

# La sonoridad de la culpa y de la gracia en los autos sacramentales de Calderón: el caso de *La vida es sueño*<sup>1</sup>

## The Sonority of Guilt and Grace in the Calderonian *autos sacramentales*: the case of *La vida es sueño*

**Simon Kroll**

Universidad de Tréveris  
ALEMANIA  
simon.kroll@googlemail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 433-444]

Recibido: 14-06-2018 / Aceptado: 19-09-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.34>

**Resumen.** El artículo comienza con un breve repaso del debate sobre el alcance de los sentidos de la vista y el oído en el ámbito religioso. Dada la importancia del oído en el catolicismo, se propone investigar con mayor énfasis estructuras sonoras en los autos sacramentales de Calderón. Se demuestra cómo la psicomaquia de los autos sacramentales se plasma directamente en la estructura sonora de la obras, llevando al alma por la asonancia en u-a al pecado y en a-a, de Gracia, a la redención.

**Palabras clave.** Sonoridad; oído; rima; asonancia; diablo; redención.

**Abstract.** The article gives a short introduction to the debate on the status of the senses (sight and hearing) in religious affairs. Due to the importance of the hearing in the catholic tradition the author proposes to study sound structures in the Calderonian autos sacramentales. The psicomaquia finds its expression in the

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. Asimismo le agradezco a Carmela Fischer el diálogo y sus correcciones estilísticas.

play's sound structures, which takes the soul in the assonance on u-a to the sin and in the assonance on a-a to the redemption (gracia).

**Keywords.** Sound; Ear; Rhyme; Assonance; Devil; Redemption.

## 1. SONIDO Y FE

Parece existir una relación entre música a muy alto volumen, e incluso entre ruido propiamente dicho, y el espacio sacro<sup>2</sup>. Las cuestiones de la fe y de la misión tienen una relación directa con los cinco sentidos del hombre. ¿Qué lleva a la conversión o a un fortalecimiento de la fe? ¿La palabra escrita, el sermón, el olor a incienso? ¿Cuál es el sentido corporal predilecto para la fe? Este debate tiene una historia larga. Recuérdese solo la cantidad de veces en las que el dios del Antiguo Testamento se dirige a los judíos diciendo «¡Escucha, Israel!». La comunicación con el pueblo de Israel se produce muchas veces a través del oído. Baste aquí citar una de las oraciones más importantes de los judíos. Se encuentra según el orden de la Biblia cristiana en el *Deuteronomio*, 6, 4: «Escucha Israel: Yahveh, nuestro Dios, Yahveh es uno».

Más tarde, san Pablo subraya en sus epístolas la importancia de lo auditivo para la misión:

Pero no todos prestaron oído al Evangelio. Porque Isaías dice (53,1): «Señor, ¿quién dio fe a nuestra audición?» Luego la fe viene de la audición; y la audición, por la palabra de Cristo. Mas digo: ¿Es que no oyeron? Antes bien (Sal 18,5):

«Por toda la tierra se difundió su voz,  
y hasta los confines del mundo sus palabras».  
(*Epístola de san Pablo a los Romanos*, 10, 16-18)<sup>3</sup>.

San Agustín de Hipona también señala el beneficio de la música para la fe, a pesar de sus dudas acerca de posibles usos voluptuosos de la misma:

Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. nunc in sonis quos animant eloquia tua cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream,

(The pleasures of sound had captivated and enthralled me more powerfully, but you have released and liberated me. Nowadays, I admit, I find a degree of calm

2. Piénsese en las campanas, el órgano y los instrumentos muy ruidosos como matracas en ritos religiosos, dentro y fuera de Europa. Ver Lévi-Strauss, 1966, pp. 347-355.

Ver también Wagner, 2003, pp. 161-168. Los dioses más importantes suelen asociarse al trueno y a los relámpagos. Vico incluso deduce el origen de la lengua y de los mitos, de la necesidad de señalar y nombrar de alguna manera el extraordinario ruido que tenía que suponer el trueno para los primeros hombres (*Scienza nova*, cap. 2, 4).

