



universität  
wien

# Masterarbeit

## Estrofa, sonido y la composición dramática

En “el Secreto a voces” de Calderón

Verfasserin

**Tamar Mangoshvili, BA.**

Angestrebter akademischer Grad

**Master of Arts (Mag. Phil.)**

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 942

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sprachen und Kulturen der Iberoromania

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

<b>Índice</b> .....	2
<b>Introducción</b> .....	6
1. <b>Parte I: La métrica castellana, vista panorámica</b> .....	9
1.1. El acento: es sonido en el verso.....	9
1.2. Acento rítmico.....	9
1.3. Acento antirítmico.....	10
1.4. Acento extrarítmico.....	10
1.5. Distribución de los acentos en el verso.....	11
1.6. ¿Cómo se lee el verso? Pausas.....	12
1.7. Encabalgamiento.....	13
2. El verso español.....	14
2.1. Diéresis.....	15
2.1.1. Sinéresis.....	16
2.1.2. Sinalefa.....	16
2.1.3. Hiato o dialefa.....	16
2.1.4. Omisión y adición de las sílabas: otros fenómenos.....	17
2.2. Formas de versos.....	17
3. Rima-clasificación por la timbre.....	18
3.1. Rima asonante.....	19
3.2. Rima consonante.....	20
3.2.1. Posibles combinaciones de la rima.....	21
3.3. Relevancia de la aliteración.....	23
4. Estrofa.....	23
4.1. Breve catalogación de estrofas utilizadas en la obra examinada de Calderón.....	24
4.1.1. Por dos versos también se hace una estrofa.....	24
4.1.2. Estrofa pareada con rima consonante .....	25
4.1.3. Silva de consonantes.....	25
4.2. <i>Composiciones de estrofas de cuatro versos</i> .....	25
4.2.1. <i>Redondilla</i> .....	25
5. Canciones españolas .....	26
6. <i>Composiciones estróficas de cinco versos</i> .....	27
6.1. <i>Lira lira-sestina</i> .....	27

6.2.	<i>Composiciones estróficas de diez versos</i> .....	28
6.2.1.	<i>Décima</i> .....	28
6.2.2.	<i>Décimas en Calderón</i> .....	28
6.3.	Otras apariciones estróficas.....	29
7.	Estrofas sin rima establecida, o poemas no estróficos.....	30
7.1.	<i>Romance</i> .....	30
7.1.1.	El uso del romance en las obras del Calderón.....	30
7.2.	<i>Silva</i> .....	32
7.2.1.	El empleo de la silva en la obra calderoniana .....	32
8.	Resumen final respecto a las estrofas.....	34
9.	<b>Parte II:</b> La estructura dramática de <i>el secreto a voces</i> .....	36
9.1.	La estructura dramática: unidades escénicas según la distribución de estrofas.....	37
9.2.	¿Cómo relatar lo que se siente y lo que acontece? La forma.....	43
9.2.1.	¿A través de que medio métrico se describe los afectos?.....	45
9.2.2.	Los romances en <i>el secreto a voces</i> .....	46
9.2.3.	El cargo técnico de romances.....	47
9.3.	Funciones de redondilla.....	48
9.3.1.	Llanto en redondilla.....	49
9.3.2.	Redondilla-pasajes dialogados.....	50
9.3.3.	Contar las historias en redondillas.....	53
9.3.4.	Comunicarse secretamente: redondillas.....	55
9.4.	Lira: lira-sestina y su contribución a la estructura dramática.....	57
9.5.	La clave dramática de la silva.....	60
9.6.	Décima y su contribución en la producción dramática.....	64
10.	<b>Parte III:</b> Diferentes relaciones que coinciden con la composición dramática de la obra.....	67
10.1.	Relaciones entre el sonido y significado.....	67
10.1.1.	Relaciones entre el ritmo y significado.....	71
10.1.2.	Relaciones entre asonancia y palabras claves.....	75
10.1.3.	Palabras claves y la rima: categorías gramaticales.....	83
	<b>Conclusión</b> .....	85
	<b>Resumen en alemán</b> .....	87

<b>Abstract</b> .....	93
<b>Bibliografía</b> .....	94
<b>Currículum Vitae</b> .....	98

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a todas las personas que me apoyaron durante todo mi estudio, sobre todo en el tiempo del editar la tesis del Máster. Mis primeros agradecimientos a Mag. Dr. W. Aichinger quien incansablemente me ayudaba en la búsqueda de la literatura adecuada y acudía responder a mis preguntas instantáneamente.

Le agradezco mucho a Dr. Benavente por motivarme en estos años de mi formación académica en la Universidad de Viena. A mis familiares y amigos, gracias por animarme.

## Introducción

¿Qué le hace este trabajo tan interesante que un lector decida sentarse y dedicarse algunas horas al leerlo? Empezamos a interesarnos en un libro, normalmente, porque pasando por la librería nos dio la atención su cubierta que alguien, supuestamente la vendedora de la tienda, ha puesto en el lugar, en una esquina de la escaparate que coge el ojo. En otra ocasión nos prestamos libros, dado que una amiga nos los recomendó contándonos escenas fascinantes y llenas de tensión; los prestamos porque, quizás, queremos experimentar la misma sensación de fascinación o simplemente curioseamos con mucho gusto, o deseamos comprobar si hubo de verdad tanta tensión en la escena dada como nos han relatado. Otro motivo porque un lector compra un libro es la autoría; es decir, el autor de aquel libro le es bien conocido y, ahora, le gustaría saber de qué habla aquel libro nuevo. A veces es por el título que elegimos o compramos los libros. Los títulos nos indican, o no, acerca de qué puede tratar el libro. Aunque aquí no se trata de un libro, sino más de una tesis, estoy convencida que éste atraerá la atención al lector por su título. ¿Qué nos dice el título? “*Estrofa, sonido y la composición dramática en “el secreto a voces” de Calderón*”. La obra de Calderón de la Barca es, por tanto, el punto de análisis de las siguientes páginas. Quiero examinar en esta tesis cuáles estrofas definen la obra y cuál es la forma métrica usada muy a menudo en *el secreto a voces*. Respecto a la estrofa me interesa averiguar también, el carácter constructivo de las estrofas, es decir, a qué tipo de arte de versos pertenecen y cómo conciertan en el desarrollo del sonido de la obra. La métrica española se destaca por dos categorías de estrofas que pueden ser formadas más de dos sílabas hasta catorce. Hablamos de arte menor de hacer estrofas, la primera categoría, cuando la mayoría de sus renglones contienen ocho o menos sílabas. En la segunda categoría llamado el arte mayor de hacer versos, entran los versos que singularizan por cómputo de nueve y más sílabas<sup>1</sup>. Sobre las bases teóricas que serán expuestas al inicio, me dedicaré a identificar “la armazón métrica”<sup>2</sup> que posee la obra calderoniana examinada.

En cuanto a la construcción, divido el trabajo en tres partes. La primera, la teórica, es para obtener una visión sobre las teorías que me sirvieron como apoyo para el futuro desarrollo del análisis de la obra. En este capítulo serán expuestas las tesis de los

---

<sup>1</sup> Cf. Enríquez, V. (2012). *Ensayo y crítica literaria*. Bloomington, Palibrio p. 46

<sup>2</sup> Cf. *Métrica y la estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* Ed. Fausta Antonucci. Kassel, Reichenberger, 2007, p. 231. Reseña por Françoise Gilbert (2009). *Criticón* N° 105, p. 206

autores como José Luis Herrero Prado (1996), Antonio Quilis (1983), William Ferguson (1981) o de Isabel Paraíso (2009) que fueron el soporte firme para el mejor entendimiento del asunto emprendido. Junto con las posibles y aprobadas teorías sobre las definiciones y apariciones de sonido y de la rima, hablaré también de los acentos que son significativos para determinadas estrofas de determinado número de sílabas.

En la segunda parte la descripción del contenido de la obra *del secreto a voces* y su constitución métrica desempeña el papel introductor en el análisis que le sigue. Mi punto de interés aquí es mirar exactamente qué tipos de estrofas acentúan la obra. En otras palabras, como sale indicador el título mismo de esta tesis, averiguar quiero cuáles de las estrofas son que determinan, forman parte en la composición dramática de la obra entera. Escena por escena, estrofa por estrofa proseguiré examinando y avanzando hacia identificar las funciones de cada aparición de las estrofas que desempeñan en ella. ¿Cómo se hace vínculos clandestinos mediante los versos y terminaciones determinadas en los versos? Es decir, ¿cuáles son los asonantes u consonantes que coinciden en la composición dramática de las escenas de la obra?

Todos los parlamentos pronunciados a través de una u otra manera por la duquesa u por el criado en esta obra no parecen ser escritos por casualidad. Más bien se puede observar que cada renglón con su finalización una vez consonante, otra vez asonante, tiene alguna función, así como la división de acentos y pausas en ciertas estrofas. Aquellos cargos que ejerce el sonido con el significado de las estrofas en la determinada escena, o las relaciones que prefiero llamarlas aquí, son de relevancia, dado que aparecen, aparte de la constitución general métrica de *el secreto a voces*, como portadores de alusión a algo muy importante en la obra. Las relaciones que llevan en sí el ritmo y significado, el sonido y el significado y, al final, las palabras claves son los puntos de investigación de la tercera parte de este trabajo. Asimismo, indagaré la categoría de palabras gramaticales que salen de relieve en la obra. Por tanto, es el interés de inquirir también en qué relaciones están ellos con la rima.

Sobre la base del estudio de otras comedias de Calderón de la Barca aludiré algunas líneas que tienen mucho que ver, visto desde el punto de su construcción métrica, con la obra principal por mí examinada. Así aparecerán algunas estrofas del

*primero soy yo o mejor está que estaba* haciendo la comparación con *el secreto a voces*.

Termino con el compendio de las ideas y preguntas aportadas en castellano y en alemán. Las hojas finales de este trabajo dan una imagen sobre la literatura empleada aquí, sobre las fuentes de la red, así también sobre su autora, de mi persona.

## Parte I

### 1. La métrica castellana: vista panorámica

#### 1.1. El acento: el sonido en el verso

Todos hemos observado una u otra vez leyendo poesía que algunas sílabas determinadas pronunciamos con la mayor fuerza. Unos acentos tenemos que expresar, dado que la ortografía castellana los exige, otros-acentos métricos o rítmicos- se esconden dentro de las palabras que a su vez aparecen definidas como “alma de las palabras, pero también [es] el alma del verso”<sup>3</sup>. El acento hace que se produzca el ritmo en el verso. Así que no podemos analizar este punto sin consideración rítmica.

“El agente rítmico”, pues así lo llama el acento A. Quilis<sup>4</sup>, intensifica lo expresado y apoya al verso en su desarrollo final, tal como acústicamente, así también en cuanto al contenido.

En lo siguiente, aludimos primero los acentos métricos que hay en la versificación castellana. Se conoce rítmico, antirrítmico y extrarítmico<sup>5</sup>.

#### 1.2. Acento rítmico

Los acentos rítmicos normalmente los escuchamos en un verso en lo que recae en una sílaba determinada de los cuales se discurre el ritmo. En general, en la métrica castellana gran mayoría de las palabras llevan el acento rítmico en la penúltima sílaba<sup>6</sup>. Para evidencia traigo el ejemplo de un verso de Garcilaso de la Vega:” [...] El blanco lirio, y colorada rosa [...]”<sup>7</sup>. Las cinco palabras que consta el verso tenemos acentuación en la penúltima sílaba de cada una: **blanco**, **lirio**, **colorada** y **rosa**. Enumerándolos sería en la 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>.

En las teorías de versificación encontramos otros nombres de éste, como acento final o constituyente; utilizaré aquí el primero: acento rítmico.

---

<sup>3</sup> Cf. Quilis, A. (1983). *Métrica española*. 6ª edición. Madrid: Ed. Alcalá. p. 19

<sup>4</sup> Herrero Prado. J. L. (1996). *Métrica española. Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones del Orto. p. 56

<sup>5</sup> Bien podíamos usar la denominación acento métrico, antimétrica, extramétrica, según Herrero Prado (1996).

<sup>6</sup> Para más cercana explicación de estos términos véase la página 11

<sup>7</sup> Cf. Gómez Ortega, C. (1771). *La célebre égloga primera de Garcilaso de la Vega*. Madrid: S. M. p. 30

### 1.3. Acento antirrítmico

Sobre el acento antirrítmico leemos en muchas teorías que *perturba* el ritmo del verso, que tiene el rol *vulnerable*, es *violento* o es *el que perjudica el verso*. W. Ferguson no respalda aquellas opiniones y contempla que toda la obra del Siglo de Oro es salpicado de acentos de este tipo, lo que no le parece ser empleado por accidente, dado que numerables “pasajes de alta expresividad semántica”<sup>8</sup> son editadas mediante este camino.

¿Cómo hallar el acento antirrítmico en una palabra? Cuando al acento rítmico procede otro antirrítmico, puede ser también al revés, o sea dos acentos tónicos están usados seguidamente, se habla de éste. Isabel Paraíso destaca que “[...] dos(o más) sílabas tónicas en contacto” hace que reduzca la fuerza y “tonicidad”, en muchos casos, de la primera sílaba<sup>9</sup>. Dentro de un verso puede tener, asimismo, este tipo de acento un valor estilístico que recibe el nombre *enfático*.<sup>10</sup>

### 1.4. Acento extrarítmico

Encontramos aquel tipo del acento en el interior de un verso que no tiene lugar definido u requerido. La posición puede ser antes del acento rítmico, pero también posterior de él. No armonizar con el acento estrófico es el carácter del acento extrarítmico. Con otras palabras, no aporta el cargo constitutivo en la creación del ritmo del verso: “[...] se *vuelva*, mas **tú** y *ello* *juntamente* [...]. En aquel verso de Góngora el acento de lo que hablamos está marcado por la letra más gruesa.

La regla del idioma castellana tiene otros tipos de acento más, como ortográfico que conocemos con el signo sobre la sílaba tónica (´) y prosódico. Subimos la voz en un momento determinado de cada palabra cuando la pronunciamos: cua-**der**-no

---

<sup>8</sup> Cf. Ferguson, W. (1981). *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. London: Tamesis. p. 49. Aquí el autor analiza la importancia del acento antirrítmico en los versos endecasílabos, sobre todo en Herrera y en Góngora, y confirma la influencia directa del estilo petrarquista a la métrica castellana.

<sup>9</sup> Cf. Crespo, S. / González de Ávila, M. (e. o) (2009). *Teoría y análisis de los discursos literarios*. En: *Cláusulas: entre 1 y 7 sílabas*. por Paraíso Isabel. Estudios Filológicos 324. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca. p. 273

<sup>10</sup> El acento enfático puede llevar contrastes del significado, enfocar expresiones y desarrollar otras tantas funciones en el verso. Aparecen toda clase de palabras cargadas de aquella función: artículos, preposiciones, adverbios, etc. Cf. Brumme, J. [ed.] (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. p. 44

## 1.5. Distribución de acentos en el verso

Mencionamos acento constituyente arriba, a lo que nos referimos al acento rítmico. Constituyente es porque sabemos que cada palabra lleva acento por obligación, bien por la ortografía (*avión*, porque es aguda), bien por entonación (*madre*, ya que recae en la penúltima sílaba y es grave, así también llevan acentos obligatorios las palabras esdrújulas-*bóveda*). Este acento es de relevancia para el esquema completa del verso, porque, como aludimos unas u otras veces, es elemento constituyente para la rima, el ritmo y, al final, para el metro.

Lo que quiero señalar aquí es la división de acentos rítmicos en los versos formados de diferentes sílabas. Nuestro interés está en el octosílabo, puesto que la mayoría de los versos que encontramos en *el secreto a voces* está compuesta así. Hay gran variación de los tipos de estrofas octosilábicas diferenciados con qué frecuencia y dónde llevan los acentos, de los que elevan, según Tomás Navarro, tres grupos fundamentales. El primero es el *trocaico*. Lo característico para este es el inicio de la acentuación a partir de la tercera sílaba. Las dos primeras sílabas llevan el nombre *anacrusis*. El verso tiene que mostrar dos trocaicos en sí.

El segundo grupo se llama *dactílico* y se destaca por la puesta de los acentos en la primera sílaba del verso, siempre que tenga la tercera no acentuada. Como el trocaico, éste también debe tener dos dactílicos en su totalidad.

Hay tercer, y el último, grupo que es mixto derivándose en dos subgrupos. El primer subgrupo, conforme cita Baehr, R. a Navarro, T., es denominado como grupo A que está compuesta por el trocaico y por el dactílico. Para evidenciar, traigo el ejemplo que se pone en el libro citado: “Allí la altiva palmera”, es decir, el verso empieza con un anacrusis, sigue con el acento en la segunda sílaba y acaba en la penúltima sílaba.

Al grupo B cuenta el dactílico+ trocaico: “Y dándole su caballo”. Allí sucede lo mismo; vemos que la acentuación tiene su inicio en la segunda sílaba, el punto que el autor también describe como “das gemeinsame Merkmal”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Cf. Baehr, R. (1962). *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen: De Gruyter. p.63-64

Los de nueve silábicos muestran tres variedades de acentuación, según Herrero Prado (1996:58). Primera: en la segunda, quinta y octava; segunda: en la segunda y sexta; tercera: en la tercera y octava.

En cuanto a los diez silábicos observamos también tres variedades: 1) primera y cuarta 2) tercera y sexta 3) cuarta y novena.

Los once silábicos se caracterizan por la fuerza de la acentuación en la sexta y décima (llamados *heroicos* o a *maiori*), en la primera/segunda, cuarta, octava y décima (*sáficos*, a *minori*), en la cuarta, octava y décima (*italianos/melódicos*), en la primera, cuarta, séptima y décima (*dáctilicos/de gaita gallega*), y en la primera, sexta y décima.<sup>12</sup>

### 1.6. Cómo se lee el verso: pausas

Algunas dicciones hay que leer con la mayor fuerza de la voz, hemos dicho. El metro del verso castellano tradicional tiene reglas fijas que, según la composición, llevan acentos repartidos en diferentes números de sílabas. Por esta razón leemos los poemas una vez en voz alta al inicio, otra vez, al final de una cierta palabra. Aparte de esto, cada poema se caracteriza por pausas, que, como los acentos, aportan en la creación del ritmo del verso.

Pausas “[...]tragen zum Tempo eines Stücks Sprache bei, sie können Spannung steigern, sie lenken unsere Aufmerksamkeit ganz subtil in die eine oder andere Richtung. Sie schaffen auch Leerstellen, die von der Phantasie des Lesers besetzt werden können“<sup>13</sup>. La tensión, si intento transcribir las palabras del autor recién citado, del poema castellano depende mucho de las pausas, donde la relevancia tiene con qué frecuencia y regularidad son empleadas las pausas. Tal como los acentos, así también las pausas definen la percepción del verso. Muy a menudo leyendo un poema, sea el verso libre o clásico, nos queda la sensación de lentitud. Aquella sensación evoca en nuestra mente, por supuesto, la elección de palabras la que vemos y entendemos, pero también el ritmo que se desarrolla mediante pausas y acentos; a veces leemos un poema rápido y sin pausa, a veces tenemos que pensar unos segundos, hasta proseguir leyendolo. Pausas separan en dos partes

---

<sup>12</sup> Cf. Brumme, J. [ed.] (2008). p. 58-59

<sup>13</sup> Cf. Aichinger, W. (2008). p.54

(Hemistiquios) algunos versos, por ejemplo el alejandrino<sup>14</sup>. En otro momento, pausas son evocados por signos de puntuación, pero también otras apariencias que vamos a examinar en adelante.

La cesura, una de los tipos de pausas, es sobresaliente en la poesía española, dado que precisa el ritmo del verso a través de su peculiaridad. El verso largo, mencionado arriba-el alejandrino, lleva en sí una cesura la que lo divide en dos. Ella es, según las palabras de R. Baehr (1962:9), una incisión sintácticamente justificada “[...] der die beiden Halbverse trennt und sich in rhythmischer Hinsicht genau wie der Verschluss verhält“. Es decir, el acento que normalmente encontramos al final del verso, se hace imprescindible también en el interior de él, y así, evoca el corte rítmico allí, lo que a su vez apoya en la formación de la variedad de sonido.

### **1.7. Alternación del ritmo: Encabalgamiento**

La duración de las pausas depende de muchos aspectos: de signos de puntuación, o sea, gramatical y sintáctico. El verso como una unidad necesita, además de cierto número de sílabas y definida posición de acentos, una pausa. Se utiliza pausas según exige el contenido de ideas del poeta, pero también, porque así manda la sintaxis y gramática. Variar el ritmo, para evocar el interés visual y auditivo del lector, es muchas veces el objetivo de la poesía. Construir ritmos diferentes, que no sean aburridos, desgastados y olvidables fácilmente, es eso lo que intentan transmitir las pausas.

