

LA CONSTRUCCIÓN POÉTICA DEL PERSONAJE CALDERONIANO: SOBRE LA ASONANCIA EN Ó-O EN CALDERÓN¹

Simon Kroll
Erwin Schrödinger-Stipendiat
Romanisches Seminar
Universität de Heidelberg
Seminarstraße 3. 69117 Heidelberg
ALEMANIA
simon.kroll@googlemail.com

1. INTRODUCCIÓN

No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda la consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos. La dificultad está en que la materia sea tal y se trate por tales términos que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance².

Tal reza la entrada «De los romances» en el *Arte poética española* de Rengifo de 1592. El preceptista abre aquí el difícil panorama en el que se movía un autor como Pedro Calderón de la Barca a la hora de com-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Calderón as a poet. The poetic structure of his plays*, financiado por la beca Erwin Schrödinger del FWF (Austrian Science Fund): J 3913-G23. Le agradezco sus comentarios y ayuda a Gerhard Poppenberg y a los alumnos de su coloquio de doctorandos. Este trabajo se ha beneficiado además del vivo diálogo con los estudiantes de mi seminario sobre recreaciones barrocas del mito de Eco. Carmela Fischer me ayudó, además, con la revisión estilística del texto. A todos ellos estoy muy agradecido.

² Rengifo, *Arte poética*, p. 217.

poner sus romances, que en algunos casos podían ocupar hasta el 70% de la composición polimétrica de sus obras. Por lo visto, se tenía por un metro de fácil creación, técnicamente hablando, que sin embargo puede resultar difícil si tiene que servir para propósitos elevados. Esta tensión entre la producción «fácil» de grandes cantidades de texto y el deseo de crear romances que suspendan los ánimos, o al menos no aburran al público, está también explícitamente presente en las obras de Calderón, cuando un gracioso de *Casa con dos puertas mala es de guardar* comenta: «En tanto que ellos se pegan / dos grandísimos romances, / ¿tendréis, Herrera, algo que /se atreva a desayunarse?»³.

Teniendo en cuenta el peso cuantitativo del romance y el hecho de que Calderón suele utilizar toda una serie de diferentes asonancias en una misma obra, es llamativo que todavía no se haya investigado el uso de la rima asonante en la obra calderoniana. En mi proyecto actual investigo, por tanto, qué significado pueden tener las asonancias en sus obras. ¿Por qué elige en un momento dado una asonancia en e-o y en otro una en u-a? ¿Qué relación establecen las palabras rimadas con la rima? ¿Y cómo puede la rima enriquecer, subrayar, contradecir o anticipar el significado de las palabras? En el presente artículo se analiza cómo contribuye la elección de las asonancias a la construcción del personaje en el teatro calderoniano.

Aparte de algunos trabajos de John B. Wooldridge⁴, quien trata de resolver cuestiones de autoría con el *usus scribendi* de las asonancias, unos comentarios muy interesantes de Robert A. Lauer⁵ en su edición de *El tesoro escondido*, un artículo de Vern Williamsen sobre la asonancia en Tirso⁶ y unas reflexiones en un artículo de Wolfram Aichinger⁷ no se ha tratado esta cuestión todavía. Sin embargo, es muy fácil encontrarse con múltiples elogios del arte de rimar de Calderón que aquí no se citan por cuestiones de espacio.

³ Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, vv. 231-234. Ver al respecto de los comentarios metateatrales en relaciones en romance también Vega García-Luengos, 2017.

⁴ Wooldridge, 1981.

⁵ Lauer, 2003; Lauer, 2012.

⁶ Williamsen, 1989. Ver también Williamsen, 1984, en el que describe la rima consonante como una señal auditiva en el teatro del Calderón.

⁷ Aichinger, 2012.

2. LA RIMA Y CRÁTILLO

Entre los documentos más antiguos con textos rimados se encuentran muchos ejemplos de conjuros y oraciones, lo cual indica que, por lo visto, se creía que la rima otorgaba un poder especial a las palabras. Desencantados y desengañados de secretos poderes mágicos, estamos sin embargo también en tiempos modernos dispuestos a conferirle una fuerza especial al fenómeno de la rima. Esto probablemente se genere por la combinación de heterogeneidad y homogeneidad de la que se nutre este recurso, y de la que también habla Aristóteles cuando describe la antítesis junto al *homoiooteleuton*⁸. La rima combina elementos diversos a partir de la homogeneidad que aporta el sonido. A través de la rima se pueden relacionar palabras muy diferentes, otorgándole a esta ligazón un nuevo sentido. Ya desde los sofistas griegos se veía en este procedimiento un elemento persuasivo. El mayor sofista, Gorgias, cultivaba una prosa rimada excepcional para su época.

En el siglo xx la idea de que una rima podría llegar a cargarse de valores semánticos la encontramos sobre todo en trabajos de Roman Jakobson. En su artículo *Linguistics and Poetics* se preguntaba: «¿Is there a semantic propinquity, a sort of simile between rhyming lexical units, as in dove-love, light-bright, place-space, name-fame?»⁹. Y concluye que «a student in poetics can hardly maintain that rhymes signify merely in a very vague way»¹⁰.