3. Los editores de la *Sagrada Escritura*, José María Bover y Francisco Cantera Burgos, vieron la necesidad de anotar en este lugar lo siguiente: «Este versículo, [...] demuestra que el conducto normal de la fe no es, como quieren los protestantes, la palabra de Dios escrita, sino la palabra viviente, predicada y oída».

contentment in the sounds that your words bring to life when they are sung in a pleasing and skillful voice)<sup>4</sup>.

El autor de uno de los primeros textos rimados en alemán argumenta que la elección de versos rimados se corresponde con la elección de una forma literaria que apunte directamente al corazón. Me refiero a Otfrid von Weißenburg quien, en el siglo IX, introduce la rima en la literatura alemana con su *Liber evangeliorum* (siglo IX)<sup>5</sup>.

Entre los géneros más curiosos para estudiar este tema se encuentra la épica bíblica de los siglos V y VI. Autores como Sedulius o Avitus se sirven todavía del hexámetro épico, cuyo representante más famoso fue Virgilio, para narrar las historias de la religión que está por instalarse en el imperio. Estos autores argumentan que se sirven del verso para conmover mejor a los oyentes y aparecen en ellos claros indicios de un uso deliberado de la rima<sup>6</sup>. Como ejemplo podemos citar el comienzo del *Carmen paschale* de Sedulius del siglo V:

Cum sua gentiles studeant figmenta poetae  
Grandisonis pompare modis, tragicoque boatu  
Ridiculoque Geta seu qualibet arte canendi  
Saeva nefandarum renovent contagia rerum  
Et scelerum monumenta canant, rituque magistro  
Plurima Niliacis tradant mendacia biblis:  
Cur ego, Daviticis adsuetus cantibus odas  
Cordarum resonare decem sanctoque verenter  
Stare choro et placidis caelestia psallere verbis,  
Clara salutiferi taceam miracula Christi?<sup>7</sup>

No se trata de una estructura con un uso sistemático de la rima, no obstante, resulta evidente que destaca las palabras *biblis*, *verbis* y *Christi*, incluso si estas rimas no son del todo perfectas. El sistema de acentuar y rimar permite establecer relaciones de sentido que, así utilizadas, no se encuentran en Virgilio. En su recorrido por la historia de la rima, Hegel comenta la aparición errática y esporádica de algunas rimas en los autores clásicos: «Doch fehlt diesem Spiele mit Klängen die tiefere Bedeutsamkeit des romantischen Reimes, welcher nicht den Klang als solchen, sondern das Innerliche, die Bedeutung, in demselben hervorhebt»<sup>8</sup>.

La rima pareció ser un procedimiento importante para convencer, persuadir y finalmente instalar la nueva fe, el cristianismo. Sin ser cristiano, ya conocía Gorgias, maestro de la prosa rimada, el poder persuasivo de este recurso. Su estilo de sofista demuestra un uso muy deliberado del homoioteleuton, como denominaban los antiguos a la rima. Su uso del mismo destacó tanto que Plato, al escribir su diálogo *Gorgias*, imita este estilo rimado e introduce las rimas para mostrar cómo argumentan los alumnos del sofista. Para instalar la nueva fe, los cristianos se sir-

4. Augustinus, *Confesiones*, X, 33 (49).

5. Wenzel, 1995, pp. 89-90.

6. Wenzel, 1995, p. 89.

7. Sedulius, *Carmen paschale*, lib. I, vv. 1-26.

8. Hegel, *Ästhetik*, p. 388.

vieron de toda una serie de recursos retóricos, filosóficos y estilísticos: la rima fue uno de ellos<sup>9</sup>.