El encabalgamiento es una forma de pausas que da lugar entre las palabras que pertenecen al mismo conjunto sintáctico. Es decir, el poeta emplea una cierta unidad sintáctica que, vista por su estructura sintáctica, normalmente, no puede ser separada por pausas. La velocidad es acelerada mediante el encabalgamiento. Como dice R. Baehr<sup>15</sup> el encabalgamiento es frecuente “Zur Vermeidung von Monotonie sowie zur Erzielung rhythmischer Effekte [...]”. Por estas razones podemos decir que encabalgamiento concurre a extender la nueva dimensión de la noción del texto. El modo de expresión profundiza a través de esta manera y con ello da más precio hondo de las dicciones usadas.

---

<sup>14</sup> El verso largo es conocido por el nombre alejandrino; Consta de catorce sílabas, si consideramos su forma normal, puesto que hay variedades de él, donde en cada séptima sílaba hay que hacer una pausa, cesura. Los dos renglones heptasílabos son partes integrales del alejandrino, pero se diferencian por su terminación de la rima. Véase más Baehr, R. (1962). p. 110

<sup>15</sup> Cf. Baehr, R. (1962). p.110

## 2. El verso español

Explicar la definición del verso han tratado numerosos autores. Pero yo diría con simples palabras que es una manera de hablar, tal como al nacer empezamos mecánicamente a pronunciar primeras sílabas, aprendemos a escuchar y entender a los otros y describir lo que vemos y oímos, algo parecido es el verso. Por lo tanto, el verso no es nada más que pedazos de palabras o sílabas a los que componemos artificiosamente en un conjunto, porque así nos gusta manifestar nuestras emociones.

En otras palabras, el verso es un grupo de palabras que se caracteriza por cierta regla en cuanto al ritmo, al número de sílabas, al acento, a la pausa.

Todos los teóricos llegaron a un resultado claro que el verso consta de un cierto número y cantidad de sílabas. Ellas merecen ser explicadas aquí. Una sílaba es una parte de una palabra que se forma por la simple articulación rítmica, por cierta pausa, intervalos de pausas. Digo una parte. En ella entra, en general, una vocal y un consonante:

“Podemos, [así], considerar las sílabas como elementos articulatorios y rítmicos, de los que tenemos una noción intuitiva que expresamos diciendo que son vocales, o conjunto de vocales y consonantes, los cuales se pronuncian en una sola emisión de voz”<sup>16</sup>.

Cada una de las sílabas que articulamos diminutamente, recibe su término en la métrica: *escanciación*.

Para entender el verso castellano, en suma, hay que contar las sílabas. Pero no hay que olvidar de otros elementos constituyentes de él. Medimos un verso desde cuatro puntos de análisis, conforme Rengifo<sup>17</sup>: constancia, número, corriente y espíritu.

Dentro del primero se entiende la medida minuciosa del verso, o sea el número determinado de ciertos versos según la clasificación de cada una de ellas. Merecen ser consideradas las sílabas y aparición de otros fenómenos del cálculo métrico, que en adelante serán examinadas con más detalle.

En cuanto al segundo-el número-, explica el autor, escuchamos el concierto de conjunto de las sílabas, que por esta manera, está compuesto el verso. También la

---

<sup>16</sup> Cf. Torre, E. (2000). *Métrica española comprada*. Sevilla: Universidad de Sevilla p. 27

<sup>17</sup> Citado por Torre, E. (2000).p. 52

repartición acentual y la cantidad de acentos son de importancia, dado que de ella depende el ritmo.

El movimiento ágil dentro del verso parece a una corriente donde cruzan los consonantes con vocales sin perturbar la armonía entre sí, y el último elemento-el espíritu-es quien da la vida al verso, que se destaca por individualidad estilística, ya que la elección de dicciones y forma del uso de cada palabra no se parece a la manera de otros poetas<sup>18</sup>. En otras palabras, cada poeta caracteriza por el vocabulario propio a través del cual se percibe su espíritu.

Una sílaba da la palpación al verso gracias a la cual estima el mérito del sentido y lo agiliza, lo agudiza y lo enfoca.

En una sílaba muchas veces entran dos, tres consonantes y una vocal, dos vocales y un consonante, y otras variaciones más. Por eje: tam-bo-rín, aé-reo, abs-trac-ción, etc.

La lengua castellana ofrece gran cantidad de palabras donde se encuentran dos vocales seguidas que intervienen en el cálculo de las sílabas. En la medida de verso existen varios términos de tipo fonético que la afectan y contribuyen. Me refiero a *sinalefa*, a *diéresis* y a *sinéresis*.

## 2.1. Diéresis

Silabear un verso nos da varias apariciones peculiares que son de relevancia para metristas.

Tradicionalmente se usó la diéresis para separar el diptongo y crear un número de sílabas necesario para la composición versal. Por dividirla, recibía el autor una vocal más y, así, lograba la plenitud de estrofa deseada. De otro punto de vista era una manera de definirse, o sea qué tipo de poesía se hacía el poeta; era considerado como habla más elevada. La separación se realizaba con dos puntitos horizontales sobre la vocal débil, en la mayoría en la primera del diptongo: “temer rüina o recelar fracaso”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf. Torre, E. (2000).p. 53

<sup>19</sup> *Soledad primera* de Góngora. Citado En: *Elementos de métrica española*, por Domínguez Caparrós, J. (2005). Valencia: Tirant lo Blach. p. 17

### 2.1.1. Sinéresis

La sinéresis la podemos denominar como un medio de formación de un diptongo artificial que sirve para reducir el número de sílabas del verso. Por ejemplo en la estrofa de Dámaso Alonso encontramos la ligación hecha por diptongo -poe-síacosa que esquivaba de la norma gramatical castellana:

“La valeta, la cigarra,  
Pero el molino, la hormiga.  
Muele pan, molino, muele pan,  
Trenza, veleta, poesía”<sup>20</sup>.

### 2.1.2. Sinalefa

Una sinalefa es como los dos otros medios de contar las sílabas en la métrica castellana. Se hace la sinalefa para que mantenga el número de las sílabas en el interior del verso. Se computan los vocales que aparecen inmediatamente seguidas<sup>21</sup>, así sale el verso igual a los otros, por supuesto respecto a su cantidad de sílabas, y para el lector es fácil definir la estrofa y la rima. En la estrofa de Sor Juana contamos las vocales **de-atractivo** como una sílaba, sino no se cumplirá el verso: “A unos sirve **de-atractivo**, /lo que otro concibe**-enfado**...”<sup>22</sup>. Se trata de un verso de ocho sílabas, y sin el cálculo de sinalefa que aparece dos veces aquí, no tendríamos la reunión de vocales seguidas.

### 2.1.3. Hiato o dialefa

El rol del hiato dentro del verso es muy parecido al de los otros. Él tiene que conseguir la cantidad de sílabas mediante de separación. En este caso, concretamente, no se lo desconecta de las vocales puestas al lado. Si no, se las deja en su posición y cada una se cuenta como una sílaba.

---

<sup>20</sup> Cf. Quilis, A. (1983). p. 42-43

<sup>21</sup> Cf. *Ibíd.* p. 41

<sup>22</sup> *Finjamos que soy feliz* consultado en: <http://www.los-poetas.com//sor1.htm> 20.07.2013. Admito que el signo de sinalefa sirve aquí la raya de letra gruesa

En resumidas cuentas, unir vocales en conjuntos de sílabas en el interior del verso se lo ejerce mediante la sinalefa y la sinéresis. La diéresis y el hiato, al contrario, son para separarlas en distintas sílabas<sup>23</sup>.

Vemos que cada fenómeno métrico está cargado de la importancia tanto numérica como expresiva. Aunque pronunciándolos no se las nota directamente, desenvuelvan una tarea irreparable en la composición estrófica y, asimismo, en la riqueza conceptual.

#### **2.1.4. Omisión y adición de las sílabas: otros fenómenos**

Si el autor quiere completar su verso de amores, de soles salientes y alabar el alba, puede efectuar cambios en el interior, al inicio o al final de la palabra, faltándole una sílaba o una sola letra. Este fenómeno del cálculo métrico era típico en el Siglo de Oro y el Romanticismo, pero casi raro para la poesía moderna. Se denomina estos tipos de adiciones Prótesis (añadidura al inicio: matar>amatar), Epéntesis (en el medio: crónica>corónica), Paragoge (al final: besar>besare).

En cuanto a la omisión, también hay tres apariencias iguales como de la adición. Se llaman Aféresis (se omite al inicio de la palabra: ahora<ora), Síncopa (se omite una letra en medio: desaparecer>desparecer) y Apócope (en el final: santo>san)<sup>24</sup>.

Existen otros fenómenos a fin de determinar el número de sílabas presentes en el verso.

#### **2.2. Formas de versos**

La medición de sílabas, que acabamos de ver, logra mediante categorías computables; a veces distanciamos una vocal con la otra, mientras que en nueva ocasión las unimos, porque así exige la regla y el contenido. También del sonido tenemos que hacernos caso, de lo contrario, no habrá ninguna expresión musical del verso.

Dentro de unas palabras sumadas por pocas sílabas, que puede ser de ocho, de once, de cuatro, se esconde todo lo imaginable: un mundo de pasiones, de tumultos, de pesares, etc.

---

<sup>23</sup> Cf. Díaz-Plaja, G. (1971). *Los métodos literarios (los Géneros literarios). La literatura. Su técnica-su historia*. Editorial Ciordia S.A. Buenos Aires. p. 19

<sup>24</sup> Todos los ejemplos son tomados de Herrero Prado (1996). p. 32

Luis Yosef Velásquez ve el verso como parte de la prosa pero en la forma reducida caracterizado por sílabas<sup>25</sup>. Como dice Domínguez Caparrós (2005:13), “el verso es una manifestación rítmica de elementos que tienen relevancia en la lengua”. Para que se componga el verso entero necesitamos elementos de construcción como acento, rima y ritmo, ya que sin ritmo y acento no logrará la musicalidad o el dramatismo del verso. Las pausas son también de importancia.

Los versos castellanos suelen ser de *arte menor*, o sea constan menos de nueve sílabas, y de *arte mayor*, todos los versos que tienen nueve y más sílabas<sup>26</sup>. Es que ¿cuándo se dice que hay un verso? El castellano no cuenta versos de una única sílaba, también hay opiniones diversas sobre los de dos y tres silábicas, como considera Andrés Bello<sup>27</sup>. Los monosilábicos juegan, a veces, el rol del llamado *pie quebrado*, es decir, verso corto en comparación con la que se une<sup>28</sup>.

Cada uno de los versos, según las sílabas, habían adquiridos durante la historia nombres y características expresivas. Hay versos de cinco, seis, siete, ocho, etc., hasta catorce y más sílabas, a los que nos acercamos en los capítulos que vienen. Lo más usado es el verso octosílabo. Como veremos más adelante, es el verso en el que la mayoría de las comedias del Siglo de Oro son compuestas, sea por su ligereza o por su prestigio, sea por ser idóneo para acontecimientos heroicos, amorosos o canciones populares.

### 3. Rima- clasificación por la timbre

Hablamos de la poesía y sobre los elementos conceptuales de éste. El verso casi siempre tiene una melodía que percibimos mediante repetición de algunas vocales o algunos consonantes. Aquello sucede en el interior o exterior de él. La rima es, pues, la analogía de sonidos, dos o más, que adornan al verso. Si dentro de dos versos utilizo, por ejemplo, palabras con terminación en –orar/, como **adorar** y **llorar** formo

---

<sup>25</sup> Cit. por Domínguez Caparrós, J. (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVII y XIX*. Madrid: Aguirre p. 61

<sup>26</sup> Cf. Domínguez Caparrós, J. (1975). p.234

<sup>27</sup> Cf. *Ibíd.* p.61

<sup>28</sup> Cf. *Ibíd.* P.470

la *rima interna*. Compongo la *rima externa*, cuando al final de, por lo menos dos versos, empleo la terminación parecida: **lamento** y **talento**<sup>29</sup>.

La iteración de ciertas sílabas en el verso juega el papel determinante para el ritmo. La posición del acento, tanto como tónico, así también átono, contribuye en la composición rítmica, pero, al mismo tiempo, desempeña la función imprescindible en la composición dramática expresiva. La energía por la que están cargadas los sonidos percibido dos o más veces en el verso puede ser violenta, armoniosa, amorosa, sutil. La frecuencia del ciclo de la repetición de sílabas es capaz de parecernos una vez vibrante, calamitoso, otra vez melódico, alegre.

Miramos los tipos de rimas que son de relevancia para la siguiente ponderación métrica de la obra *el secreto a voces*.

### 3.1. Rima asonante

En este tipo de rima la importancia funcional recae en la vocal, o, las vocales que se repiten. Es decir, palabras que crean la rima son solo vocales, y son ellas que llevan el acento prosódico.

“[...] ¿Me sacas de la cama?

Esta, señor, sayona acción se llama”

En la comedia de Calderón *amigo, amante y leal* (p.1192) se declara Meco, el gracioso, disgustado por las acciones de su amo Félix. Aquí la asonancia es absoluta: la rima asonante termina en ambos versos en –a/-a.

Existen otras rimas asonantes que acaban en –a/-o, -e/-o, -i/-a, -i/-o, -o/-a y –e/-a<sup>30</sup>. Conforme al Herrero Prado, es la rima *imperfecta, parcial*.

Aquella rima es también conocida en el mundo de métrica como *grave* o *llana*, considerando el acento de la rima, que en algunos libros aparecen con otro término, como *femenina, paroxítona*. Yo quedaré con la denominación *grave/femenina*<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Cf. Torre, E. (2000). p.57

<sup>30</sup> Cf. Herrero Prado, J. L. (1996).p.88

<sup>31</sup> Cf. *Ibíd.*

### 3.2. Rima consonante

Se dice que es la rima *perfecta* o *total*, puesto que en ella existe la “igualdad de sonidos-vocales, o vocales y consonantes-es total, a partir de la última vocal acentuada [...]”<sup>32</sup>.

Se llama *rima perfecta*, aunque pueda ser constituida por los consonantes que desde el punto ortográfico no son equipares, pero que sí desde el punto del sonido, ya que resuenan igualmente. Hablamos de la letras parecidas como b-v y ll-y, por ejemplo: derribe-cultive.

Tal como la rima asonante tiene sus matices para el fácil descubrimiento en la obra poética, así también la rima consonante es fijada por ciertas terminaciones que merecen ser indicadas aquí en algunas palabras.

La rima es consonante si los versos cesan en la palabra aguda. Al tratarse de la rima con la terminación del acento a la última sílaba del verso, toma la denominación *masculina* u *oxítona*<sup>33</sup>. Es oxítono, porque la sílaba tónica aparece al final del verso y porque existe la coincidencia entre las vocales y los consonantes<sup>34</sup>.

Para reconocer la rima consonante en una estrofa tenemos las siguientes terminaciones, según Herrero Prado (1996:84): -elo, -ano, -ira, -iso, -ora, -ibe. Esta rima no acepta la simplicidad de las palabras repetidas, por lo demás, obtendrá la etiqueta de “la rima consonante pobre”. Por lo tanto, se puede considerar como la rima culta. Es culta por sus exigencias en cuanto al empleo de cada palabra: los diminutivos, participios, gerundios, adverbios en -mente, adjetivos y también, en este sentido, se examina los tiempos verbales como infinitivos o imperfectos de indicativo: llamaba, asistir, etc.<sup>35</sup>.

Asimismo hay que prescindir del uso seguido de una palabra dentro de los versos, a no ser que exista gran distancia entre el primer y el último empleo de éste.

---

<sup>32</sup> Cf. Torre, E. (2000).p.56

<sup>33</sup> Cf. Herrero Prado, J.L. (1996).p.85

<sup>34</sup> Añado la estrofa típica de la rima oxítona/consonante en las referencias para más ejemplificación del dicho: “No intentes convencerme de torpeza/ con los delirios de tu mente loca: / ¡Mi corazón es al par luz y firmeza/ firmeza y luz como el cristal de roca!” Poema de Salvador Díaz Mirón. Citado por H. del Socorro Ramos Flores e.o. (2008). Literatura II. Santa Fe: Cengage Learning Editores, S.A. p. 113

<sup>35</sup> Cf. Herrero Prado, J.L. (1996). p.88

Tampoco es aconsejable, y poco estilístico, servirse de palabras fonéticamente parecidas, pero distintas del sentido. Me refiero aquí a palabras homónimas: hablando-ablando, bello-vello, etc.<sup>36</sup>

### 3.2.1. Combinación de la rima

La composición rimada tiene varias formas de disposición en la estrofa. Destacamos cuatro tipos de rima que son fundamentales en la métrica castellana, de los que emanan los demás.

- *rima continua*-es aquella que tiene la misma rima en cada verso de la estrofa. Transformado en letras dicha frase, sería *aaaa, AAAA*. En la letra mayúscula se refiere al verso de arte mayor, o sea, todos los versos que constan más de ocho sílabas. Este tipo de rima, esto es, el arte mayor, era considerado culto en la época medieval, sobre todo cuando se editaba rima consonante. Pero, por lo común, la *rima continua* aparece en los romances donde no suele guardar la perpetuación<sup>37</sup>. La continuación de ésta sigue en los versos pares. Los otros quedan sin rima:

“-Compañero, compañero,  
casóse mi linda amiga,  
casóse con un villano  
que es lo que más me dolía”<sup>38</sup>.

En el segundo y cuarto verso se riman las letras *-i/-a*, respectivamente, *-í/-a*. Los otros demás, como ya mencionamos, carecen de rima.

- *rima pareada*-aquí tenemos la misma rima en dos versos consecutivos, que en algunas teorías se denomina como *gemela*. Sobre el primer significado hay que añadir que es frecuente en las estrofas de dos versos, pero aparece junto con otras formas estróficas, como *octava real*.

“La primavera ha venido  
Nadie sabe, como ha sido”<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Cf. *Ibíd.*

<sup>37</sup> Cf. *Ibíd.* p.86

<sup>38</sup> Cf. <http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/o-r/rima.htm> consultado: 30.07.2013.

Es evidente la rima pareada aquí: -ido/-ido. Como en la rima del arriba, ésta también suele ser transcripta por letras minúsculas o mayúsculas.

- *rima abrazada*-es la rima de dos versos que destaca por la rima pareada adelantada, a la que siguen otros dos versos rimados entre sí. Es decir, consta de cuatro versos, donde riman el primero y cuarto, mientras que el resto rima entre sí. El término *abrazada* podríamos interpretar así: el primer y el cuarto verso circundan los de la mitad, el segundo y tercero, los abrazan. Ella fue aprovechada también en diferentes formas líricas.

“Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
Sin ver que sois la ocasión,  
De lo mismo que culpáis”.

La rima es *abba*, que en la terminología métrica se llama redondilla, ya que es la rima consonante y consta de ocho sílabas.

- *rima cruzada, encadenada*-es la forma donde riman el verso primero con el tercero, el segundo con el cuarto, etc. Los versos aparecen entrecruzados, de ahí el nombre. El esquema es: *abab, cdcd, DEDE....*

“Juventud divino tesoro,  
¡Ya te vas para no volver!  
Cuando quiero llorar no lloro...  
y a veces lloro sin querer”<sup>40</sup>.

Existen otras denominaciones al respectivo, como *alterada, entrelazada*<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Cf. *Ibíd.* El verso de Antonio Machado.

<sup>40</sup> El verso de Rubén Darío: “Canción de otoño en primavera”. Cf. *Ibíd.*

<sup>41</sup> Cf. Herrero Prado, J.L.(1996).p.87

### 3.3. Relevancia de la Aliteración

¿Cómo crear imágenes que no solamente podemos oírlas, sino también percibir las y logramos figurarlas? Combinación auditiva y visual se logra mediante varias figuras retóricas. Una de ellas, la más favorita y empleada, es la aliteración. Hablamos de la reiteración de consonantes, que forman parte del ritmo del verso. La aliteración es también una forma de repetir algunas sílabas respectivamente, sonidos, que representan algo en nuestra mente. Es decir, bien podríamos imaginarlos lo que se dice.

“Se entiende por *aliteración* la repetición de uno o varios sonidos que guardan entre sí la suficiente proximidad para que el efecto pueda ser perceptible”<sup>42</sup>.

Algunas palabras, si las agrupamos en la estrofa forman un sentido expresivo y sonoro, donde la mayoría de los consonantes, tomamos para ejemplificar el “r” y “s”, y otros muchos, pueden evocar en nosotros imágenes similares a la realidad. Existen variaciones de aliteración expresadas por las letras *nasales, palatales, vibrante, oclusivas, fricativas, etc.* Mucho “l” en una estrofa puede ocasionar una melodía sutil, pero también parecida al llanto, al llorar. En adelante, a este respecto, examinamos una estrofa pronunciada por el personaje principal de la obra calderoniana.

La aliteración da, en otras palabras, una ligación entre sonido y sentido, o como dice Torre, E. (2000:61), da “[...] unión entre el *ritmo* y lo que podríamos llamar la *melodía* y la *orquestración* del verso”.

Varios otros tipos de repeticiones, que conoce la lengua, son constituyentes para la imagen sonora y sensorial, a partir de los cuales percibimos el sentido del verso. Es decir, el significado del verso depende de los recursos del lenguaje. La *onomatopeya, hipálage, paranomasia* son algunos de ellos que forman parte en la construcción expresiva de la estrofa.

