

SONIDO Y AFECTO EN CALDERÓN
UN ESTUDIO DE LAS ASONANCIAS

Simon Kroll

Edition Reichenberger · Kassel 2022

ÍNDICE

Nota	x
Prefacio	1
I. INTRODUCCIÓN	5
1. Prólogo para todos	5
2. Formulación de la pregunta	9
2.1 ¿Por qué variar las asonancias?	9
2.2 Estado de la cuestión	13
3. Metodología	18
3.1 Leer a todo Calderón	18
3.2 Rimar entre antiguos y modernos	23
3.3 Comentarios paratextuales y metaliterarios	27
3.3.1 Paratextos y cartas	27
3.3.2 El delirio de la rima. Juegos de palabras con terminología métrica	28
3.4 La rima como significante o ¿dónde empieza la semántica? ...	37
3.4.1 Sonido y afecto	37
3.4.2 La rima como fuerza persuasiva	52
4. Cuestiones de género y frecuencias de sonido	61
II. VALORES Y FUNCIONES DE LAS ASONANCIAS CALDERONIANAS ...	71
1. Romances con vocal tónica en /u/	71
1.1 Rimas agudas y rimas llanas	71
1.2 Romances en ú-a: malos presagios, escenas de horror	74
1.2.1 Autos sacramentales	75
1.2.2 Comedias mitológicas	83
1.2.3 Comedias caballerescas y novelescas	85
1.2.4 Dramas de honor	88

1.2.5 Obras cómicas: comedias palatinas y de capa y espada . . .	90
1.2.6 Pasajes rimados en ú-e y ú-o	93
2. Romances con vocal tónica en /o/	105
2.1 Romances en -ó	105
2.1.1 Autos sacramentales	105
2.1.2 Comedias históricas, religiosas, mitológicas y tragedias	109
2.1.3 Obras cómicas	111
2.2 La asonancia en ó-o: sonido de la soberbia	113
2.2.1 Autos sacramentales	113
2.2.2 Comedias religiosas, históricas y mitológicas	118
2.2.3 Obras cómicas	130
2.3 Romances en ó-a	134
2.3.1 Autos sacramentales	134
2.3.2 Comedias novelescas, religiosas y mitológicas	138
2.3.3 Obras cómicas	140
2.4 Romances en ó-e	142
2.4.1 Autos sacramentales	142
2.4.2 Comedias históricas, religiosas y mitológicas	144
2.4.3 Obras cómicas	146
3. Romances «oscuros»: resumen	147
4. Romances en /i/	149
4.1 La -í aguda	150
4.1.1 Autos sacramentales	150
4.1.2 Comedias mitológicas	158
4.1.3 Comedias novelescas, históricas y tragedias	166
4.1.4 Obras cómicas	167
4.2 Romances en í-o	170
4.2.1 Autos sacramentales	170
4.2.2 Comedias mitológicas	171
4.2.3 Dramas y tragedias	173
4.2.4 Obras cómicas	176
4.3 Romances en í-a	177
4.3.1 Autos sacramentales	177
4.3.2 Comedias religiosas	179
4.3.3 Dramas de honor	181
4.3.4 Obras cómicas	183

4.4 Romances en í-e	185
4.4.1 Autos sacramentales	185
4.4.2 Comedias mitológicas y novelescas	186
4.4.3 Comedias históricas, religiosas, dramas de honor y tragedias	188
4.4.4 Obras cómicas	190
5. Resumen: romances en /i/	191
6. Romances en /e/	192
6.1 Sonidos neutrales	192
6.2 Uso conceptual	193
6.2.1 Eco y Narciso: historia de reflejos	193
6.2.2 Excurso: la investigación científica del eco	194
6.2.3 Espejo sonoro	196
6.3 Uso enfático	200
6.4 Ponderación de oposiciones	202
7. Romances en /a/	205
8. Digresión: las asonancias en las traducciones	212
 III ARMONÍA, FE Y RIMA	 223
1. Audición y fe	223
1.1 El debate entre la vista y el oído	223
1.2 Oído y sonoridad en Calderón	226
1.3 Afecto y conversión	228
2. Armonía	237
2.1 Mito y ciencia	237
2.2 Materialización de la armonía universal en la poesía dramática	242
 IV BIBLIOGRAFÍA	 255
 Índice onomástico	 281
Índice terminológico	286

PREFACIO

En el calor veraniego de un congreso de la AITENSO en el sur de Francia nos preguntaba una eminente siglodeorista italiana, tras un impresionante repaso por algunos chistes que será mejor no repetir aquí, a nosotros jóvenes doctorandos qué era lo que realmente nos interesaba. Envalentonados por la inesperada serie de chistes, respondimos todos con más soltura de lo habitual, y supe desde entonces que lo que yo realmente quería investigar era si las asonancias de los romances teatrales tenían alguna función. Algunos años más tarde tuve la suerte de ser becado por el Austrian Science Fund (FWF) en el programa «Erwin Schrödinger» que es una beca que, a pesar del nombre, existe y me brindó la oportunidad de dedicar varios años a esta cuestión. Lo que tienes entre manos, apreciado lector, es una síntesis de los resultados de este tiempo en el que traté de suplir lo poco que sabía en aquel verano francés, ahora ya muy alejado en el tiempo.

