



VOCES DEL HORROR Y DEL AMOR:
EL SENTIDO
DE LAS ASONANCIAS CALDERONIANAS

Simon KROLL
Universität Trier (Alemania)
simon.kroll@gmail.com

Recibido: 16 de julio de 2019
Aceptado: 2 de octubre de 2019
<https://doi.org/10.14603/7K2020>

RESUMEN:

El artículo investiga dos grupos de romances teatrales de la obra de Pedro Calderón de la Barca: los que asuenan en -ú, u-a, u-e y u-o y los que basen su asonancia en la *i*. Comparando pasajes de diferentes obras que utilicen la asonancia del primer grupo, se argumenta que estas rimas se usan para despertar emociones y asociaciones negativas, basadas principalmente en la sonoridad del verso. Tras el mismo procedimiento con el segundo grupo de romances, se vinculan las asonancias basadas en *i* con la temática amorosa. Fundado en el debate acerca del valor semántico de las diferentes letras, contemporáneo a Calderón, se argumenta así que las asonancias del teatro calderoniano tienen funciones discernibles. Finalmente se propone relacionar este uso de la asonancia con las ideas de armonía universal muy extendidas en la época.

PALABRAS CLAVE:

Calderón; romances; rimas; asonancias.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

VOICES OF HORROR AND LOVE: THE MEANING OF CALDERÓN'S ASSONANCES

ABSTRACT:

The article investigates two groups of theatrical romances from the work of Pedro Calderón de la Barca: those that rhyme on -ú, u-a, u-e and u-o and those that base their assonance on the *i*. Comparing passages from different plays that use the first group's assonance, the article argues that these rhymes are used to arouse negative emotions and associations, based mainly on the sonority of the verse. After the same procedure with the second group of romances, the *i*-based assonances are linked to the love theme. Based on the debate about the semantic value of the different letters, contemporary to Calderón, the text shows that the assonances of the Calderonian theatre have discernible functions. Finally, the author relates this use of assonances to the ideas of universal harmony that were widespread at the time.

KEYWORDS:

Calderón; *Romances*; Rhymes; Assonances.



INTRODUCCIÓN

La rima es quizá una de las innovaciones más importantes de la literatura cristiana frente a la de los antiguos¹. No faltan voces aisladas que la condenan, especialmente durante el humanismo, pero es llamativo cómo su existencia como elemento constitutivo del género poético aparece y desaparece con el ascenso y descenso del cristianismo, especialmente del que creía en una construcción armoniosa del cosmos, de la naturaleza y del alma.

Uno de sus críticos humanistas fue Antonio de Nebrija: «Las palabras son para traspasar en las orejas del auditor aquello que nos otros sentimos teniendo lo atento en lo que queremos decir, mas usando de consonantes el que oíe no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue» (*Gramática sobre la lengua española*, pág. 61). A pesar del juicio negativo, es curioso notar la atención con la que describe su efecto sicolingüístico: la rima lleva la atención del oyente a los aspectos sensuales y no racionales del mensaje. Esta característica incluso se ha comprobado en investigaciones recientes que han puesto de manifiesto que mensajes rimados convencen más que equivalentes no rimados (McGlone y Tofighbakhsh, 2000).

Nebrija relaciona el origen del recurso con su aparición en los primeros himnos cristianos, lo cual para Juan del Encina es razón suficiente para su aprobación:

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes y en semejanza de palabras, aunque algunas veces hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, haber usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama. [...] Mas los santos y prudentes varones que compusieron los himnos en nuestra cristiana religión escogieron por bueno lo que acerca de los poetas era tenido por malo, que gran parte de los himnos van compuestos por consonantes y encerrados debajo de cierto número de sílabas. (*Arte de poesía castellana*, pág. 14)

Con la creciente producción de métricas vernáculas la rima se convierte en un elemento importante para argumentar el valor eufónico de las lenguas derivadas del latín. «Las cualidades rimáticas constituyen un desarrollo propio de las poéticas vulgares a partir de los principios teóricos de las latinas» (Vega Ramos, 1992: 226). Herrera dice, por ejemplo: «porque de aquellas correspondencias y ligaduras que se hallan en el fin de los versos, las cuales llaman cadencias, nace la consonancia y armonía que sentimos en ellos» (*Comentarios*, pág. 565 (H-761)).

Podría decirse que la rima abre un horizonte de expectativas, y que la primera palabra en posición de rima es parecida a la tónica en la música que generalmente abre una secuencia, da lugar a diferentes pasos por la dominante y subdominante, para luego volver a la tónica, es decir al sonido del comienzo de la estrofa (Lanz, 1968)². La rima dirige la atención del oyente.

En el teatro calderoniano es una figura poética esencial que puede ser delirantemente cómica, conceptuosa y músico-emotiva, función en la cual la mera sonoridad de las palabras parece tener valores semánticos. Estas funciones básicas pueden darse de manera aislada en un pasaje, aunque

¹ Este artículo 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. Agradezco a María Eva Alario, Emilio Vivó y Fernando Rodríguez-Gallego sus comentarios y su ayuda en la revisión estilística del texto.

² Esta comparación lógicamente funciona mejor con formas estróficas como la redondilla u otras similares de rima abrazada.

también pueden mezclarse en unos mismos versos. Para analizar estas funciones de la sonoridad del verso, elaboré, gracias a una beca de investigación, una base de datos de las asonancias de la obra de Calderón.