## 4. Estrofa

Un conjunto de los versos que se caracteriza por determinado número de sílabas y de rima peculiar, se llama estrofa. Para que produzca una estrofa es menester la

---

<sup>42</sup> cf. Torre, E. (2000). p.61

concordancia, la armonía entre los elementos constituyentes, me refiero a las estrofas clásicas o tradicionales, donde la rima, el ritmo y la posición de acentos son evidentes.

“[...] La estrofa es un pájaro de cuatro puntales  
dos pies y dos alas, la tierra y el viento;  
no corre, si avanza con pies desiguales;  
no vuela, si un ala perdió el movimiento”.

El extrato del esperanto de Salvador Rueda<sup>43</sup> es un buen ejemplo sobre la composición de la estrofa. La estrofa está formada por materiales que tienen que funcionar entre sí, como un coche de ruedas, que en vano intentaremos arrancarlo y ponerlo en movimiento si un neumático carece del aire necesario.

La métrica castellana conoce diversas formas de estrofas. Cuando un poeta pretende expresarse mediante su estrofa, se delimita, parcialmente, en uno de los modelos existentes en la poética castellana. Decir lo pensado y ansiado tiene variaciones ilimitadas, pero si se lo procura hacer en mejor forma que ofrece la lengua y poesía, no carece de fijaciones. A continuación se presentan las estrofas más frecuentes de la métrica castellana que tuvieron su empleo en la obra analizada aquí de Calderón de la Barca.

#### **4.1. Breve catalogación de estrofas utilizadas en la obra examinada de Calderón**

##### **4.1.1. por dos versos también se hace una estrofa**

Un poeta puede declararse por solo unas palabras, sean aquellas bisilábicas, sean complejas. Dos versos consecutivos rimados entre sí, forman el verso *pareado*. Estos dos versos constan, frecuentemente, de ocho a once sílabas, pero se puede encontrar otras alternancias más. Repitiendo en un poema los versos *pareados*, se da variaciones en cuanto al acento: asonante y consonante, que finalmente da lugar al tipo de la *estrofa pareada*.

---

<sup>43</sup> Citado por Díaz-Plaja (1971). p.26

#### **4.1.2. Estrofa pareada con rima consonante**

Si hablamos sobre la misma estrofa, destacamos su final frecuentemente en consonancia, que como hemos dicho arriba son las palabras agudas. Citando Herrero Prado, las conclusiones agudas pueden ser todas las categorías gramaticales; tiempos verbales, adjetivos, adverbios, pronombres, etc.

La rima consonante de una estrofa de dos versos es conocida en la poesía castellana como aleluya. Su característica son ocho sílabas y el esquema *aa*<sup>44</sup>.

#### **4.1.3. Silva de consonantes**

Una forma estrófica que consta de las sílabas alternadas en cada tercer verso- el primero tiene siete y el segundo once-, lleva la denominación *Silva de consonantes*. Según su título se deduce que la rima es aguda distinguiéndose por la estructura *7a11a7b11b*.

### **4.2. Composiciones de estrofas de cuatro versos**

#### **4.2.1. Redondilla**

La composición estrófica de cuatro versos octosílabos y de rima consonante se llama redondilla. Ella es una de las más empleadas estrofas en las comedias del Barroco, en general, sobre todo en Calderón. Expresarse mediante de esta forma es útil desde el siglo XII, pero mayormente tuvo su éxito narrativo en XVII. Por su rima consonante la equiparan algunos autores con la redondilla cruzada o cuarteta. Pero la redondilla tiene su estructura fija que es *abba*<sup>45</sup>.

En *Teorías métricas del Siglo de Oro* leemos que se la empleaba mayormente a fin de crear representaciones teatrales nada de tristes. Sobre todo el dialogo se componía a través esta estrofa antigua que, según algunos autores, ya a los poetas de la época griega y latina se la servía para su invención poética creativa<sup>46</sup>. Pero Lope le atribuyó una función complementaria. Las redondillas, conforme él, eran aptas para los asuntos de amor.

---

<sup>44</sup> Cf. Herrero Prado, J.L. (1996). p. 103

<sup>45</sup> Cf. *Ibíd.* p.108

<sup>46</sup> Cf. Díez Echarri, E. (1949). *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Inv. Científicas. p.207

En cuanto a su uso en la obra calderoniana, este es el punto de análisis de varios teóricos. Destacable son los trabajos de D. Marín quien estudió las razones sobre los frecuentes empleos de esta categoría métrica en 18 comedias y expuso, al final, la opinión que Calderón había ampliado la índole prescrita por Lope a la redondilla. Ella aparece en muchas conversaciones en las que el autor no hace caso del rango social de sus protagonistas. Se manifiestan mediante las redondillas monólogos cada vez con naturaleza diferenciada:

“En los monólogos, su uso es muy diverso también: «relaciones» informativas, comentarios burlescos del gracioso, soliloquios pasionales, dialécticos y proféticos”<sup>47</sup>.

En efecto, esta opinión hallará su afirmación en los capítulos que seguimos cuando vamos a estudiar el discurso del gracioso frente a la duquesa y, también, frente a su amo.

## 5. Canciones españolas

Las canciones españolas tienen su origen en Italia. Los teóricos de la métrica del Siglo de Oro mencionan la gran predilección a este tipo de metro en la Península Ibérica. Sobre todo uno de los tipos de las canciones llamados *petrarquista* es de subrayar, dado que de él los autores españoles tomaron el ejemplo. Este tipo de metro se caracteriza por flexibilidad, es decir, el autor se lo puede variar según al gusto. Pero en cuanto a su composición, es menos dúctil; consta de siete y once sílabas y tres partes. La estructura es pues fijada, lleva una cabeza, cuerpo y pie, denominaciones que aparecen en otros teóricos con diferentes nombres, como principio, narración y salida<sup>48</sup>. Respecto a su contenido, se lee en ella razones que en mayoría describen fuertes sentimientos; el amor es, así es, el tema más cantado en las canciones que se presenta envuelto en la rima consonante<sup>49</sup>. Para introducir al tema o al conflicto la canción es en muchas obras teatrales el medio más corriente. Mirando la estructura *del secreto a voces* es de relevancia mencionar este tipo de metro, puesto que la escena la abre la canción salpicada por pasiones veladas y por el espíritu turbio.

---

<sup>47</sup> Cf. Marín, D. (2000). *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón*. En: Estudios sobre Calderón. Por: Aparicio Maydeu, J. [ed.,]. Madrid: ISTMO. p. 355

<sup>48</sup> Cf. Díez Echarri, E. [ed.,](1949).p.253

<sup>49</sup> Cf. *Ibíd.* p.252

## 6. Composiciones estróficas de cinco versos

### 6.1. *Lira-lira sestina*

La lira se caracteriza por la estructura de cinco versos, conforme nuestro autor citado muchas veces, Herrero Prado (113), mientras que en otros libros, en mayoría antiguos que el susodicho, encontramos la definición distinta. Por ejemplo J. Vicuña Cifuentes<sup>50</sup> menciona que la lira consta de seis versos. A mi modo de ver, puede ser que Cifuentes se refiere aquí a otro tipo de lira llamado lira sestina que también se forma por seis versos.

Volviendo a nuestra estrofa-lira-destaca por dos formas de rima. Primero, sabiendo que la estrofa tiene cinco versos, riman entre sí primero y tercero. Segundo, tenemos la terminación similar en el segundo, cuarto y quinto verso. En cuanto a las sílabas, cuenta dos versos endecasílabos y tres heptasílabos. La rima es consonante y se caracteriza por el esquema aBabB<sup>51</sup>.

Varios autores favorecieron este género de origen italiano para su lírica. Se producían liras a partir del siglo XVI en la tierra castellana.

Lira sestina, que hemos mencionado aquí, se caracteriza por la misma rima como la lira. Los versos de cinco y siete sílaba pueden variar a gusto del poeta. La esquema es aBabcC la que fue frecuentemente empleada por Lope de Vega, pero en Calderón y en nuestra obra de exploración se observa más la esquema abbacC. Conocidos son trece variaciones de la lira sestina, o sexteto alirado<sup>52</sup>, que nos ayudarán entender la pluralidad del uso de la lira sestina en *el secreto a voces*, donde toman gran parte de la tercera jornada. Una peculiaridad más, hay que ser mencionada aquí, es la pausa al final de un cierto renglón de esta estrofa. Es muy ordinario que se detenga la voz en la cuarta línea, puesto que ahí se ubica la pausa sintáctica, mientras que los versos pareados y finales muestran “une entité syntaxique et sémantique”<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> cf. Cifuentes Vicuña, J. (1929). p.86

<sup>51</sup> cf. Adde, A. (2013). *La versification du théâtre espagnol du siècle d'Or suivi de Analyse métrique de Castigo sin venganza*. Paris: L'Harmattan p.55

<sup>52</sup> cf. Adde, A. (2013). p.56

<sup>53</sup> Cf. Adde, A. (2013). p. 57 aquella observación hace la autora de este libro sobre las pausas usadas en la lira de Lope de Vega en *el castigo sin venganza*, un punto que me dio la referencia examinar los pasajes en lira en *el secreto a voces*.

## 6.2. Composiciones estróficas de diez versos

### 6.2.1. Décima

Conforme suena su nombre, una *décima* es una formación poética de diez versos, donde, en cada uno de ellos, en la cohesión armónica están colocadas ocho sílabas. En las antiguas formas de *décimas*, editadas antes del siglo XV, solía aparecer al final de la estrofa un verso de menos sílabas; es decir, podría ser que la *décima* se presentase con un pie quebrado. Lo típico de la antigua forma de ella era la pausa después del cuarto verso.

Varios autores de la versificación castellana ven este tipo de estrofa por diferentes puntos de vista. Domínguez Caparrós en su *Métrica de Cervantes* (2002:92), la menciona como “un grupo de coplas” en lo que él se basa sobre las teorías de Navarro Tomás. Para este último, como se puede ver en el libro recién citado, las *décimas* de época medieval, marcan la misma característica que las *coplas reales*, por lo tanto, las adscribe a esta categoría. Las *décimas* a las que me acerco aquí son famosas como *espinelas* que llevan el nombre al honor del poeta Vicente Espinel. La estructura fijado por Espinel, ya en el Siglo de Oro, quedó idéntica con la antigua forma, respectivamente a la pausa en el cuarto verso. Pero tomó la forma más sobresaliente y con su esquema frecuentemente utilizada *abba ac cddc*<sup>54</sup>. Los versos octosilábicos riman en consonancia. En el interior de una *décima* se distingue por su rima con dos redondillas que termina por dos versos de enlace. Sobre las funciones de la *décima* hablamos más adelante.

### 6.2.2. Décimas en Calderón

En cuanto a la función dramática que ejerce la *décima* en la obra, generalmente, de Calderón de la Barca, podemos decir que él la empleó en los diálogos y también en los monólogos, el hecho diferenciador de su antecesor y gran maestro Lope de Vega, que las prefería para los lamentos de asuntos del corazón. Las *décimas*, conforme al análisis de Marín, D., no las favoreció Calderón para editar parlamentos fuera de la presencia de los demás personas de una obra.

---

<sup>54</sup> Cf. Domínguez Caparrós, J. (2002). *Métrica de Cervantes*. University of Michigan: Isolab. p.92

“En cambio, los monólogos con décimas se encuentran en todas las comedias, siempre de tono elevado, y sirviendo tanto para parlamentos líricos como para comentarios explicativos de la acción central.

En el diálogo, las décimas son algo menos frecuentes, pero tienen mayor diversidad funcional que en Lope, sirviendo para toda clase de diálogos (conflictivos y armonioso) [...]”<sup>55</sup>.

En la obra examinada aquí queda acertada la constatación de crítico recién citado respecto al uso reducido de décimas en los diálogos. Más bien las décimas en *el secreto a voces* representan un enunciado argumentativo en cuanto a los sentimientos íntimos, que con su carácter expuesto se aproximan a la regla prescrita en el Arte Nuevo<sup>56</sup>. Con relación a la construcción sintáctica de las décimas, corresponden con la tradición de su género: en la primera redondilla se da la idea principal la que vemos desarrollada en la segunda. Allí se permiten algunas contraposiciones a la idea presentada, y, al final, los únicos dos versos afinan lo iniciado.

### 6.3. Otras apariciones estróficas

Vemos estrofas existentes en la poesía castellana que se usaba o se usa hasta hoy muy a menudo. Algunas de ellas resaltaban durante un siglo y gozaban de prestigio, mientras que otras quedaban en las sombras durante un periodo, y así se transmitía las composiciones más bonitas, históricas, amorosas, amistosas, de llanto, de lealtad y de secretos. Para este trabajo aún faltan otras variaciones estróficas que hay que ponerlas en evidencia.

Estrofas son versos que se han apilado para declarar, describir emocionalmente lo pensado del poeta. El *poema*, que quiero examinar aquí, es una variedad de acumulación de renglones, puede ser también constituido por algunos versos, que se divide en pequeñas clases de estrofas donde cada una tiene su peculiaridad. Hay poemas en el que contamos una sola estrofa; existen otras que exigen dos o más variaciones métricas. En resumidas cuentas, o son monoestróficos, o

---

<sup>55</sup> Cf. Marín, D. (2000). *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón*. EN: Estudios sobre Calderón I. Ed. por Aparicio Maydeu, J. Madrid: Istmo, S.A. p.356

<sup>56</sup> Cf. *Ibíd.*

poliestróficos<sup>57</sup>. Por mí examinada alguna de ellas, como, *décima* y *copla real*, es agrupada en la primera clase de estrofas.

## **7. Estrofas sin rima establecida, o poemas no estróficos**

### **7.1. Romance**

Es una de las frecuentes estrofas largas sin exacta determinación rítmica. En el siglo XIV se examina la costumbre de ser usada con insistencia. Los versos que aparecen en ella son establecidos por ocho sílabas en la que la rima se componga entre cada segundo verso. La rima es asonante, grave, pero con tendencia mudable, mientras que el poema resulte largo. El esquema de este tipo de metro se puede exponer así: *8-8a8-8a8*-infinitamente<sup>58</sup>.

Del romance se derivan otras apariciones, que aquí no van a ser examinadas, dado que no aparecen en la obra.

#### **7.1.1. El uso de romance en las obras de Calderón**

El romance es la estrofa favorita de Calderón. Las amplias pruebas de los tratadistas de Calderón como D. Marín y E. Rull corroboran el uso del romance en todos los géneros de la obra del poeta. Varios textos editados mediante este tipo de estrofa muestran que Calderón incrementa su función general y prescrita por Lope de Vega; según éste los romances son aptos para “relaciones”<sup>59</sup>. Los textos analizados por D. Marín (2000:352) abarcan como comedias, auto sacramental y dramas del autor, así también los otros textos de sentido mitológico e histórico. En todos ellos es el romance que toma el primer lugar de las estrofas empleadas con frecuencia. Las situaciones en las que se emplea el romance en Calderón son varias. Las relaciones descritas en romance tienen el carácter informativo que relatan sobre las historias, sobre los sucesos que tuvieron lugar antes de la escena presentada. Ellas llevan la importancia, dado que expones el conflicto al inicio, muchas veces, de la obra. Así, según D. Marín (2000:354), ejercen la función del prólogo. Pero asimismo afirma el citado crítico que Calderón usaba los romances como vehículos del fin de sus obras,

---

<sup>57</sup> Cf. *Ibíd.* p.156

<sup>58</sup> Cf. Quilis, A. (1975). *Métrica Española*. 3ª Edición. Madrid: Ed. Alcalá. p. 150

<sup>59</sup> Cf. Díez Echarri, E. [ed.,] (1949). *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Apuntes para la historia del verso español. Revista de Filología española. Madrid: Servicios Superiores de Investigaciones Científicas. p. 95

en otras palabras, le servían como signos fijos para concluir un cierto acto. En otra situación se ve que el romance aparece ser apto para monólogos incluyendo toda clase de contenidos posibles; asimismo para soliloquios es muy usado el romance en Calderón:

“Como soliloquio, el romance emplea Calderón a menudo para exponer el estado de ánimo o móviles del personaje, para lamentos por la pérdida del amor o del honor, o para comentarios sobre la situación dramática”<sup>60</sup>.

Pero los romances que describen los ánimos de protagonistas no tienden a entrar profundamente en el conflicto de la obra, más bien exponen, como lo exige el arte de Lope, la información; es decir quieren dar más información al público. Lo más evidente es que los romances son acompañamientos ideales en los diálogos donde los personajes aparecen actuando con vivacidad y emoción, con lamentos y disputas, y sí, a veces se observa que los romances sirven también para la queja, como en *Psiquis y Cupido*. Pero para las quejas ofrece Lope de Vega otra forma de estrofas-décima, al que el poeta en aquella escena no la sigue<sup>61</sup>. En las acciones dialogadas que están construidas mediante los romances pueden hablar todos los personajes sin diferencia alguna de sus clases sociales. Tampoco se hace distinción en los temas que tocan los participantes de la obra teatral.

Hemos señalado ya arriba que Calderón tiende a usar los romances con frecuencia cuando los actos culminan, sobre todo los primeros dos actos del *secreto a voces*, el punto el que será examinado a lo que sigue.

El romance con la rima asonante impar adquiere amplias funciones en la vida creativa del autor de la obra. Ella ejerce funciones de relatar lo sucedido, a veces muestra ser el mejor método de demostrar emociones fuertes, ya que en comparación de Lope de Vega, Calderón prefiere dramatizar el uso de los romances; su matiz está puesto en los diálogos poco equilibrados<sup>62</sup>. La rima asonante no tiene carácter monótono en las obras calderonianas, dado que el autor las varía según cambie la escena. También es frecuente el empleo del romance con la rima

---

<sup>60</sup> Cf. Marín, D. (2000). p. 354

<sup>61</sup> Cf. Rull, E. (2012). *Psiquis y Cupido (Toledo)*. Autos sacramentales completos de Calderón, 77. Kassel: Ed. Reichenberger p. 93

<sup>62</sup> Cf. Marín, D. (2000). p.355

asonante diferente cuando alteran los personajes. Así que, “rara vez se repite la misma asonancia en una comedia”<sup>63</sup>.

En suma, tanto en los auto sacramentales examinados por Enrique Rull como en las comedias y en los autos por Diego Marín, el romance es la estrofa preferida y empleada por gran porcentaje (66%) por Calderón de la Barca.

En adelante examinamos si lo dicho se aproxima a la obra tanteada aquí.

## **7.2. Silva**

Entra la silva en este capítulo, puesto que la ordenamos como la composición de varios versos sin estrofas fijas y, aparte de esto, es la estrofa que en las situaciones dramáticas de la obra examinada aquí muestra más afectos. Su formación se extiende libremente, que es digno de atención. En las teorías antiguas sobre la métrica la ordenan al grupo de canciones donde lleva el nombre *libre* o *silva*. De ahí su estructura tradicional y su combinación peculiar<sup>64</sup>. No es una estrofa en sí, entendida palabra por palabra, es más la ilimitación de versos que constan de siete y once sílabas. En el interior de ella pueden ser dejados uno o dos versos sueltos, según la complacencia del poeta. Pero la rima es aguda en cada verso. Se admitieron variaciones de silvas, que tienen lugar en las obras de Lope de Vega, pero asimismo es grande su utilización por Calderón de la Barca, quien por la manera de versificar concuerda con la del maestro del Arte Nuevo.

### **7.2.1. El empleo de silva en la obra calderoniana**

La silva con su origen italiano muestra gran tendencia en la obra teatral española del Siglo de Oro, que, según algunos autores, fue introducida por Lope de Vega<sup>65</sup>; no obstante, esta estrofa italianizante no falta en Calderón. Aquello muestra las pruebas de más de quince comedias analizadas por Marín, D. (2000:357); de la silva, junto con otros dos metros italianos, soneto y octava real, estrofas que no entran en el punto de intereses aquí, no prescinde Calderón. Otro autor que atestigua lo mismo es Fernández Guillermo, quien ponderando 10 obras dramáticas del autor escritas

---

<sup>63</sup> Cf. Marín, D. (2000). p.353

<sup>64</sup> Cf. Díez Echarri, E. [ed.,] (1949). p.249

<sup>65</sup> Citado por Fernández Guillermo, L. (2008). *La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón*. Anuario Calderoniano, 1. p.107 En: *Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega*. En “Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos”. Vol. I. por Morley, S. G., (1925). Madrid, Hernando. p. 528

entre 1628 y 1652, llegó a la constatación de que la silva utilizada en *la dama duende*, en *el médico de su honra* y en otros más, destacaba cierta importancia que “por si mismo, ya estaba revelando algo”<sup>66</sup>. ¿Qué importantes funciones ejerce, pues, la silva en el teatro áureo? Sobre la base de las obras exploradas en Lope se observa que la silva siempre acompaña a asuntos, a momentos conflictivos que viven los personajes de la obra. Allí donde las secuencias cargadas de mucha tensión un personaje se expresa mostrándose turbado, apenado y enfrentado ante un período indefinido e inseguro, allí el mayor de casos aparecen las frases en silva. Paralelos acerca del uso de la silva en la obra de Calderón se puede encontrar en abundancia. En momentos decisivos que acompaña al conflicto dramático de una obra uno se expresa mediante esta forma de metro. En otro lugar, un personaje elige para sus soliloquios o monólogos silva, personaje que siente celos, tristeza y desesperación, como veremos en el caso de la duquesa de Flérida en *el secreto a voces*. Fernández Guillermo diferencia cuatro tipos del empleo de la silva en la obra calderoniana. El segundo entre ellos hay que ser mencionado, puesto que ello tiene mucho que ver con la situación conflictiva de la trama de la obra examinada aquí. Se trata de expresiones respecto a un asunto negativo, apremiante y doloroso para personajes que hablan:

“[...] se refiere a reflexiones sobre un problema grave que vive el personaje. Se trata de monólogos o soliloquios reflexivos los que externa su temor, confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, celos, remordimiento, desesperación”<sup>67</sup>.