Se basaba en escritos de Wimsatt y Lanz¹¹ que describen la rima como algo a-lógico e irracional que sin embargo contribuiría a la producción de sentido en textos literarios:

In literary art only the wedding of the alogical with the logical gives the former an aesthetic value. The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught¹².

⁸ Aristóteles, *Retórica*, III, 1410a-b.

⁹ Jakobson, 1981, p. 38.

¹⁰ Jakobson, 1981, p. 39.

¹¹ Lanz, 1968, p. 293.

¹² Wimsatt, 1954, p. 165.

La rima es un fenómeno a caballo entre sonido y significado, entre sonido y fonema y es capaz de crear significado en esferas presemánticas de la lengua. Rima es significado potencial.

Otro debate que conviene tener en cuenta para el estudio de romances auriseculares es la cuestión de la motivación del signo lingüístico, desde el *Crátilo* de Platón. En la segunda parte del diálogo Sócrates propone identificar ciertos valores semánticos con ciertos sonidos, el *omikron* con cosas redondas, por ejemplo, o el *alpha* con objetos grandes¹³. A partir de ahí puede seguirse una tradición muy larga de identificar y caracterizar sonidos con diferentes metáforas.

El *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso sería un texto importante al respecto. En el *De litteris, de syllabis, de metris* de Terentianus Maurus del II o III d. C. se describe el sonido de la *o* como un «tragicum sonum»¹⁴, identificación metafórica y fonética que de forma semejante puede encontrarse en multitud de manuales y tratados.

María José Vega analizó cómo en la tratadística del Renacimiento empieza a forjarse en el diálogo con las fuentes clásicas y las obras de Virgilio y Homero la idea de que el sonido de las letras no solo debería resultar agradable, sino que debería expresar o representar las cosas que describe¹⁵. La función de la sonoridad sería la de «poner la cosa ante los ojos, ser ‘semejante’ a la cosa»¹⁶.

Siguiendo las descripciones metafóricas de la *o* podemos citar a Vossius, por ejemplo. Sobre la *o* escribe que su ocurrencia serviría para subrayar inmediatamente la importancia del pasaje, dándole grandeza y sublimidad al discurso¹⁷. Argumenta su opinión con versos de Virgilio, junto a Homero, el autor de referencia más importante para este tipo de debate¹⁸.

¹³ Platón, *Crátilo*, 427C-D.

¹⁴ «At longior alto tragicum sub oris antro / molita rotundis acuit sonum labellis», Terentianus Maurus, *De litteris*, vv. 133-134.

¹⁵ Vega Ramos, 1992, pp. 22-25.

¹⁶ Vega Ramos, 1992, p. 21. Ciertamente sería interesante relacionar este uso de la sonoridad literaria con la *enargeia*. «Enargeia seems to correspond, in its initial movement at least, to an ingenuous and impassioned desire for the union of language and concept which will transcend both terms and embody a primal, linguistic plenitude. In other words, a rhetoric not of communication (relative and determinate) but of presence (absolute and integral)», escribe Paul Julian Smith al respecto (1988, p. 46).

¹⁷ Vossius, *Opera III*, p. 152.

¹⁸ Ver Vega Ramos, 1992, pp. 30-38.

De la España aurisecular es interesante la opinión de Francisco Cascales quien en sus *Tablas poéticas* escribe:

Dice que las letras difieren en muchas cosas, y que la consideración dellas toca al poeta, el cual ha de tener conocimiento de las virtudes de las letras: cuál es llena y sonora, cuál humilde, cuál áspera, cuál agradable, cuál larga, cuál breve, cuál aguda, cuál grave, cuál blanda, cuál dura, cuál ligera, cuál tardía. La a es sonora y clara. La o, llena y grave. La i, aguda y humilde. La u, sutil y lánguida. La e, de mediano sonido¹⁹.

Esta tradición continúa prácticamente hasta hoy²⁰. Conviene citar al respecto al lingüista húngaro Fónagy Iván que pudo demostrar en experimentos con niños y adultos que hasta un 90% de los examinados describe los sonidos con los mismos valores semánticos. Alrededor de un 90% asociaba tristeza, miedo y oscuridad con la *u* en vez de que con la *i*²¹.

Es preciso mencionar también el término de los formantes. Estos son los picos de intensidad en el espectro de un sonido que le dan su color característico y con los que siempre podemos identificarlo, independientemente del volumen, de la intensidad o de la amplitud. Una *o*, por ejemplo, siempre se reconoce como tal, también si cantamos una melodía en este sonido. El espectro del sonido que le da esta singularidad son los formantes. En el español de hoy en día el orden de las vocales según la frecuencia de sus formantes es, de manera ascendente: u, o, a, e, i²². No parece que tengamos que suponer que haya habido cambios radicales en este sistema. En resumidas cuentas, la *o* es la segunda vocal más baja en cuanto a sus formantes, por lo cual puede resultar comprensible describirla como llena y grave, tal y como hace Cascales.