Es un dato conocido que ya en Lope la presencia del romance en su composición polimétrica es considerable; en Calderón adquiere un dominio cuantitativo muy claro sobre otras formas métricas. Ante esta reducción de la polimetría en este autor, ¿por qué no explorar al máximo las posibilidades expresivas de la forma métrica predominante? La estructura asonántica y monorrima es condenada por tratadistas como Juan Rengifo (*Arte poética*, pág. 217), pero hay suficientes voces que defienden su calidad poética. Escuchemos solo a Lope:

Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la correspondencia de las cadencias. Algunos quieren que sean cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima. (*Rimas*, pág. 163)

La serie de versos monorrimos asonantados parece muy apta para la creación de diferentes tonos, puesto que permite la repetición de una misma sonoridad, creando así un espacio sonoro claramente caracterizado por una vocal, la acentuada en posición de rima.

LAS ASONANCIAS EN U: TONOS SATÍRICOS Y OSCUROS

Asonancias con vocal tónica en *u* se dan en su obra en u-a, u-e, u-o y -ú, siendo la combinación en u-a la más frecuente. Las tres formas llanas aparecen casi sin excepción en situaciones altamente conflictivas en las que se narran asesinatos, saltan monstruos a la escena, ocurren violaciones u otras escenas de violencia física y/o psicológica, de miedo y terror existencial, independientemente del género literario al que pertenezca la obra en cuestión.

Diferente es el caso de los romances con *u* aguda, de los cuales solo hay un ejemplo en la obra de Calderón. Se encuentra en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* y constituye, pues, un parlamento burlesco que se inserta en una tradición poética de crear parlamentos cómicos en -ú (ver Rojas Zorrilla, *El falso profeta Mahoma*, vv. 1647-1792; Enríquez Gómez, *Academias morales*, «Academia cuarta», vv. 234-321)³.

REY Vasallos, deudos y amigos,
 cuya lealtad y virtud
 canta el sol por fa, mi, re,
 la fama por ce, fa, ut; (vv. 1450-1453)

³ Ver al respecto también la nota de Pedraza Jiménez en la edición de la *Academia cuarta*, de Enríquez Gómez.

Pero volvamos a las cosas serias, las asonancias llanas con vocal tónica en *u*. Para la creación de los abismos más profundos de su teatro, la asonancia en *u* es una de las figuras poéticas preferidas por Calderón.

Para empezar un recorrido panorámico por el uso de estas asonancias podemos mencionar *El castillo de Lindabridis*, obra en la que el fauno irrumpe con toda su simbólica violencia sexual en un galanteo nocturno e incluso parece agredir, o al menos molestar, sexualmente a Lindabridis. Los dos hombres que rivalizan por la dama no pueden acudir, por complicadas razones del galanteo que no vienen al caso. El fauno, solo delante de Lindabridis, explica su atrevimiento de haber profanado el castillo:

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 venga a traer la sombra;
que esa bóveda profunda
es el seno de la noche,
y yo quien su seno ocupa. (vv. 1343-1350)

Lindabridis pide ayuda en vano:

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! (vv. 1402-1409)

No acuden y el fauno persigue a Lindabridis, que se da a la fuga. La asonancia en *u-a* ocurre aquí, pues, en una escena con un alto grado de violencia y dramatismo. Pero necesitamos más ejemplos para argumentar que dichas asonancias sean señales auditivas⁴ del horror puesto en escena visualmente.

En su recreación del mito de Andrómeda y Perseo es interesante que Calderón cede mucho espacio al momento de la exposición de Andrómeda en la roca, donde se espera que un monstruo marítimo se la coma como sacrificio. Antes de su rescate por Perseo, Calderón lleva al extremo la desesperación de la dama, creando un poderoso momento en el que el humano se ve expuesto a las fuerzas de la naturaleza y de la fortuna. Toda esta escena es una tirada en *u-a* y cito aquí solo un breve extracto:

⁴ Recuerdo que Williamsen defendía en un artículo que las asonancias de Tirso de Molina funcionaban también como señales auditivas (1989).

Andrómeda ¿Cuál de vosotras, estrellas,
de cuantas la arquitectura
celestes esmaltáis —a quien
es dado que ansias influyan—,
la mía es? No porque quiere
darla quejas lo pregunta
la voz, que antes para darla
gracias en saberlo estudia
al ver que tan liberal
en mí su influjo ejecuta,
que haga que quepan en mí
todas las desdichas juntas.
¿Habrás, dime, ¡oh, tú!, entre tantas
la más pobre, más oscura,
más trémula, más infausta,
más apagada y más turbia?
¿Habrás, digo, en este estado
—por que digas que no apura
mi voz tu poder— algún
consuelo, esperanza alguna?

En tanto que ella representaba estos versos y los ecos respondían sus oráculos [con] voces distantes, se vio en el mar un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor. (Andrómeda y Perseo, pág. 140)

En los autos sacramentales el abismo más profundo del hombre tiene su explicación teológica y ocupa un momento determinado en la historia de la salvación: el momento de su caída o los preparativos de este, puesto en escena por Calderón con los motivos más diversos, articulados por el pensamiento figural. «En cada alma se representa la historia de la salvación. Las principales formas dramáticas son la lucha dentro del alma como conflicto entre sus potencias y el modelo épico de la psicomaquia como lucha que, para ganar el alma, mantienen los vicios y las virtudes, los demonios y los ángeles, Satanás y Cristo, el diablo y Dios» (Poppenberg, 2009: 43).

Casi cada auto sacramental conoce este momento en el que se reúnen los agentes del mal, se presentan y trazan sus planes de corromper la historia salvífica. Estas escenas ofrecen al espectador una mirada a la fábrica del mal y cómo este se va forjando hacia y en el Hombre para conseguir su caída. Poppenberg puso de manifiesto que especialmente en los autos de Calderón se configura el mal como un elemento que surge de dentro del género humano: «los tres enemigos del alma humana se originan en el propio hombre [...] proceden de lo corporal y lo mundano que hay en él» (Poppenberg, 2009: 47).