Es decir, los personajes expresándose en silva se encuentran en circunstancias agravadas. Esos son en los momentos en los que la paciencia y las expectativas de los protagonistas han alcanzado su punto de cima, y están preparados de actuar con determinación a fin de solucionar el problema y salir de la indecisión en la que se encuentran. Aparte de describir el estado perturbado, una silva puede servir para escenarios que muestran el ánimo del personaje ante un peligro. Las acciones que pueden tener graves consecuencias, los pasos de las que dependerá el próximo desarrollo de la trama se presentan en *la dama duende*, en el último acto, cuando Don Manuel valora el pro y contra ante el momento que toque a la puerta Don Luis, su amigo. En el retrete se encuentran la viuda Doña Ángela y Don Manuel quien acaba de averiguar que la dama invisible era la hermana de sus anfitriones:

---

<sup>66</sup> Cf. *Ibíd.* p.107 La lista completa de las obras examinadas del autor susodicho véase el anexo que sigue en las p.125-126 de la misma referencia.

<sup>67</sup> Cf. *Ibíd.* p.110

“Manuel. Pues, ¿qué es lo que pretendo?  
si es hacerme traidor, si la defiendo;  
si la dejo, villano;  
si la guardo, mal huésped, inhumano;  
si a su hermano la entrego;  
soy mal amigo, si al guardarla llevo;  
ingrato, si la libro, a un noble trato;  
y si no la libro a un noble amor ingrato.”<sup>68</sup>

Don Manuel no sabe cómo actuar, qué actitud sería más noble para no indagar ni a su amigo ni a la hermana de él, en general, a la fama de la familia que le hospeda. Es un momento decisivo para el personaje, aunque parece perturbado urge tomar decisión correcta. La silva rimado en par subraya la confusión de sus pensamientos, pero pronto se aclara la neblina del alboroto de su cabeza. Se lo pasa a los personajes en un instante, o sea, las silvas que pintan los momentos apremiados son resultados de unos segundos de pensar.

Hemos mencionado la función de monologar de la silva. Hablar por sí solo es un método dramático en la obra teatral que acentúa el estado, en el mayor de casos, negativo, triste y desasosegado del personaje de cierta secuencia. En *el secreto a voces* toma el lugar importante la silva de Laura que habla sola en el jardín ante el encuentro nocturno con Federico.

## 8. Resumen final respecto a las estrofas

No es la construcción de estrofas que se las hace famosa, no se las memorizamos por sus formas de cuatro versos o de diez. Unas veces las recordamos porque nos conmovieron a causa de su significado, o por motivo de las palabras escogidas sutilmente que nos han calando hasta el corazón. Nos gusta recitar otras estrofas puesto que tienen una melodía que parece a tango, a sensación del tiempo lluvioso que nos llena del aroma húmedo y refrescante. Aquella melodía cae a chorros desde las palabras produciendo así un ritmo descendiente, creciente, alegre, infantil,

---

<sup>68</sup> Cf. Justins, E. (1871-21). *El teatro español o la colección de dramas escogidas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Rojas, Solís, Moratín [...]*: Calderón de la Barca: *la dama duende*. Tomo I. Londres: Smallfield, Hackneys. p.135

agresivo. El ritmo es éste que hace todo de la estrofa: la alaba, la decora, la sincera, la acaricia, la hiere. “El ritmo es condición de nuestra vida”, dice Benot, E. (1892:56). Los ritmos son que nos devuelven a nuestra infancia, a nuestros recuerdos tristes o serenos y nos arrancan a vivir de paso ágil y entusiasmado. Si unas estrofas exigen el ritmo lento, otras suelen elegir el tono rápido, eufórico. En adelante, hablamos sobre las funciones de estrofas. Pero, mientras tanto, aquí, debe ser mencionado que todas las estrofas tienen su peculiaridad: considerando los versos, las sílabas, las rimas, todos sobresalen impresionantes y remarcables.

Para dar una imagen corta de lo que hemos dicho, ponemos todos los fenómenos de metro castellano en un marco: el verso se diferencia por el número de sílabas (hasta las ocho, digamos que se llama verso de arte menor y a partir de las ocho sílabas-verso de arte mayor), por su libertad, es decir, carece de fijación exacta de cifra de sílabas; destacamos versos de variedad y de igualdad de medida, de ritmo plural y singular. Mencionamos la rima en el verso, que suele ser asonante y consonante, perfecta e imperfecta; en cuanto a la repartición de la rima, conocemos suelta-no tiene rima en comparación de otros versos-, rima que se vuelve al final de la estrofa; rimado-caracterizado por las formas como llana, aguda, esdrújula, sobreesdrújula; etc. La rima puede ser, mirando a su culminación, masculina, femenina.

En cuanto a las estrofas, vimos que hay de tipo asonantada, liebres y consonantada. Estrofas que muestran la medida establecida (métricas) u otras, que se apartan de la regulación alguna (amétricas). Estrofas, respecto a la distribución de rima y del acento, que llevan versos pareados, cruzados y versos de rima continuada caracterizándose por el acento final agudo, grave, esdrújulo, etc.

Vimos que existen otros tipos de versos que no crean ninguna estrofa, como poemas no estróficos, o aquellos que se forman meramente por una estrofa (monoestrófico) y otras tantas, donde podemos contar varias estrofas (poliestrófico)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Cf. Benot, E. (1892). p. 175-177

## Parte II

### 9. La estructura dramática del *secreto a voces*

En este sentido me interesa examinar la división de los metros según escenas o actos en la obra dada. La observación detallada de las jornadas de la obra calderoniana trajo el resultado que la estructura métrica varía después de que terminen de actuar las figuras en una situación tratada y en un lugar, sea el palacio, la calle u sea el arroyo de río. Si la duquesa habla con su criada en forma de redondillas, de todos modos, en mayor de casos, sigue su monólogo en silva, en romance, etc. Pero no existe una estructura fija acerca de cuál de los metros prosigue después del romance, de soneto, y otros tantos. Si nos apoyamos a las ideas basadas de D. Morín (2000:358), Calderón hace mutación métrica cuando hace cambio escénico:

“[...] dada la importancia estructural de la división de actos, y como venía haciendo Lope, lo usual es que el paso de un acto a otro vaya marcado por un cambio métrico [...]”.

Recurso narrativo-el romance-que es significativo por su asonancia impar, tiende a modificar el asonante, por ejemplo –a/-a, en la jornada siguiente. No tiene que ser necesariamente constituido por este modo un acto grande de unas cuantas páginas, no; sino basta una entrada del personaje en una escena nueva presentando ahí sus ideas y recibiendo comentarios, tareas u obligaciones, que aparece un metro si no completamente diferente del antecedente, más bien un poco modificado. Como hemos dicho arriba, en el romance inicial del *Primero soy yo Gutierre* se expresa en asonancia mencionada ya al inicio de este párrafo. El pasaje largo cuenta sobre el estado en batalla española, de sus aventuras y amores, mientras que en el romance de Laura (p.12) que presenta a Hipólita contiene los sucesos del encuentro entre Álvaro y don Gutierre utilizado el asonante–e/-o (espero, riesgo, mismo, luego, tengo, quedo, etc.). Aunque el acontecido es igual del primero que refiere don Gutierre, el poeta nos lo describe por la vista de Laura; o sea, variado la figura que lo cuenta, cambia la asonancia. La escena principal de la comedia está pintada a través de dos personajes, cada uno desde su punto de vista y cada uno por su asonante sobresaliente.

En general, el metro de “relaciones” observamos finales de jornadas, pero asimismo al inicio. La segunda jornada, tal como la primera de la obra ya citada arriba,

empieza también con romance que se destaca por la asonancia en –e/-a (prenda, resta, envuelta, muerta, etc.) (p.14). La jornada segunda no aparta de la tradición y acaba en romance en –e/-e. Lo mismo se puede decir sobre la tercera jornada. Así, llegamos al resultado que los integrantes principales de métrica de esta obra son romances y redondillas. El romance juega el rol importante como “signo estructural principal de apertura” y “de clausura”<sup>70</sup>. Sobre todo hay que enfatizar aquí la concordancia entre las asonancias de los romances y las palabras claves: el inicio de la obra está construida por las palabras graves en terminación de –a/-a. La acción y todos los parlamentos de este acto asocian al nombre de la dama-Laura. Mientras que el último acto hace relación con la persona autoritaria de la obra. Es por eso que las dicciones de este pasaje terminan en la asonancia –e/-o, como aludir al título de la obra: *primero soy yo*.

Sobre esa base, quiero averiguar en las páginas que siguen, primero: cuándo cambia la estrofa en las escenas o jornadas en *el secreto a voces* y si se destaca por una construcción fija en cuanto a la métrica. Segundo: cómo las estrofas empleadas atribuyen a la composición dramática de la obra completa.

### **9.1. La estructura dramática: las unidades escénicas según la distribución de estrofas**

La escena la abren los músicos quienes introducen el tema del amor de modo de una canción con estribillo. La primera jornada con el acceso al asunto principal, es la presentación de lo que van a hablar los personajes. Ellos, expresándose en romance en asonancia –e/-o, aportan la trama de las pasiones del duque de Mantua-Enrique, hacia la duquesa de Parma. Enrique, finge ser secretario del duque de Mantua, es decir, de sí mismo, quien planea verla mientras ella, con la compañía de damas y músicos, se dirige hacia al palacio atravesando un parque. Enrique, edita una carta dirigida a la duquesa y la que le entrega más tarde. Federico, vasallo, deudor y secretario de la duquesa, joven enamorado de la dama del palacio también, Laura, sigue a este grupo después de haber hablado con Enrique acerca de la carta editada ya recién mencionada. El criado de Federico, Fabio, no está involucrado en aquellas hazañas entre su amo y huésped y se pone curioso. Flérida, la duquesa de Parma

---

<sup>70</sup> Cf. Güell, M. (2009). En: *Criticón* 2009, Núm. 105. Citado por Françoise Gilbert LEMSO Universidad de Toulouse, p. 208. Consultado: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/105/105\\_199.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/105/105_199.pdf)

confía en Federico quien a su vez es el deudor de Enrique, con tal que el joven apasionado se encuentra en una situación dual. En aquella escena se entera el lector, además, que Flérida tiene alguna tristeza irreparable, puede ser que esté enamorada. Con estas pocas líneas abre la tela escénica: 1) Enrique y Federico tienen secretos 2) Enrique se enamora de Flérida quien no le responde a sus sentimientos 3) Federico ama a Laura de quien va a recibir una carta 4) Arnesto, padre de Laura, quiere casarla con su primo-Lisardo.

La modificación estrófica se da cuando los personajes ya juntados por la duquesa en la sala del palacio empiezan a argumentar sobre la mayor pena del amor. Cada uno despliega sus ideas en décimas.

El cambio métrico en este pasaje no debe a la mutación escénica, más temática. Enfocar quiso el autor la materia cuando introdujo las décimas aquí. Como hemos observado, la introducción a la escena es elaborada en romances, igual si en ella entran o salen unas u otras personajes. No ve Calderón necesario mezclar y subrayar, en esta parte de la obra, los discursos del criado con su amo, de la duquesa con Federico con redondillas u otras estrofas. Asimismo, el romance con el asonante en –e/-o queda lo mismo, con lo que alude a la igualdad de la escena y del tema.

Las charlas transcurren en la que se emplea seguidamente la misma forma métrica, hasta que Federico no abre al final la carta la que entregó Laura y la lee. La variación métrica no solo se ve por las sílabas que presenta la letra, sino también por su forma gráfica: en la edición antigua vienen escritas en cursiva<sup>71</sup>. Se trata de la composición estrófica compleja, puesto que es iniciado por la lira-sestina en aBAbcB (v. 548-553) al que interviene el corto diálogo en forma del romance en é-/o- (v. 554-567) entre Federico y Fabio, terminando con la lira-sestina, otra vez, pero “con dos versos adicionales” aBABCCDD (v.568-575)<sup>72</sup>. La letra invita a Federico encontrarse la noche venidera con su dama ansiada.

Una vez más hace Calderón mudar el tipo de versos, cuando Fabio, llamado por la criada de Flérida y llevado al palacio, se dirige a ella (romance en é-/o- verso 576-617). Allí el diálogo se desarrolla en redondillas (v. 678-713). Las tentativas de

---

<sup>71</sup> Cf. García de la Huerta (1785). p. 35-37

<sup>72</sup> Cf. Kroll, S (2014). *Versificación del “El secreto a voces” texto crítico*. en Prensa. Ed. Reichenberger.

averiguar a quién ama Federico es eso lo que los personajes exhiben en la escena dada.

Flérida, un poco irritada por sus acciones, exclama en décima al que añade dos versos, también rimados en consonante, de endecasílabos que mantienen el esquema de la dicha estrofa (v. 714-737). Más tarde vemos el adelanto de la escena en redondillas, mayormente diálogos entre Flérida y Federico, Fabio y Federico (v. 738-893).

La jornada primera termina en romance é/-e-(v. 894-1151) que tiene su inicio a partir de la charla entre Flérida y Laura; Flérida encarga a Laura salir por la noche al jardín para averiguar con quién Federico tiene la cita. Es la información relevante para la duquesa que la había dado Fabio. Estando así las cosas, los dos enamorados se ven en el jardín y tejen los planes cómo comunicarse sin que nadie se dé la cuenta. El romance, que sale culminando la primera acción dramática, tiene aquí otra asonancia; ahora son los vocales –e/-e que resuenan las rimas en cada verso impar del enunciado.

La segunda jornada es iniciada por el discurso entre Enrique y Federico descrito en romance en asonancia –e/-a. El asunto que examinan los hombres es la carta que tiene que traer Federico a la duquesa, como respuesta a la del duque de Mantua. Dado que Enrique pernocta en la casa de Federico, no les resulta difícil escribirla. Así y sucede. Por otro lado, Fabio, como aliado de Flérida, siente pocas coincidencias entre las palabras de su amo y sus acciones, conque decida vengarse contando todo a su protector nuevo. Mudada la escena, aparecen en la escena Flérida y Laura. La duquesa sigue insatisfecha y celosa por la incertidumbre que le rodea respecto a los sentimientos de su vasallo. Al instante, Federico trae la carta, también editada en romance con la misma conclusión de rima. La atención se debe prestar asimismo a la carta la que dirige Federico a su persona amante, como si fuera escrita de una señora pariente de ella de origen Mantua. Cuando Federico deja la escena, se presenta Fabio ante la duquesa y le relata de lo sucedido de la noche anterior; que Federico no se había ido a ningún lado y sí que se encontró con su amante. Más tarde Flérida se queja ante Laura. Laura intenta calmarla y inventa argumentos los más sagaces posibles. Cuando al final está sola, Laura lee la carta y la descifra, donde Federico le dice cómo hablarle en el público, sin llamar la atención a los otros.

Tampoco cambia el metro, cuando Lisardo comparece ante Laura y exige mostrarle la carta lleno de celos y de rabia, puesto que Laura no le obedece. En este momento, entran en la escena Federico, Flérida y Arnesto y quieren saber qué acontece. Allí, prueba Laura el método inventado por Federico y le dirige la palabra, expresándose en redondillas, lo que para todas las personas presentes es poco comprensible. El truco era este: cada primera palabra era para que se la entienda Federico y al revés, mientras que por la unidad de palabras se componían frases, o sea, versos normales entendibles para el público. Gracias a los mensajes enunciados de esta forma, Federico se averigua que su criado es un traidor, a quien más tarde le pega, y hasta quiere matarle, pero él sale bien parado de la situación gracias a la intervención de Enrique. Fabio no entiende de dónde su amo puede tener aquellas informaciones y decide sacar los secretos a la luz del día acudiendo al palacio. Antes que llegue Fabio, da lugar la escena entre Flérida y Enrique, quien declara sus amores frente ella, pero en vano. La duquesa no le desea verlo más en su palacio y le manda que se vaya. La charla entre ellos se realiza por el romance acabado en -a/-o, aunque en casi cada segunda línea muestre diferencia.

Llegado Fabio en el palacio, observamos la mudanza en el tipo de estrofa que acompaña también el tema insertado por él. Hemos dicho que Fabio está confuso y busca respuestas en lo que acusa a la duquesa de la revelación del secreto. La escena está transmitida por redondillas. Más tarde, cuando el acto se llena con la presencia de Federico, Flérida y Laura, vuelve el verso no estrófico como pintor de palabras. En el romance utilizado allí no puede definir exactamente la asonancia: una vez terminan los versos en -a/-a, otra vez, evitan seguir el ejemplo, como si quisieran realzar adrede acabando en -a/-o, -e/-a. Allí mismo, el mensaje transmitido de manera peculiar, según hemos mencionado arriba, se entera el lector que el encuentro nocturno planeado debe ser aplazado, dado que Flérida ansia encargar otra vez a Federico.

Cayendo la noche, los habitantes del palacio acuden a sus aposentos, pero nadie está sin preocupaciones; a Flérida le enfada no haber averiguado quién es la enamorada de Federico; a Laura-que no puede verse con su persona amada. Como era concertado, viene Federico a ver a la duquesa, y ella le inculpa, fingiendo, haber estado infiel; Federico piensa que la duquesa había enterado sobre la presencia del duque de Mantua en su casa y reconoce su doble actitud, lo cual evoca reacciones

sorprendentes para todos. El asunto tenso de esta escena está descrito por el romance en –i/-o. Para los lectores, resulta fácil, pues, entender cómo pudo traer Federico la carta del duque de Mantua en una noche, sin salir de la ciudad. Aparte de eso, Federico se encuentra en la situación pesada, cuando, al darle las cartas a la duquesa, se dibuja en su bolsillo, sin querer, una caja. En ella guarda el retrato de Laura. Lo que sigue es que Flérída insiste en mostrar el contenido que hay en ella, al que, en buen momento, interviene Laura; rápidamente cambia el retrato suyo con el de Federico que llevaba ella consigo, y así, cae en las manos de la duquesa la caja con la foto de Federico. Podemos imaginar cuán grande era la decepción de Flérída al encontrar allí el retrato de Federico en vez la de la mujer amada, por la cual, le denomina después “narciso”.

La jornada segunda tiene su final con el discurso entre Fabio y su amo, dibujado por el romance y con la misma terminación asonante.

En cuanto a la última jornada, como la segunda, el romance abre con la rima impar en –a/-o. El criado sigue confuso, ahora por sentido común de su amo quien de una vez a otra cambia sus opiniones. En la sala, donde se encuentra Fabio, entran Enrique y Federico para hablar en tranquilidad, sin que nadie les oiga. El criado, se esconde bajo el bufete y está a la escucha. Lo que averigua éste es que Flérída ya sabe quién de verdad es Enrique, y que Federico lleva una carta la que entrega con angustia y con la mano temblada, a su protector y amigo, a Enrique. La carta está escrita también en romance asonante –a/-o<sup>73</sup>: La noche que cae quieren escaparse los dos enamorados del palacio hacia la tierra de Mantua; Federico tiene que arreglar los preparativos en lo que espera el apoyo del duque de Mantua. Alegrado Fabio por enterarse de tantas informaciones nuevas, acude al palacio llena de expectativas de sacar beneficio adecuado. Allí suceden otras cosas; el padre de Laura exige que ella se disculpe ante Lisardo, el deseado yerno de él a causa de los empeños acaecidos antes acerca de la carta. Para dejar hablar a Arnesto, al padre de Laura, el autor elige en este momento la forma de estrofa compuesta por seis versos heptasílabos y de tres endecasílabos. La estrofa aquí es lira-sestina que sigue en las palabras de Laura, destacándose por la misma estructura. La esquema es siguiente: abbaCC ABbaCC (palabras de Arnesto pasan a las de Laura) abbaCC.