## 2. OÍDO Y SONORIDAD EN CALDERÓN

En la época de Calderón la rima parece tan lexicalizada que, en la mayoría de los casos, apenas le prestamos atención. Sin embargo, sigue en pie el debate sobre la jerarquía de los cinco sentidos y una de sus realizaciones artísticas más conocidas la encontramos en *El triunfo de la Fe*, de Escalante. En este cuadro se ve a cinco mujeres representando alegóricamente a los cinco sentidos. Están delante de una alegoría de la Fe. Todas dudan al contemplar una hostia, sirviéndose del gesto característico del respectivo sentido. El Olfato huele, la Vista mira, el Tacto toca y el Gusto prueba la hostia. Solo el Oído dirige su mirada hacia arriba, estableciendo una relación con el cielo y señalando que ella sí puede creerse el milagro de la transubstanciación, pues el Oído oye y obedece, es decir, cree<sup>10</sup>.

El investigador alemán Robert Jütte ofrece una buena panorámica de la representación tópica de los cinco sentidos y sus deberes con respecto a la Fe y menciona también a Calderón<sup>11</sup>. En sus autos aparece con cierta frecuencia dicha representación tópica. Podemos ver un ejemplo en *El cubo de la Almudena* en el que la Iglesia reparte los oficios entre los sentidos:

El Oído ya se ve  
que siendo en mi hermosa esfera  
la centinela primera  
tendrá a su cargo la fe.  
La Vista, que siempre fue  
la que más lejos se avanza  
y lo más distante alcanza,  
a la esperanza tendrá  
a cargo, que siempre está  
a mi vista mi esperanza.  
El Olfato, que en inmenso  
aroma es quemada nube,  
la caridad, que es quien sube,  
si en la oración en Dios pienso,  
como el humo del incienso.  
La penitencia se inclina  
al Tacto en la disciplina  
y al Gusto ayunos, que son  
una fortificación  
que se labra de otra ruina<sup>12</sup>.

9. Para el paso de la métrica cuantitativa de los antiguos a la métrica moderna con la rima final como el marcador principal del final del verso, puede verse Vossler, 1965.

10. Ver también Strosetzki, 2019.

11. Ver Jütte, 2000.

12. Calderón, *El cubo de la Almudena*, vv. 503-522.

Y a continuación es precisamente el Oído el que vence las dudas del Entendimiento que, por influencia de la Apostasía, se había pasado al bando enemigo.

Otro pasaje parecido se encuentra en *El nuevo palacio del Retiro* en el que los cinco sentidos se presentan delante de la Fe, esperando cada uno ser el elegido para recibir el ramillete de la Fe. Rechaza a cuatro. Solo el Oído, humilde y desconfiando de sí mismo, recibe el obsequio:

Oído	Temblar su semblante es justo, y así, torpe, humilde y ciego, a ofrecerme a mí no llego, que a esa voz, que el labio mueve, soy una estatua de nieve, aunque con alma de fuego. El Oído soy, que dar noticia sólo he podido de una voz, siendo Sentido el más fácil de engañar. Ve la Vista, sin dudar lo que ve; huele el Olfato [...] pero lo que oye el Oído sólo es un eco veloz que nace de ajena voz sin objeto conocido. Luego bien estoy corrido, pues no tienen mis errores, como la Vista colores, como el Tacto variedades, como el Gusto suavidades, ni como el Olfato olores.
FE	En esa desconfianza más hallado está el amor de la Fe; aqueste favor solo el Oído le alcanza <sup>13</sup> .

El Oído es, pues, el Sentido mejor para la conversión o el fortalecimiento de la fe<sup>14</sup>. El eco de una voz ajena (¿de Dios, del Papa, de un sacerdote o de un actor?), puede afectar al alma sin las perturbaciones superficiales (colores, gustos, suavidades y olores) de los otros sentidos. El eco, la resonancia de la voz ajena, en este caso de la Fe, puede penetrar sin molestias a través de este sentido hasta el alma, inclinándola hacia la fe. El Oído resulta ser entonces la vía más directa para conmovérla<sup>15</sup>.

13. Calderón, *El nuevo palacio del Retiro*, vv. 567-596.

14. Ver también la entrada «Oído, sentido de la Fe» en el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, de Ignacio Arellano (2000), que recoge algunos de los pasajes aquí citados también (p. 164).