Para un cristiano, estas reuniones satánicas tienen que ser escalofriantes, y precisamente en ellas puede constatarse el uso músico-emotivo de la rima, puesto que crean una sonoridad disonante sirviéndose de las tres asonancias llanas en *u*, tal y como lo vimos en los primeros dos ejemplos. La palabra en posición de rima evidencia además a menudo a quién se atiene el alma, con quién resuena y con quién no. Son estos los momentos preferidos para usar las asonancias *u-a*, *u-e* y *u-o*.

Un ejemplo significativo es la caída del Hombre en el auto *La vida es sueño* (primera versión), que convierte en sacramental la historia del príncipe encerrado por su padre. El príncipe es en este caso el Hombre, y la Sabiduría le advierte que él es el legítimo heredero del reino, lo que causa enfado en el Hombre. Este quiere vengarse e incluso amenaza al Verbo, su propio padre. Ante semejante situación, la Gracia se va, el Hombre quiere detenerla y abraza a la Culpa. Su soberbia causa su caída.

Quiere irse la Gracia.

Verbo	Detente, Gracia.
Luz	No puedo, que él me obliga a que la huya.
Hombre	No huirás, que yo entre mis brazos te detendré.

Abrázase con la Culpa.

Albedrío	¡Suerte dura! Por irle huyendo la Gracia se ha abrazado con la Culpa.
Hombre	Yo... (pero, ¿qué me embaraza?) soy yo... (pero, ¿qué me turba?) hijo... (pero, ¿qué me altera?) tuyo... (pero, ¿qué me ofusca?) La voz torpe, el pecho helado, perdida la vista, muda la lengua, atadas las manos, quedo en brazos de la Culpa. [...] Torpe y sin sentido ya, sin ser, sin acción ninguna dejo embargada la Gracia en los brazos de la Culpa. (vv. 1017-1052)

La rima en u-a refuerza constantemente el concepto central del pasaje: la culpa. Muy importante en este pasaje me parece el hecho de que la palabra «gracia» aparece dos veces al final de un verso impar, seguido directamente por un verso par que rima en «culpa», de modo que el abrazo con la Culpa, en vez de con la Gracia, encuentra su correlato sonoro en esta construcción. El pasaje configura un espacio sonoro en el que no resuena, no responde la Gracia, sino la Culpa. Amortece la resonancia de la Gracia y solo suena «Culpa»⁵.

Sigamos con más ejemplos para poder argumentar que en el uso músico-emotivo de las asonancias estas adquieren un valor (proto-)semántico, es decir que se convierten en señales acústicas clave para evaluar el valor emocional de la escena en cuestión.

⁵ Es interesante notar que en la sociología actual pueden observarse intentos de establecer un concepto de resonancia para describir un modo concreto de relación entre un sujeto y el mundo. Ver Rosa (2016).

En *La nave del mercader* (1674) observamos nuevamente al demonio en un jardín preparando la caída del Hombre. El romance en u-e abarca toda esta escena y termina con el éxito del demonio (vv. 1407-1677). La caída se prepara con un canto de Lascivia:

Aquí los cinco talentos (*Representando*)
que el deseo distribuye
verás cuán bien empleados
con sus cinco objetos cumplen
haciendo porque no vivas inútil (*Cantando*)
que vean, que toquen, que huelan y gusten. (vv. 1423-1428)

Y después de que le hayan dado de beber al Hombre un mortal veneno, lo cual alegóricamente se corresponde con su caída, comenta la «trinidad satánica»⁶:

Lascivia	¿Qué veneno ha de ser? Es el que en su aliento produce la hidra por siete bocas que humo exhalan, fuego escupen.
Demonio	Su sangre has bebido; que esa dorada copa que truje aquella es con que brindando ramera mujer discurre el mundo.
Mundo	Y el Mundo quien a este albergue te introduce fingido amigo, porque ser el Hombre sin virtudes del Mundo amigo, de Dios ser enemigo resulte. (vv. 1620-1633)

De manera que el canto inicial de Lascivia se transforma ahora en un discurso de odio:

Todos	Valles, montes, selvas, cumbres, que hombre en pecado no solo bruto es, que no discurre, pero ídolo inmóvil, que ni hable, ni escuche, ni vea, ni toque, ni huela, ni guste. (vv. 1669-1673)
-------	--

La escena del «banquete celebrado en el jardín es una réplica de la caída original. Así, Hombre se aparta del sentido y del entendimiento en su camino de vida» (Poppenberg, 2009: 50). También si en este pasaje no hay un uso tan complejo de las palabras rima como en el caso de *La vida es sueño*, parece más que evidente que su sonoridad crea la resonancia del mal que este momento de la historia salvífica requiere. Si el veneno es la representación alegórica de la caída y el acto de beberlo su re-presentación escénica, es la asonancia en u-e el elemento disonante que obstaculiza una unión con Dios. El beber del veneno es un punto de inflexión en la historia salvífica, y la

⁶ Para la tripartición del mal en *carne*, *mundo* y *demonio* ver Poppenberg (2009: 65-67).

asonancia en u-e es su resonancia, que convierte el bello canto del comienzo —el mal *sub specie boni*⁷— en el odio del demonio y sus ayudantes.