---

<sup>73</sup> En edición antigua, por ej. de Vicente García de la Huerta (1785), Tomo I. Parte tercera. *Comedias heroicas*. Madrid: Imprenta Real, de esta obra aparecen las letras de las cartas en la cursiva que quieren subrayar la relevancia de las noticias y la diferencia entre lo narrado y lo escrito p. 35-37, 72-73, 82-83, 137-138

Después viene Lisardo quien durante su enunciado mantiene el esquema semejante a la estrofa ya descrita, abbaC, etc. El pasaje es largo donde hablan Flérida, Laura, Arnesto y siguen utilizando *lira-sestina* de diversa forma, como aBaBcC. El asunto aquí es el celo de Laura mientras Federico se dirige a la duquesa con palabras raras y lisonjeras, con tal que ella quede en la ilusión que él asimismo siente algo por Flérida. Laura, mediante los mensajes clandestinos, expresa su rabia, pero tiene que darse contenta con la palabra de su joven amado; La noche que viene van a escaparse. Fabio, como estaba a la escucha de su amo y Enrique, bien está enterado del asunto y se lo manifiesta enfrente Flérida.

En consecuencia, Flérida forja el nuevo plan sobre el impedimento de la fuga nocturna de los amantes. En eso envuelve a Arnesto, quien tiene que salir a visitar a Federico y hacer todo lo posible para mantenerlo en su casa durante toda la noche. Como pretexto inventa Flérida otra historia según la cual Federico tiene agravio alguno por la que tiene que batir en el duelo. Razón creíble al que Arnesto obedece. No le cae agradable a Federico la visita inesperada de Arnesto. Federico tiene mucha prisa, está afligido, pero sobre todo no entiende las intenciones de Arnesto, quien no se mueve de su sala, ni piensa dejarle en paz, incluso le encierra bajo la vigilancia de su guardia. Todo aquello ocurre con el acompañamiento de redondillas. A pesar de los grandes intentos del viejo padre de Laura, logra Federico y se libera de las vigilancias; salta de la ventana del cuarto donde estaba encerrado.

Mientras tanto leemos el monólogo de Laura quien espera en el jardín del palacio a su persona amada, pero sus pensamientos ella no los puede unir; por un lado tiene el resistor en cara de su padre quien pretende casarla con Lisardo. Por otro lado, Flérida, apareciendo cruel e inhumano. La espera se alarga por la tardanza de Federico y Laura describe sus quejas en líneas diferentes hasta ahora mencionadas y utilizadas por el autor. Los versos empleados aquí cuentan siete y once sílabas donde se crea rima pareada, en mayoría asonante donde no es infrecuente la salida de las últimas palabras en consonancia. La terminación es -o/-a, -e/-a, -a/-o. La combinación de los versos de arte mayor y de menor se llama silva, aunque no todo el monólogo consta de versos de aquella composición. Las últimas cuatro líneas pertenecen al verso de arte mayor.

El romance en -a/-a es la forma a través de la cual se expresa Flérida en la noche, cuando baja al jardín a ver el lugar planeado de los jóvenes amados. Ahí se choca

con Laura y las dos aclaran sus presencias nocturnas fuera de las salas del palacio mediante el romance que hemos mencionado al inicio de este párrafo. El buen ingenio de Laura le sirve para salir del estado desagradable, y dice que cumple los deberes una vez encargados de su señora-Flérida-para que salió a observar con quién iba a encontrarse Federico. La duquesa muestra su satisfacción frente Laura, cuando escuchan voces desde afuera. Por el estado social de Flérida sería perder la fama si ella se mostrase sola en aquellas horas en el jardín. Por lo tanto, manda a Laura que responda. Ella misma se esconde en su espalda. Es Federico que llama a Laura. La voz de Laura es bien conocida para Federico. Así se entera la duquesa quién es la amada de él. Siguiendo con el romance y el enojo de Flérida, leemos que Federico va a ser juzgado el día siguiente, mientras que su criado, Fabio, es descubierto por Arnesto a las puertas del jardín con dos caballos y llevado después al palacio. Al día siguiente, Flérida hace la decisión definitiva: libera a Federico y bendice el amor entre Laura y él, con lo que subraya su dignidad, venciendo la pasión por la razón.

El final de la jornada tercera es igual al del inicio. Tal como al principio la entrada de la jornada se hace a través del romance donde Fabio presenta su monólogo, así también las últimas líneas le deja el autor a Fabio y al romance en –a/-a.

## **9.2. ¿Cómo relatar lo que se siente y lo que acontece? La forma**

La función del romance en las obras teatrales es varia. Uno de los interesantes temas que se puede expresar mediante este tipo de versos sin rima, es el pesar de enamorados y de las relaciones. ¿Qué puede hacer un enamorado cuyo corazón late de impaciencia a ver su bella y adorada mujer? ¿Cómo es posible aliviar un pesar de amantes que apenas pueden encontrarse tras de los ojos observadores y oídos de competidores y perturbadores? ¿Cómo no decepcionarse? y al final, ¿qué hacer para alcanzar la unión ansiada? La palpitación del órgano el que un enamorado siente fuertemente que hasta los lectores pueden percibir, la caída de la noche, los ruidos de los carros y caballos, las miradas que queman y que quebrantan los secretos, las voces que dicen pero no explican claramente lo esperado, todo aquello es directamente ligado con el romance. Él hace también mención al espacio temporal, es decir amores que tuvieron su inicio hace muchos

años, discursos clandestinos acerca de enamoramientos que dan lugar ahora, la noche que viene y en el jardín bajo las sombras de árboles o balcones. En este sentido merecen ser citadas las palabras de Aichinger, W. (2012:136) con las que describe, en mi opinión, con mayor expresión el romance, que son “[...] los versos [...]” donde “funden pasados, presentes y futuros cargadas en escenas de gran dramatismo”.

No hay olvidar los lugares que con frecuencia están mencionadas en los romances. Terrenos, ciudades, países y pequeños plazas de pueblos son aquellos donde suceden asuntos de gran importancia, en general, lugares principales de la trama. No puede hablar un enamorado sin mencionar dónde y en qué situación vio por primera vez su causa de tristeza. Álvaro, en la obra calderoniana *Primero soy yo*, describe su encuentro con Laura:

“Si sabias,  
que en la Seo vi una Dama  
tan hermosa, que no fue  
primero verla no amarla;  
si sabias, que fingiendo  
su hermosura soberana,  
supe quien era, y que era  
en nombre, y victoria Laura [...]” (p.7)

Los tiempos, espacios y sentimientos caen en una forma simple, asonante, aquí en – a/-a, en el romance. La sensación dramática, a la que en las páginas siguientes dedicaré más ejemplos y detalles, se hace por palabras, por acentos, por vocales escogidos especialmente y a las que se añade lo narrativo, o sea, la historia, el encuentro, como en nuestro ejemplo. Me acerco aquí a las palabras de Diego Marín, quien propone una idea acerca del uso del romance en las obras de Lope de Vega, que sin gran vacilación podemos aplicar al estilo de Calderón. Según Marín, D. (2000:353), las funciones de romance, después de la destinación de cada metro por Lope de Vega, habían adquirido muchos aspectos dramáticos. En Calderón los romances atribuyen, además de servir para las relaciones, la función de diálogo, monólogo, soliloquio o “para lamentos por la pérdida de amor o del honor, o para

comentarios sobre la situación dramática”. O sea, los romances tienden en Calderón hacia al relato emotivo.

En breve, el romance calderoniano abarca:

“«la relación» informativa sobre una acción ocurrida fuera de la escena, o sobre un suceso clave del argumento dramático, o para las antecedentes de éste, a manera de prólogo [...]”<sup>74</sup>.

donde es igual quien habla, persona culta, un rey o criados. Tampoco se diferencia, mientras se usa el romance, la importancia de casos, es decir, en esta forma puede tratar como de materias generales, así también privadas.

### 9.2.1. ¿A través de que medio métrico se describe los afectos?

Hemos ofrecido las ideas y los frecuentes casos de cómo se representan las relaciones amorosas, las penas y los llantos. Quizás para proseguir con el tema sea interesante traer algunos ejemplos de escenas donde, con un lápiz acentuado, está descrita la primera impresión que dejó una dama a caballero noble. Tomamos el mismo ejemplo *Primero soy yo*. Citamos los versos iniciales del encuentro entre Álvaro y Laura. Es impresionante cómo el hermano de Hipólita ve a Laura; su hermosura es magnífica “soberana”, pero no es fácil acercarla y hablarla. Dice que “[...] la halle/ tan dulcemente tirana, / que aun no la debí mirarme” (p.7). La descripción es como informativa, así también afectiva, conmovedora y llena de fineza. El hombre está envuelto bajo la impresión de una hermosura que irradia poder y es tirana, pero es “dulcemente tirana”. Ahí mismo menciona Álvaro un antítesis más, parecido al del primero, pero no relacionando con Laura, “vivaz cenizas”. El antítesis construido en el romance pinta la concordancia con la asonancia de –a/-a. En otras palabras, hay que examinar la elección de palabras en todas las formas métricas para definir en qué consiste el dramatismo sonoro.

En este sentido, subrayaré las palabras que aportan en la expresión emocionante en *el secreto a voces*, y cómo aquellos están expuestos.

---

<sup>74</sup> Cf. Marín, D. (2000). p. 353



hoy los números, sabiendo,  
cuanto con la luz ofendes. v. 590

Y vosotros, astros bellos,  
pues influís los amores,  
levantaos con su imperio  
trocad a comunidades  
las repúblicas de cielo;  
que os quita el sol vuestras leyes  
que os rompe el sol vuestros fueros”. v. 597

Este extracto es un buen ejemplo de un hombre que conmovido por la letra de su amante anhela el apoyo celestial y conjura a estrellas. Los problemas en los que se encuentran ambos jóvenes pueden ser resueltos, quizás, esta noche. El tono del romance corto es emocionante que a su vez está enfocado por la elección de palabras: “Cercos, imperios, comunidades, amores, cielo” y “puedo, bello, fueros”. Las vocales aquí realzan por la asonancia en -e-o, pero para el oído no adiestrado es difícil reconocer dónde riman. A pesar de eso, sí que percibimos la excitación del personaje que nos llena de sentimiento de flotar. El tono es más esforzado en las últimas líneas cuando Federico termina el verso en anáfora al inicio y dentro de la frase: que os...el sol vuestras..., que os...el sol vuestros...

### 9.2.3. El cargo técnico de romances

Muchas veces encontramos romances que sirven dar el paso a redondillas. En el romance se juntan las emociones amorosas, indagaciones puramente informativas, unas y otras veces expresiones de tipo asombro, como exclamaciones u interjecciones. Fabio, el criado de Federico, queda casi boquiabierto cuando le llama la criada de la duquesa a seguirla. La turbación no puede disimular el astuto Fabio y alza voces:” ¡Su Alteza a mí! Santo cielo, /que fuera, si se atreviese, /a decir su pensamiento” (v. 617). Ahí mismo observamos traspaso a la redondilla, que ocupa las palabras de Flérida y respuestas del criado aturdido. Se trata de un diálogo en la que la duquesa averigua noticias esperadas acerca su persona amada:

“Vos, Fabio, habéis de decirme

una cosa, que saber  
pretende mi autoridad;  
porque importa su decoro,  
de una sospecha que ignoro  
averiguar la verdad”

v. 633

La sonoridad de esta estrofa y de la anterior cuando habla Federico conmovido es obviamente diferente. Aquí tenemos palabras agudas-*autoridad, verdad, saber*-evocando la sensación de importancia que transmite el hablante. En el primero, tal como su contenido nos informa, es lleno de esperanza y alegría donde emplea el poeta los asonantes más bien leves- *contento, puedo, imperio*, que son palabras graves. A lo que aquí me refiero es que el paso del romance a redondilla es para el oído bien reconocible, dado que tenemos el diferente tono entre los asonantes y consonantes<sup>76</sup>. La variación rítmica en los dos versos que comparamos aquí es obvia. Fabio no puede ocultar su asombro y da voces; también podemos imaginar su mímica preguntando a Flora: ¿Pues a qué efecto/ ha de seguiros? sois vos/ la dama, que me da celos: / yo el galán, que no os da un cuarto, / para que os ande siguiendo? (v. 611). Las redondillas que siguen son de intercambio de pregunta y respuesta, de obedecer y cumplir y, al final, ser compensado y quedarse tranquilo.

### 9.3. Funciones de redondilla

En cuanto a la constitución de diálogos entre el amo y su criado, entre el vasallo y su patrón, entre amigos, es famoso el empleo de redondillas.

La redondilla se especifica por cuatro versos y por la rima fija *abba*. Aparecen siempre cuatro versos de terminación consonante, aunque en Calderón encontramos algunas excepciones<sup>77</sup>, que constan de ocho sílabas y

“[...] se emplean preferentemente para diálogos de tipo conflictivo y tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc. Con menos frecuencia se encuentran también redondillas en diálogos ordinarios de tono armonioso (Cf. *ibíd.*)

---

<sup>76</sup> Cf. Rodríguez López-Vásquez (1991). Citado por Aichinger en: *Imagen, imagen soñada y el romance en Calderón*. Iberoromania: De Gruyter. Berlin/Boston 2012. P.136

<sup>77</sup> Según Marín, D. (2000). la redondilla asonante en Calderón es “ocasional”. p.253

Veremos en las páginas que siguen que este enunciado es acertado. El pesar de sentimientos no correspondidos, de los celos o simplemente decir a la voz alta que está enamorada-Hipólita en *Primero soy yo*, todo es redondilla. Los vocales en las que cae mayor acentuación de redondillas son tónicas, si no es así, finalizan en consonante, que son formas de verbo imperfecto de indicativo (llamaba, amaba, etc.), adjetivos en –oso, adverbios terminados en –mente, y diminutivos, otros tipos más<sup>78</sup>.

### 9.3.1. Llanto en redondillas

Como hemos dicho, la técnica de versificación ofrece varias posibilidades de expresión. Para los asuntos amorosos, o, en general, para manifestar los sentimientos, afectos en presencia u no de la persona amada, se construye gracias a las redondillas. Esta estrofa con su melodía elegante apoya a la cohesión de las dicciones de personajes, le acompaña en la creación del ritmo, de la rima que, como resultado, “se pegan a la memoria” y “de lo que suenan al oído se pasan al corazón de lo que significan”<sup>79</sup>. Traemos un extracto de la escena llamativa de la queja de Federico. Flérída, sabiendo que Federico se ha quedado con su dama la noche que viene, quiere hacer todo lo posible de impedirlo. A este respecto, encarga a Federico con un deber fingido ir para Mantua y llevarse una carta al duque, y no acepta ningún argumento contradictorio que él quiere traer. El joven enamorado es completamente decepcionado por no poder asistir a la cita y no cumplir la palabra dada a Laura, vocifera:

Fed: ¡La noche, que Laura bella  
me da licencia de hablarla, v. 775  
en toda ella no se halla  
para mí una sola estrella!”  
¿Qué haré, que mi amor no debe  
deslucir la lealtad mía?

Fab: ¿Senor, es muy largo el día? v. 780

<sup>78</sup> Cf. Herrero Prado, J.L. (1996) dice que las rimas terminadas en –iso, –ive, –ira, –ano, –elo; gerundios en –endo, –ando; participios en –ado, –ido. “son muy vulgares” p. 84 ff

<sup>79</sup> Cf. Cotarelo y Mori (1997) p. 420 y 488b citado por Rodríguez Cuadros (1998). *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y Documentos*. Madrid: Editorial Castalia p. 485

Fed: Es el diablo, que te lleve

Es una redondilla desde el punto de vista muy bonita, ya que los consonantes –l-, –ll-, son abundantes y toman el cargo de rimar, como es usual, el verso primero con el cuarto –bella/-estrella, y el verso segundo con el tercero -hablarla/-halla. El orden de los tonos principales cae, en este caso, sobre dos versos céntricos y los dos otros al inicio y al final, adornando así la rima de la estrofa. El consonante –l- acuerda a la sonoridad de esta estrofa donde en la oposición son presentadas la hermosura de Laura con el adjetivo-*bella*, y la noche llena de astros en la que ni una estrella es prevista para Federico-resaltado por el adjetivo-*sola estrella*. Los dos renglones en la mitad de la estrofa acaban en verbos conjugados-hablar y hallar-que a su vez, ¿cómo no? aportan en la creación del tono.

### 9.3.2. Redondilla: pasajes dialogados

El octosílabo es el estilo superior en mayoría de las ocasiones. Mediante de él se expresa diferentes voces: rápidas, cínicas, arguyentes. Construir vidas, amores y conflictos por el apoyo del verso octosílabo era flexible, como dice Rodríguez Cuadros (1998:488) y facilitaba “contar, relacionar, describir situaciones y reagrupar verbalmente acciones con agilidad y rapidez”. La redondilla consta también de ocho sílabas y con frecuencia, conforme Calderón lo menciona

“Partir una redondilla  
con preguntas y respuestas,  
a cualquier comedia da  
muchos grados de excelencia, [...]”<sup>80</sup>.

La estrofa sale magnífica con una redondilla, sobre todo cuando en ella se percibe dos voces. Es decir, en un diálogo.

La redondilla en los diálogos en nuestra obra es numerable. Su uso no se limita a ningún nivel de personajes. De tal manera como Federico habla con su criado, Fabio, así también intercambia sus palabras con el duque de Mantua, Enrique, y con la duquesa Flérida. Queremos decir que un diálogo es un diálogo, y que el poeta se contenta emplear aquella forma sin diferenciar socialmente sus figuras. Este punto

---

<sup>80</sup> Cf. Rodríguez Cuadros, E. (1998). p.493

coincide en la constatación del autor citado en el capítulo inicial sobre las redondillas, donde decíamos que Calderón no diferencia sus personajes según su rango social cuando les deja hablar en sus comedias en redondillas.

Federico afligido por el nuevo deber de su protectora y ama, busca consuelo en Fabio, quien medio cínico y medio doctrinal intenta aliviar su pesar:

Fabio: ¿Ha venido otro papel,  
por el fuego o por el viento?[...] v.785  
Léele, a ver, si contradice,  
a lo que primero fue.

Fed: Donde me envía veré  
Al duque de Mantua, dice [...] v. 790-797

La comunicación directa entre los personajes, cuando tienen presentes el uno al otro, se forma en redondillas. No es posible, sin embargo, aplicar esta opinión a todas las formas de parlamento, ya que existen versos abundantes de excepciones. Pero la redondilla es también un juego, mejor dicho un desafío de palabras, ente dos voces, que arriba ya hemos llamado como *partidas*. Cuando la pregunta construida por la terminación aguda obtiene la respuesta con la misma salida de palabras, se habla de partidas. La autora que enuncia las redondillas como usos dúctiles, se refiere a los diálogos donde dar y recibir, replicar y amenazar está presentado con la mayor presión. Miramos el discurso del criado y su amo:

“Fed. Después, villano, que aquí  
entré, supe que has contado  
que anoche no me ausenté,  
que a ver a mi dama fui.

Fab. ¿Después de que aquí entraste?

Fed. Sí v. 1740

Fab. Señor, advierte

Fed. Yo haré que  
quedes escarmentado.

Fab. ¿De quién aquí lo **supiste**?

Fed. Mira tú a quién lo **dijiste**

que ese me lo habrá contado”.

v. 1745

En redondillas riñen, por lo tanto, e intercambian preguntas y respuestas Federico y su criado Fabio que le traicionó trocado las informaciones secretos del joven enamorado por las joyas de la duquesa de Parma. Por la letra gruesa está marcada la partida. Vemos que la rima típica, consonante, de la redondilla se forma por un renglón pronunciado de criado y gracioso, Fabio, intentando averiguar de dónde se enteró Federico de las noticias, mientras que la respuesta, con la misma terminación que el verso arriba, es la amenaza de furibundo joven enamorado que se siente vendido. En otras palabras, el octosílabo no solamente sirve para la rima y para el ritmo agradable para los oídos de los espectadores, sino también resalta el grado visual en los ojos de los lectores. La perplejidad no puede esconder Fabio después de darse cuenta de que Federico, por ciertos medios, ha venido a conocimientos de las novedades. Él no se asusta de las amenazas, y osa a preguntarle “¿de quién aquí lo supiste?”. Fabio creía que solo él y Flérida conocían los pormenores de las acciones del secretario de esta última. Pero la situación ofreció más complejo: también Federico tiene confidentes en el palacio.

La rabia abraza a Federico al ser comunicado por Laura que la duquesa fue informado de su falsa ausencia de la ciudad la noche pasada, y grita a Fabio: “Mira tú a quién dijiste”. Al instante, sabe bien Federico que solo Fabio podría ser el denunciante, dado que ante él leyó la carta. La tensión elevada, la voz alta, el tira y afloja sobresale en esta estrofa que camina mano a mano con la rima y el ritmo.