15. En la obra *El gran príncipe de Fez* también aparecen varios comentarios sobre la fuerza persuasiva de lo que se percibe a través del oído: «Que tienen alma los libros / ya lo oí, mas no tan viva / que en el corazón sus letras, / más que en el papel, se impriman, / sonándose en los oídos / calladas a un tiempo y dichas» (p. 616).

Mucho se ha escrito sobre cómo en el arte calderoniano convergen todos los sentidos: «En la vieja disputa entre vista y oído, Calderón, sobre todo en los autos, opta por una sabia neutralidad, repartiendo sus elogios y su atención, de forma casi paritaria, entre las artes visuales (Pintura, sobre todo) y las artes auditivas (Música, Ritmo, Poesía)»<sup>16</sup>, comenta Fausta Antonucci al respecto. Enrique Rull había escrito un poco antes que «se ha dicho infinitas veces que el arte de Calderón en los autos (y en las zarzuelas y óperas) persigue la ambición de un arte total. Y ¿qué es el arte total sino una forma de encerrar en los límites estrechos de la palabra, la pintura, la música la escultura y la arquitectura, una representación absoluta del universo?»<sup>17</sup>.

A pesar del impresionante proyecto de un arte total que sin lugar a dudas es el teatro de Calderón, es preciso estudiar con más énfasis los aspectos auditivos de su obra. El oído es, para las cuestiones de la religión, demasiado importante como para no tener en cuenta la rima en el estudio de una obra escrita en verso. Se verá a continuación que la estructura de psicomaquia de los autos sacramentales tiene una relación directa con el plano sonoro puesto que la configuración de la caída y redención del alma se plasma en él. La rima lleva al alma por la caída, hacia el perdón de los pecados.

Editores críticos establecen desde hace tiempo esquemas métricos en los que se identifican las asonancias de los romances, pero trabajos que traten de relacionar la aparición de determinadas rimas con determinados efectos en el caso de Calderón son casi inexistentes. De la crítica reciente cabe mencionar los nombres de Aichinger<sup>18</sup>, Robert Lauer<sup>19</sup>, Vern Williamsen<sup>20</sup> y John Wooldridge<sup>21</sup> que ya señalaron la posibilidad de que las asonancias pudieran tener algún significado, o que por lo menos su elección y reparto en la obra podría ayudar a aclarar cuestiones de autoría.

En otras épocas de la Filología, la idea de la semantización de estructuras sonoras como la rima ha sido defendida por autores como Jakobson, Wimsatt o Lanz, cuyos argumentos aquí no se repiten por falta de espacio<sup>22</sup>. Sus ideas se discutieron también en España<sup>23</sup>, pero hasta ahora no se han aplicado al estudio de las asonancias en un autor como Calderón. En este artículo se tratará de demostrar cómo las asonancias de *La vida es sueño* crean distintas sonoridades y campos semánticos (relacionando las palabras en posición de rima). Estas acompañan al alma por dos de las estaciones principales del auto: la caída y la redención.

En un artículo reciente se ha defendido que la asonancia en u-a aparece únicamente en escenas de horror, presagios nefastos o escenas de violencia física.

16. Antonucci, 2006, p. 34.

17. Rull, 2001, p. 217.

18. Ver Aichinger, 2012.

19. Ver Lauer, 1998, 2003 y 2012.

20. Ver Williamsen, 1970a, 1970b, 1977, 1984 y 1989.

21. Ver Wooldridge, 1981a y 1981b.

22. Ver Kroll, en prensa.

23. Ynduráin, 1969.

Incluso cuando se dan en obras cómicas tiene esta misma connotación, sirviendo en estos casos para la narración de muertes, por ejemplo<sup>24</sup>.

