de horror (*Peor está que estaba*, *Sueños hay que verdad son*), así como el sutil modo en que es capaz de introducir el pecado que entraña la escena a pesar de su hermosa superficie (*Los encantos de la Culpa*) o el miedo, susto u horror que está por venir (*El castillo de Lindabridis*, *Lances de amor y fortuna*, *El pintor de su deshonra*). Calderón se sirve, pues, de manera muy consciente de las connotaciones (pre-)semánticas de los sonidos a la hora de elegir las asonancias para determinadas escenas, creando con ellas una semántica sonora.

## FUENTES

- Calderón de la Barca, Pedro. 1969. *El pintor de su deshonra (comedia)*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1986. *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret Rich Greer y Louise K. Stein. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1987. *El castillo de Lindabridis*. Ed. Victoria B. Torres. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1997. *Sueños hay que verdad son*, ed. Michael D. McGaha. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1998. *La piel de Gedeón*. Ed. Ana Armendáriz. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2004a. *Celos aun del aire matan*. Ed. Enrique Rull Fernández. Madrid: UNED.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2004b. *Los encantos de la Culpa*. Estudio de Aurora Egido y edición de Juan Manuel Escudero. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2006a. *Peor está que estaba*, en *Primera parte de Comedias, I*, ed. Luis Iglesias Feijoo. 859-952. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2006b. *Lances de amor y fortuna*. En *Primera parte de Comedias, I*, ed. Luis Iglesias Feijoo, 663-756. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *La torre de Babilonia*. Ed. Valentina Nider. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2011. *El pleito matrimonial*. Ed. Mónica Roig. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2012. *La vida es sueño*, ed. de las dos versiones del auto y de la loa de Fernando Plata Parga. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2013a. *No hay más fortuna que Dios*, ed. Ignacio Arellano. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.

- Calderón de la Barca, Pedro. 2013b. *La cena del rey Baltasar*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2014. *El Maestrazgo del Tusón*. Ed. Carlos Castellano Gasch. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2016. *La puente de Mantible*. Ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Adrián J. Sáez. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Ripa, Cesare. 1603. *Iconologia*. Roma: Lepido Faey.
- Saussure, Ferdinand de. 1997. *Cours de linguistique générale*. París: Payot & Rivages.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aichinger, Wolfram. 2012. «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón». *Iberoromania* 75-76: 121-141. <https://doi.org/10.1515/ibero-2012-0023>
- Aichinger, Wolfram, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego. 2015. «Introducción». En Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Alonso, Dámaso. 1978. *Obras completas V, Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 1989. *Obras completas IX, Poesía española y otros estudios*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso. 2000. «La correlación en la estructura del teatro calderoniano». En *Estudios sobre Calderón I*, ed. Javier Aparicio Maydeu, 223-289. Madrid: Istmo.
- Antonucci, Fausta. 2006. «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*». En *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, 25-40. Frankfurt – Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- Bolinger, Dwight L. 1950. «Rime, Assonance, and Morpheme Analysis». *Word* 6 (2): 117-136.
- Bradlow, Ann R. 1995. «A comparative acoustic study of English and Spanish vowels». *The journal of acoustical society of America* 97: 1916-1924.
- Canavaggio, Jean. 1983. «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo». En *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, ed. Karl Herman Körner y Dietrich Briesemeister, 27-35. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Egido, Aurora. 2000. «La fábrica de un auto: *Los encantos de la Culpa*». En *Estudios sobre Calderón II*, ed. Javier Aparicio Maydeu, 11-134. Madrid: Istmo.
- Ertel, Suitbert. 1969. *Psychophonetik: Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation*. Gotinga: Hogrefe.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. 2015. «Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón». *Revista de Literatura* 77 (153): 93-108. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.004>
- Flasche, Hans. 1968. *Die Struktur des Auto Sacramental «Los Encantos de la Culpa» von Calderón*. Colonia: Opladen.
- Fónagy, Iván. 1963. *Die Metaphern in der Phonetik*. La Haya: Mouton.
- Ghil, René. 1978. *Traité du verbe*. París: Nizet.
- Gilbert, Françoise. 2006. «Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria». En *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, 363-381. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1955. *Ästhetik*, ed. Friedrich Bassenge. 2 tomos. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Iglesias Feijoo, Luis. 2006. «Introducción». En Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias, I*, ed. Luis Iglesias Feijoo, IX-LVII. Madrid: Biblioteca Castro.
- Jakobson, Roman. 1981a. «Linguistics and Poetics». En *Selected Writings III, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. Stephen Rudy, 18-51. París – Nueva York: Mouton.
- Jakobson, Roman. 1981b. «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry». En *Selected Writings III, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. Stephen Rudy y Den Haag, 87-97. París – New York: Mouton.
- Kibédi Varga, Áron. 1977. *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*. París: Picard.
- Kroll, Simon. 2017. «Calderón como poeta. Sobre el uso de las humanidades digitales para el estudio métrico». En *Corpus y bases de datos para la investigación en Literatura*, ed. Rebeca Lázaro Niso, 65-76. Madrid: Cilengua – Fundación San Millán.
- Lanz, Henry. 1968. *The physical basis of rime. An essay on the aesthetics of sound*. Nueva York: Greenwood.
- Lauer, A. Robert. 2003. «La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón». En *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, M.<sup>a</sup> Teresa Míaja de la Peña y Lillian von der Walde, 345-352. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana – El Colegio de México – AITENSO.
- Lauer, A. Robert. 2012. «Introducción». En Pedro Calderón de la Barca, *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, 7-74. Kassel: Reichenberger.
- Poppenberg, Gerhard. 2009. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Trad. Elvira Gómez Hernández. Pamplona –Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Sánchez Jiménez, Antonio y Adrián J. Sáez. 2013. «Introducción». En Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, 11-144. Pamplona – Kassel: Universidad de Navarra – Reichenberger.
- Schmitt, Carl. 1991. *Theodor Däublers «Nordlicht». Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes*. Berlín: Duncker & Humboldt.
- Schmitt, Carl. 1995. «Raum und Rom – Zur Phonetik des Wortes Raum (1951)». En *Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916-1969*, ed. Günter Maschke, 491-495. Berlín: Duncker & Humboldt.
- Spitzer, Leo. 1959. «El romance de Abenámár». En *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, 694-716. Tübinga: Max Niemeyer.
- Williamsen, Vern G. 1984. «Rhyme as a Form of Audible Sign in two Calderonian Plays». *Neophilologus* 68 (4): 546-556.
- Williamsen, Vern G. 1989. «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina». En *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, ed. Sebastian Neumeister, vol. 1, 687-694. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Wimsatt, W. K. 1954. *The verbal icon*. Londres: Methuen.
- Wooldridge, John B. 1981. «Some unstudied aspects of Calderón's versification». En *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, 161-183. Nueva York: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Wooldridge, John B. 1983. «Is El gran duque de Gandía Calderón's?». *Revista canadiense de estudios hispánicos* 3: 397-411.

- Wooldridge, John B. 2001. «Quintilla usage in Antonio Enríquez Gómez: more evidence against his authorship of the second part of *La hija del aire*». *Modern Language Review* 96 (3): 701-714. <https://doi.org/10.2307/3736740>
- Ynduráin, Francisco. 1969. «La rima como figura poética». En *Selección de clásicos*, Francisco Ynduráin, 280-298. Madrid: Editorial Prensa Española.

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2018.

Fecha de aceptación: 19 de abril de 2018.