En otras muchas ocasiones se ofrece aquél tipo de discursos. Añadimos un caso más. Flérida llama a Fabio al palacio y exige que le comunique todo lo que hace su amo Federico y, incluso, a quién él ama: “FABIO. Muy poco habréis menester/ cansaros en **conseguirme**. FLÉRIDA. Vos, Fabio, habéis de **decirme**/ una cosa que saber [...]” (v. 629). El comentario algo burlesco de Fabio se lee entre renglones. Lo melódico se destaca por estas terminaciones, por estas *conseguirme* y *decirme* causa el bramido de las olas de los nervios que, al mismo tiempo, acompaña el ritmo del enunciado. Fabio parece estar dispuesto a hablar sinceramente con la duquesa, sobre todo cuando ella le ofrece su cadena de oro: “FLÉRIDA: Tomad aquesta cadena. /FABIO: Si haré por cierto; y no ignoro, /que, por ser vuestra, y de oro/ será



La información errónea la que había recibido el hombre de Tetuán era que la dama de su amigo vidriero deseaba trescientos y cuatro monas que le mandase, aunque la dama solo quiso tres o cuatros. El punto del problema era, pues, en el desciframiento<sup>82</sup>. Con este cuento Fabio da ejemplo a Federico que lea la carta que ha recibido con más atención.

La segunda historia de un caballero al que le pica un piojo en un lugar vergonzoso en el pantalón, mientras que le vigila una dama noble, es narrada por Fabio ante Flérida para decirle que se encuentra en un estado bastante apretado, dado que Federico había averiguado quién le podría haber soplado que la noche pasada no salió de la ciudad, y anda furibundo, incluso quiso matarle. El cuentecillo sigue de tal manera que el caballero, atrapado por la dama con la mano abajo, finge sacar tabaco. Pero la dama se da cuenta de lo sucedido y pregunta: “¿Murió ya aquel caballero?...No, señora, aún no murió, /pero está muy apretado”. (v.1963- 67).

El de la Macarandona sirve del mismo fundamento que otros dos. Fabio no entiende a quién ama Federico; saca malas deducciones, está especulando y nervioso, puesto que a la duquesa debe suministrar novedades acerca de Federico, al cambio del cual espera más ganancia que de su señor verdadero. Intenta entender de las palabras y acciones de él si tiene dos amores. A eso viene el cuento: un párroco recitaba oraciones para dos lugares vecinados-Ágere y Macarandona-donde los habitantes de los dos pueblos pagaban “diezmos”. Un día escuchó un hombre de Macarandona que el cura en el prefacio no mencionó el lugar donde era de nacimiento. Enojado, refirió lo ocurrido a los otros compatriotas y, como decisión, cesaron al párroco las ofrendas del pan (bodigo). El cura, por lo tanto, corrigió su acción equívoca y como era de costumbre, siguió obteniendo las dádivas.

El moral que el pícaro Fabio transmitir quiere con el cuento, es, dado el caso de que Federico tenga dos amores u amantes, actuar con prudencia, con el fin de que ni pierda el beneficio de la duquesa, ni deje de encontrarse con la otra dama.

Estos tres cuentecillo insertados en la obra hacen que mueva el corriente de la narración. Sobre todo lo alcanza por redondillas: ritmo consonante, rápido, extrañas e indirectas ideas que evocan risa al lector, y a los personajes-confusión. Fabio, como deducimos, es conocido como aficionado a relatar, y en general, a hablar

---

<sup>82</sup> La carta era escrito en guarismo. Para más detalles véase el artículo de Kroll, S. (2011). En: *Laute Geheimnisse*. Wien/Berlin: Turia+Kant p. 69

mucho, pero la manera como cuenta aquellas tres historias, aturde a Federico, a Flérida y a todos los demás. Así logra la comicidad de las escenas. El tono de Fabio es medio irónico, medio paródico. Mediante las redondillas, donde a veces llama a Flérida “parlerita”, “chismosa” parece haber traspasado las fronteras del decoro de su estado del criado, parece haber tenido atrevimiento, la palabra numerosas veces empleada en la obra, a reprochar a una duquesa no haber guardado el secreto confiado.

En este sentido sale la redondilla como adorno de varias escenas de diferente cargo de significado. Para que se plantee un diálogo, imaginamos por lo menos, dos personajes, afectados, conmovidos, alegres, rabiosos que se presentan mediante las voces disimulando lo que verdaderamente quieren decir, lo que en realidad les aflige tanto; todo esto se hace gracias a redondillas, con este octosílabo que no admite reiteraciones y se caracteriza por pausas fugaces<sup>83</sup>.

#### **9.3.4. Comunicarse secretamente: redondillas respecto a la división de acentos**

Como sabemos los jóvenes enamorados tienen dificultades de verse y hablarse. Por un lado tenemos a Federico estando bajo la vigilancia de la duquesa celosa al que se añade el criado desleal y astuto. Por otro lado, tenemos el corte y sus habitantes, todos con sus metas y actitudes. Laura es tampoco libre con sus acciones. Arnesto y Lisardo supervisan los movimientos de ella. Por lo tanto no queda más remedio de inventar algún medio que posibilite hablar en presencia de otras personas. Así llega Federico a un método astuto para entregar el mensaje a su mujer amada. Ellos pueden hablar normalmente, pero tienen que crear los versos de tal manera que las primeras palabras de éste fuesen dirigidas a ellos. El metro adecuado para este tipo de discursos tan específicos de tensión y de riesgo aparece la redondilla. Calderón pinta los intercambios de frases de doble sentidos con maestría en lo que hace subrayar los renglones medianos de la estrofa con el máximo de la tonalidad del enunciado:

“«Es justo« atreverse, di,  
»tu» lo juzga a pedir celos,

---

<sup>83</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). En prensa.

«Mayor» no le hay en los cielos  
«enemigo» para mí.  
«y ven», señor, en que más,  
«esta» pasión no te ciegue,  
«noche» ni día no llegue  
«a hablarme» ni a verme más”. v.1669

La alteración de la persona que habla esas palabras se fija en su colocación acentual. Son dos redondillas de consonantes que llevan, cada una, en la primera y cuarta línea el acento agudo/oxítono. Los dos renglones en la mitad de las dos estrofas acaban en grave/paroxítona. En la segunda estrofa destacamos una peculiaridad que la diferencia de la composición de la primera y de las otras más composiciones octosilábicas en este pasaje de comunicación en público. El reparto de los acentos es muy regular en los dos versos en la mitad de la estrofa. En ambos escuchamos acentos en la primera, en cuarta y en la penúltima, es decir, en la séptima sílaba. Como es sabido, esta clase de acentuación es dactílica. El esquema de la estrofa entera es, pues, esta:

oó oó oo oó,  
óo oó oo óo  
óo oó oo óo  
o oóo oó oó

Esa coincidencia respecto a acentos no se puede observar en el resto de la composición. Allí la acentuación es variada. En la primera estrofa, para probar lo dicho prosigo con la enunciación concreta de ella, observamos la combinación de dos grupos de acentuación. En la primera y tercera frase el acento empieza en la segunda sílaba, procediendo de una sílaba, o sea, de la anacrusis, por lo tanto, es mixto perteneciendo al grupo A; trocaico plus dactílico. El resto de los versos llevan la acentuación en la tercera sílaba, lo cual, según la regla de la división de acentos, es el tipo trocaico. No es nada excepcional que los versos riman a veces en la asonancia (llana/paroxítona), otras veces en la consonancia (oxítono/agudo), al revés, es algo corriente, dado que esta manera de editar versos hace que el poema

no resulte monótono. El cambio rítmico en los versos octosílabos es, pues, normal y deseado<sup>84</sup>.

Volviendo a nuestro texto, vemos que la redondilla sirve aquí no solamente para entregar mensajes, para contar de lo sucedido o del desarrollo de los asuntos pasados, sino también adquiere una función más: exponer las novedades en secreto. El tono del hablante no es entretenido; es más bien intranquilizado, pero, al final, el método acierta su meta, porque Laura, primero, se libera de la inconveniencia; ella estaba leyendo la carta de Federico donde se ponía todas aquellas indicaciones cuando le atrapó su primo Lisardo, y, incluso, y segundo, prueba el plan del que hablaba su enamorado en aquella carta. Lo cual funciona perfectamente, aunque algunas personas del público le parecen un poco difusas.

#### **9.4. Lira-lira sestina y su contribución a la estructura dramática**

Otra estrofa que forma parte del conjunto del escenario dramático de la obra es la lira sestina. Ella es conocida, en general, como estrofa de cinco/seis versos que tienen la caracterización la rima consonante variada, y a veces unos pareados al final, según al gusto del poeta. En la primera jornada de nuestra obra se presenta la primera vez lira sestina en el momento en que la carta editada por Laura está en las manos de su enamorado. Claro que ella es portador de novedad que, cambiado la escena en el palacio, indica adelantar el desarrollo del conflicto de la obra. A la escena analizada precede otra más expresada en romance en -é/-o en el corte de la duquesa. La alteración de la estrofa del romance a la lira sestina sale presentadora como para diferenciar las palabras de otro personaje que habla en ella. Así comunica la carta:

“Señor y dueño mío,  
mucho se va acercando mi tormento,  
pues forzando mi padre mi albedrío,  
trata mi casamiento  
con violencia tirana,  
y los conciertos firmará mañana”.                      v.555

---

<sup>84</sup> Cf. Baehr, R. (1962). p.63

Lo más importante para el destinatario está ya dicho en estas seis frases. La carta lleva una cabeza que suena calmo y respetuoso con su pausa corta al final, pero inmediatamente en el segundo renglón introduce el asunto de la carta -hay alguna cosa que causa tormentos en la autora de ella-, en el tercer verso añade quién es la causa de aquél tormento. Después, en el cuarto y quinto, ya se entera el lector qué es lo más esencial del enunciado de la carta: casarse contra la voluntad. El sexto presenta un matiz más a lo respectivo. La construcción de esta lira sestina es regular respecto a su división versátil, podemos decir así, puesto que contamos tres versos heptasílabos y tres más endecasílabos. El esquema se transcribe por siguiente manera: aBAbcC. Se trata de una lira sestina con una mezcla de acentos graves/paroxítonas y agudas/oxítonas, o sea, de versos mezclados entre dactílico y trocaico, y del grupo mixto. La primera heptasílabo es mezclada, es decir, de trocaico terminando en la rima aguda: *señor y dueño mío* (oó o óo oó) donde la primera sílaba es la anacrusis. La segunda heptasílabo es mixto con la rima llana/paroxítona iniciando con la acentuación en la primera sílaba: *trata mi casamiento* (óo ó ooóó), mientras que la tercera es dactílica acabando ella también en llana/paroxítona: *con violencia tirana* (o oóo oóo).

En cuanto a los versos endecasílabos, ellos se caracterizan asimismo por la plurimetria. Los dos primeros once sílabos llevan los acentos iniciales en la primera sílaba y avanzan con diferente repartición de acentos. Una vez acaban en la rima llana, otra vez-aguda: *mucho se va acercando mi tormento* (óo oo oóo o oóo), aquí se calcula doce sílabas si no unimos las vocales mediante la sinalefa entre *va* y *acercando*. *Pues forzando mi padre mi albedrío* (ó oóo oóo o ooóo), en este caso pasa lo mismo, sin la sinalefa contaríamos en este verso también doce sílabas, dado que la palabra *albedrío* tiene cuatro sílabas por el hiato. La sinalefa surge entre *mi* y *albedrío*.

Hay que poner en evidencia también el uso de los gerundios en esta lira sestina. Aparte de su carácter carente de la melodía suave y sensible, los gerundios *acercando* y *forzando* enfatizan más su sonoridad factual, su tono descompuesto y el riesgo del asunto anunciado.

En cuanto al empleo de la lira sestina en el pasaje largo de la tercera jornada, podemos adscribirlas a la situación dialogada factual. Sabemos que Laura recibe una carta escrita de Federico y la lee a escondidas. El curioso y enamorado Lisardo

le sorprende mientras y demanda mostrársela. La acción se vuelve atirante, algo ruidosa al que acuden otros personajes de la obra. Así, el cambio de los personajes trae la alteración de estrofa, en este caso, el punto el que fue muchas veces analizado por teóricos calderonianos. El nivel emocional de esta escena es elevado, pero no es grave y apremiado, pero al otro lado, sí que muestra movimientos acelerados y comentarios adicionales acerca lo sucedido. Miramos los versos:

“Lisardo: Bástale a mi alegría,  
el saber que la tenga,  
señora, sin saber por dónde venga,  
cómo venga a ser mía;  
que es más feliz destino  
no averigua a las dichas el camino”. v.2639

Laura asiente a su padre Arnesto obedecerle y promete casarse con su primo Lisardo. Ella perdona forzosamente al cortejador su comportamiento, quien no puede creer lo que escucha. Interviene, además, la duquesa en esta escena recibiendo las novedades y alegrada, comenta por su parte: “mucho veros estimo/ Lisardo, ya de Laura perdonado” (v.2648). Es una escena, por lo tanto, de frases cortas de tipo pregunta-respuesta y de mucho ir y venir. Salen y entran de un rato a otro Lisardo, Flérida, Arnesto y Laura. La lira sestina es portador de agilidad, de viveza mezclada de novedad gratificante, por un lado, dado que a los dos hombres se les cumplirán sus ansias (Lisardo recibirá a Laura como esposa, lo cual fue el objeto del viejo padre de ella). Por otro lado, sin embargo, envuelta el obligado servilismo de la joven, que está amoscada y agitada.

En cuanto a la construcción de esta lira sestina, a su rima y las pausas, los versos cortos, heptasílabos, toman la mayor parte de la estrofa, mientras que los endecasílabos están en minoría. En cada tercer verso contamos once sílabas. Tenemos así el esquema siguiente: abBacC. Lisardo se expresa con euforia ignorando las causas que motivaron cambiar la opinión de Laura. Las frases son acompañadas de pausas que nos dejan leerlas respirando lentamente hasta llegar en la mitad de la tercera frase. Ahí tenemos que enfatizar la partícula interrogativa *dónde* después de la que seguimos en la voz baja hasta la otra pausa. El mismo modo hay que aplicar a la frase cuarta (otra vez subrayamos la partícula

interrogativa *cómo* subiendo la voz) y terminante del enunciado exclamativo/interrogativo. Al final del cuarto renglón hay una pausa un poco más larga, que acentúa la pausa sintáctica del expresado. Los dos pareados concluyentes son representantes de la unión sintáctica y semántica<sup>85</sup>. Este cuerpo sintáctico no lleva pausa, puesto que es un enunciado que expresa generalmente la sensación experimentada por Lisardo en aquél momento; es resumir por el autor las palabras del primo de Laura y cogerlas una idea absoluta: no hay que preguntar por los caminos de la dicha, hay que disfrutarla simplemente.

Para compendiar las dos estrofas -lira sestina- analizadas, podemos decir que su función es bien diferente, pero juega un papel importante en el desarrollo dramático del acto. Partiendo del análisis recién hecha, considero que aquél metro variado de siete y once sílabas sirve para señalar el cambio de los personajes en la cierta escena y en la situación ofrecida quien se permite hacer comentarios emotivos, o, como en el primer caso el de la carta, informar de lo que había pasado y dar instrucciones en cuanto al futuro cercano.

### **9.5. La clave dramática de la silva**

Los ánimos desequilibrados y las decisiones las que tienen que tomar los personajes en breve momento de vacilación hemos dicho que en abundancia se observa en varias obras teatrales de Calderón de la Barca. El medio especial describir diferentes sentimientos, en general negativos, aludimos además en capítulo anterior sobre la silva y sus funciones, que es el metro variado de siete y once sílabas, constituido libremente y, tradicionalmente, en rima par y grave. En su sospecha y esperanza coge Laura todo el atrevimiento y se escapa del palacio al jardín, mientras que Federico en la tercera jornada está presionado por Arnesto a cargo de la duquesa de Parma. La situación es, pues, extremadamente tensionada, falta poco hasta el desenlace definitivo de la obra. Por una parte, Federico está obstaculizado a cumplir lo prometido-encontrarse con su mujer amada. Por otra parte, tenemos a Laura que corre riesgos por el amor y aparece “a oscuras” en el jardín con pensamientos farragosos y con el cuerpo temblando a causa de lo que sucede. Flérida, por alguna tramoya en los ojos de Laura, sabe que su secretario tiene su dama favorita en el

---

<sup>85</sup> Cf. Adde, A. (2013). *La versificación du théâtre espagnol de siècle de'Or suivi de Analyse métrique du Castigo sin venganza* Paris: L'Harmattan p. 57

palacio, y hace todo que impida encontrarse con ella. Así, la joven enamorada, asustada y en sospechas está a oscuras allí. Al encuentro precede ilustración del entorno en silva que sueña de esta manera:

“Funesta sombra fría  
cuna y sepulcro de la luz del día,  
si amorosos delitos  
en tu papel negro tienen escritos,  
cuantas hoy líneas bellas,  
tantas contiene tu zafir estrellas,  
no te extrañes ahora,  
sino escríbele antes de que aurora  
a borrarle venga,  
porque lugar en tus anales tenga,  
un ciego amor, que en sus desconsuelos,  
pisando va la sombra de sus celos”.

v.3160- 3171

La voz decepcionada está bien presente en aquella estrofa en silva pareada. La noche es la que abarca muchos secretos amorosos. El antitético-cuna y sepulcro son los que guardan la luz del día, por lo tanto, son su adversario y su afín, puesto que ella aparece, según los renglones, de la cuna del oscura y fría sombra, allí tiene su inicio, pero al mismo tiempo, allí mismo acaba-es su sepulcro. Su desconsuelo es grande. Estas líneas, por tanto, abren la escena nocturna de la última secuencia de la obra. Igualmente ve Fernández Guillermo cuando habla de la función importadora de las silvas analizadas; en ellas se presentan reflexiones llenas de miedo, desesperaciones, y ejercen asimismo el papel de la tirantez de la situación en la que se encuentra el personaje<sup>86</sup>. Laura ha pasado muchos momentos difíciles en relación con su amor a Federico y muestra angustias a causa de inseguridad que le rodea.

Después de caer el telón de la noche y de crear el ambiente afligida por la primera parte de la silva pareada, el lector sigue escuchando de lo que le cruza por la mente a la persona en la escena. Laura da comentarios cortos de que le exaspera, y

---

<sup>86</sup> Cf. Fernández Guillermo, L. (2008). *La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón*. Anuario calderoniano, I. p. 110

enuncia a todos que son causantes por la situación dada. Ella expresa su pesar en cuanto a las actitudes de su padre Arnesto quien quiere casarla con su primo Lisardo. Al otro lado inculpa a Flérida probando oprimir su corazón. Vemos con más detalles cómo se lo manifiesta:

“Tirano, el padre mío,  
esclavo hacer pretende mi albedrío,  
Lisardo, enamorado,  
avasallar quiere mi cuidado  
y Flérida, violenta,  
tiranizarme el corazón intenta” v.3177

Las palabras de Laura informan sobre lo acontecido, es obvio, pero de igual modo sirven para intensificar más la situación hacia al clímax que parece que no queda muy lejos. Lo que presenta más aquella forma libre de estrofas es describir plenamente que el personaje está “en medio del conflicto mismo”<sup>87</sup>. Laura siente que es un momento determinante, ya habían hablado Fernando y ella sobre el escape del palacio, parece que todo ya esté lista, solo falta que llegue el joven enamorado y la lleve lejos de Parma. Al otro lado no considera definitivamente que el final salga tal como lo han planeado ambos, dice:”Mas en es tan fácil en sospechas tales/ a los bienes creer, como a los males” (v.3190). Su preocupación es incrementada por el retraso de Federico, un punto además que agravia e intensifica la tensión de la escena:

“Mucho, ¡ay de mí! ya Federico tarda,  
¡cuánto aflige el discurso del que aguarda!  
¿qué le habrá sucedido?  
¡qué presto, penas, presumís, que ha sido,  
el haberse mudado,  
porque Flérida se haya declarado!”. v.3185

Laura valora la causa por la que Federico podría llegar tarde. Con eso abrumba su corazón, ¿si él ya dejó de quererla? La silva es el buen ejemplo de un objeto intimidante que de verdad sale como introductor a la escena más grave y final que le

---

<sup>87</sup> Cf. Fernández Guillermo, L. (2008). p.115

sigue: Federico viene y llama a Laura, quien tiene que hablarle teniendo detrás de sus espaldas a la celosa duquesa que había bajado al jardín. Así pues, es un fondo perturbador, es decir, un paso antes del desenlace del conflicto de la obra.

En cuanto a la formación de la silva aquí mencionada, se observa la rima pareada de siete y once sílabas que se repite hasta las últimas cuatro líneas seguidas donde calculamos once sílabas. Es interesante que, como es sabido, la silva se caracteriza por ser compuesta de versos infinitos en heptasílabas y endecasílabas y, además, de un verso o versos, que quedan sueltos en medio o al final de esta composición estrófica. Suelos se refiere al hecho aquí cuando un renglón desvía de la rima frente a lo habitual. Pero en esta combinación no está presentado ningún verso suelto. Riman aquí, solo para poner un matiz más a la complementación de la forma de esta silva, los versos en palabras en la categoría participio perfecto-mudado/declarado, ha sido/habrá sucedido, verbos en presente: tarda/aguarda, sustantivos con adjetivo: bella/estrella, sustantivos con pronombres posesivos: mío/albedrío, sustantivos con sustantivos: desconsuelos/celos.

