



EFFECTOS SONOROS DE LA SILVA EN LOS AUTOS SACRAMENTALES CALDERONIANOS

A. Robert LAUER
University of Oklahoma (Estados Unidos)
arlauer@ou.edu

Recibido: 17 de julio de 2019
Aceptado: 18 de septiembre de 2019
<https://doi.org/10.14603/7J2020>

RESUMEN:

Desde Platón y Dionisio de Halicarnaso se ha postulado la posible relación entre sonoridad y significado. Aunque la lingüística moderna, desde Ferdinand de Saussure hasta Noam Chomsky, opina que cualquier posible relación entre ellos sería arbitraria y convencional, filólogos actuales como Iván Fónagy y Jorge M. Guitart proponen, como habían planteado antes Platón y Dionisio, que algunos sonidos específicos se prestan para varias emociones particulares. En este ensayo se propone la posible relación entre sonido y expresión en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca por medio del uso de la forma poética de la silva.

PALABRAS CLAVE:

Eufonía; sentimientos; Pedro Calderón de la Barca; autos sacramentales; silva (forma poética).

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

SOUND EFFECTS OF THE POETIC SILVA
IN THE MORALITY PLAYS (*AUTOS SACRAMENTALES*)
OF PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

ABSTRACT:

From Plato to Dionysius of Halicarnassus one has postulated a possible relationship between sound and meaning. Although modern linguistics, from Ferdinand de Saussure to Noam Chomsky, ascertains that any possible relationship between them would be arbitrary and conventional, recent philologists like Iván Fónagy and Jorge M. Guitart have proposed, as Plato and Dionysius had done earlier, that some specific sounds strongly suggest particular emotions. In this essay the author should like to propose the possible relationship between sound and expression in the *autos sacramentales* ('sacramental plays') of Pedro Calderón de la Barca as evinced by the use of the poetic form of the silva.

KEYWORDS:

Euphony; Emotions; Pedro Calderón de la Barca; *Autos sacramentales* ('morality plays'); Silva (poetic form).



El memorable Ferdinand de Saussure (1857-1913) apunta en su *Cours de linguistique générale* (1916) que el signo lingüístico no une una cosa (v. gr., un ‘caballo’) y un nombre sino un concepto y una imagen acústica. Esta imagen acústica es, para Saussure, una impresión psicológica del sonido (v. gr., la palabra ‘caballo’) que corresponde a lo que después se convertiría en el significado (el concepto ‘caballo’) y el significante (la imagen acústica del mismo). Para Saussure, esta relación es arbitraria y convencional (Saussure, 1990: 646-647). Cualquier relación fonético-semántica entre el concepto y su imagen, como en el posible caso de la onomatopeya, sería simplemente fortuita: «If words stood for pre-existing concepts, they would have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true» (Saussure, 1990: 651). Ahora bien, Noam Chomsky, en *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) declara que cada locución que usemos para comunicarnos contiene una estructura profunda (‘interna’ según Wilhelm von Humboldt) que determina una interpretación semántica, y una estructura superficial (o ‘externa’) que determina su interpretación fonética: «the syntactic component of a grammar must specify, for each sentence, a *deep structure* that determines its semantic interpretation and a *surface structure* that determines its phonetic interpretation» (Chomsky, 1990: 46). Siguiendo la pista racionalista de René Descartes, Chomsky le da la razón al pensador francés al privilegiar las ideas, que para ambos son innatas. Aseveran a la vez, siguiendo *La logique, ou l'art de penser* (1662) de los rigoristas de Port-Royal, que las ideas (innatas) no tienen relación con los sentidos o las percepciones (Chomsky, 1990: 49). Siguiendo a Gottfried Wilhelm Leibniz, otro racionalista como Descartes, Chomsky postula, al igual que Wilhelm von Humboldt, que el conocimiento es un *Wiedererzeugung* (Chomsky, 1990: 50), o sea, una continuación o reproducción de lo que es innato en la mente humana, similar, acaso, a la recolección sobre geometría del diálogo platónico de *Menón*, que prueba la reminiscencia. Difiere Chomsky así de los empiristas como Burrhus Frederick Skinner, Willard van Orman Quine y Ludwig Wittgenstein, quienes opinan que el lenguaje es una construcción adventicia, inesperada, que se enseña por medio de varios métodos de condicionamiento (Chomsky, 1990: 51).

La aparente relación entre sonoridad y significado ha sido un asunto inquietante desde que se planteara c. 360 a. de C. en el *Crátilo* de Platón. En ese diálogo, los interlocutores Hermógenes y Crátilo postulan o cuestionan si los nombres para las cosas son convencionales o si hay una correspondencia natural entre ellos. Sócrates oscila en su perspectiva y, posterior e irónicamente, le sugiere a Crátilo que hable con Hermógenes para que le dé una lección al respecto. Al final del diálogo, no obstante, queda claro que Crátilo se inclina más al pensamiento del filósofo pre-socrático Heráclito que a Sócrates; por ende, encuentra difícil aceptar alguna correspondencia entre nombres y objetos si se vive en un constante e inestable estado de flujo. En efecto, una perenne condición de cambio problematiza una posible conexión con lo ontológico, basado en lo real o permanente. El propio Sócrates cree que las palabras debieran parecerse a los objetos, pero se da cuenta de que esa proposición podría ser desatinada. Rechaza el hecho de que los nombres hayan sido creados por convención, lo cual supondría que no hay una relación natural entre objetos y nombres. Rechaza asimismo que los dioses hubieran sido los inventores del lenguaje, pues hay palabras que crean una buena imagen de lo que significan y otras que no. Su propuesta intermedia es sorprendente, aun cuando se postule solo como una probabilidad: En ausencia de una voz (porque las cosas no pueden existir antes de ser nombradas), la humanidad requirió de signos y gestos corporales para imitar la naturaleza de las cosas: por ende, levantar las manos al cielo habría significado alegría y éxito; dejar

caer las manos, pesadumbre y desconsuelo: «Suppose that we had no voice or tongue, and wanted to communicate with one another. Should we not, like the deaf and dumb, make signs with the hands and head and the rest of the body?» (Platón, *Cratylus*, 422e). Sócrates anticipa así el pensamiento de Giambattista Vico, quien en su *Principi d'una scienza nuova* de 1725 plantea que el habla inicial de los gentiles habría nacido en tiempos mudos como un lenguaje mental (una imagen), antes de que hubiera sido vocalizado para poder comunicarse con otros. Por lo tanto, el primer lenguaje humano habría sido poético (metafórico, metonímico, alegórico y sinecdóquico) y relacionado directamente con la experiencia humana frente a una naturaleza inescrutable. El lenguaje en prosa se desarrollaría mucho después, así como el filosófico y abstracto tangencialmente conectado a ese inicial y pristino lenguaje mítico (mudo): «*Logic comes from logos, whose first and proper meaning was fabula, 'fable', carried over into Italian as favella, 'speech'. In Greek the fable was also called mythos, 'myth', whence comes the Latin mutus, 'mute'. For speech was born in mute times as mental (or sign) language, which Strabo in a golden passage says existed before vocal or articulate [language]; whence logos means both 'word' and 'idea'*» (Vico, *The New Science*, págs. 318-319).