Teniendo en cuenta la perspectiva del género literario podemos decir además que asonancias en u-a solo aparecen en muy pocos casos en obras cómicas. La gran mayoría de la rima en u-a se da en autos, tragedias, dramas de honor, comedias históricas y religiosas. Y el mayor número de esta asonancia se encuentra en los autos sacramentales; sirve casi exclusivamente para la creación de los momentos álgidos de los antagonistas del plan divino de salvación. Situaciones típicas de asonancias en u-a serían aquellos en los que los antagonistas se reúnen para crear sus planes de corromper la historia salvífica, las caídas en pecado propiamente dichas del Género Humano o narraciones de acontecimientos nefastos de la Biblia, causados por la corrupción demoníaca: el diluvio, el pueblo judío adorando dioses paganos, la construcción de la torre de Babel. La asonancia en u-a sirve para la creación de estos momentos. La rima en u-a es un elemento disonante en la obra de Calderón.

El auto *La vida es sueño* convierte en sacramental la historia del príncipe encerrado por su padre. El príncipe es en este caso el Hombre, a quien la Sabiduría le advierte que es el legítimo heredero del reino, lo que causa enfado en el Hombre, puesto que se siente privado de su derecho hereditario. Quiere vengarse e incluso amenaza al Verbo, su propio padre. Ante semejante situación la Gracia se va, el Hombre quiere detenerla y abraza por equivocación a la Culpa:

	<i>Quiere irse la Gracia.</i>
VERBO	Detente, Gracia.
LUZ	No puedo, que él me obliga a que la huya.
HOMBRE	No huirás, que yo entre mis brazos te detendré.
	<i>Abrázase con la Culpa.</i>
ALBEDRÍO	¡Suerte dura! por irle huyendo la Gracia se ha abrazado con la Culpa.
HOMBRE	Yo... (pero, ¿qué me embaraza?) soy yo... (pero, ¿qué me turba?) hijo... (pero, ¿qué me altera?) tuyo... (pero, ¿qué me ofusca?) La voz torpe, el pecho helado, perdida la vista, muda la lengua, atadas las manos, quedo en brazos de la Culpa. [...]

24. Kroll, en prensa. El artículo ha sido aceptado para su publicación en la *Revista de literatura*.

Torpe y sin sentido ya,  
sin ser, sin acción ninguna  
dejo embargada la Gracia  
en los brazos de la Culpa<sup>25</sup>.

En un primer momento llama la atención la sonoridad del pasaje en u-a, reforzando así constantemente el concepto central del pasaje: la culpa. La resonancia de la asonancia u-a crea, pues, un eco, una resonancia de la culpa. Recuerdo además que según toda una serie de investigadores, y a pesar de la consideración casi dogmática de la arbitrariedad del signo lingüístico, las caracterizaciones metafóricas de las cualidades sonoras de los distintos sonidos son mucho más exactas de lo que solemos tener en cuenta. La *u* es un sonido que en diferentes épocas y lenguas, incluso por niños pequeños ajenos a cualquier tradición retórico-filosófica, se ha tenido siempre por un sonido oscuro, asociado al peligro<sup>26</sup>.

Teniendo en cuenta esta tradición se nos abre otra perspectiva sobre la sonoridad del pasaje citado. La sonoridad de la vocal *u* ya de por sí crea sensaciones de amenaza y miedo. A esto habría que sumar el campo semántico de las palabras en posición de rima, a saber: culpa, turba, ofusca, muda, alumbra, fruta, sañuda, aguda, cicuta, confusas, difunta. De manera que en este pasaje se crea también a nivel semántico denotativo una impresión negativa. Este pasaje combina pues en el nivel de su sonoridad y en el del campo semántico de sus rimas una sensación de negatividad que desemboca en la caída del Hombre.

Muy importante en este pasaje me parece el hecho de que la palabra «gracia» aparece dos veces al final de un verso impar, seguido directamente por un verso par que rima en Culpa. El abrazo con la Culpa, en vez de con la Gracia, encuentra su correlato sonoro en esta construcción. El pasaje configura un espacio sonoro en el que no resuena, no responde la Gracia, sino la Culpa. Amortece la resonancia de la Gracia y solo suena «Culpa»<sup>27</sup>.