Volvamos al teatro profano y veamos otra obra en la que la asonancia en u-e aparece en un momento clave. Se trata del final de la primera parte de *La hija del aire*. En este momento el rey Nino ya consiguió el amor de Semíramis, también porque ella no podía sufrir estar con un hombre inferior, como Menón. A este lo destierran e incluso lo ciegan. No obstante, se vuelve un ciego vidente porque anuncia lo que después pasará en la segunda parte de la obra:

Ufano de que te juren
hoy los imperios de Siria,
que a otro norte se divulguen,
llego a darte el parabién.
Que fui el primero que tuve
parte en tus aplausos, sea
el primero que pronuncie
tus grandezas; que el querer,
gran deidad, aunque me injuries,
que triunfes, vivas y reines...
Pero aquí mi voz se mude,
no a mi arbitrio, sino al nuevo
espíritu que se infunde
en mi pecho, pues me obliga
no sé quién a que articule
las forzadas voces que
ni vivas, reines ni triunfes.
Soberbiamente ambiciosa,
al que ahora te constituye
reina, tú misma des muerte
y en olvido le sepultes,
siendo aqueste infausto día
universal pesadumbre
de los vivientes; y, en muestra
de que presagios lo anuncien
de cielos, astros y signos,
la gran monarquía deslustren. (*Truenos.*) (vv. 3277-3303)

Lo que iba a ser la presentación triunfal de Semíramis en el trono se interrumpe por la aparición de Menón y su presagio nefasto. En el momento en el que alza la voz delante de la reina arranca el romance en u-e (v. 3266) y pronuncia los malos augurios que acabamos de citar, que además terminan con el sonido de truenos. De manera que nuevamente podemos apreciar cómo la asonancia en u-e contribuye a la creación de una escena bastante violenta y al presagio de futuras catástrofes. Se repite también la estructura del asíndeton «a dos luces» de *La nave del mercader*, que primero ensalza algún objeto («que triunfes, vivas y reines...»), pero que pronto se convierte en su contrario («que / ni vivas, reines ni triunfes»). La bisagra que articula ambos es en el nivel de la

⁷ Ver Poppenberg (2009: 70).

acción algún hecho moralmente cuestionable (la caída, la ciega ambición de una reina) y en el nivel formal el elemento disonante de la asonancia en u-e.

De las tres rimas llanas en u, la en u-o es la menos frecuente. No obstante, también en este caso puede observarse una tendencia bastante clara a crear escenas como las que hemos visto hasta ahora.

En un drama temprano calderoniano, *Judas Macabeo*, aparece la asonancia en u-o en un pasaje en el que los hebreos de un lado, y los asirios del otro, se retan mutuamente en los muros de Jerusalén. En este drama bíblico son los judíos los que quieren conquistar a Jerusalén, ocupada por los asirios. La escena en u-o se inicia con el son de cajas destempladas que caracteriza al antagonista durante toda la obra y que suele usarse para marcar momentos de guerra, o subrayar la violencia funesta de los personajes negativos de una obra (Arellano, 1983: 54). La asonancia en u-o es otro elemento para este tipo de efectos. La escena no solo es un enfrentamiento verbal que desemboca en militar batalla narrada desde tres perspectivas en un relato ticscópico, sino que también se presenta en escena la primera víctima de la guerra: el cadáver de Gorgias, que murió en una lucha individual contra Judas. Así, la escena incluye también el relato de la muerte de Gorgias:

Más de dos horas reñimos
sin conocer a ninguno
ventaja, midiendo siempre
iguales brazos y pulsos.
Muerto, pues, y no rendido,
cayó en tierra. Ni le culpo,
ni me alabo, porque solo
a más dicha lo atribuyo. (*Judas Macabeo*, vv. 2439-2446)

Calderón no es el primero en darse cuenta de que los sonidos de las letras suelen despertar diferentes asociaciones, ni tampoco el primero en aprovechar estas para la creación de sus romances teatrales, como tendré ocasión de describir en otro trabajo.

En Europa conocemos desde el *Crátilo* una rica tradición de describir los sonidos lingüísticos con metáforas fonéticas, y, a partir de los textos de Dionisio de Halicarnaso, estas se usan también para evaluar la composición sonora de textos literarios. Como ha demostrado María José Vega Ramos, esta idea se divulga en la Europa renacentista y barroca a través de escritos de Trapezuntius, Pontano, Scaliger, Vossius y muchos otros (1992). Es un lugar común de los preceptistas de la época que la adecuación del discurso literario a su tema pasa por la buena elección de los sonidos, para conseguir, por un lado, deleite auditivo y, por otro, para «poner la cosa ante los ojos, ser ‘semejante’ a la cosa» (Vega Ramos, 1992: 21). Contemporáneo de Calderón, escribe Vossius sobre la *u*: «Convenit autem rebus occultis obscurisque» (Vossius, *Opera*, pág. 152).

En esta tradición la *u* se describe casi siempre como una vocal oscura que inspira peligro, oscuridad y temor, aspecto que también investigaciones sicolingüísticas confirman (Fónagy, 1963; Fónagy, 1979; Fónagy, 1991). Lingüistas como Fónagy no solo revisaron esta tradición con muchísimos ejemplos de las lenguas más diversas, sino que trataron de entender este fenómeno mediante experimentos en los que la asociación de la *u* con aspectos negativos es casi unánime.

Actualmente la neurociencia está acercándose nuevamente a esta cuestión; así, por el efecto Kiki y Bouba sabemos que hay una identificación bastante constante de sonidos con formas (Ramachandran y Hubbard, 2001); y también la interpretación emocional de las cinco vocales, o al menos de las extremas desde su punto de vista de los formantes (*i* y *u*), encuentra explicaciones en la neurolingüística (Aryani, Conrad y Jacobs, 2018; Schrott y Jacobs, 2011). A pesar del principio de la arbitrariedad del signo lingüístico, parece que hay tenues relaciones, en un nivel previo a la semántica, entre el sonido y las emociones que despierta.