Posteriormente, Dionisio de Halicarnaso (c. 60/55 a. de C.-8/7 a. de C.), quien estaba familiarizado con el *Crátilo*, texto que menciona en *Sobre la composición literaria* —obra que versa sobre el orden y el ritmo de las palabras en prosa artística— afirma en su sección sobre etimología que las letras y las sílabas deleitan el oído por una afinidad (*kalós*) que revela ciertas emociones (Dionisio de Halicarnaso, *On Literary Composition*, pág. 115). Su sugerencia es que los escritores usan palabras que imitan las cosas que describen. No obstante, aunque la semejanza entre el sonido y el objeto es natural, también se usa la inteligencia racional para crear términos nuevos o neologismos. Por ende, la relación entre sonido y objeto puede ser naturalmente fonética pero también etimológica y morfológica (pág. 113). Acaso la idea más contundente de Dionisio es la de atribuir, según la ley natural, propiedades morales y estéticas a las palabras por medio de su sonido (pág. 121). Por ende, la /a/, por su longitud y apertura bucal, es la vocal con el sonido más noble (pág. 97); otras serían la /e/ (eta) y la /o/ (omega). La /i/ (iota) y /u/y/ (upsilon) serían sonidos comunes y también placenteros. Los sonidos cortos como los de la /e/ (épsilon) y /o/ (ómicron) serían menos nobles y menos atractivos. Respecto a consonantes, los sonidos más placenteros serían los de la /l/ (lambda), /r/ (rho), /m/ (mu) y /n/ (un), así como cualquier sonido fuerte que requiriera mucho aire para su producción (pág. 105). La consonante menos agraciada para Dionisio sería la /s/ (sigma), por su sonido ofensivo que recuerda el de las bestias irracionales (pág. 99). Igualmente indeseables serían los sonidos fricativos y las consonantes mudas difíciles de pronunciar (pág. 117). Respecto a ritmos, sobresalen los más acentuados, como el sondeo (‘’) y el baquio (‘’_). De menos valor serían los átonos, como el pírrico (_ _) y el tríbraco (_ _ _). Tocante a estilos de composición, el mejor sería el templado (pág. 205), por ser una mezcla del austero (robusto y digno, pero menos adornado [‘varonil’]) (pág. 175) y el pulido (melodioso y suave, similar a la cara de una doncella [‘femenil’]) (pág. 193). Aunque hay cierta subjetividad en las observaciones de Dionisio, sobre todo respecto a resonancias fuertes y débiles, el valor moral, estético y socio-cultural (de género) atribuido a las vocales y las consonantes se aplica, en composiciones artísticas, a sílabas, palabras, ritmos y estilos. El efecto de la eufonía, sobre todo en relación a la semántica, sería por tanto total en estas obras. Arthur Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación* (1819), justamente postula que

elementos peculiares—musicales—de la poesía como el ritmo y la rima, tienen el poder enfático de convencer ciegamente, independiente de cualquier razonamiento (pág. 502).

La relación entre sonido y concepto encuentra apoyo en la modernidad gracias a los trabajos teóricos del lingüista húngaro Iván Fónagy. En la opinión de este investigador, el proceso mental emotivo es siempre anterior al desarrollo del pensamiento conceptual. Un niño, por ejemplo, puede distinguir una secuencia prosódica emotiva antes de entender el significado de las palabras. También puede asociar, v. gr., la alegría con sonidos agudos de larga duración; el pesar con sonidos medios y lapsos temporales reducidos; y el temor con intervalos agudos intermedios y pausas temporales reducidas (Fónagy, 1978: 35). Fónagy, en *Communication in Poetry*, también asocia ciertos sonidos con varias emociones. Por ejemplo, las vocales oscuras /a/, /o/ y /u/ sugieren en poesía inglesa, según él, colores oscuros, movimientos lentos y emociones de odio y conflicto (Fónagy, 1961: 194). A la vez, en poesía húngara (pero también francesa), los fonemas /l/, /m/ y /n/ son frecuentes en poemas de amor; en cambio, en los de agresión, predominan los sonidos /k/, /t/ y /r/. La /i/ puede sugerir ira (Fónagy, 1961: 195), así como la /o/ y la /u/ (Fónagy, 1961: 197). No obstante, en otro estudio, también sobre poesía húngara, la /i/ puede expresar ternura y la /e/ odio; asimismo, ambos sonidos pueden simplemente sugerir indiferencia (Fónagy, 1971: 159). Adicionalmente, Fónagy asocia el sonido /ou/ con el de bestias y con emociones como el pesar (Fónagy, 1961: 213). Por consiguiente, el pensador húngaro sugiere que, al menos en poesía, hay cierta relación entre sonido y contenido (Fónagy, 1961: 213), o entre experiencia y comunicación (Fónagy, 1961: 214). Otrosí, en poesía, la repetición redundante de ciertos sonidos, así como la rima y el ritmo, están en servicio del significado. Para Fónagy, la forma es pues el contenido (Fónagy, 1961: 214).

Las ideas de Fónagy han sido criticadas por D. H. Melhem y Paul Delbouille. Los puntos más importantes de sus argumentos son que no se puede establecer un sistema *a priori* de correspondencias entre sonido y significado (Melhem, 1973: 209). Hay que ser cauto y prudente al tratar de establecer alguna relación, la cual es siempre secundaria y subjetiva. Para Delbouille, la relación entre sonido y sentido es recóndita y compleja. Cualquier juicio sobre ella tendría por tanto que ser *a posteriori* (citado por Melhem, 1973: 209). Ambos críticos mencionan a la vez a los lingüistas Ferdinand de Saussure y Louis Trolle Hjelmslev, quienes opinan que el sonido no tiene relación con el lenguaje (citados por Melhem, 1973: 213).

Estas advertencias son sobrias, ya que aunque se ha tratado de establecer un vínculo acústico-semántico en el uso, por ejemplo, de vocales (y consonantes), esa relación, aun en los propios estudios de Fónagy, pueden ser contradictorios. Por ejemplo, Melhem y Delbouille señalan que la /i/, aunque es un sonido más placentero que la /u/ (Melhem, 1973: 211), puede indicar pesar. Otros trabajos sugieren que la /i/ es más débil que la /u/ y se asocia con el sonido de voces infantiles y femeninas, mientras que la /u/ se relaciona con voces masculinas y animales grandes. Otrosí, la /e/ final se afilia con falta de agresividad (pag. 211), y la /a/ y la /u/ con poemas de ira (Melhem, 1973: 211). Cautó es un comentario de Fónagy citado por Melhem: «Poetry is half-way between expression and activity, between reality and concept, or the verbal representation of reality» (Melhem, 1973: 214).