Me acerqué a la posible función de las asonancias en diferentes fases de escritura y lectura, de manera que el libro se divide en los siguientes capítulos: en el primero, más teórico, intento explicar por qué puede ser interesante fijarse en la rima. Las argumentaciones de la incorporación de la rima en la poesía, las posibilidades de que la consonancia y resonancia de un sonido concreto adquieran significado, así como la fuerza persuasiva de la rima son los temas principales de esta primera parte. Ya que tanto en las traducciones como en la neurociencia actual pueden encontrarse acercamientos a los fenómenos sonoros de la poesía dramática barroca, no se distraiga el lector si estos temas también se tratan.

La segunda parte se dedica a una revisión detallada de las diferentes asonancias en Calderón, con el fin de hacer visibles, audibles si cabe, las diferentes funciones que, a mi parecer, debieron de tener las rimas de los romances teatrales calderonianos.

En la tercera parte trato de esbozar la cosmovisión que condiciona el uso del sonido del verso que defiendo: la armonía universal. Las asonancias o, más ampliamente dicho, el sonido del verso calderoniano, destinado a su pronunciación por los actores en las tablas del barroco, son una bisagra que articula y pone en relación el alma y la armonía; esto es, el cosmos.

Muchas personas han contribuido a este libro, ante todo Wolfram Aichinger, que me ha llevado por estos derroteros desde que fui alumno suyo. La beca del FWF (Austrian Science Fund) me brindó la posibilidad de una estancia de dos años en Heidelberg donde me acogieron calurosamente Gerhard Poppenberg y Robert Folger. El vivo debate del que he podido participar durante mi estancia heidelbergense y el diálogo con los doctorandos del coloquio del prof. Poppenberg añadieron muchos aspectos a este libro. Durante la redacción del libro, tiempo en el que a menudo también dudaba de mis propios resultados, he recibido el apoyo intelectual de muchas personas. Fausta Antonucci, Susana Hernández Araico, Margaret Greer, Felipe Pedraza Jiménez, Daniel Fernández Rodríguez, Gastón Gilabert y Robert Lauer me señalaron en repetidas ocasiones su interés por el tema. Santiago Fernández Mosquera incluso me dio ocasión de presentarlo en un intercambio de Erasmus docente en la Universidad de Santiago de Compostela. En Heidelberg he podido debatirlo con Emilio Vivó y Carmela Fischer que además se leyeron gran parte del libro. Fernando Rodríguez-Gallego y Clara Monzó me ayudaron en la redacción final del libro. Todos ellos contribuyeron enormemente a la versión final de este texto.

¡Muchas gracias!

Schöne Aussicht
Simon Kroll

INTRODUCCIÓN

1. Prólogo para todos

Sonido es energía y poder, y sin embargo, pasa demasiadas veces desapercibido por nosotros mismos y por nuestra cultura científica. Grave error si tenemos en cuenta las veces que nos vemos manipulados por el sonido. Cuando entramos en una tienda, suena una música para que la cartera se aligere; cuando tomamos algo en nuestro bar favorito, las canciones nos invitan a quedarnos a tomar una copa más y a esperar un desenlace feliz del incipiente amorío; cuando vemos nuestra película favorita, el son de un violín nos hace llorar o, gracias a Hitchcock, temer a un asesino en serie. El sonido puede despertar emociones muy profundas y, conocido bajo el fenómeno sonoluminiscencia, incluso crear pequeñas estrellas en nuestra tierra¹. Durante buena parte de los milenios pasados, las campanas de las iglesias marcaban el ritmo de la vida, e incluso marcaban territorios: si alguien al alejarse de su pueblo se enteraba por el son de las campanas de una noticia relevante, como el nacimiento de un nieto o la muerte de una abuela, estaba incluso obligado a volver para ofrecer el debido respecto al recién nacido o a la difunta. Dentro de las iglesias sonaban composiciones grandiosas en el instrumento más voluminoso de su tiempo, acompañando a menudo a coros de múltiples voces; todo ello para festejar al Dios cristiano. Cuando afrontamos los límites que realmente importan, el nacimiento, el comienzo de la adolescencia, el amor y la muerte, confiamos más en el sentido del oído que en el de la visión. Desde los tiempos más ancestrales de la humanidad es la música la que nos conecta con el más allá.