Más allá del valor emocional de diferentes sonidos lingüísticos, incluso se ha investigado que la semántica verbal puede intensificar el dolor que siente un paciente: si este se ve confrontado con palabras relacionadas con el dolor, el sentimiento de este se intensifica (Ritter, Franz, Puta, Dietrich, Miltner, y Weiss, 2016).

Calderón aprovecha estas presuntas cargas emocionales, que una larga tradición de tratadistas defiende e investigaciones actuales confirman nuevamente, para conceptualizar los momentos más graves de sus dramas. Las asonancias basadas en *u* son el abismo sonoro, la desarmonía por la que tienen que pasar sus personajes.

SONIDOS DE PASIONES AMOROSAS: ASONANCIAS EN I

Opuesta a la *u* se encuentra en este debate la *i*, letra que parece apuntar a cosas bellas, pequeñas, estrellas y otras asociaciones positivas, si tenemos en cuenta la tradición arriba mencionada. Vossius escribe que la *i* «convenit rebus exilibus» (*Opera*, pág. 152).

No sorprende, pues, que la base de datos de las asonancias aporte fuertes indicios de que Calderón la usa en un plano opuesto a la *u*. Si esta apuntaba a violencia y horror, las asonancias basadas en *i* parecen tener una relación importante con las pasiones amorosas de los personajes, que, aunque pueden resultar bastante violentas, no obstante se diferencian claramente de las escenas de horror que arriba comentamos.

Así, podemos observar en *Mejor está que estaba* cómo se crea un retrato femenino con esta asonancia (-i), cuyas palabras rima correspondientes destacan los términos clave de la belleza:

Estaba entre sus criadas
Flora, bien como lucir
suele entre vasallas flores
la rosa, su emperatriz.
[...]
De los cuidados del día
ya absuelto el cabello, vi
un océano de rayos
donde la mano feliz,
bucentoro de cristal,
corrió tormentas de ofir.
Tan hermoso el desaliño
era, que quise decir:
«¡Mal haya el aliño donde
es el desaliño así!».
Luego, a más leve precepto
rendido, le volvió asir
en una red de oro y seda
labrada a colores mil. (págs. 926-927)

Otro retrato femenino amoroso en -í se da en *El hombre pobre todo es trazas* (pág. 656) y uno masculino, elaborado por una dama enamorada, en *La puente de Mantible* (vv. 254-317).

Las obras cómicas, fuesen palatinas, urbanas, o de capa y espada, por razón de género siempre tratan de amores entre una o, lo que casi siempre es el caso, varias parejas, por lo cual no sería gran cosa destacar que las asonancias basadas en *i* de estas obras tratasen de amor. Sin embargo, muchas veces son pasajes cruciales los que así riman. Veamos una obra, *No hay burlas con el amor*, en la que Calderón experimenta con un galán que no solo se niega a enamorarse de una dama de su rango, sino que incluso se inclina expresamente por una de las criadas, causando celos rabiosos en su criado Moscatel. El apetito que le despierta la criada solo le sirve para burlarla:

Don Alonso Y por hacer burla della
solamente, he de rendilla.
Allá has de volver.

Moscatel	¿Yo?
Don Alonso	Sí.
Moscatel	(Celos, no a Dios tan aprisa.) (vv. 1364-1367)

A continuación aparece don Juan, que hasta este momento estaba alimentando un noviazgo con una tal Leonor, hermana de Beatriz. Por ciertas complicaciones le pide a don Alonso que corteje a Beatriz, el cual primero se resiste aunque finalmente cede a la petición de su amigo y decide:

Don Alonso	Vamos aprisa, que ya, de pensar, Don Juan, lo que hoy a las burlas mías han de responder sus veras, me estoy muriendo de risa.
Moscatel	Quiera amor no pare en llanto.
Don Alonso	¿Qué llanto, necio, si miras que todo es burla?, pues solo mi libertad solicita hacer buen tercio a Don Juan, vengar a Leonor divina, burlar a Beatriz hermosa y retozar a Inesilla. (vv. 1499-1511)

Este pasaje reúne las diferentes tramas amorosas y, si la hipótesis sobre la *i* acierta, indicaría la rima el futuro amor entre don Alonso y doña Beatriz, puesto que ellos dos acabarán casándose. Parece pues que no es una elección fortuita y azarosa que precisamente la parte del texto en la que don Alonso entra en el juego de amores rime con esta letra.

Llamativo es también el romance en *i-o* de *Mujer, llora y vencerás*. Es una obra basada en el tema de los hermanos gemelos, iguales en valores y prendas. Los dos se enamoran mortalmente de Madama Inés, lo que lleva la obra a un grado conflictivo bastante alto. En un momento dado los hermanos gemelos se enfrentan y discuten quién de los dos siente más amor por la dama. El enfrentamiento y las argumentaciones se dan en un romance en *i-o*, lo cual confirma nuevamente la relación asociativa entre esta sonoridad y el tema amoroso:

Enrique	Desde el día que quedé su prisionero...
Margarita	(¡Ah enemigo!)
Enrique	...la libertad de la vida y la del alma la rindo.
Federico	No antigüedades alegues, supuesto que nunca hizo amor pleito de acreedores. Mi amistad a darte vino la libertad, ¿será bien que habiéndome yo metido en el peligro por ti me dejes en el peligro?
Enrique	¿Y será bien que tú vengas a darme la vida fino

Federico y me des la muerte fiero,
 conociendo el homicidio?
 Yo vi a Madama...
 Enrique Yo y todo
 y ha más tiempo que la asisto;
 conque será más mi amor,
 pues todo lo que ha crecido
 lleva al tuyo de ventaja.
 Federico Por eso le pintan niño
 y dios, mostrando que en él
 aun son instantes los siglos. (pág. 371)