Ahora bien, en español, como indica Tomás Navarro Tomás, las vocales representan aproximadamente el 50% del material fonético de ese idioma (Navarro Tomás, 1971: 74). La vocal más frecuente es la /a/ (16%), seguida de la /e/ (14%), la /o/ (10,4%), la /i/ (6%) y la /u/ (3,6%) (Navarro

Tomás, 1972: 75). De estas vocales, las más abiertas son la /a/ /e/ y /o/ (Navarro Tomás, 1972: 36). De las tres, la /a/ requiere una abertura de los labios mayor que la que representan las demás vocales (Navarro Tomás, 1972: 54). Las vocales más cerradas serían la /i/ palatal y la /u/ velar. Sin embargo, las vocales cerradas españolas no son tan cerradas como las de otros idiomas, ni las abiertas tan abiertas (Navarro Tomás, 1972: 73). A la vez, la brevedad, la claridad y la precisión son los rasgos característicos de las vocales españolas (Navarro Tomás, 1972: 75). Esta característica difiere radicalmente del sistema vocálico de otros idiomas. Por ende, pone límites a las posibilidades acústico-semánticas del idioma.

Curiosamente, el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco y el así llamado *Diccionario de Autoridades* (1726-1737) ponderan parcialmente una lectura histórico-teológica de las vocales similar en espíritu a la estético-moral de Dionisio de Halicarnaso y a la fonético-semántica de Iván Fónagy. La /a/, por ejemplo, se asocia con el llanto del hombre, pues es la primera letra que éste emite al nacer. La hembra, por ser menos fuerte, usa la /e/, lamentándose así ambos de sus primeros padres Adán y Eva (*Tesoro*, s. v. *A*; *Aut.*, s. v. *A*). La simplicidad de esta letra es tanta que no se niega su pronunciación a los mudos, que usan la /a/ ayudándose del tono, del semblante y del movimiento de manos, pies, ojos y todo el cuerpo para comunicarse. Para los hebreos, la /a/, el álef, se interpreta como doctrina, camino y bienaventuranza. Para los egipcios, la /a/ se asociaba con el dios Canopo en señal de su divinidad. Como interjección, sirve para llamar la atención de alguna persona. Entre los romanos, la /a/ era letra de salud y alegría. Para los griegos, la /a/ [alfá] representa el principio de todas las cosas, como la /o/ [omega] el fin. La /a/ es la más simple y fácil de las vocales y, sin el acompañamiento de ninguna otra letra crea un sonido perfecto. Repetida tres veces, la /a/ declara la importancia del mudo para poder hablar. Para Covarrubias, la emisión trina significará las tres personas divinas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Esta última asociación teológica de la /a/ sería similar a la teoría de signos de San Agustín de Hipona, quien señala en *De doctrina christiana* (397-426) que todos los signos apuntan hacia la Santísima Trinidad (*On Christian Doctrine*, libro I, cap. 5, pág. 142). Por ende, notamos que la /a/ se asocia culturalmente con varias emociones que oscilan entre extremos de congoja, júbilo y transcendencia.

A la vez, la /o/ (*Tesoro*, s. v. *O*; *Aut.*, s. v. *O*) se usa como vocativo («¡Oh, gran Señor!» [*Aut.*, s. v. *O*]) y para expresar varios efectos, entre ellos admiración («¡Oh, qué hermosa criatura!» [*Tesoro*, s. v. *O*]), indignación («¡Oh, bellaco!» [*Tesoro*, s. v. *O*]), deseo («¡Oh, si llegase aquel día!» [*Tesoro*, s. v. *O*]), dolor y compasión («¡Oh, qué gran lástima!» [*Tesoro*, s. v. *O*]), exclamación («¡Oh, gran Dios!» [*Tesoro*, s. v. *O*]), escarnio y burla por ironía («¡Oh, qué lindo!» [*Tesoro*, s. v. *O*]) y expectación, como en el caso de la fiesta de Nuestra Señora (embarazada) de la O, llamada así por las exclamaciones de los santos padres y de los profetas que esperaban la venida del Mesías y Redentor (*Tesoro*, s. v. *O*; *Aut.*, s. v. *O*). *Aut.* (s. v., *O*) indica asimismo que la /o/ entre los latinos tenía hermandad con la /u/ y con facilidad trocaban una letra por otra.

A su vez, el lingüista Jorge M. Guitart, en un artículo sobre la poesía de Pedro Salinas, miembro de la Generación del 27, identifica la /a/ y la /i/ como sonidos positivos y brillantes que sugieren un tiempo futuro. Inversamente, la /e/, /o/ y /u/ se asocian con sonidos negativos y oscuros que aluden a un pasado (Guitart, 1976: 26). Aunque este estudio se basa en un poema de un poeta español moderno, tiene la ventaja de haber sondeado el nexa fonético-léxico-sintáctico, el cual Guitart considera «parte integral del mensaje poético» (Guitart, 1976: 31).

Por ende, cualquier relación que se pudiera establecer entre sonido y contenido en el caso de Calderón podría ser prudencialmente factible: en parte posible, como postula Sócrates; acaso *a priori*, como proponen Dionisio de Halicarnaso e Iván Fónagy; probablemente *a posteriori*, como declara Delbouille; y, hasta cierto punto, cultural y psicológicamente subjetiva, como señalan Sebastián de Covarrubias Orozco, Jorge Guitart y los autores del primer diccionario de la Real Academia Española. Las emociones parecen tener presencia o vestigio en el vocabulario poético que usemos. Pero la cultura y la idiosincrasia determinan el sonido que emitamos para demostrar esa posible relación (v. gr., ¡ay!, au!, ouch!, ach!, ahia!, ouille!, Ой). La correspondencia puede ser innata o universal; formada y particular (v. gr., nacional). Eso no significa que no haya ligazón entre sonido y significado; solo que tal vínculo es callado y se tiene que argumentar. Verbigracia, se deben tomar en cuenta no solo las sugerencias (innatas o formadas) del sonido vocálico en sí, sino también las de las sílabas y consonantes, las del vocablo, las del acento tónico prosódico, las del ritmo métrico, las de la rima, las del estilo, las de la disposición estrófica, las del léxico y, finalmente, las del contexto (o recepción).