Actualmente se está discutiendo nuevamente el caso de Kiki y Buba. Se trata de dos figuras, una es redondeada y la otra tiene la forma de una estrella²³. En el examen psicolingüístico se tiene que decidir cuál

¹⁹ Cascales, *Tablas poéticas*, p. 99. Sobre la compleja relación del texto con Aristóteles, poéticas italianas como de Minturno, ver Vega Ramos, 1992, pp. 105-106.

²⁰ Ver también Genette, 1976.

²¹ Fónagy, 1963, p. 120.

²² Bradlow, 1995, p. 1918.

²³ Estos experimentos se basan en trabajos de Wolfgang Köhler. Intrigante es el artículo de Ramachandran y Hubbard (2001) porque relacionan el efecto de Kiki y Buba con la evolución de la lengua.

de las formas es Kiki y cuál es Buba. La uniformidad de las respuestas, independientemente de la familia lingüística a la que pertenezca el examinado, es abrumadora²⁴. Las explicaciones que se está buscando al fenómeno no vienen al caso para este artículo. No obstante, parece que hay ciertos patrones no arbitrarios según los cuales se identifican formas y sonidos. Emilio Gómez Milán propuso verlo además como un caso de ideaestesia, señalando que no solo se relacionan formas y sonidos, sino también ciertos conceptos y características psicológicas con Kiki y Buba²⁵.

La hipótesis (implícita) en la que basamos este trabajo es que entre emoción y sonido se produce una identificación de característica similar a la que se produce entre sonido y forma. Aquí no se realizará un análisis neurolingüístico de este fenómeno. Asumiendo como válida esta premisa nos proponemos demostrar que esta asociación se da en textos de Calderón. El análisis de la rima asonante de los romances es crucial al respecto, porque ofrece la posibilidad de crear una sonoridad específica, como un tono musical, debida a la repetición de las mismas vocales al final de cada segundo verso.

3. LA ASONANCIA CALDERONIANA EN Ó-O

Se analizará la asonancia en ó-o en Calderón para ver cómo contribuye a la construcción del personaje en cuestión.

Es muy tentador identificar la asonancia en ó-o con el demonio, puesto que se trata de una rima contenida en su propio nombre. En *El mágico prodigioso*, (1637 y 1663), por ejemplo, Calderón la reserva para el romance en el que el demonio se presenta:

Yo soy, pues saberlo quieres,
un epílogo, un asombro
de venturas y desdichas,
que unas pierdo y otras lloro.
Tan galán fui por mis partes,
por mi lustre tan heroico,
tan noble por mi linaje,

²⁴ Ver Ramachandran y Hubbard, 2001. Maurer, Pathman y Mondloch (2006) demostraron que este efecto también se da en niños de 2-3 años.

²⁵ Gómez Milán *et al.*, 2013. Ver también su libro de 2014.

y por mi ingenio tan docto,
 que, aficionado a mis prendas
 un rey, el mayor de todos
 (puesto que todos le temen,
 si le ven airado el rostro),
 en su palacio cubierto
 de diamantes y piropos
 (y aun si los llamase estrellas
 fuera el hipérbole corto),
 me llamó valido suyo,
 cuyo aplauso generoso
 me dio tan grande soberbia
 que competí al regio solio,
 quiriendo poner las plantas
 sobre sus dorados tronos.
 Fue bárbaro atrevimiento:
 castigado lo conozco.
 Loco anduve; pero fuera,
 arrepentido, más loco²⁶.

Junto a la sonoridad grave causada por la constante resonancia de la *o*, el pasaje crea en sus palabras rimadas un campo semántico claramente relacionado a la temática del poder. El demonio de *El mágico prodigioso* se dibuja en la línea de su soberbia y competencia con el dios cristiano. Recuérdense que según una versión de su historia intentó rebelarse contra dicho dios y cayó vencido²⁷. Luis González Fernández analizó que también el uso enfático del «yo soy» contribuiría a la identificación y caracterización del demonio: «el uso del *yo* y de los posesivos en su discurso contribuyen a la expresión de la soberbia del demonio»²⁸.

Mirando los autos sacramentales podemos decir que en *El pintor de su deshonra*, *Andrómeda y Perseo*, *La devoción de la misa*, *La humildad coronada* y *No hay más fortuna que Dios* se sirve preferentemente de esta asonancia para identificar con ella pasajes del demonio. Sin embargo, se hace evidente que la identificación de una rima determinada con un

²⁶ Calderón, *El mágico prodigioso*, vv. 1295-1320.

²⁷ Cilveti, 1977, p. 129.

²⁸ González Fernández, 2001, p. 112. Ver también Fernández Rodríguez, 2007, pp. 92-95. Para futuros análisis detallados de parlamentos como el citado de *El mágico prodigioso* habría que combinar aspectos métricos, rítmicos y retóricos. Mediante este artículo solo trato de arrojar nueva luz sobre la importancia de las asonancias.

personaje no es tan fácil, puesto que por un lado hay pasajes en ó-o en los que no habla el demonio o en los que hablan él y otros personajes. Por otro lado, también aparecen pasajes del demonio en los que no se da una asonancia en ó-o.