Las pasiones amorosas en Calderón pueden ser a veces bastante violentas; no obstante, cuando se expresan en *i* no llegan al horror de las tiradas en *u* arriba comentadas. Un buen ejemplo lo encontramos en *Eco y Narciso*, de 1661. Se da al final de la primera jornada y es Liríope la que cuenta cómo llegó a quedarse embarazada de Narciso:

Céfiro, un galán mancebo,
 hijo del viento sutil
 por el nombre, que su padre
 debió de llamarse así,
 me vio en el prado una tarde
 y, enamorado de mí,
 a entender me dio su amor
 cortésmente, que el carmín
 respondió de mis mejillas,
 parlero no, mudo sí.
 Desde allí mi sombra fue
 y yo su luz desde allí,
 pues no hice más que abrasar
 y él no hizo más que seguir.
 ¡Oh, cuántas veces, oh, cuántas,
 dar a los vientos le vi
 suspiros de ciento en ciento,
 lágrimas de mil en mil,
 sin que el buril ni la lima
 del porfiar y el asistir
 pudiesen labrar mi pecho,
 porque era diamante, en fin,
 defendido aun a las mellas
 de la lima y del buril!
 Desesperado su amor
 de no poder conseguir
 mi amor, y desesperado
 de padecer y sentir,
 una tarde que al ejido
 apacentando salí
 una manada de blancos
 corderillos, que entre sí
 retozando celebraban

la libertad del redil,
a mí Céfito llegó,
y, abrazándose de mí,
bien como al muro la hiedra,
bien como al olmo la vid,
dijo: «Lo que no han podido
rendimientos conseguir,
consíganlo las violencias». (págs. 150-151)

Es cierto, se trata de un amor y galanteo violento, pero, lejos de la rabia sexual del fauno, aquí aparece un joven galán enamorado que primero sigue todas las reglas del galanteo cortés y solo por la constancia de la dama recurre a la fuerza. No obstante, y teniendo en cuenta los demás pasajes que vimos, creemos que el sonido de la *i* juega un papel importante en la creación de la plasticidad narrativa de este amor que empezó bien y acabó mal. Liriope incluso parece estar a punto de nombrar el acto procreador difícilmente pronunciable delante de la corte de la España del XVII:

Después os diré quién era,
porque ahora es fuerza decir
que, honestando la traición
con la disculpa civil
de amor, que aun el enojar
es en nosotras servir,
llegó... Entendedlo vosotros,
y a mi vergüenza suplid
cosas que para saberse
no se han menester oír.
¿Quién creará que tan extraño
principio de amor su fin
tan cerca tuviese que
su nacer fue su morir?
Todos lo creed, que apenas
coronada de jazmín
salió otra aurora, no sé
si a llorar o si a reír,
cuando, ausente de mis brazos,
más a Céfito no vi. (*Eco y Narciso*, pág. 152-153)

La historia de Liriope y Céfito ciertamente no es ejemplo de una historia de amor armoniosa; no obstante, está claro que despliega la de una bellísima joven doncella de la cual se enamora un bello joven y cuya pasión amorosa lo lleva al extremo de la violencia. Toda esta amplia gama de pasiones, todas relacionadas y causadas por el amor (entendido en un sentido amplio), en Calderón se ve reforzada por el uso de la rima basada en *-í*.

Si bien entre el espacio profano y el sacro existen diferencias de género literario importantes, Calderón se sirve de patrones sonoros parecidos cuando trata de expresar momentos clave del amor divino por la humanidad. Cuando se da una asonancia basada en *i* en una obra religiosa, son, pues, a menudo momentos de conversión (*La protesta de la fe*, vv. 985-1025; *El gran príncipe de*

Fez), redenciones (*La piel de Gedeón*, vv. 851-873) o declaraciones de amor divino, a veces rechazadas por el Hombre, (*El pastor Fido*, vv. 570-706).

Una comedia clave para esta interpretación de las asonancias basadas en *i* en obras religiosas es *El gran príncipe de Fez*. El gran príncipe de esta comedia de santos no comprende un pasaje del Corán acerca del pecado original y la excepción con respecto a este que constituyen María y Jesucristo. Así arranca la obra, y las dudas sobre la naturaleza de María son el *leitmotiv* que conducirá a su héroe a la conversión. Antes de que esta se realice, se llama Muley Mahomet y quiere peregrinar a la Meca tras una batalla victoriosa. En el viaje lo prenden cristianos y lo llevan a Malta, donde se encuentra en cautiverio en la segunda jornada, un cautiverio de nobles, muy cómodo y con acceso a todo tipo de libros, entre ellos la *Vida de San Ignacio de Loyola*, redactado por el padre Pedro de Ribadeneyra. Con la intervención del Buen Genio empieza a leerlo, y da con un pasaje en el que un moro y san Ignacio discuten la cuestión de la virginidad y la inmaculada concepción de María. Finalmente llegan nuevas de Fez conque el Príncipe queda libre y puede embarcarse para volver a su patria, no sin antes realizar su voto de peregrinación. Las preparaciones se ven frecuentemente interrumpidas por voces que parecen presagios de su futuro. Sin embargo se embarca. Un terremoto y una tormenta casi provocan poco después su naufragio. El príncipe tiene varias visiones que sus compañeros no perciben y, afligido, se encomienda a María («¡María, mi vida ampara!» pág. 628), que lo rescata. Todo este pasaje se realiza en *i-a*:

Música	Templen vientos y mares, templen sus iras, pues de paz el iris sale en María.
Príncipe	Si el fuego no veis, ¿no oís dulcísimas armonías en los vientos?
Todos	Nada oímos.
Príncipe	¿Luego no veréis que brilla sobre las nubes el iris de la paz, de quien la ninfa verdadera y pura es una bellísima niña que coronada de estrellas y rayos del sol vestida, con la luna por coturno, la frente de un dragón pisa, diciendo su salva en fe de que sobre ellos domina?
Él y música	Templen vientos y mares, etc. (pág. 629)