Al final de este punto podríamos decir que Calderón hizo una excepción prescindiendo de verso suelto en la silva empleada.

No hay que olvidarse de otras silvas nocturnas empleadas en abundancia en varias obras calderonianas. Silvas anuncian, según la prueba que hemos mostrado, el encuentro ansiado, aunque lleno de miedos y esperanzas. La última silva de Laura, analizado ya arriba, es un buen ejemplo sobre las expectativas de la mujer aficionada: la noche que acabará con los problemas y pasos dobles, pero no se puede creerlo en esto definitivamente:

“La silva marca el paso hacia un territorio que está bajo alta presión temporal, indica el inicio de la escena nocturna que traerá la revelación de secretos y la resolución de enredos amorosos. Anuncia el paso hacia un territorio de alto dramatismo”<sup>88</sup>.

En efecto, Laura espera mucho de aquel encuentro en la escena. Como dice Aichinger, “el territorio de alto dramatismo” es el jardín donde se desarrolla la acción y donde, en efecto, se revelará el secreto guardado por los jóvenes enamorados, dado que Flérida aparece allí y aturde a Laura con su presencia. La silva es un signo más hacia el paso dramático, ya que, como enteramos de la obra, Federico

---

<sup>88</sup> Cf. Aichinger, W. (2012). p.135

reconoce la voz de ella con lo que hace revelar el secreto: acechada Flérida detrás de Laura oye todo<sup>89</sup>. Este dramatismo ante lo desconocido, ante el encuentro y los resultados que podría traer ello, la palpitación por el temor y por el ansia, está bien reflejada gracias a la silva en otra obra de Calderón de la Barca. En *Mejor está que estaba* leemos el mismo temblor ante la cercanía de la reunión nocturna. Arnaldo, el personaje de esta obra, está en el jardín, ¿dónde en otro lugar podría ser? a la espera de la dama, de Laura. Mientras está esperando suplica a la noche, “o noche, sombra fuerte/ del temor, del espanto, y de la muerte”, mediante la silva pareada que traiga buenos fines del encuentro, pero, ay, que corta es la suerte, un caballero, Carlos, el hermano de Laura les estorba la unión amena (jornada segunda, p. 75)<sup>90</sup>.

Tampoco en este caso se observa un verso suelto, aunque hay que mencionar la longitud del pasaje y la construcción de la silva. Al inicio, está expuesto cómo el criado Nise deja a Arnaldo en la espera de la dama en el jardín, es ahí donde el señor empieza su discurso que dura 28 versos compuestos de heptasílabos y endecasílabos en pares. Les sigue dos versos de once sílabas. El pasaje se desarrolla durante doce renglones regulares, más tarde aparecen dos heptasílabos de rima par, continuando dos líneas regulares-7a 11B. Allí, cuando Laura ya está en la escena, vemos dos líneas en once sílabas pareados, a los que siguen ochos regulares repitiendo de esta forma dos veces. Una peculiaridad más nos espera leyendo los versos que siguen, dado que hasta el final contamos cuatro líneas endecasílabas terminando, al final, con cuatros más regulares. En pocas palabras, es un caso a que se podría dedicar unas páginas más, pero, puesto que no se trate de la obra que hemos pretendido investigar, lo dejamos para la próxima posibilidad.

## 9.6. Décima y su contribución a la producción dramática

Varias estrofas resultan ser aptos para expresar emociones fuertes. Las décimas, como hemos aludido en la introducción de las estrofas empleadas en *el secreto a*

---

<sup>89</sup> Para añadir más sobre el uso de la silva, la silva es considerada como la estrofa adecuada para indicar las situaciones de fuerte tensión, la cercanía de intensos conflictos y descubrimientos. En el ejemplo de *la vida es sueño* es evidente aquel carácter de la silva: Rosaura, al inicio de la obra, se confunde en el lúgubre espacio de las montes de Polonia donde creció Segismundo y lo describe como “confuso laberinto” (v. 6) p. 112 Rodríguez Cepeda E. [Ed.]. (1999): *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

<sup>90</sup> Calderón de la Barca (1785). *Mejor está que estaba*. En: Teatro hespañol. Comedias de capa y espada. Tomo VIII. Parte II. Por García de la Huerta, D. V. Madrid: Imprenta Real. p.75



tercera y séptima sílaba. La segunda en la tercera y octava, la tercera-primera, cuarta y octava, y por último, la cuarta-la segunda, quinta y séptima. El cambio del ritmo de la primera a la segunda redondilla de esta décima se percibe por los encabalgamientos, que, a su vez, aportan a la distinción del ritmo entre las dos partes de la estrofa en su totalidad. Después del primer encabalgamiento se hace una pausa un poco larga, porque el autor ha puesto el signo de puntuación aquí-punto y coma: “el amor es una estrella/ que influye dicha y rigor;” lo que sigue resulta más corto, constatando desde el punto de la pausa hecha “luego la pena mayor/ de amor,...”.

La siguiente parte de la décima, es decir, la redondilla segunda, lleva acentos distribuidos en una manera muy regular que sale causador de la sonoridad melódica que la diferencia con la primera estrofa. Similar son los acentos en el verso quinto, séptimo y octavo. Manifestadas son primera, cuarta y séptima sílaba en éstos. Mientras el sexto y noveno son enfatizadas en diferentes sílabas. El sexto-IV, VII, noveno-I, VII. Como vemos también estos dos renglones tienen una sílaba acentuada en común, que es la séptima. Así, en la parte segunda, la idea desarrollada por Enrique está presentada por el ritmo más fluido: si estás aborrecido por tu amada, pues, estás queriendo contra tu estrella. Las oposiciones a no ser amado escuchamos mientras avanza la estrofa. Por lo tanto, la décima es una manera de expresar posiciones excluyentes que ofrece, en este caso, el estado de ser/ no ser amado.

Otro recurso que aporta en la creación del ritmo sobresaliente es la sinalefa. La fusión de las vocales es numerable en este pasaje que hace extender el periodo acentual, por lo que resulta productivo para el ritmo. El autor trabaja aquí con sinalefas casi en todos los versos, excepto del tercero, hasta en algunos renglones detectamos dos de ellas: “quien **de una hermosura bella**” (346) y “contra **su estrella ha querido**” (v.348).

De modo que la décima en boca de Enrique es especial. Sin ir más lejos y analizar las décimas restantes de la misma manera, podemos comprobar que la estrofa de ocho sílabos con su ritmo y reparto de los acentos, con su cargo en cuanto al contenido, aporta en la producción dramática.

### Parte III

## 10. Diferentes relaciones que coinciden con la composición dramática de la obra

### 10.1. Relación entre el sonido y significado

Los vocales y consonantes no solamente hacen formar palabras cargadas de significado, de relevancia y de emoción, sino también producen por su parte otras ideas y asociaciones. En cada vocal que elije cualquier autor para expresar lo pensado y ansiado pone impulsos de musicalidad, de energía, sean aquellos de tristeza u otras tantas. La energía que radian las palabras delicadamente puestas en escena ante el lector son reflectores de grandes sentimientos. Es la voz de personas que actúan en la obra, a las que muchas veces asociamos a nosotros mismos. Las voces en la obra de Calderón las producen personajes Laura, Federico, Fabio, Flérida, Enrique. Aquellos son portadores de vocales y consonantes que, aparte del significado, crean otro mundo; el mundo de sonidos que funciona por sí mismo. Basado en el trabajo de Amadei-Pulice (1990:79), deduzco cuán importante son vocales y consonantes en la literatura, en cada obra de Calderón, tomando la máxima prioridad, ya que son ellos a través de los que se crea la estética dramática. La autora en su libro menciona además la relevancia de las entonaciones que se presentan por solas palabras: “Tonos que expresan sentimientos diversos, despecho, turbación, ansiedad, suspiros, ira, gritos, tristeza, lloros, terneza”<sup>91</sup>. Así, en la redondilla antes mencionada, donde Federico muestra su angustia ante el encuentro con su Laura en la noche venidera, queda plasmada la agitación recién dicha, la que, al leer, simplemente se entiende de esta manera: Federico está emocionado por el encuentro, pero al mismo tiempo sabe bien qué imagen pinta la realidad. Eso sería una parte respecto al contenido del enunciado. La otra parte toman las palabras, letras utilizadas. Como hemos analizado, la mayoría de los consonantes que aparecen en su discurso es el –l–: “¡La noche que Laura bella/ me da licencia en hablarla, /en toda ella no se halla/ para mí una sola estrella!”. Éste –l– subraya la sonoridad del enunciado y da más importancia, es decir, energía, a las palabras de su emisor; con otro frase, “son signos vocales que revel[aro]n la causa de su sentir [...]”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Cf. Amadei-Pulice (1990). p. 79

<sup>92</sup> Cf. Amadei-Pulice (1990). p.79

Las voces de personajes son perceptibles porque producen sentimientos. Las vocales y los consonantes juegan por sí mismo el rol, aparte del significado que constituyen. Así, se acerca al término del significante que es el consonante -l- en nuestro caso. Recibimos relaciones entre consonantes (o vocales) y sentidos que producen mediante ellos:

“La relación significante (o sonido exterior de las voces) y significado (o sentido que contienen) se altera; el significante vive y opera por sí sólo, como un metalenguaje fónico, desprendido de su función con el significado-atadura inescapable en la palabra escrita-y va creando significados extratextuales, efectos fónicos, musicales, que generan, en otro nivel, otros significados”<sup>93</sup>.

Observar la expresión amorosa de Federico desde este punto de vista, nos comunica sobre su estado inseguro, pero llena de alegría. Haciendo aquello por su manera peculiar, percibimos el consonante lateral al que vemos agregado el sentido de las palabras y, el cual lo pinta magistral al inicio, al final u en la mitad de los versos. Con este sentido obtenemos una rima melodiosa. La rima que habla por sí.

Otro ejemplo de la sonoridad de las rimas de Calderón encontramos inmediatamente al inicio de la obra. La escena abre una canción sobre la relevancia de mantener la cabeza racional cuando el corazón palpita sumamente por pasiones. Es un mensaje introductor a las acciones que siguen; por este mensaje enteramos que alguien debe estar enamorada/o y no puede olvidar los engaños y otros tantos afectos que causó este sentimiento. Se escucha mediante la rima consonante de lo que se cantan:

“Razón tienes, corazón:  
lágrimas el pecho exhale.  
más ay, que inútiles son;  
que a quien la razón, amando, no vale,  
¿qué vale tener, amando, razón?” v.1- 5

Unos músicos que acompañan a la duquesa de Parma entonan en coro donde los dos últimos versos que hemos conocido aparecen como estribillo. Los afectos presentados aquí “ay”, “qué vale tener” hallamos en el humor de la primera persona de la obra; Flérida se muestra melancólica, y su estado no cambia durante toda la obra. Es un estilo lastimero. Resuenan voces a través de los consonantes como -n-

---

<sup>93</sup> Cf. *Ibíd.* pp. 79-80

y -z- y “las primeras vocales que golpean al oído del espectador” a, o<sup>94</sup>. El acento cae intensivamente en la vocal ó llevando tilde obligatoria como palabra aguda y hace afinar su sonoro con la primera palabra, también aguda, también con el mismo eco que de suyo: razón-corazón=a, o. La armonía musical tanto al inicio, como al final, de los versos de esta canción refuerza más el estímulo del significado. Sin embargo, la musicalidad tiene con el significado del enunciado poco común. Dice que el corazón tiene razón, pero éste es igual, casi, a cero cuando uno ama. Por consiguiente, se crea la paradoja como un producto de la colocación sintáctica:

“En el plano sintáctico el atributo *razón* antecede al sujeto que encontrará en la voz *corazón*.[...]La razón tiene entonces el privilegio del primer puesto en la cadena sintáctica, el corazón se halla en el punto culminante del verso, anterior a la pausa y en el lugar que se distingue mediante el acento rítmico del verso. El resultado es una antítesis de conceptos apoyada por el orden de las palabras, contrarrestado sin embargo por la concordancia sonora que establece la rima. Está servida una antinomia que recorre todo el texto y que Calderón, al juntar los contrarios con el verbo *tener* transforma en paradoja”<sup>95</sup>.

Amar y actuar razonablemente parece que no caben en la misma línea lógica de esta obra. Enteramos que amar para una persona de alto nivel social es un obstáculo, declarar sus sentimientos libremente ante el amado significa correr riesgos. Flérida adora a Federico, a su deudor y secretario, pero en ningún verso da los signos de que quiere manifestarle. Así en toda la obra observamos las acciones dirigidas por corazón (la audacia bajar al jardín-la duquesa) a las que contraponen otras actitudes de razón (la precaución de Flérida quine manda a Laura averiguar a quién invitó Federico encontrarse por la noche).

Las emociones afligidas por causa del amor a Federico las expresa Flérida también cuando forja planes de cómo estorbar los encuentros de las personas amadas. Sus planes son llenos de rabia y celos, pero al mismo tiempo percibimos las palabras respecto a su dolor “basta que puede callar con amor” o “de mi desdicha dolor”. Da voces, por un lado lamentables, aunque, por otro lado, noble y firmemente recoge su energía y recupera su valor. La musicalidad, a pesar de su penoso sentido de este pasaje, es grande. Interjecciones son buenas muestras para la mente desolada de la duquesa: “Aquí, aquí de mi valor; /aquí de mí misma, ¡cielos! Mas, ¡ay!, que callar no puedo con celos, /basta que puede callar con amor” (p. 554). Este canto de llanto lleva aquellas dos líneas como estribillo, hasta que cambia la escena con la entrada

---

<sup>94</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). en prensa.

<sup>95</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). en prensa

de Federico, y con eso destaca más la decepción de la mujer. Ella exclama que había sentido, callado y sufrido. Tres verbos que relatan sobre su circunstancia. La enumeración tríplica, que usa el poeta aquí dos veces más seguidas, subraya la tensión que siente ella. Sucede aquello dos veces, o sea, atrae tres verbos en un verso seguidamente (“Valor, ingenio, grandeza” v.740), mientras que otra, tercera, enumeración sentimental se elabora de manera de la anáfora:

“...de mi fortuna el rigor,  
de mi desdicha el dolor,  
de mi pasión los desvelos ” p. 554

Voces rabiosas, temblorosas, lamentosas y alegres están directamente ligadas a los personajes y a sus emociones. Los significados de la elección de las palabras nos acercan a los pensamientos de Flérida, de Federico, Laura y otros más, mientras que los significantes, es decir, las vocales, las expresiones afectivas, cada rima, sea consonante u asonante, evocan sonidos. El tono de esta anáfora arriba, es sollozo, pero por su rima consonante en –or, -os, aparece más bien riguroso. La voz de Flérida como persona de alta calidad se hace evidente mediante la terminación aguda. Intrépida es Flérida, aunque se siente postrada por de las saetas del amor.

Aparte del sonido fuerte deducimos el ritmo de este pasaje, que sale como portador del contenido de la dicción. Cada sílaba, cada palabra contribuye en que se crea la totalidad del texto del que después desprende el resultado, el sentido. A través de este camino vemos el desarrollo del pasaje poético lírico. En una palabra, tanto el sentido, como el ritmo se coinciden. Los dos tienen que ponerse en alguna relación en un poema, así como “Sie können sich stützen oder in Spannung stehen. [...]Wörter, die aufeinander reimen, sind im Text nicht nur über den Sinn verbunden, sie verschmelzen als Klangerinnerung im Kopf des Hörers oder Lesers”<sup>96</sup>. Es decir, el ritmo y el contenido del pasaje examinado, transmitiendo Calderón la dicción de Flérida afligida y rabiosa en silva, caminan mano a mano, se apoyan y se acuerdan para que nosotros, los lectores, los memoricemos como tal.

---

<sup>96</sup> Cf. Aichinger, W. (2008). p. 91

### 10.1.1. Relaciones entre el ritmo y significado

El ritmo, hemos dicho, extiende el sentido gracias a su significado. Los dos están en relación y toman partes principales del desarrollo de un poema. Prestamos a veces mucha atención a unos extractos, dado que nos impresionan por su velocidad, por su ritmo o sonido. Puede ser que, el cierto lugar del poema examinado, se destaque poco por la rima, todavía deja el interés de entender su concepto.

El contenido significativo está directamente relacionado con el ritmo en la última jornada del *el secreto a voces*, en el pasaje nocturno. Allí, Flérida está bajando al jardín para averiguar con quién Federico tiene la cita. Deducimos de sus palabras que Laura aquella noche se ha ido para dormir muy temprano, por eso es que la duquesa no pudo encargarla salir del palacio en vez de ella. El asunto tiene que resolver su alteza, aunque no entre en su honor:

“Dijo Fabio que en el puente  
del parque esperar le manda  
Federico; conque es fuerza           v.3200  
que, repetidas, mis ansias,  
vuelvan a pensar que ha sido  
su amor en palacio. Laura  
tan presto se recogió  
que no he podido encargarla  
que al jardín baje; [...]”.           v.3206

Hasta detener el aliento tenemos que leer los tres versos, primero, y dos, al final, en este pasaje. No percibimos ninguna rima fácilmente, por ello parece más bien a un monólogo. Sin hacer pausa seguimos por los ojos los tres versos iniciales. El encabalgamiento (“el puente /del parque” y “le manda/ Federico”, “ha sido/ su amor en palacio”), que mediante él está constituido la escena, marca la inseparabilidad de la unidad sintáctica. Hay que recalcar, sin embargo, que aquella unidad sintáctica no es perfecta; es decir, constatamos pronombre indirecto entropuesto que hace alterar el orden lógico del enunciado. “del parque **esperar le manda**” es por lo tanto un caso de hipérbaton, la figura retórica que se caracteriza por el cambio de integrantes de la frase aportando así en la construcción sonora y rítmica deseada de la idea del autor. En el habla común conocemos la oración “le mando esperar a mí” por. ej.; en

nuestro caso Calderón, obviamente, lo hizo trasladar al pronombre indirecto entre los verbos para destacar la premura e inconstancia de la dama palaciega. Con el añadir del hipérbaton, aparte del encabalgamiento, enoja el ritmo, pero lastra su significado. Por consiguiente, subraya la emoción que lleva la duquesa ante los acontecimientos inseguros:

“ [...]por no fiarme de otra en tanta  
pena, echando a mis tristezas  
deste delirio la causa,  
no me he recogido, y sola  
bajo al jardín, para que hagan  
a un tiempo mis sentimientos  
dos diligencias tan raras  
como lo que aquí ejecutan  
y lo que allá a Arnesto encargan”. v.3208- 3215

No es fácil lograr para una persona de la alta capa lo que otros consiguen fácilmente. Con el temblor de corazón está la duquesa en la oscuridad del jardín y sabe, que si alguien le va ver sola allí, perderá su buena fama. La pausa tan escasa aquí afecta al ritmo, así pues, resalta la emoción que siente en sí la dama alta, y, por supuesto, coincide con el significado del enunciado. En breve, el encabalgamiento en esta escena es buena muestra para los matices emotivos y para angustia, que hace ajustar la definición del término. Uno de los recursos aquí utilizados a fin de conseguir la trabazón entre el ritmo y significado es la pausa, limitada, la que sale trenzada a través de los sonidos evocados del romance en a/-a (hagan, causa, raras, encargan) al que se añade el ritmo regular acentuando cada séptima sílaba de cada verso. Más alargado parece el ritmo por el frecuente empleo de la sinalefa, por la fusión de las vocales, que tenemos que hacer para que se acumule el número ocho de las sílabas necesarias para romances.

No solamente al ritmo tenemos que prestar atención en el pasaje primero de este capítulo, sino también al contenido. Flérida está informada por su espía Fabio que Federico, creíblemente, tiene los sentimientos en una dama del palacio. La construcción de este romance es de tal manera interesante que deben ser resaltados algunos detalles más. Los intentos de Flérida averiguar a quién su

secretario dedica los versos y pensamientos, es aclarado por un movimiento del pincel artístico para el lector atento. Sobresalta el caso que, supuestamente sin previsto, la duquesa menciona los importantes nombres de personas –Federico y Laura– que son portadores de secretos amorosos. El romance en a/-a cubre la realidad que tanto busca la dama noble; la estructura del romance también juega el rol de relieve, puesto que lo más importante ya luce en ella. Primero, al inicio del verso 3197, antes que se detenga el lector leyendo el renglón, pronuncia el nombre del secretario y deudo de la duquesa de Parma, Federico, y solo allí, a causa de los signos de ortografía puestos tan inteligentemente, se demora un instante. Segundo, tres líneas después, hace que resuene el nombre indagado-Laura-de igual manera que el primero; los dos son que causan preocupaciones en la corte. El encabalgamiento aquí sirve para envolver el intento del poeta no decir al público, y eso mediante por simples palabras, quién quiere a quién. Se puede ver que el ritmo acelerado del enunciado, tal como donde es mencionado Federico, así también, Laura, guarda el secreto a voces, que en el fondo todo el mundo oye, pero nadie lo presta atención, ni siquiera quien lo reproduce (Flérida misma). Mostrar la duquesa desorientada al público, la intención principal de esa dicción lo hace Calderón mediante encabalgamiento en boca de Flérida, a la que acude como soporte útil las pausas.