La caída, la pérdida de resonancia con dios, se configura aquí en una estructura sonora en la que la gracia divina queda fuera de la rima y solo queda espacio resonante para la culpa. La caída en desgracia crea un espacio de resonancia en el que no cabe la consonancia divina, solo responde la culpa. Este es el abismo —conceptual y sonoro— por el que pasa el Hombre.

Con todo, la asonancia en u-a no es un elemento creado solamente para espantar o captar al público, que imaginamos esperando ansiosamente todo tipo de efectos audiovisuales. Paterson comenta acerca de *El médico de su honra*: «But the world of *El médico de su honra* is one in which sounds, waves in the air, really do produce effects, alter perceptions, leave minds 'resonating' with their impact»<sup>28</sup>.

25. Calderón, *La vida es sueño, primera parte*, vv. 1017-1052.

26. Fónagy, 1963.

27. Es interesante notar que en la sociología actual pueden observarse intentos de establecer un concepto de resonancia para describir un modo concreto para la relación entre un sujeto y el mundo. Ver Rosa, 2017.

28. Paterson, 2000, p. 248.



Teniendo en cuenta la metáfora del teatro del mundo, la rima no puede ser un mero adorno. Mediante la asonancia en u-a se instala la sonoridad de la Culpa en las tablas del teatro de este mundo, desembocando en la instalación del reino de la Culpa misma.

La rima en u-a es una disonancia, es la disonancia necesaria para la historia salvífica, pues sin caída no hay historia de salvación ni redención de los pecados, así como sin el diablo y sus fechorías no habría historia:

En cuanto antagonista, no es el otro principio de lo uno: es lo otro en el único principio. Las piezas cultivan una condición antagónica 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 historia<sup>29</sup>.

El auto de *La vida es sueño* termina, como todos los autos, con el perdón de los pecados y la instalación de la ley de Gracia. Este paso obligatorio en muchos casos se realiza en una asonancia en a-a. A diferencia de la *u*, la *a* tiene frecuencias más altas en sus formantes, y la caracterización metafórica positiva del sonido es mucho más frecuente que en el caso de la *u*. El Hombre aprende durante la psico-maquia de la obra que relaciones resonantes con dios son posibles, siempre que su alma se disponga libremente al arrepentimiento. Es una predisposición del alma que en Calderón también se expresa mediante una sonoridad específica<sup>30</sup>.

El romance en a-a del auto arranca con un monólogo del Hombre lamentándose y anhelando la Gracia. Esta disposición del alma lo prepara para su redención. La estructura interior del alma se plasma en la sonoridad del pasaje, dejando lugar para la asonancia en a-a. Resuena, responde la Gracia y esta vez se instala, en posición de rima, dejando la Culpa fuera de la resonancia. Ahora es la Gracia la que encuentra un eco en el alma del Hombre. El pasaje en a-a es complementario al pasaje en u-a: Tal como el perdón de los pecados por la muerte de Jesucristo en la cruz complementa la caída de Adán por probar de la fruta del árbol de conocimiento, también complementa la armonía de la asonancia en a-a la disonancia de la rima en u-a. U-a se disuelve en a-a, llevando el alma por el abismo de la culpa a su redención. Como había apuntado Leo Spitzer en otro contexto, consonancia y concordancia, es decir armonía acústica y psicológica, se funden<sup>31</sup>:

HOMBRE	¡Oh si fuera aqieste el sueño de mi vida, qué desgracia ser las penas verdaderas y las venturas soñadas! ¡Oh, quién no hubiera dormido en pecado! ¡Oh, si llegara
--------	--

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

30. Rosa describe estos como ejes resonantes verticales (entre humanos y dioses) para lo cual habría que recurrir a ritos (sacramentos, oraciones, misa, etc.). Ver Rosa, 2017, pp. 281-298.

31. Spitzer, 1944, p. 451.

la hora de despertar,  
 como en la gloria pasada,  
 de los brazos de la Culpa  
 en los brazos de la Gracia!