La Virgen le recomienda volver a Malta, donde se convierte al cristianismo. Es importante recordar al respecto que la figura de María aparece en ambas tradiciones, la musulmana y la cristiana. Ambas la conocen como la madre de Jesús, profeta para unos, hijo de Dios para los otros. La naturaleza específica de María es objeto de debate, como puede verse también en los pasajes de la *Vida de San Ignacio* que lee el príncipe. El punto de contacto entre cristianos y moros es María y el punto de inflexión en la vida de Muley es la intervención de María en su casi naufragio. Todo esto

se plasma en un romance rimado en i-a, rima de María. Es en esta sonoridad en la que se realiza la visión de María y la conversión. Tal y como la u-a o u-e suele llevar a los personajes de los autos al abismo del diablo podemos observar cómo la rima en i-a lleva al personaje Muley a su conversión. Esta escena pone fin a la segunda jornada dejando resonar una vez más el nombre de María y dando la respuesta a la duda de Muley con la que había arrancado la obra:

que Cristo y María son
los que del feudo se libran:
Cristo por naturaleza
y por la gracia María. (*El gran príncipe de Fez*, pág. 630)

ARMONÍA UNIVERSAL

El uso semántico de la rima es una materialización del concepto de la armonía universal. Esta idea que postula correspondencias entre macro- y microcosmos basadas en proporciones numéricas y que fue elaborada y defendida por Pitágoras y Platón, y muchos de sus seguidores, es un lugar común del Renacimiento y Barroco. El neoplatonismo, encabezado por el traductor y comentarista de los textos clave al respecto (el *Timeo*, y diferentes textos de Platón y Jámblico) Marsilio Ficino⁸, tuvo una enorme influencia en la España de la época, por lo cual para muchos era evidente que la poesía tenía una influencia directa sobre el alma pudiendo ponerla en comunicación con el macrocosmos y su creador, pues

como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
(Fray Luis de León, «A Francisco de Salinas», vv. 26-30)

Investigadores como Leo Spitzer opinan que la cristianización del concepto de la armonía universal incluso pudo afectar a la materialidad textual de la poesía. Precisamente la introducción de la rima le parece crucial al respecto:

Is it, then, too bold to assume, along with the introduction of a music joined with words and expanding beyond the range of words, the introduction also of a second music within the words, i.e. rhyme, used as a device in unison with the idea of world harmony and possessed of all the emotional, unintellectual impact of this idea? (Spitzer, 1963: 46)

En esta misma línea Lope de Vega deja bien claro a qué propósito se usan, según él, los metros:

Como nuestra alma en el canto y música, con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efeto de

⁸ «The pythagorean concept of world harmony was revived in modern civilization whenever Platonism was revived» (Spitzer, 1963: 3). Ver también Farndell (2010).

que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres, de que se colige cuán agreste y bárbaro es quien este arte -que todos los incluye- desestima, respetado de los antiguos teólogos, que con él alabaron y engrandecieron (aunque engañados) sus fingidos dioses, hasta los nuestros, con sagrados himnos el verdadero y solo. (*La Dorotea*, pág. 7)

En *El jardín de Falerina* Calderón deja a casi todos sus personajes hechizados por una voz, demostrando así el poder del canto y de la música del verso sobre el alma humana. En este jardín se convierten los dos graciosos en leones y después, en una romance en -í, Falerina transforma en estatua al galán Rugero, del que está enamorada. Este se interesa por otras dos damas, por lo que Falerina también está celosa y sus conocimientos mágicos le permiten vengarse de esta forma:

Falerina	¿En eso te resuelves?	
Rugero	No está mi arbitrio en mí.	
Falerina	Pues pasen a otro extremo mis iras.	
Rugero	¿Cómo?	
Falerina		Así.
	El tono que adormece los sentidos, decid.	<i>A los músicos</i>
Música	¡Ay, misero de ti, que lo feliz desdeñas y eliges lo infeliz!	
	¡Ay, misero de ti!	
Rugero	¡Cielos!, ¿qué confusión es la que ha entrado en mí?	(<i>El jardín de Falerina</i> , pág. 816)

Al cabo de la escena Rugero se ve petrificado. Los demás personajes lo buscan, y cuando entran al jardín son igualmente afectados por la voz, esta vez asonantando en i-o:

En esta galería
que Amor para sí hizo
y que tirano dueño
se la entregó al olvido,
todos han de sentir tan sin sentido
que a ser vengán estatuas de sí mismos. (*El jardín de Falerina*, pág. 828)

Tan solo Roldán está protegido del hechizo y nos comenta lo que pasa aquí a causa de estos versos:

Ajenos de sí, elevados,
atónitos y rendidos
a profundo embargo yacen
cuantos la voz han oído. (*El jardín de Falerina*, pág. 829)

En clave mitológico-caballeresca vemos aquí el efecto que verso, música y la musicalidad del verso pueden causar. Evidentemente, no quiero decir que los versos calderonianos pueden causar levitaciones; no obstante, parece evidente que él crea aquí, en el lenguaje del género correspondiente, una poderosa y bella imagen del impacto de la poesía sobre el alma.