Para los propósitos de este estudio, me he enfocado en los usos de la silva en 18 autos sacramentales calderonianos para llegar a conclusiones que logren establecer cierta conexión entre sonido y contenido. Ahora bien, la «silva» es una estructura generalmente asimétrica que, como indica José Domínguez Caparrós, se adapta a cualquier tono poético y admite diversos temas (Domínguez Caparrós, 2001: 392). Consta indicar que el término ‘silva’ es ambiguo y, originalmente, no se aplicaba a la estructura que ahora solemos identificar como tal. Su forma también ha sido variable e, inicialmente, difería de lo que hoy denominamos como silva. A la vez, su constitución puede ser radical e incluso adaptarse a prosa. Para nuestros propósitos, la silva es una estrofa de varia extensión: de dos (en *El nuevo hospicio de pobres*) a 192 versos (en *El tesoro escondido*) en los 18 autos aquí analizados. Hemos estudiado solo dos tipos de versos: el endecasílabo, generalmente combinado con el heptasílabo. No obstante, existen silvas libres, así llamadas en *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes* (1985) de Isabel Paraíso (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 395), o polimétricas, denominadas así en *Métrica española* (1972) de Tomás Navarro Tomás (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 397), cuyos versos pueden ser de múltiples medidas: de tres, cuatro, cinco, ocho, nueve, diez, 14 y 18 sílabas. A la vez, existen silvas simétricas perfectas, así denominadas en el *Compendio de retórica y poética* (1904) de Salvador Arpa y López (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 397) de 13 versos, como se ve en *No hay más fortuna que Dios*. La rima de la silva es variable: asonante, consonante y suelta.

La función de la silva calderoniana en los autos sacramentales aquí estudiados varía según su colocación en el texto. La silva inicial, o temática, de 44 a 85 versos, tiene una función preambular y suele aparecer al principio de un auto, como vemos en *El nuevo palacio del Retiro* (vv. 1-44), *El gran teatro del mundo* (vv. 1-66), la primera versión de *La vida es sueño* (vv. 1-18), *El divino cazador* (vv. 1-50), *El valle de la Zarzuela* (vv. 1-49), *No hay más fortuna que Dios* (vv. 1-65), *La redención de cautivos* (vv. 1-52), *El nuevo hospicio de pobres* (vv. 1-54) y *El tesoro escondido* (vv. 1-54). No obstante, esta silva puede aparecer en una parte media, como en la segunda versión de *La vida es sueño* (vv. 498-569 [72 vv.]) o *El segundo blasón del Austria* (vv. 10-94 [85 vv.]). Generalmente, estas silvas son invocaciones o quejas al principio monológicas que se ligan después, con frecuencia por medio de una esticomitia, a otro metro, por lo general en romance, iniciado por otro

hablante. La silva en sí es preambular y plantea solo parcialmente el problema o asunto que después se desarrollará en otro metro. El hablante, como apuntó Gerd Hoffmann en un importante ensayo sobre la silva (Hoffman, 1983), puede ser una figura del mal. Esto se puede confirmar en el presente estudio, v. gr., la figura del Demonio en *Andrómeda y Perseo*, *Los alimentos del hombre* y *No hay más fortuna que Dios*; el Judaísmo en *El nuevo palacio del Retiro* y *La siembra del Señor*; la Sombra (Áspid) en las versiones primera y segunda de *La vida es sueño*; la Culpa en *Lo que va del hombre a Dios*; el León (Demonio) y la Fiera (Culpa) en *El valle de la Zarzuela*; el Demonio (León) en *El segundo blasón del Austria*; el Odio en *Psiquis y Cupido* (Madrid); el Furor (Demonio) en *La redención de cautivos*; e Idolatría, Sinagoga y Hebraísmo en *El tesoro escondido*. No obstante, el emisor también puede ser una figura del bien, como el Autor, Discreción y Mundo en *El gran teatro del mundo*; el Rey, la Fe, la Caridad, la Misericordia, la Esperanza y la Música en *El nuevo hospicio de pobres*; o el Gentilismo en *El tesoro escondido*. Por ende, la observación inicial de Hoffmann de que las silvas las emiten generalmente figuras del mal, aunque indudablemente cierta en los casos que él menciona, se puede extender ahora a otras figuras, como serían las asociadas con el bien. La silva no es propiedad exclusiva de un particular hablante (ya sea del mal o del bien). El contexto en que se declaman determina su función. El contexto, otrosí, lo determina la posición textual en que aparece la silva, ya sea al principio, en el medio o en puntos intermitentes. A la vez, el vestuario y la gestualidad, así como el cambio escénico evidenciado en la apertura de carros, sobre todo al principio de un auto, enfatizan el efecto emotivo e intelectual de la silva.

La silva media, de tono expositivo, tiene dos modalidades. La primera modalidad es demostrativa o deíctica y tiende a desarrollar, sin terminar, un asunto iniciado anteriormente (a diferencia de la silva temática, que inicia el asunto que se desarrollará después en otro metro). Ocurre en momentos especiales de un auto e involucra a varios hablantes; por ende, es de estructura dialógica. Un excelente ejemplo se encuentra en *El gran mercado del mundo* (vv. 856-935 [80 vv.]), donde el Mundo se dirige a Soberbia, Humildad, Lascivia, Desengaño, Gula, Culpa, Penitencia, Herejía y Fe. El parlamento consiste de un diálogo expositivo lleno de interrogaciones y presentaciones, acompañado de intervenciones musicales. La extensión de esta silva puede ser de 63 (en *El tesoro escondido*) a 177 vv. (*Lo que va del hombre a Dios*). La segunda modalidad de la silva media es de carácter lírico y encomiástico. Su extensión es de 7 (*La redención de cautivos*) a 30 vv. (*El segundo blasón del Austria*). Estos son siempre versos cantados de tono jaculatorio y acompañados de música. Estas silvas, a diferencia de la modalidad media expositiva y la temática, de carácter preambular, son las únicas que terminan un asunto, ya sea un himno de alabanza (*El gran teatro del mundo*, vv. 638-647 [10 vv.]) o un encomio (*El segundo blasón del Austria*, vv. 1380-1400 [30 vv.]).

Finalmente tenemos las silvas intermitentes, de dos a 24 vv., también de dos modalidades, como la silva media. La primera es exhortativa y de tono afable; la segunda fustigadora y de acento urgente. Consiste de un acto verbal locutivo, generalmente cantado, que invita a una acción, por ejemplo, a asistir a una boda entre el Hijo del Rey y la Naturaleza Humana (*El nuevo hospicio de pobres*, vv. 679-698, 747-770). También puede ser un acto verbal ilocutivo que fustiga al hablante por su falta de acción. Impela urgentemente así a un cambio que desafortunadamente no se realiza. Por ende, su tono es grave y severo. Estas silvas suelen ser las más breves de todas, recordando acaso el dicho de que «a buen entendedor, pocas palabras». Sirven de inspiración, en el primer caso, o de ímpetu, en el segundo. También suelen irrumpir un discurso *in transitu* en otro verso y en efecto

formar parte de la serie interrumpida. Inspiran a un futuro y apelan a un pasado; pero jamás finalizan una acción. Sus efectos perlocutorios, no obstante, se hacen sentir posteriormente. De esta manera, la silva intermitente es la única que postula un futuro de probabilidad hipotética.