Además, hay muchos personajes, y no solo de obras religiosas, que también hablan con esta rima: Semíramis (*La hija del aire*, 1635-1644?), Faetón (*El Faetonte*, 1661), Fierabrás (*La puente de Mantible*, 1626-1630), Aureliano (*La gran Cenobia*, antes de 1625), Tetrarca y Mariene (*El mayor monstruo del mundo*, 1634-1636), Medea (*Los tres mayores prodigios*, 1636), Ludovico (*El purgatorio de san Patricio*, 1627-1628) y Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*, 1627) se sirven de dicha sonoridad. Esta asonancia es, por tanto, no solo una asonancia del demonio, pero parece que Calderón la usa preferentemente para la creación poética de personajes soberbios. La soberbia, uno de los siete pecados capitales, es característica importante del demonio presente en los autos calderonianos, y también rasgo que Semíramis, Faetón, Fierabrás, Aureliano, el Tetrarca, Medea y Enrique VIII tienen en común.

Veamos el caso de Semíramis. Cito del momento en el que el rey Nino trae a Semíramis a Nínive y ella no parece estar muy contenta:

- | | |
|-----------|---|
| NINO | ¿Qué te ha parecido, hermosa
Semíramis, bello monstruo
de Asia, a cuyos rayos son
tibios los rayos de Apolo,
de la famosa ciudad
de Nínive, del adorno
de sus muros y sus calles,
y comercio populoso? |
| SEMÍRAMIS | Si he visto, señor, y tengo
de decir la verdad, todo
cuanto hasta ahora he visto en ella... |
| NINO | ¿Qué? |
| SEMÍRAMIS | Me ha parecido poco.
Mas no me espanto, porque
objeto es más anchuroso
el de la imaginación
que el objeto de los ojos.
Imaginaba yo que eran
los muros más suntuosos,
los edificios más grandes, |

los palacios más heroicos,
 los templos más eminentes
 y todo, en fin, más famoso²⁹.

Si su condición soberbia aquí todavía podría explicarse por la reflexión sobre la imaginación, pocos versos más adelante se declara diciendo: «que me corro / de que haya de ser mi dueño / quien es vasallo de otro» (vv. 2419-2421). La historia de Semíramis es la de una ascensión al poder a cualquier precio. Y la asonancia del que se sirve el poeta para introducirla en su nuevo reino puede ser un primer indicio de su condición. Sus atrocidades cometidas en la segunda parte de *La hija del aire* dan vivo testimonio de esta naturaleza ambiciosa³⁰.

Faetón es el personaje más emblemático de la mitología greco-latina para el tema de la soberbia. La versión más conocida de su historia se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio. Para probar la paternidad del dios solar pide manejar el carro del sol durante un día. Como el dios es el único que puede manejarlo, el intento de Faetón fracasa y causa una catástrofe cósmica, solo terminada por el dios padre Zeus. En su tumba se lee: «Hic situs est Phaeton cverrvs avriga paterni / quem si non tenuit magnis tamen excidit avsis» («Aquí yace Faetón, auriga del carro de su padre; si no fue capaz de gobernarlo, al menos cayó víctima de grandiosa audacia»)³¹.

En la comedia calderoniana, Faetón trata de manejar el carro del sol y cae en un romance en ó-o.

Más en la gran majestad
 de tanto esplendor heroico
 el solio me desvanece,
 que no la altura del solio.
 La seguridad lo diga
 con que etéreos campos corro,
 siendo en piélagos de plata
 luciente bajel de oro.
 Cuando a los dos movimientos

²⁹ Calderón, *La hija del aire I*, vv. 2282-2303.

³⁰ Ana Zúñiga también destaca la soberbia y la ambición de la Semíramis calderoniana en su magnánimo estudio de la figura de la reina en el teatro del Siglo de Oro (2015, pp. 38-43). Ver también Aichinger, 2017, p. 20.

³¹ Ovidio, *Metamorfosis*, vv. 327-328; p. 58.

discurro el celeste globo
 con el natural a giros
 y con el rápido a tornos,
 oh, cuánto mundo descubro,
 más ostentándose hermoso
 con el desaliño a partes,
 que a partes con el adorno.
 Las poblaciones lo digan
 de los montes en contorno,
 en quien campea no menos
 lo pulido que lo bronco³².

Es el comienzo del viaje en el carro, el momento culminante de la soberbia, puesto que Faetón demuestra estar seguro de su ascendencia divina y no teme la grandeza de su empresa («el solio me desvanece, / que no la altura del solio»).

Poco después cae y causa la catástrofe, paso que todavía sigue en el mismo romance en ó-o:

¡Valedme, cielos!, que es
 de vuestros claustros desdoro
 que a ellos los celos se atrevan.
 ¡Oh, perdonadme si rompo
 de la carrera la línea,
 alterando el orden todo
 del día, que he de seguirle
 o morir en su socorro.
 Mas ¿qué es esto? Los caballos
 desbocados y furiosos,
 viéndose abatir al suelo,
 restibos estrañan otro
 nuevo camino y no, ¡ay, triste!,
 en esto resulta sólo
 el desmán, sino en que ya
 la cercanía, ¡qué ahogo!,

El teatro del fuego aparece.

³² Calderón, *El Faetonte*, p. 779.

de la ardiente luz de tantos
desmandados rayos rojos
montes y mares abrasa³³.