Calderón no tiene tantos documentos metaliterarios como Lope, pero la herencia neoplatónica palpita en toda su obra. Así, Eurídice le dice al divino Orfeo, trasunto de Cristo:

El Verbo divino eres,
que quien dice Verbo explica
voz y si tu voz sonora
obra tantas maravillas,
y el Verbo y la voz se entienden
en una sentencia misma,
bien digo que ha sido el Verbo
quien todas las cosas cría.
[...]
Verso y poema es del cielo
con acordada armonía;
poema y verso es la tierra. (*El divino Orfeo, primera versión*, vv. 147-169)

Se trata de la «palabra creadora y hacedora de la realidad de Dios quien, en calidad de “bello músico” y “galán poeta”, hace de toda la creación un poema, un himno, que a su vez canta a la Trinidad y a su obra, la creación, que es un poema...» (Poppenberg, 2009: 400).

Con el presente artículo trato de demostrar el grado de complejidad y expresividad al que ha llegado la poesía cristiana en el tratamiento de la rima por parte de Calderón. «The completeness of the world is always suggested by the Calderonian world harmony» (Spitzer, 1963: 212). El sonido de las palabras que componen sus versos tiene funciones específicas. Su teatro es una orquestación majestuosa para mover el alma en diferentes direcciones dependiendo del momento dramático en el que nos encontremos. Crea diferentes ambientaciones y tonos para las escenas, resalta los términos clave del momento, y en especial sus rimas se componen con el afán de tocar el alma y de ofrecerle momentos de concordancia con la armonía universal del macrocosmos.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, págs. 51-65.
- ARYANI, Arash, Markus CONRAD, David SCHMIDTKE y Arthur JACOBS, «Why 'Piss' is Ruder than 'Pee'? The Role of Sound in Affective Meaning Making», *PloS one*, 13.6, 2018, [<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0198430>].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Viña Liste, en Pedro Calderón de la Barca, *Sexta parte de Comedias, VI*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 19-155.
- , *El castillo de Lindabridis*, ed. de Victoria B. Torres, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987.
- , *Céfalo y Pocris*, ed. de Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013.
- , *El divino Orfeo (Primera y segunda versión)*, ed. de J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- , *Eco y Narciso*, ed. de Sebastian Neumeister, en Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de Comedias, IV*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 129-226.
- , *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, ed. de Sebastian Neumeister, en Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias, IV*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 549-674.
- , *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *El hombre pobre todo es trazas*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, en Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de Comedias, II*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, págs. 651-736.
- , *El jardín de Falerina*, ed. de José María Ruano de la Haza, en Pedro Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de comedias, V*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 768-833.
- , *Judas Macabeo*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- , *Mejor está que estaba*, ed. de José María Viña Liste, en Pedro Calderón de la Barca, *Sexta parte de Comedias, VI*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 847-940.
- , *Mujer, llora y vencerás*, ed. de José María Ruano de la Haza, en Pedro Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de Comedias, V*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 337-445.

- , *La nave del mercader*, ed. de Ignacio Arellano con la colaboración de Blanca Oteiza, M^a Carmen Pinillos, Juan Manuel Escudero y Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- , *No hay burlas con el amor*, ed. de Ignacio Arellano, Colección Teatro clásico español, Canon 60, La colección esencial del TC/12, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <http://tc12.uv.es/canon60/C6009_NoHayBurlasConElAmor.php> [5/10/2017].
- , *El pastor Fido*, ed. de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- , *La piel de Gedeón*, ed. de Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. de Manuel Ruiz Lagos, Madrid, Alcalá, 1969.
- , *La protesta de la fe*, ed. de Gregory P. Andrachuk, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- , *La puente de Mantible*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- , *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, 2012.
- ENCINA, Juan del, *Obras completas, 1, Arte de poesía castellana, poemas religioso y bucólicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, «Academia cuarta», en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, tomo II, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- FARNDILL, Arthur, *All Things Natural: Ficino on Plato's Timaeus*, London, Shephard-Walwyn, 2010.
- FÓNAGY, Iván, *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag, Mouton, 1963.
- , *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, 1979.
- , *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.
- HERRERA, Fernando de, *Comentarios de Fernando de Herrera (1580)*, ed. de Antonio Gallego Morell, en Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, págs. 306-594.
- LANZ, Henry, *The Physical Basis of Rhyme. An Essay on the Aesthetics of Sound*, New York, Greenwood, 1968.
- LUIS DE LEÓN, Fray, «A Francisco de Salinas», en Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española, 2012, págs. 21-26.

- MCGLONE, Matthew S., y Jessica TOFIGHBAKSH, «Birds of a Feather Flock Conjointly (?): Rhyme as Reason in Aphorisms», *Psychological Science*, 11.5, 2000, págs. 424-428.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. de Carmen Lozano, Barcelona, Círculo de Lectores, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011.
- POPPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. de Elvira Gómez Hernández, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S., y Eleanor M. HUBBARD, «Synaesthesia — A Window Into Perception, Thought and Language», *Journal of Consciousness Studies*, 8.12, 2001, págs. 3-34.
- RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- RITTER, Alexander, Marcel FRANZ, Christian PUTA, Caroline DIETRICH, Wolfgang MILTNER y Thomas WEISS, «Enhanced Brain Responses to Pain-related Words in Chronic Back Pain Patients and their Modulation by Current Pain», *Healthcare*, 4.3, 2016.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *El falso profeta Mahoma*, ed. de José Cano Navarro, en Francisco Rojas de Zorrilla, *Obras completas, III, Primera parte de comedias*, vol. 3, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, págs. 295-424.
- ROSA, Hartmut, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017.
- SCHROTT, Raoul y Arthur JACOBS, *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München, Carl Hanser, 2011.
- SPITZER, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word «Stimmung»*, ed. de Anna Granville Hatcher, John Hopkins Press, 1963.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- , *Rimas I [Doscientos sonetos]*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontañana en la poética del renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *Opera in sex tomos divisa, tomus tertius philologicus*, Amsterdam, Jansson-Waesberg, 1697.
- WILLIAMSEN, Vern G., «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. de Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, págs. 687-694.