Para las intenciones de este trabajo, analizaré tres modelos de las susodichas modalidades de la silva en varios autos calderonianos.

La primera versión del auto *La vida es sueño* empieza con una silva temática de 18 vv. en la que la Sombra habla justo antes de que aparezcan los cuatro elementos luchando entre sí:

SOMBRA. Yo soy la negra sombra
del caos, cuya faz pálida asombra
confusamente al cielo.
Yo la obscura prisión, yo el triste velo,
que el nada informe encubre
y, con sus alas, su materia cubre.
Yo la horrible tiniebla
que al abismo circunda con su niebla
de la luz enemiga
(Moisés así en el *Génesis* lo diga).
Todo es horror, todo es asombro, cuanto
las ajadas arrugas de mi manto
esconden en el centro
de la tierra, que está bramando dentro
de sí misma con lides bien extrañas,
por desasirse así de sus entrañas.
¡Bien debajo de mí el rumor se escucha!
¡Oh, pásmense los cielos a esta lucha! (vv. 1-18)

Notamos en este breve trozo de 475 caracteres la preponderancia de la /e/ (58 casos), seguida de la /a/ (58), la /o/ (41), la /i/ (29) y la /u/ (20). Aunque las vocales en español (y otras lenguas) pueden asociarse con varias emociones, el tono creado en este fragmento, aun si elimináramos el contexto léxico, es altamente lóbrego. ¿Por qué? Por el acento prosódico que enfatiza ciertas vocales claves. Por ejemplo, la /o/ se acentúa gramaticalmente 22 y prosódicamente 10 veces; además, 6 versos terminan con esta vocal, la cual, aunque no esté acentuada, enfatiza ese lóbrego sonido por su posición final. La /u/, otro sonido lóbrego, a pesar de aparecer solo 20 veces, se acentúa gramaticalmente 13 veces y prosódicamente 8. Juntas, constituyen 35 casos de vocales de tono oscuro acentuadas de una forma u otra. La /e/, sonido asociado por Guitart con lo oscuro y negativo, aparece acentuada 27 veces, 16 en forma prosódica. En adición, dos veces aparece la /e/ como última vocal. Aún excluyendo estas vocales átonas del conjunto, tendríamos ahora 62 sonidos lóbregos enfatizados de una forma u otra. La /i/ se enfatiza 13 veces gramaticalmente y prosódicamente 9 veces. Finalmente, la /a/ se enfatiza gramaticalmente 22 veces y prosódicamente 14 veces. Consta decir que en 8 momentos, aparece la /a/ también en posición final. Si unimos la /a/ con la /i/, sonido asociado con lo positivo y lo brillante por Guitart, tendríamos un total de 35 casos de vocales alegres (36,08%), 27 veces menos que los sonidos oscuros combinados de la /o/, /u/ y /e/ (63,92%). Triunfa así lo lóbrego sobre lo lúcido.

Otro aspecto importante de esta serie en silvas es el ritmo. Predomina en los versos heptasílabos el trocaico (en los vv. 1, 5 y 13 [3 vv.]) sobre el dactílico (en los vv. 7 y 9 [2 vv.]); por ende, se subraya la agitación más que la dignidad, al menos según el criterio de Dionisio de Halicarnaso: «This [the trochee] is feebler than the other [the iamb] and more ignoble» (pág. 127); «It [the dactyl] is very stately and remarkably effective at producing beauty of expression» (pág. 129). En los versos endecasílabos, el ritmo melódico domina en 6 versos (en los vv. 4, 8, 12, 14, 15 y 17), seguido del heroico (en los vv. 2, 16 y 18 [3 vv.]) y el sáfico (en los vv. 6, 10 y 11 [3 vv.]). Por tanto, se enfatiza, de nuevo, la pulsación, el ajetreo y la conmoción de una figura seductora y tenebrosa. Este movimiento rápido también se sugiere en la oscilante combinación de versos largos y cortos de la silva, lo cual, obviamente, impide establecer un ritmo fijo e invariable. Respecto a la rima, consonante y pareada, solo en cuatro versos predomina lo lúcido: en los vv. 9-10 (-iga/-iga) y en los vv. 15-16 (-trañas/-trañas). No obstante, la /g/, la /t/ y la /r/ serían considerados sonidos agresivos según Fónagy (1961: 195). Otrosí, en el segundo caso, el sonido de la /s/ (sigma), para Dionisio de Halicarnaso, es el tono menos agraciado y el más ofensivo por recordar el sonido de bestias irracionales (pág. 99). En los otros versos predomina lo tenebroso por el uso de vocales oscuras y consonantes de ruín sonido (cf. Fónagy, 1961: 194), v. gr., en los últimos dos versos: 17-18 (-ucha/-ucha). Se nota, pues, la libertad léxica de *parole* en relación a *langue* para lograr el efecto escabroso (poético) deseado, como apuntaría Fónagy (1982: 227). Se ha de notar, si enfatizamos ahora el aspecto léxico, que aun las palabras que acentúan prosódicamente la /a/ y la /i/ destacan lo lóbrego, v. gr., *caos, pálida, triste, nada, horrible, abismo, pásmense*. El énfasis tónico en estos casos, irónicamente, haría resaltar la negatividad de estos términos que, además, contienen consonantes de áspera sonoridad¹. Por ende, la preponderancia de lo sórdido se intensifica aún en estos vocablos de escasa lucidez.

Escogemos como ejemplo de una silva media la modalidad encomiástica que aparece en los vv. 638-647 de *El gran teatro del mundo*:

DISCRECIÓN. Alaben al Señor de tierra y cielo,
el sol, luna y estrellas;
alábenle las bellas
flores que son caracteres del suelo;
alábenle la luz, el fuego, el yelo,
la escarcha y el rocío,
el invierno y estío,
y cuanto esté debajo de este velo
que en visos celestiales,
árbitro es de los bienes y los males. (vv. 638-647)

De los 241 caracteres en este fragmento, sobresalen 71 sonidos oscuros de la /e/, /o/ y /u/. De estos últimos, 30 están enfatizados gramaticalmente y 17 prosódicamente. La /a/ e /i/ constituyen solo 33 caracteres, 22 de ellos enfatizados gramaticalmente, 11 prosódicamente. En este caso, la seriedad del himno justificaría la preponderancia de sonidos oscuros largos como la /o/ de *Señor* y *sol* y la /u/ de *luna* y *luz*, los cuales, al menos para Dionisio de Halicarnaso, serían sonidos más nobles que los cortos (pág. 111). A la vez, culturalmente en español, la /o/, que se hermana con la

¹ Cf. el aspecto irónico mencionado en Fónagy, 1971: 164.