El campo semántico de las palabras rimadas subraya tanto el momento de ceguera orgullosa como la catástrofe de la caída; la sonoridad de la *o* repetida le da el tono específico para su caracterización.

La gran Cenobia dramatiza la proclamación de Aureliano como Emperador romano, su guerra con Cenobia de Palmira y finalmente su muerte violenta y abrupta. La obra arranca presentando un Aureliano errando por una selva, soñando con su predecesor, Quintilio, y esperando ansiosamente coronarse emperador romano³⁴. Poco después lo coronan efectivamente y no tarda en convertirse en un emperador cruel y soberbio. Dice Ignacio Arellano al respecto:

Toda la acción se construye como un tejido de violencias: Aureliano castiga arbitrariamente al general Decio, ataca el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, y al fin consigue derrotar a Cenobia, a la que pasea en triunfo humillante, aunque la ha vencido gracias a la traición de Libio (sobrino ambicioso y asesino del rey Abdenato). De la soberbia, la traición y la violencia nada cabe esperar³⁵.

Su general más importante, Decio, lo matará diciendo: «Muerte mis manos te den / por bárbaro, por tirano, / por soberbio, por cruel»³⁶. El plan sonoro anticipa la soberbia de Aureliano, pues cuando lo nombran emperador esta proclamación se realiza con asonancia en ó-o, la rima del demonio, de Semíramis y de la caída de Faetón. Astrea que lo busca se asombra de encontrar a Aureliano en la selva, y dice:

Tú, que en alas de la fama
ocupas lo más remoto
del mundo, que ignora el sol,
surcando estrellados globos;
tú, que en sangrientas victorias

³³ Calderón, *El Faetonte*, p. 783.

³⁴ La escena recrea el momento de Narciso y la fuente, pues Aureliano sueña con coronarse mirándose en una fuente, haciendo explícita referencia al mito de Narciso.

³⁵ Arellano, 2009, pp. 19-20. La ceguera cruel y «ambiciosa voluntad» también describe de Armas, 2016, p. 125.

³⁶ Calderón, *La gran Cenobia*, p. 393.

siempre altivo, siempre heroico;
 tantas veces de la muerte
 el brazo tuviste ocioso
 ¿cómo en desiertas campañas
 en rústico traje? ¿Cómo
 vive acobardado el brío?
 ¿Está el valor temeroso?
 Vuelve al ejército, vuelve,
 dando a los cielos asombros,
 a dar al Tíber victorias
 que harán tu nombre famoso³⁷.

Frederick de Armas escribe sobre este momento de la obra:

Aureliano quiere disfrutar de lo efímero, ignorando lo absoluto y perdurable, basándose en la única evidencia de sus sentidos y no en facultades mentales superiores que le podrían permitir alcanzar la verdad. A lo largo de la obra se guía por sus instintos más fieros, su naturaleza cruel y su ambiciosa voluntad³⁸.

El que precisamente su coronación se realice en esta rima es un elemento fundamental para dejar clara desde el inicio la naturaleza de este emperador.

En 1636 escribió Calderón la fiesta mitológica *Los tres mayores prodigios*, sirviéndose de tres héroes clásicos: Jasón, Teseo y Hércules. La obra empieza en la isla de Colcos donde Friso quiere consagrar al templo de Marte el vellocino de oro. Medea se siente vulnerada en su posición y grita iracunda:

Detente, ignorante o loco
 peregrino, que primero
 que llegue tu intento a logro
 y el de mi padre y mi hermano,
 que apadrinan mis enojos,
 quiero que sepas que ofendes,
 aun cuando más religioso,
 mayor deidad que veneras,
 pues, cuando humilde y devoto

³⁷ Calderón, *La gran Cenobia*, p. 313.

³⁸ De Armas, 2016, p. 125.

a Marte ese vellocino
 sacrificas por despojo
 del mar, me ofendes a mí
 con el sacrificio propio.
 ¿A la soledad inculca
 que yo para mí me tomo,
 haciéndola ruda escuela
 de tantos estudios doctos,
 osado —¡muero de rabia!—
 te atreves —¡rabio de enojo!—
 a sacrificar a Marte,
 haciéndome a mí este oprobrio³⁹?

Medea es un de los tres personajes femeninos que ayudan a los héroes de la obra, pero en este momento es un personaje rabioso y envidioso que opina ser más importante que el propio dios Marte. Su característica soberbia es también subrayada por Absinto que responde:

[...] que también presumas
 con pensamiento ambicioso
 que te deben sacrificios
 como a Marte y como a Apolo⁴⁰?

En el capítulo más polémico del libro *El retorno de Astrea* establece Frederick de Armas un paralelo entre la Medea de *Los tres mayores prodigios*, la Circe de *El mayor encanto, amor* y la controvertida figura del conde-duque de Olivares⁴¹. La cuestión de las implicaciones políticas que pudo haber tenido la forma en la que Calderón presenta a Medea no nos tiene que interesar aquí, sin embargo, el acertado análisis de Frederick de Armas evidencia los aspectos de soberbia ambición del personaje: «No quiere que sacrifique [Friso] nada a los dioses, preferiría que le rindiera homenaje a ella»⁴²; «Medea intenta controlar el conocimiento de las fuerzas positivas y negativas del universo»⁴³. Y tras una interpretación astrológica de los nombres de las tres sirvientas de Medea, —Astrea, Libia y Sirene— explica que «la comedia de Calderón, pues,

³⁹ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1010.