LUZ Dentro. Nunca es tarde que yo siempre  
 respondo cuando me llaman<sup>32</sup>.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón», *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 121-141.
- Antonucci, Fausta, «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana /Vervuert, 2006, pp. 25-40.
- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Augustinus, Aurelius, *Confessions*, ed. y trad. Carolyn Hammond, Cambridge, Harvard University Press/Loeb Classical Library, 2014.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, en *Cuarta parte de comedias, IV*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 549-674.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K.G. Paterson, Pamplona /Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1998.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño (auto)*, ed. de las dos versiones del auto y de la loa de Fernando Plata Parga, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- 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 femineidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio angloamericano sobre Calderón, Münster (Alemania, 16-19 de julio de 2014)*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 57-66.
- Fónagy, Iván, *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag, Mouton, 1963.
- Hegel, *Ästhetik*, 2 tomos, ed. Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1955.

32. Calderón, *La vida es sueño, primera parte*, vv. 1299-1310.

- Jütte, Robert, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München, C. H. Beck, 2000.
- Kroll, Simon, «La sonoridad de la culpa, malos presagios y escenas de horror: a propósito de la asonancia calderoniana en u-a», *Revista de Literatura*, en prensa.
- 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* (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996), ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 132-142.
- Lauer, A. Robert, «La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana/El Colegio de México/AITENSO, 2003, pp. 345-352.
- Lauer, A. Robert, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 7-74.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, du miel aux cendres*, París, Plon, 1966.
- Paterson, Alan K. G., «The Great World of don Pedro Calderón's Theatre and the Beyerlinck Connection», en *Calderón 1600-1681: Quartercentenary Studies in Memory of John E. Varey*, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77, 2000, pp. 237-253.
- Poppenberg, 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.
- Rosa, Hartmut, *Resonanz, Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017.
- Rull, Enrique, «Calderón: autos sacramentales y fiesta», en *Calderón desde el 2000. Simposio internacional complutense*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 203-233.
- Sagrada biblia, versión crítica sobre los textos hebreo y griego*, ed. José María Bover y Francisco Cantera Burgos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.
- Sedulius, *Opera omina*, ed. Victoria Panagl, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.
- Spitzer, Leo, «Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung": Part I», *Traditio*, 2, 1944, pp. 409-464.
- Strosetzki, Christoph, «Los sentidos en los autos sacramentales de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 12, 2019, pp. 163-171.
- Vico, Giambattista, *Scienza nova*, ed. Paolo Rossi, Milano, BUR, 2013.

- Vossler, Karl, «Zur Entstehung romanischer Dichtungsformen», en Karl Vossler, *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München, Piper, 1965, pp. 11-47.
- Wagner, Wolfgang, «Hören im Mittelalter, Versuch einer Annäherung», en *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*, ed. Wolfram Aichinger, Franz X. Eder y Claudia Leitner, Innsbruck, StudienVerlag, 2003, pp. 155-172.
- Wenzel, Horst, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München, C. H. Beck, 1995.
- Williamsen, Vern G., «Some Odd Quintillas and Question of Authenticity in Tirso's Theatre», *Romanische Forschungen*, 82.4, 1970a, pp. 488-513.
- Williamsen, Vern G., «The Development of a "Décima" in Mira de Amescua's Theatre», *Bulletin of the Comediantes*, 22.2, 1970b, pp. 32-36.
- Williamsen, Vern G., «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Universidad de Bordeaux-Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, pp. 883-891.
- Williamsen, Vern G., «Rhyme as a Form of Audible Sign in two Calderonian Plays», *Neophilologus*, 68.4, 1984, pp. 546-556.
- Williamsen, Vern G., «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 687-694.
- Wooldrige, John B., «Is *El gran duque de Gandía* Calderón's?», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, 3, 1981a, pp. 397-411.
- Wooldrige, 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, Nueva York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981b, pp. 161-183.
- Ynduráin, Francisco, «La rima como figura poética», en Francisco Ynduráin, *Relección de clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, pp. 280-298.