/u/, al menos entre latinos, se usa para múltiples efectos, entre ellos la admiración, el deseo y la exclamación. A la vez, se ha de notar el sonido placentero y amoroso, según Dionisio de Halicarnaso (pág. 99) e Iván Fónagy (1961: 195), de la /l/ y la /n/, sobre todo en los términos anafóricos *Alaben* y *alábenle*. El léxico también ayuda en unos casos, como en *Señor, cielo, sol, flores, luz y bienes*. Otrosí, el elemento fónico positivo que predomina en estas silvas es el del ritmo poético. De los cinco endecasílabos, impera el sonido heroico en tres casos (en los vv. 638, 642 y 645), seguido del enfático (v. 641 [un caso]) y el melódico (v. 647 [un caso]). Los heptasílabos son todos polirrítmicos (vv. 639, 640, 643, 644 y 646 [5 vv.]). Otrosí, predomina en ellos el ritmo peán en los vv. 640, 643 y 646, ritmo apropiado para himnos a los dioses en la antigüedad clásica. Quintiliano, en su *Institutio oratoria*, señala que este tono consiste de una sílaba larga y tres cortas o tres cortas y una larga (libro 9, cap. 4, sec. 47, pág. 533). Dionisio de Halicarnaso, a su vez, considera que ritmos semejantes como el dactílico y el anapéstico son de tono majestuoso y eficaz para expresar belleza (págs. 125-131). Finalmente, al nivel de la rima, hay varias relaciones fonético-semánticas de intensificación (*estrellas/bellas*) y antítesis (*celestiales/males*).

Finalmente, mostramos algunos ejemplos de la silva intermitente con función fustigadora. Todas las muestras derivan de *El nuevo hospicio de pobres*:

Sale la FE cantando.

FE. Ignorante Ateísmo,
que ídolo de ti mismo
tu vientre solo adoras,
oye la voz de la verdad que ignoras. (vv. 585-588)

[...]

FE. *Canta.* ¡Ay de opinión tan ciega
Que aun los principios a la Fe le niega! (vv. 669-670)

[...]

FE. Forzoso es volver sin ella
el día que sin esperanza
vamos de que te arrepientas
y forzoso pues en ti
convienen las tres respuestas
por ti ir diciendo: ¡Ay de opinión tan ciega!
LAS DOS. ¡Ay de opinión tan ciega!
FE. Que los principios a la Fe le niega. *Vase.*
CARIDAD. Donde a mover la Caridad no llega. *Vase.*
MISERICORDIA. Que huye a Misericordia que le ruega. *Vase.*

*Cantan dentro, midiendo la repetición con la MÚSICA,
de suerte que acaben todos juntos.*

HEBRAÍSMO. Lloren, y ven tú conmigo. (vv. 954-964)

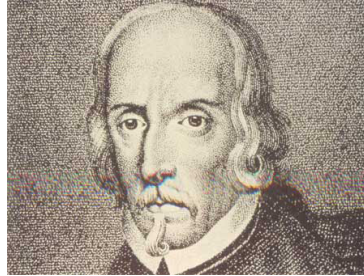
En los tres fragmentos aquí estudiados reina la oscuridad. En el primero, de 82 caracteres, 14 vocales se considerarían positivas (/a/ e /i/); 24 negativas (/e/, /o/ y /u/). Ocho serían las vocales positivas acentuadas gramaticalmente; prosódicamente, 6. Once de las vocales negativas serían acentuadas gramaticalmente; 5 prosódicamente. En el segundo fragmento, de 52 caracteres, las vocales positivas (/a/ e /i/) serían 14. Siete están acentuadas gramaticalmente, 2 prosódicamente. Las vocales negativas (/e/, /o/ y /u/) son 12, pero 9 están acentuadas gramaticalmente, 4 prosódicamente.

El tercer fragmento, de 146 caracteres, contiene 35 sílabas positivas (/a/ e /i/). Doce están acentuadas gramaticalmente; prosódicamente 4. Treinta y cinco son las vocales negativas (/e/, /o/ y /u/). De estas, 23 están acentuadas gramaticalmente, y 12 prosódicamente. Salvo en los dos primeros versos del primer fragmento (vv. 585-586), donde sobresalen rítmicamente las vocales positivas, en los demás versos el tono prosódico es negativo. Con la excepción de un endecasílabo enfático (el v. 963), predomina en estos versos el ritmo sáfico (en los vv. 588, 670, 959, 961 y 962 [5 vv.]), de lento y majestuoso ritmo. Los heptasílabos, salvo uno trocaico (el v. 587), son de ritmo mixto (vv. 669 y 960 [2 vv.]), dactílico (el v. 585 [un v.]) y polirrítmico (el v. 586 [un v.]). Este ritmo les da a estos versos cortos un tono lánguido y preclaro. La rima consonante pareada (aabB, aA), después vuelta monorrima de larga extensión (AaAAA), machaca la incesante negatividad de la primera sílaba acentuada, dejando la vocal más positiva en segundo término y en forma átona, para así sugerir la derrota del bien y el triunfo del mal. Se ha de notar, a la vez, que las silvas de los dos últimos fragmentos irrumpen discursos en otros metros, el romance en este caso, imitando incluso el sonido de las vocales (e-a), aunque en forma consonante (-ega) y cantada, de las asonancias anteriores y subsiguientes del romance interrumpido. Las silvas añaden así ímpetu y variedad, por su longitud y cambio, a un metro de extensión fija, rima inmutable y tono prosaico. Este tipo de incrustación sería, en la opinión de Fónagy (1996: 9), un tipo de hipérbaton. En el nivel del contenido, las figuras teológicas del bien—Fe, Caridad y Misericordia—exhortan, inútilmente, por eso la fustigación, a las leyes teológicas desplazadas—Ateísmo y Hebraísmo—que asistan a la boda del Hijo del Rey con la Sunamitis (la Naturaleza Humana). Aunque sabemos intelectualmente que las leyes anteriores rechazarán la invitación del Rey, el trasfondo fonético-sicológico anticipa y reitera precisamente ese desprecio.