⁴⁰ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1011.

⁴¹ Ver De Armas, 2016, capítulo VII.

⁴² De Armas, 2016, p. 257.

⁴³ De Armas, 2016, p. 258.

debería celebrar el poder del Rey Planeta pero, en cambio, el primer acto de *Los tres mayores prodigios* presenta a una bruja que extiende su poder a los dos momentos que inician el descenso del Sol»⁴⁴.

Uno de los elementos cruciales para la creación de un personaje semejante es su construcción a partir de un romance con una sonoridad específica, claramente asociada a personajes negativos o momentos de gravedad.

En la obra *La cisma de Inglaterra* pueden encontrarse varios personajes cortesanos con rasgos bastante negativos⁴⁵. Dos de ellos, Ana Bolena y el cardenal Wolsey se pintan como dos cortesanos que aspiran a ascender de rango social a toda costa. Kerry Wilks describió en un artículo reciente la cantidad de elementos negativos que reúnen ambos personajes, buscando alusiones a la situación en la corte española y al conflicto del conde-duque de Olivares⁴⁶. No obstante, y a pesar de la positiva imagen inicial de Enrique VIII subrayada por Wilks⁴⁷, es el personaje real el que acomete el mayor atrevimiento de la obra: Decide no respetar la soberanía del papa en cuestiones sacramentales y violar, desde un punto de vista católico, el del matrimonio. Precisamente en este momento utiliza Calderón el romance en ó-ó. Teniendo en cuenta los demás usos que hace el dramaturgo del metro, podemos decir que esto no solo subraya la gravedad del asunto, sino que su sonoridad también crea el momento de soberbia del que peca el rey inglés en ese momento. Tras una larga explicación de su valor como rey católico explica:

Catalina, vuestra reina...
 (Aquí, turbado y dudoso,
 hablen antes que las voces
 las lágrimas en los ojos).
 Catalina, nuevo ejemplo
 de virtud (que más dichoso
 que por rey de dos imperios
 me tengo por ser su esposo)
 fue de mi hermano mujer:

⁴⁴ De Armas, 2016, p. 259.

⁴⁵ Ver Escudero Baztán, 2017, p. 119.

⁴⁶ Wilks, 2018.

⁴⁷ Wilks, 2018, pp. 106-107. Ver también Escudero Baztán, 2017 quien acepta la opinión de Parker que Enrique VIII se pinta de manera compasiva, aunque concluye que «ha fracasado como rey», p. 125.

esto a todos es notorio;
y, así, conmigo no pudo
ser válido el matrimonio.
[...]
y, así, agora la despojo
del imperio, y a sus manos
quito el cetro y laurel de oro,
porque no siendo mi esposa,
está en su poder improprio.
[...]
Y el vasallo que sintiere
mal, advierta temeroso
que le quitaré al instante
la cabeza de los hombros⁴⁸.

Los titubeos iniciales son curiosos, sin embargo la repudiación de Catalina de Aragón no podría ser más rotunda y termina con una clara amenaza de decapitación para quien estuviere en contra de la decisión del rey. En la obra de Calderón la causa del divorcio es únicamente la lujuria de poseer a Ana Bolena y esta causa nada menos que un cisma eclesiástico y una guerra⁴⁹. No convence, pues, la opinión que sostiene que la obra presenta a Enrique VIII de manera compasiva. Tras un análisis retórico del citado parlamento llega Robert Lauer a la misma conclusión⁵⁰. Resumiendo su análisis escribe: «el caso ante el parlamento es presentado por el rey en romance (o, o) en tono sombrío, empezando con un exordio extenso, apropiado para casos difíciles, una breve exposición de los hechos y una amenazante peroración, aunque sin la parte más importante, la *confirmatio*. Por esta causa el cargo cae sobre el rey»⁵¹.

Catalina y el público español de la época tenían muy claras las consecuencias de la repudiación: «las cismas y los errores / con máscaras de piadosos / se introducen;[...]»⁵², dice ella poco después en respuesta al monólogo del rey. Con todo, la asonancia en ó-o no solo crea el tono sombrío que señala Lauer, sino que contribuye tajantemente a la construcción del personaje «de la forma más negativa posible»⁵³, dándole la

⁴⁸ Calderón, *La cisma de Ingalaterra*, vv. 1740-1761 y vv. 1788-1791.

⁴⁹ Ver Arellano, 1994, pp. 48-49.

⁵⁰ Lauer, 1998, p. 139.

⁵¹ Lauer, 1998, p. 139.

⁵² Calderón, *La cisma de Ingalaterra*, vv. 1856-1858.

⁵³ Lauer, 1998, p. 140.

sonoridad que en otras obras suele asociarse a la soberbia del propio demonio o a la de otros personajes ambiciosos en los diferentes reinos terrestres.