1 No soy la persona adecuada para describir los procesos físicos implicados, pero cualquier plataforma de vídeos en línea ofrece visiones fascinantes de este fenómeno.

En nuestra cultura moderna y desencantada (¿un poco desilusionada?) esta idea puede parecernos a primera vista cogida por los pelos: hay una separación estricta entre el público y los recitantes, y una separación de rito y teatro. Sin embargo, es el sonido, ya sea el de los instrumentos o el de los versos emitidos por los actores, el que involucra al público. En el sonido reside una fuerza participativa muy profunda, puesto que toca las emociones del público. Cuando un actor recita un verso de su personaje, el público no se limita a entender lo que dicen las palabras; de hecho, incluso puede ser que no lo haga: puede que algún oyente haya llegado tarde, o esté hablando con otro, o que no haya comprendido las metáforas altisonantes del poeta culto. Lo que sin embargo le llega es la forma sonora del verso, y ya esta le da información sobre el valor emocional de lo que está percibiendo. Y por increíble que suene, eso incluso es cierto en nuestro uso diario de la lengua, como recientes estudios neurocientíficos demostraron. Aún más potente será este valor emocional cuando lo que se dice son los versos de un poeta que cree firmemente en una de las ideas más bellas de Occidente: que todo el universo está compuesto por relaciones armónicas y que el alma anhela desde su nacimiento consonar con esta armonía cósmica, porque «en cada cosa duerme una canción, [...] di tan sólo la palabra mágica / y el mundo se alzaré y cantará» (Eichendorff).

En el comienzo de nuestra época moderna, o sea en el siglo XVI, nace en España una forma de teatro insólita: la comedia nueva de Lope de Vega. Orientada por el juicio del vulgo no miraba las reglas clásicas del teatro: las unidades de Aristóteles, la separación de comedia y tragedia ya no importaban, los reyes se mezclaban con el pueblo en el escenario. Aparte de esta revolución formal, creo, sin embargo, que la mayor fuerza de esta forma teatral reside en su composición sonora. A diferencia de las otras tradiciones teatrales en el resto de Europa, la comedia nueva combina diferentes metros y estrofas, lo cual también se da en el teatro religioso de la época, es decir en los autos sacramentales. En estas piezas se pone en escena la historia salvífica de la humanidad mediante personajes alegóricos. Personajes como La Culpa conducen a La Humanidad a la caída en desgracia, de la cual esta solo se salva gracias a la muerte y resurrección de Jesucristo. Los autos siempre terminan con la adoración del sacramento, puesto que se representaban en la fiesta del Corpus Christi.

Los personajes de las comedias y autos sacramentales hablan en sonetos, redondillas, silvas, quintillas, octavas reales, y muchas más es-

trofas. Esa variedad sonora marcaba el ritmo de las emociones o, mejor dicho, de los *afectos*. Especialmente en los años tempranos de la comedia nueva, no hubo grandes espectáculos visuales sobre escena. Todo pasaba con la luz de la tarde, prácticamente sin recursos escenográficos, y la vestimenta —el mayor caudal de las tropas junto a los textos—, era el único elemento, junto a las caras de los actores, para los ojos del público. ¿Cómo captar entonces la atención de los oyentes? ¿Cómo despertar ira, alegría, odio o tristeza? Estoy convencido de que la sonoridad de los versos era un elemento fundamental para conseguirlo. Así, un discípulo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán —al que le esperaba un futuro glorioso, truncado por una dura enfermedad que lo empujó al abismo del olvido—, comentaba en estos términos, cuando aun era joven y prometedor, que hacía entrega al lector de sus obras impresas, para que las examinase con cuidado:

que aunque parecieron razonables en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes, y la suspensión de los afectos, suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos porque como se dicen aprisa las coplas y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos pero no satisfecho el entendimiento².

¿Cómo hacer entonces que pasen los relámpagos por rayos? Creando ritmos que marchan y machacan, y rimas que resuenan y crean ambientes sonoros; en pocas palabras, escribiendo versos que dejen atónito al público. Lope y Calderón eran, perdonen los poetas de segunda fila, los dos genios que dejaron sin aliento a su público durante todo el Siglo de Oro. El que una vez se haya dejado llevar por la fuerza de sus versos lo sabe.

La forma más importante de todas las estrofas del teatro barroco es el romance. Esta serie octosilábica con rima asonante en los versos pares se convierte pronto en el metro fundamental de la comedia nueva, por ello me pareció pertinente estudiar sus asonancias para acercarse al sonido de la comedia nueva. A fin de poder estudiar los afectos que despierta la composición sonora del verso teatral en detalle, he decidido centrarme en investigar exclusivamente las asonancias de los romances, puesto que son, como veremos, portadoras muy eficaces

² Montalbán, *Primera parte de comedias*, p. 20.