Como hemos visto, podemos hacer una conexión entre el sonido y el significado en las silvas aquí estudiadas. Sin embargo, una conexión absoluta sería irrealizable. Ningún teórico, desde Platón a Fónagy, podría llegar a conclusiones científicas incondicionales. El lenguaje en sí ha pasado por múltiples filtros que añaden un contenido adicional, etimológico o semántico, ajeno al inicial de la prístina sonoridad. Como explica Vico, «And human nature, so far as it is like that of animals, carries with it this property, that the senses are its sole way of knowing nature» (Vico, *The New Science*, pág. 316). O sea, nuestro primer conocimiento de las cosas tiene su origen no en ideas sino en sonidos emitidos «by shouting and grumbling» (Vico, *The New Science*, pág. 317). Friedrich Nietzsche, a su vez, postula un momento anterior al del sonido, el del estímulo de un nervio, un primer percepto, una primera metáfora, que después el sonido copia, convirtiéndose en una segunda metáfora. Mucho después vendrá el significado de las cosas y, subsiguientemente, lo que postulamos como ‘verdad’: «And each time he leaps completely out of one sphere right into the midst of an entirely different one» (Nietzsche, *Truth and Falsity in an Ultramoral Sense*, p. 693). El genio de Calderón es haber escogido vocabulario y ritmos que sugieran tomos emotivos que añaden cierta intensificación semántica al texto poético. Otrosí, la intensificación de tal vínculo requeriría el uso de herramientas adicionales, entre ellas las aportadas por la filología, la lingüística y la teología, las cuales también postulan un principio inaugural acústico/eufónico de las cosas: «In principio erat Verbum. . . . (Ioannes 1:1).

APÉNDICE:

Valores semánticos de estructuras sonoras en la literatura del Siglo de Oro



Fecha (aproximada):	Título del auto y su(s) editor(es):	Silvas (# de vv.):	%:
Ant. a 1630	DJ: <i>El divino Jasón</i> (Arellano / Cilveti)	28 de 1.120 vv.	2,5%
1633	GT: <i>El gran teatro del mundo</i> (Frutos Cortés)	76 de 1.572 vv.	2,62%
1634	NP: <i>El nuevo palacio del Retiro</i> (Paterson)	70 de 1.508 vv.	4,64%
1636	VSS1: <i>La vida es sueño</i> (1ª. versión) [Plata Parga]	18 de 1.404 vv.	1,28%
1636-1638	GM: <i>El gran mercado del mundo</i> (Suárez)	102 de 1.628 vv.	6,27%
1640-1642	LQ: <i>Lo que va del hombre a Dios</i> (Lobato)	177 de 2.169 vv.	8,16%
1642	DC: <i>El divino cazador</i> (Arellano / Pinillos)	50 de 1.369 vv.	3,65%
1647-1648	VZ: <i>El valle de la Zarzuela</i> (Arellano)	49 de 2.39 vv.	2,40%
1652-1653	NP: <i>No hay más fortuna que Dios</i> (Arellano)	65 de 1.777 vv.	3,66%
Ant. a 1655	SS: <i>La siembra del Señor</i> (Insúa / Mata Induráin)	144 de 1.521 vv.	9,47%
1665	PCM: <i>Psiquis y Cupido</i> (Madrid) [Rull / Suárez]	112 de 1.854 vv.	6,04%
1670-1673	RD: <i>La redención de cautivos</i> (Trambaioli)	59 de 1.848 vv.	3,19%
1676	AH: <i>Los alimentos del hombre</i> (Zugasti)	137 de 2.559 vv.	5,35%
1677	VSS2: <i>La vida es sueño</i> (2ª. versión) [Plata Parga]	72 de 1.944 vv.	3,7%
1677	HP: <i>El nuevo hospicio de pobres</i> (Arellano)	181 de 2.166 vv.	8,36%
1679	SBA: <i>El segundo blasón del Austria</i> (Arellano / Pinillos)	115 de 1.781 vv.	6,46%
1679	TE: <i>El tesoro escondido</i> (Lauer)	192 de 2.234 vv.	8,59%
1680	AP: <i>Andrómeda y Perseo</i> (Ruano de la Haza)	82 de 1796 vv.	4,56%

Tipos de silvas en los autos sacramentales calderonianos y ejemplos (abajo):

La silva temática (inicial, preambular): Extensión de 18 (en VSS1) a 85 vv. (en SBA).

La silva expositiva (media): A. Modalidad demostrativa (deíctica): Extensión de 63 (en TE) a 177 (en LQ) vv. B. Modalidad encomiástica (lírica): Extensión de 7 (en RD) a 30 (en SBA) vv.

La silva intermitente (repentina, impetuosa): Extensión de 2 a 24 vv. en su modalidad A) crítica o fustigadora; de 16 a 24 vv. en su función B) exhortativa (en HP).

Versos	Ritmo	Auto sacramental: <i>La vida es sueño</i>	Vocales	Tono
1: heptasílabo	Trocaico	SOMBRA. Yo soy la negra <i>sombra</i>	o, e, o	-
2: endecasílabo	Heroico	del caos, cuya <i>faz</i> pálida <i>asombra</i>	a, a, a, o	+
3: heptasílabo	Polirrítmico	confusamente al <i>cielo</i> .	e, e	-
4: endecasílabo	Melódico	Yo la oscura prisión, yo el triste <i>velo</i> ,	u, o, e, i, e	-
5: heptasílabo	Trocaico	que el <i>nada</i> informe <i>encubre</i>	a, o, u	-
6: endecasílabo	Sáfico	y, con sus alas, su materia <i>cubre</i> .	a, e, u	-
7: heptasílabo	Dactílico	Yo la horrible <i>tiniebla</i>	i, e	½
8: endecasílabo	Melódico	que al abismo circunda con su <i>niebla</i>	i, u, e	-
9: heptasílabo	Dactílico	de la <i>luz enemiga</i>	u, i	½
10: endecasílabo	Sáfico	(Moisés así en el <i>Génesis</i> lo <i>diga</i>).	e, e, e, i	-
11: endecasílabo	Sáfico	Todo es horror, todo es <i>asombro</i> , <i>cuanto</i>	o, o, a	-
12: endecasílabo	Melódico	las <i>ajadas</i> arrugas de mi <i>manto</i>	a, u, a	+
13: heptasílabo	Trocaico	esconden en el <i>centro</i>	o, e	-
14: endecasílabo	Melódico	de la tierra, que está bramando <i>dentro</i>	e, a, a, e	½
15: endecasílabo	Melódico	de sí misma con lides bien <i>extrañas</i> ,	i, i, a	+
16: endecasílabo	Heroico	por desasirse así de sus <i>entrañas</i> .	i, i, a	+
17: endecasílabo	Melódico	¡Bien debajo de mí el rumor se <i>escucha</i> !	a, e, o, u	-
18: endecasílabo	Heroico	¡Oh, pásmense los cielos a esta <i>lucha</i> !	o, a, e, u	-