Quiero terminar el artículo con un pasaje del demonio de un auto sacramental: *No hay más fortuna que Dios*. Iglesias Feijoo y Hernando Morata escribieron hace poco que es curioso que Calderón haya creado tantos demonios, puesto que este personaje «carece de aliento trágico en el teatro de Calderón»⁵⁴. En un mundo cristiano el papel del demonio «está definido antes de comenzar la acción y no se verá alterado por ninguna circunstancia»⁵⁵. Es cierto; sin embargo los demonios calderonianos son personajes altamente dramáticos, como también señalan Iglesias Feijoo y Hernando Morata en el ya citado artículo. Así escribe Parker sobre el demonio en Calderón:

this great seventeenth-century Spanish dramatist wrote a large number of plays whose themes require the appearance of the Devil, and nowhere else in world literature can we find as remarkable a presentation of him as a dramatic character⁵⁶.

A pesar de que el personaje del demonio carezca de aliento trágico, es precisamente su soberbia la que le infunde dramatismo. Parker y Cilveti destacaron la importancia que tiene para la acción de los dramas religiosos y los autos⁵⁷. Gerhard Poppenberg, en cambio, propuso ver en el demonio no solamente su aspecto indudablemente dramático, sino también el papel que tiene en los autos calderonianos para el complejo eucarístico y la historia de salvación:

En cuanto antagonista, no es el otro principio de lo uno: es lo otro en el único principio. Las piezas cultivan una condición antagonica concebida antiperistáticamente como forma de tratar con el mal; no es un antidiós ni simple apostasía, sino lo no-divino que se desata cismáticamente en Dios y desde Dios y que adquiere forma en el mundo, reintegrándose en la historia y como historia⁵⁸.

⁵⁴ Iglesias Feijoo y Hernando Morata, 2014, p. 8.

⁵⁵ Iglesias Feijoo y Hernando Morata, 2014, p. 8.

⁵⁶ Parker, 1965, p. 3.

⁵⁷ Cilveti, 1977, p. 45.

⁵⁸ Poppenberg, 2009, pp. 322-323. Sobre la importancia del demonio para el bien ver también Campbell, 2017, pp. 64-65.

Notar la importancia que tiene la asonancia en ó-o es crucial al respecto. El romance en ó-o (vv. 376-675) de *No hay más fortuna que Dios* empieza con un largo monólogo de la Justicia en el que esta explica el don divino de la cruz. A continuación, ninguno de los personajes terrestres está dispuesto a llevar la cruz y prefiere seguir a la diosa Fortuna que el Demonio había inventado para corromper la creación divina. Estamos en el momento en el que el Demonio controla el mundo en estado de pecado. La Justicia queda sola y exclama:

¿Qué es esto, cielos? ¿Ninguno
los ojos vuelve a vosotros?
¿A la Fortuna no más
es a quien vuelven los ojos?
¿Qué vanidad, ¡oh mortales!,
os tiene ciegos y locos, [...] ⁵⁹?

Teniendo en cuenta la preferente identificación del demonio y demás personajes de ceguera y ambición con la asonancia en ó-o, parece que la sonoridad anticipa y subraya también en este pasaje la soberbia de los personajes terrestres que no se interesan por el don divino. Calderón crea aquí un plano sonoro que está infestado por el Demonio lo cual conduce a la ceguera de los personajes que siguen a la Fortuna, diosa engañosa y criatura del malvado. En su nivel conceptual este pasaje representa el mundo controlado por él, lo que se corresponde al nivel sonoro con una asonancia en ó-o.

Estalla una verdadera guerra entre la Justicia y el Demonio, duplicada en las figuras del Bien y del Mal, que ambos envían diciendo:

JUSTICIA	Pues humanos...
DEMONIO	Pues mortales...
JUSTICIA	... ved todos...
DEMONIO	... ignorad todos...
JUSTICIA	... que en el aviso que os doy...
DEMONIO	... que en la lid de que os informo...

⁵⁹ Calderón, *No hay más fortuna que Dios*, vv. 550-555.

JUSTICIA ... todo bien es don de Dios.
 Vase.
 DEMONIO ... todo mal es del Demonio⁶⁰.

Así termina el romance y la palabra «demonio» solo ocurre esta única vez en posición de rima. Su aparición aquí es mucho más que un simple efecto sonoro que impresiona, o asusta a un presunto espectador/ oyente. La palabra «demonio» termina este pasaje dominado por su rima y por él, poniendo de relieve que este mundo está infestado y dominado por él, sin necesidad de que aparezca constantemente en posición de rima. Mediante la rima la palabra «demonio» vibra durante todo el pasaje y a Calderón le basta terminar la escena con esta, casi a modo de firma que ratifica el poderío del demonio en esta situación.

Se ha tratado de demostrar en un ejemplo concreto cómo en Calderón la utilización de una asonancia concreta contribuye no solo a una ambientación sonora atmosférica de la escena en cuestión, sino que la asonancia opera también en el nivel conceptual del texto y puede darle ciertos matices a un personaje. En el caso de la asonancia en ó-o se ha visto que Calderón la usa para destacar la soberbia de los personajes, llegando en algunas casos a los momentos de desengaño como la caída de Faetón o anunciando la crueldad del personaje ya en el momento de su coronación. La o, «tragicum sonum», sonido lleno y grave, sirve para crear escenas sombrías y graves, destacando el pecado de la soberbia en los personajes más ambiciosos del teatro de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón», *Ibero-romania*, 75-76, 2012, pp. 121-141.
- «Hermanas de Semíramis, Ester y Medea: Reinas de comedia, reinas de la historia y el problema del otro en el teatro de Calderón y sus contemporáneos», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano, XVII Coloquio anglo-germano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 17-28.