Versos	Ritmo:	Auto sacramental: <i>El gran teatro del mundo</i>	Vocales	Tono
638: endecasílabo	Heroico	DISCRECIÓN. Alaben al Señor de tierra y <i>cielo</i> ,	a, o, e, e	-
639: heptasílabo	Polirrítmico	el <i>sol</i> , luna y <i>estrellas</i> ;	o, u, e	-
640: heptasílabo	Polirrítmico	alábenle las <i>bellas</i>	a, e	½
641: endecasílabo	Enfático	flores que son caracteres del <i>suelo</i> ;	o, a, e	-
642: endecasílabo	Heroico	alábenle la <i>luz</i> , el fuego, el <i>yelo</i> ,	a, u, e, e	-
643: heptasílabo	Polirrítmico	la <i>escarcha</i> y el <i>rocío</i> ,	a, i	+
644: heptasílabo	Polirrítmico	el invierno y <i>estío</i> ,	e, i	½
645: endecasílabo	Heroico	y cuanto esté debajo de este <i>velo</i>	e, a, e	-
646: heptasílabo	Polirrítmico	que en visos <i>celestiales</i> ,	i, a	+
647: endecasílabo	Melódico	árbitro es de los bienes y los <i>males</i> .	e, e, a	-

Versos	Ritmo	Auto sacramental: <i>El nuevo hospicio de pobres</i>	Vocales	Tono
		<i>Sale la FE cantando.</i>		
585: heptasílabo	Dactílico	FE. Ignorante <i>Ateísmo</i> ,	a, i	+
586: heptasílabo	Polirrítmico	que ídolo de ti <i>mismo</i>	i, i, i	+
587: heptasílabo	Trocaico	tu vientre solo <i>adoras</i> ,	e, o, o	-
588: endecasílabo	Sáfico	<i>oye</i> la <i>voz</i> de la verdad que <i>ignoras</i> .	o, o, a, o	-
669: heptasílabo	Mixto	FE. <i>Canta</i> . ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i>	a, o, e	-
670: endecasílabo	Sáfico	Que aun los <i>principios</i> a la <i>Fe</i> le <i>niega</i> !	i, e, e	-
954: octosílabo		[ROMANCE: rima asonante en <i>e-a</i>]		
955: octosílabo		FE. Forzoso es volver sin <i>ella</i>		
956: octosílabo		el día que sin esperanza		
957: octosílabo		vamos de que te <i>arrepientas</i>		
958: octosílabo		y forzoso pues en ti		
		convienen las tres <i>respuestas</i>		
		[SILVAS: rima consonante en <i>-ega</i>]		
959: endecasílabo	Sáfico	por ti ir diciendo: ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i> !	e, a, o, e	-
960: heptasílabo	Mixto	LAS 2. ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i> !	a, o, e	-
961: endecasílabo	Sáfico	FE. Que los <i>principios</i> a la <i>Fe</i> le <i>niega</i> . <i>Vase</i> .	i, e, e	-
962: endecasílabo	Sáfico	CARIDAD. Donde a mover la <i>Caridad</i> no <i>llega</i> . <i>Vase</i> .	e, a, e	-
963: endecasílabo	Enfático	MISERICORDIA. Que <i>huye</i> a <i>Misericordia</i> que le <i>ruega</i> . [ROMANCE: rima asonante en <i>e-a</i>] [<i>Vase</i> .]	u, o, e	-
964: octosílabo		HEBRAÍSMO. Lloren, y ven tú conmigo.		
965: octosílabo		ESPERANZA. Cielos, sol, luna y <i>estrellas</i> , [...]		

OBRAS CITADAS

- AGUSTÍN, DE HIPONA, San, «On Christian Doctrine», en *Critical Theory since Plato*, 3ª. ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Boston, Thomas Wadsworth, 2005, págs. 140-146.
- Aut.* Véase *Diccionario de Autoridades*.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los alimentos del hombre*, ed. de Miguel Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2009.
- , *Andrómeda y Perseo*, ed. de José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1995.
- , *El divino cazador*, ed. de Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.
- , *El gran mercado del mundo*, ed. de Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2003.
- , *El gran teatro del mundo*, ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Lo que va del hombre a Dios*, ed. de Mª Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.
- , *No hay más fortuna que Dios*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.
- , *El nuevo hospicio de pobres*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1995.
- , *El nuevo palacio del Retiro*, ed. de Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1998.
- , *Psiquis y Cupido (Madrid)*, ed. de Enrique Rull y Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.
- , *La redención de cautivos*, ed. de Marcella Trambaioli, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.
- , *El segundo blasón del Austria*, ed. de Ignacio Arellano y Mª Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997.
- , *La siembra del Señor (Los obreros del Señor)*, ed. de Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.
- , *El tesoro escondido*, ed. de A. Robert Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
- , *El valle de la Zarzuela*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.

- , *La vida es sueño*, ed. de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
- CHOMSKY, Noam, en «Aspects of the Theory of Syntax», en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 37-58.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DIONISIO DE HALICARNASO, *On Literary Composition. The Critical Essays*, t. 2, trad. de Stephen Usher, Cambridge / London, Harvard University Press / William Heinemann, 1985.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001.
- FÓNAGY, Iván, «A New Method of Investigating the Perception of Prosodic Features», *Language and Speech*, 21, 1978, págs. 34-49.
- , «Communication in Poetry», *Word*, 17, 1961, págs. 194-218.
- , «Figures of Thought and Forms of Thinking», *Elementa*, 3, 1996, págs. 1-47.
- , «The Functions of Vocal Style», en *Literary Style: A Symposium*, ed. de Seymour Chatman, New York, Oxford University Press, 1971, págs. 159-174.
- , «Word-Class Transfers in Poetry and Prose», *Language and Style*, 15, 1982, págs. 227-240.
- GUITART, Jorge M., «Simbolismo fonológico en un poema de Pedro Salinas», *Dispositio*, 1.1, 1976, págs. 20-32.
- HOFMANN, Gerd, «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, t. 2, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, págs. 1125-1137.
- MELHEM, D. H. «Ivan Fónagy and Paul Delbouille: Sonority Structures in Poetic Language», *Language and Style*, 6, 1973, págs. 206-215.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Truth and Falsity in an Ultramoral Sense*, en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 692-697.
- PLATÓN, «Cratylus», en *The Collected Dialogues of Plato*, ed. de Edith Hamilton y Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1973, págs. 421-474.
- QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, t. 3, ed. de H. E. Butler, Cambridge / London, Harvard University Press / William Heinemann, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de, «Course in General Linguistics», en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 645-656.

SCHOPENHAUER, Arthur, «The World as Will and Representation», en *Critical Theory since Plato*, ed. revisada de Hazard Adams, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1992, págs. 495-507.

Tesoro. Véase COVARRUBIAS HOROZCO.

VICO, Giambattista, «The New Science», en *Critical Theory since Plato*, 3ª. ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Boston, Thomas Wadsworth, 2005, págs. 313-321.