⁶⁰ Calderón, *No hay más fortuna que Dios*, vv. 670-675.

- ARELLANO, Ignacio, «Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón», *Historia y Vida*, 74, 1994, pp. 42-49.
- «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.
- ARISTÓTELES, *Art of rhetoric*, trad. John H. Freese, Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- ARMAS, Frederick A. de, *El retorno de Astrea. Astrología, mito e imperio en Calderón*, ed. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- BRADLOW, Ann R., «A comparative acoustic study of English and Spanish vowels», *The Journal of Acoustical Society of America*, 97, 1995, pp. 1916-1924.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Colección Teatro clásico español, Canon 60, La colección esencial del TC/12, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- *El Faetonte*, en *Cuarta parte de comedias, IV*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 675-785.
- *El mágico prodigioso / The prodigious magician*, ed. Bruce W. Wardropper, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, ed. María J. Caamaño Rojas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- *El pintor de su deshonra (auto)*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- *El purgatorio de San Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2001.
- *La devoción de la misa*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *La gran Cenobia*, en *Primera parte de comedias, I*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 307-396.
- *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 2009.
- *La humildad coronada*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
- *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de Comedias, II*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 989-1125.
- *No hay más fortuna que Dios*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.

- CAMPBELL, Ysla, «La participación del bien en el mal: *El mágico prodigioso*», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano, XVII Coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 57-66.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- CILVETI, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Personajes malvados en *La cisma de Ingalaterra* de Calderón», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano, XVII Coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 119-134.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- FÓNAGY, Iván, *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag, Mouton, 1963.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
- GÓMEZ MILÁN, Emilio *et al.*, «The Kiki-Bouba Effect. A Case of Personification and Ideasthesia», *Journal of Consciousness Studies*, 20, núm. 1-2, 2013, pp. 84-102.
- GÓMEZ Milán, Emilio, Óscar IBORA y María José CÓRDOBA, *El universo Kiki Bouba. Ideasthesia, empatía y neuromarketing*, Granada, Ediciones Fundación Internacional Artecittà, 2014.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis e Isabel HERNANDO MORATA, «La figura del demonio y su función dramática en los autos sacramentales de Calderón», *Hipogrifo*, 2, núm. 1, 2014, pp. 7-22.
- JAKOBSON, Roman, «Linguistics and Poetics», en Roman Jakobson, *Selected Writings III, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. Stephen Rudy, Den Haag / Paris / New York, Mouton, 1981, pp. 18-51.
- LANZ, Henry, *The physical basis of rime. An essay on the aesthetics of sound*, New York, Greenwood, 1968.
- LAUER, A. Robert, «Los monólogos de los reyes en Calderón: un estudio retórico de los discursos del rey Basilio en *La vida es sueño* y Enrique VIII en *La cisma de Ingalaterra*», en *Texto e imagen en Calderón, Undécimo coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 132-142.
- «La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. Aure-

- lio González *et al.*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México / AITENSO, 2003, pp. 345-352.
- «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El tesoro escondido*, ed. Robert Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 7-74.
- MAURER, Daphne, Thanujeni PATHMAN y Catherine J. MONDLOCH, «The shape of boubas: soundshape correspondences in toddlers and adults», *Development Science*, 9, núm. 3, 2006, pp. 316-322.
- PARKER, Alexander A., «The Devil in the Drama of Calderón», en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. Bruce W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 3-23.
- PLATO, *Lysis. Symposium. Gorgias*, trad. William R. M. Lamb, Cambridge, Harvard University Press, 1925.
- POPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- RAMACHANDRAN, V. S. y E. M. HUBBARD, «Synaesthesia — A Window Into Perception, Thought and Language», *Journal of Consciousness Studies*, 8, 12, 2001, pp. 3-34.
- RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, ed. Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- SMITH, Paul Julian, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon, 1988.
- TERENTIUS MAURUS, *De litteris, de syllabis, de metris*, ed. Chiara Cignolo, Hildesheim, Georg Olms, 2002.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «“Yo seré de romance y diré ‘Escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-296.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- WILKS, Kerry K., «Myth and History in Pedro Calderón de la Barca's *La cisma de Inglaterra*», en «*Los cielos se agotaron de prodigios*». *Essays in honor of Frederick A. de Armas*, ed. Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Delaware, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 105-116.
- WILLIAMSEN, Vern G., «Rhyme as a Form of Audible Sign in two Calderonian Plays», *Neophilologus*, 68, núm. 4, 1984, pp. 546-556.
- «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 687-694.

WIMSATT, William K., *The verbal icon*, London, Methuen, 1954.

WOOLDRIDGE, John B., «Some unstudied aspects of Calderón's versification», en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 161-183.