Con tiento, como a puntapiés, se acerca al final la sinopsis de la obra, pero Flérida, sigue estando en la carestía de información. Ya en la primera jornada el lector ve los pasos amorosos entre Federico y Laura, los intentos comunicarse libremente en público y los planes cómo encontrarse. Se sabe ya al inicio quién para quién guarda sentimientos. Solo dos personajes, Arnesto, padre de Laura, y Flérida no logran entender lo que acontece.

Aunque en este pasaje rige la coincidencia entre el ritmo y significado, muestra la oposición con la declaración en sí principal que no resalta a primera vista: la prima de la duquesa es a quien adora el bien fiado vasallo.

La percepción del enunciado no armoniza con la forma de las estrofas; tampoco están acordes sintácticamente los integrantes de frase y el contenido con el ritmo. En la siguiente estrofa se juega con dos enunciados: uno que tiene que entender el público presente-Flérida, Federico, Arnesto, Laura, Lisardo-y otro, que solo es

inteligible para Federico y Laura. Por la complejidad, conforme lo dicho, del deber de este pasaje padece, por supuesto, el ritmo.

Ocurre después de recibir Laura, en la segunda jornada, la carta de Federico la que lee creyéndose sola en el cuarto. En ella está puesto el plan del desciframiento de mensajes secretos. Lisardo sorprende a Laura mientras lee y exige que le dé la carta, a lo que ella responde aturdida y empieza a pelear con él. Al final, la carta tiene la suerte de ser destrozada. Ya que los dos hablan en la voz alta, sobrevienen los otros, como hemos señalado arriba. Allí comienza el discurso justificador de Laura acusando a Lisardo a descortesía, dado que

“«De que» se me haya atrevido  
«muy» descortés, con acción  
«celosa» y sin atención,                      v. 1640  
«está» mi honor ofendido”.

Sabemos que Lisardo es primo de Laura quien la corteja, sin conocer los sentimientos de ella, aunque sus acciones le muestran que la hermosa prima no le favorece. Estando así las cosas, Laura sigue declarándose inocente en el asunto dado, y al mismo tiempo aprovecha la situación y da las voces hacia Federico en lo que emplea los claves secretos que le comunicaba en la carta. Entre las comillas se habla el uno al otro de manera que los demás quedan sin entenderlo.

El discurso se singulariza por tirantez. Presentado mediante la rima consonante, la redondilla, domina en él la confusión que sienten los personajes y, asimismo, las dicciones las que usa Laura para alcanzar el mensaje a Federico suenan poco común. A esto viene la duda de Flérida preguntando a Laura: “¿dónde va/ tu voz que eso advertir quieras?”. El objetivo aquí es crear acciones dudosas, incomprensibles, que en la cabeza del lector, por una parte, y del público, por otra parte, evoque varias preguntas u asociaciones. Como dice W. Aichinger<sup>97</sup>, “Se acentúa el contraste entre la concordancia en la forma y la disonancia de perspectivas y percepciones. [...]” Así sale de relieve “el contraste entre la “unidad” de las estrofas de Laura y el revoloteo de voces que sigue a cada una de ellas”. Además de esto la meta principal, es guardar el secreto, igual cómo y de qué manera.

---

<sup>97</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). en prensa.

El ritmo en ambos casos es desigual. Mientras la duquesa se declara en el romance en a/-a y “corre paralelo a la evolución de significado”<sup>98</sup>, Laura se enfoca en el ritmo de redondillas con terminación aguda en “aquí”, “mí”, dado que “[...] redondilla no [...] permite(n) las largas pero amortiguadas reiteraciones de las vocales consonantes”<sup>99</sup>. La variación del ritmo no es sorprendente, puesto que hablan personas diferentes, la oración es distinta y el asunto también es otro. De esta manera, examinado la sintaxis de los dos pasajes, la mudanza métrica y sintáctica aporta en el desarrollo del ritmo. Ello es el resultado de las pausas escasas que hemos visto en la primera estrofa, es el fruto del encabalgamiento, de emociones expresadas, de palabras elegidas, y de todos los demás componentes que forman parte de esta estrofa. El discurso de Laura ante personas presentes del palacio imita la misma forma. Los afectos que son desplegados aquí, los parlamentos oscuros, la voz autoritaria de Flérida “Prosigue tú, callad vos”, todo está fuertemente ligado a la producción del ritmo. La redondilla con su rima consonante repetida, muestra la perplejidad del aire empapado. Por lo tanto,

“Todo esto anima y mantiene vivo el ritmo. Es más: el ritmo se crea en estrecha relación con los movimientos y gestos de actores, el turno de preguntas y respuestas, afirmaciones y réplicas. [...] Todo esto, ¿cómo no? exige y causa la variación del ritmo”<sup>100</sup>

La rima consonante de esta redondilla corresponde a su contenido. Laura está alborotada negativamente y no puede de otra manera que expresarse en rima oxítona, sobre todo cuando aquella estrofa tiene que cumplir otros deberes (comunicar los secretos a voces). Nos sorprendería, si la rima en este pasaje fuese melódica y llana, por lo tanto, su uso es justificado y concebible.

### **10.1.2. Relaciones entre asonancias y palabras claves**

La frecuencia del uso de los pasajes asonantados generalmente en las obras áureas tiene varias explicaciones. Recordamos que bajo la asonancia del verso nos referimos al romance, renglones indefinibles octosílabos donde sale rimada cada segunda línea en vocales. Uno de los argumentos de reiterado empleo de la asonancia en las comedias hasta el siglo XVII era la capacidad del público entender

---

<sup>98</sup> Cf. *Ibíd.*

<sup>99</sup> Cf. Aichinger, W. (20149. en prensa

<sup>100</sup> Cf. *Ibíd.*

las dicciones de actores en los corrales. La rima repetida y ordinaria, el verso breve que “cuenta y relaciona” era favorecida por numerosos autores, como Tirso de Molina, José Luis de Alarcón y Calderón, dado que presentaba mejor y, incluso, aportaba en la comprensibilidad del enunciado. Haciendo alusión a Elias L. Rivers<sup>101</sup>, Rodríguez Cuadros, E. ilustra que la manera de expresarse en asonancia, es decir en romances, dependía del nivel educativo de la sociedad española de aquel entonces; a causa del analfabetismo el público, supuestamente, entendía mejor el verso de arte mayor<sup>102</sup>.

Otro razonamiento busca Vern G. Williamsen<sup>103</sup> a la costumbre de emplear la asonancia en las obras escritas desde el inicio del XVII hasta los años cuarenta del mismo siglo, y subraya el rol de la señal auditiva. Examinado numerosas obras de Tirso de Molina y de Lope de Vega, el autor llega a la conclusión, que el romance con la rima asonante era como el signo de empezar y terminar jornadas y escenas. Un indicio que comunicaba al público sobre el final de la obra. Así Williamsen se acerca a la afirmación que la gente necesitaba señas fácilmente perceptibles, versos que se memorizaba bien, que tampoco eran complicados, largos y aburridos. Basado en el trabajo extenso sobre las obras de Tirso de Molina, Vern G. Williamsen llega a un argumento más, cosa que bien se puede aplicar a la obra calderoniana, que la asonancia está directamente ligada “con la temática o con la intención dramática del pasaje”<sup>104</sup>. Además de esto, asoma otra función relevante que adscribe a la asonancia: la asonancia terminada en los romances en –a/-a hace relación con las palabras claves de la obra, como con la persona buscada por la mayoría de los personajes de la obra, como Flérida, Fabio; se refiere aquí a Laura.

En eso me acerco al punto de partida de este capítulo: las relaciones entre las asonancias y las palabras claves. La apertura o el final de un acto, de una pieza completa, era común que se acabase en asonancia, repetimos una u otras veces aquí. Pero ellas desempeñaban otras funciones más. Calderón de la Barca en la obra *el secreto a voces* usa ciertas asonantes que insinúan la relación directa con el

---

<sup>101</sup> Cf. Rodríguez Cuadros, E. (1998). p. 494-495. La autora trae aquí el posible argumento del frecuente empleo de los romances en el Siglo de Oro, y por supuesto, también en Calderón y, admite con toda la probabilidad que entonces el público por motivos sociológicos “pudiera seguir con más facilidad este tipo de recitado” haciendo la referencia al analfabetismo de aquella época.

<sup>102</sup> Cf. *Ibíd.*

<sup>103</sup> Cf. Williamsen, V. G. (1989). *La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina*. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlin: Vervuert. p. 687

<sup>104</sup> cf. Williamsen, V. G. (1989). p. 687

título. La obra trata mucho de secretos, de acciones fingidas y ocultas que se las inventa para que el secreto quede lejos de los oídos del público. Mucho se trata de averiguaciones, de cómo acercarse al secreto para lo que los personajes traban planes, actúan exageradamente, enredan los oyentes a través de palabras poco perceptibles. Todas estas acciones en la escena concebimos por las estrofas; ahí donde localizamos las asonancias. Éstas hablan directamente en la primera jornada que hay secretos, puesto que la mayoría de los romances utilizados allí terminan en las vocales en –e/-o (-é/-o), vocales que encuentran la resonancia con el título: el secreto. Es una obra donde cada uno de los personajes, casi, depositan informaciones ocultas. Laura y Federico ante todos; Laura ante Lisardo; Enrique ante Flérida; Flérida ante Laura, Federico, Fabio y Arnesto, éste último ante su amo Federico.

Cuando los dos galanes, Federico y Enrique, se presentan-después de la apertura con la canción de la obra-en la escena iniciando el enredo sobre la demora del duque de Mantua en la casa de Federico con el fin de encontrarse con la duquesa de Parma, la pieza inmediatamente nos comunica que hay los secretos:” Ya que de mí te has fiado/ para venir de secreto/ a ver a Flérida bella, podrás desde aquesto puesto/ retirado” (V. 15-19). Este es la primera declaración en la obra que existen personas actuando de doble fondo, en la que el criado no está informado. Por lo tanto, para vengarse de su patrón, Fabio decide instruir a la duquesa en la acciones de la casa de Federico. En las siguientes escenas responde Federico a Flérida sobre sus amores clandestinos, donde el autor sigue usando la asonancia en –e/-o lo cual coincide con el contenido de su dicción:

“Fed. Está tan en mi silencio  
mi amor guardado, señora,  
que mil veces he resuelto  
enmudecer, porque alguno  
de mis callados afectos,  
disfrazado, no se salga  
entre las voces envuelto” v. 175-181

Así que la elección de las palabras en asonante hacen juego con el título: el secreto que está “envuelto”, afectos que callan y el amor “en el silencio”.

Bien pueden fingir y mentir los personajes en la pieza aunque dicen la verdad. Los secretos ya no son secretos, pero los unos u otros no quieren verlos, los ignoran a pesar de que los leen, escuchan y se les informan. Esos son “secretos proclamados a voces”<sup>105</sup> que no necesitan lugares y rincones oscuros donde presentarse. Aunque Enrique actúa como si fuera el secretario del duque de Mantua, es decir, de sí mismo, dice la verdad: que ha llegado a Parma por causas amorosas “Es verdad que mi delito/ es amor, y por él vengo” (v. 286). Él ha venido por Flérida, por la pasión a ella, quien no quiere saber nada de los intereses del duque, dado que su corazón vive para otro hombre. Enrique no puede ser para largo tiempo el secreto de sí mismo. Flérida lo averigua por casualidad. Por lo tanto el secreto de Enrique es también *a voces*. Tampoco, como cree Flérida, su secreto cuenta días largos. Aquello se revela en la pregunta atrevida para una señora de alta calidad como es ella: “Tan bajo sujeto amáis, /Federico, que está atento/ al interés?” y “nadie sepa a quién amáis” (v.154 y 174). La curiosidad de Flérida pasa al simple interés de las canciones amorosas de su secretario. Ella ya no puede manejar sus sentimientos, no puede ser la sola guardadora de sus afectos, es por eso porque ella decide emprender algo en contra. Sobre el amor habla así mismo la canción introductora, hablan también en la primera escena Enrique y Federico sobre la pasión de la duquesa (v. 58). Claro que los personajes, tal como debe ser en el teatro, no se sabe a quién ama la señora de Parma. Pero el espectador deduce fácilmente de sus acciones quién podría ser la causa de su lástima y de su tristeza, a quién pertenecen las saetas flechadas en su corazón. Todas estas palabras, terminadas en asonancia, como “atento”, “severo”, “estremos”, “atrevimiento”, “pensamiento”, repetimos, son asonantes claves que compaginan con el título.

Ahora, me interesa saber cómo se trasluce el secreto de la pieza. La asonancia aparece no solamente como instrumento testifical en la obra nuestra, sino también como pintor ingenioso del desvelamiento del secreto.

Excepto de la primera jornada, donde casi todos los pasajes en romance terminan en la asonancia –e/-o subrayando la mínima irregularidad de la composición estrófica al final del acto (romance en –e/-e), los dos otros actos de *el secreto a voces* no muestran la secuencia ordinaria del uso de los romances. En el segundo dominan las vocales agudas en –é-, -ó-, -í-, mientras que el tercero es parco en su

---

<sup>105</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). en prensa.

utilización y solo unas tres vocales definen el desarrollo de éste. Una investigación de la obra exacta nos muestra que la vocal abierta, pero aguda como –á-, otra, la –é-, también aguda y la –o- grave, implican en retratar del conflicto de los afectos. El cuerdo criado de Federico no se miente haber escuchado las declaraciones amorosas entre Federico y Laura en la textura de sus frases: “tuyo soy”, “tuya seré” (v. 2784-2787). La artimaña de hablar en el público inventado por el joven vasallo de la duquesa es ya poco confiable, dado que Fabio deduce lo más relevante; en oídos refinados de astucia penetra el secreto que vale a “un diamante”, el secreto que “a nadie sirva después” (v. 2837) si no se lo revele en el momento adecuado. A Flérida le pone curioso la insinuación del gracioso esperando atraer la atención de su alteza, que quiere manifestar su suposición acerca del encuentro nocturno de su amo, lo cual logra a través de algunas frases notables, como “[...] que yo buscaré/ a quien decir que esta noche/ las afufa mi amo” (v. 2869). La presencia de las muchas preguntas en la asonancia –é- en esta parte de la obra alude a la confinidad de la revelación del secreto tan buscado. En efecto, todos los personajes en aquella escena tienen alguna cuestión, cada uno de ellos intenta sacar las más cabales y correctas conclusiones del acontecido. Federico quiere saber dónde dormaba su criado todo el día sin haberlo visto; también Flérida busca la respuesta sobre la ausencia durante el día entero de su vasallo el que, a su lado, piensa haber enojado a la duquesa. Más tarde se retira Federico del palacio dejándola a Flérida en la incertidumbre acrecentando su celo. El tiroteo de las preguntas y respuestas circunvalan y marean; el qué y porqué, el saber y entender estiran la tensión en la alma de cada personaje. Todos quieren llegar al final de la realización de sus planes: Laura y Federico-escaparse; Flérida-averiguar el amor de Federico; Fabio-vengarse de su amo; Arnesto-complacer a la duquesa; Ernesto-casarse de Laura. Aquella tensión está acompañada, según hemos dicho, por las palabras que en mayoría terminan en la vocal –é-, aquellas que subrayan cuánto se sabe y cómo se sabe:

Flé: ...Mas, ya no está Federico,

aquí

Fabio: ¿Tú, quieres saber

la causa por qué no está? v. 2850

Flé: Sí, ¿por qué es?

Fabio: Porque se fue

Flé: ¿Dónde?

Fabio: A Agere, presumo.

Fabio:....Mi amo y su dama tratado  
tienen esta noche...

Flé: ¿Qué? v. 2880

Fabio:...irse por novillos

Flé: ¿Cómo?

Fabio: Andando pero no a pie,  
que dos caballos me mandan  
que al puente del parque esté.

Los protagonistas de este pasaje se diferencian por su estado social. Ellos, sin embargo, parecen haber olvidado para un instante esta realidad y se dejan tentar por los afectos fuera de su decoro. Fabio es posesión de un secreto lo que le hace valioso. Su poder se manifiesta en el enfoque burlón de su dicción, pero también en la tardía habla de lo que sabe. Flérida, amotinada por el celo, pierde toda la precaución que le equivale y le llueve con preguntas al criado. Es de decir que son grandes socios, aunque no se confían ciento por ciento, mantienen el contacto de fuste. La asonancia aquí sutilmente electa por el autor insinúa a la tensión que domina en el acto. La rima asonante aguda en –é/- acabada en las palabras como “buscaré”, “para qué”, “tres”, “des”, “después”, “cruel” resuena con el contenido y juega, además, en la creación de la acción dramática. Todas aquellas palabras que forman la rima son agudas, de esta manera el pasaje adquiere el tono decisivo, incisivo y, podríamos decir, sorprendente, tomando en consideración a la duquesa. Suenan incisivos los versos de Fabio arriba, dado que, en comparación con la asonancia grave/llana, denominando a veces también como femenina y tintineando más suave y melódico, son más severos. Además de esto, terminar los versos acentuándolos en la última sílaba en vista de acústica es decisivo, es contundente. Si tomamos la rima de este pasaje y la del anterior donde Federico habla con Flérida, reparamos inmediatamente en la diferencia del sonido que causan ambos en nuestros oídos. Allí la rima grave en –e/-o representada por palabras como *envuelto*, *afecto*, *resuelto* es suave y armónico que, a mi entender, subraya la modestia, o quizás, la cautela del hablador. El joven vasallo respeta la distancia que rige entre Flérida y él, percibimos lo reservado que es su enunciado, pero no niega

tener algo ocultado de ella. Mientras que en la escena entre Fabio y Flérida la asonancia aguda con interrogativas empotradas en la rima (¿qué? ¿Cómo?) por la boca de la duquesa, nos deja en la sensación de prontitud del ritmo. En efecto, éste es el resultado por las pausas que contienen los versos, puesto que entre la pregunta y la respuesta no existe una pausa larga. Las respuestas son abruptas, cortas: “Porque se fue”, “A Agere, presumo”, “Mi amo y su dama tratado/ tienen esta noche” y, lo más importante, “irse por novillos”. A esto le interpone la voz impaciente y sorprendida de la duquesa con sus preguntas monosílabas o bisilábicas. Lo que justifica que la rima es desafilada. Por consiguiente, coincide con el enunciado, o sea, con la exaltación de los personajes que hablan.

Desde este punto de vista, la asonancia va junta a la par con el enunciado, con la pregunta grande: ¿Qué es lo que pasa? ¿Quién de las damas del palacio es, a fin de cuantas, la predilecta de Federico?

La escena final de la obra sale revelador del secreto tan cautelosamente guardado, al que previene una silva. En ella habla Laura mientras espera en el jardín nocturno a Federico. Su corazón está lleno de inseguridad, se preocupa por la tardanza de él, reprocha los intentos de su padre quien quiere casarla con Lisardo, y mucho más, a Flérida culpa ansiar oprimir su corazón. Todo aquello confía en el cielo negro que aparece ser un “papel oscuro” donde los enamorados escriben sus delitos (v. 3163). Terminada la dicción de Laura, allí mismo sale Flérida con el romance en –a/-a-, donde palabra por palabra nos descifra, por supuesto para un ojo experto, quién es la dama preferida de Federico. Flérida tiene sus hipótesis respectivamente y dice: “[...] conque es fuerza/ que repetidas mis ansias/ vuelvan a pensar que ha sido/ su amor en el palacio. ...” (v.3200-3203). Esta suposición de la duquesa no es sin fundamentos, dado que Fabio, su asociado, le contó algunos detalles sobre las cartas que recibía Federico. Pero lo que es de notar que, Fabio es el primero, por lo menos nos deja en tal impresión, quien se da cuenta cuándo los dos se comunican y con qué medios se lo hacen. Aunque los juegos y tiroteo de palabras acontecen en la presencia de Flérida, ella hace que no se entienda. Como si solamente el astuto criado percibiese todo del enunciado de los amantes y el resto del mundo, no.

La rima asonante en –a/-a es escogida a la perfección en la siguiente estrofa, puesto que en ella destacan los hilos subliminales que nos acercan al camino hacia la revelación del secreto. Hay que poner en evidencia con qué sutileza está constituida

la estrofa. Primero, en el verso 3200, menciona Flérida el nombre de su secretario y vasallo-Federico. Aquello ocurre, y está intencionadamente puesto allí, al inicio de éste verso. Cuando la duquesa termina su frase recién mencionada aquí (véase los versos 3203), nada más utiliza, como en la frase anterior, el nombre de Laura para empezar la siguiente dicción, de modo que resalen evidentemente ambos nombres como principales, rebuscados. Y la gran inquirida dama, el nombre de la dama, tenemos tan fácilmente, tan como si nada, destacada y puesta allí. Hemos dicho que la duquesa especula sobre aquel asunto declarando en la voz alta que la dama puede pertenecer al palacio. Allí mismo hace, sin darse cuenta, que resuene el nombre de Laura. Es Laura a quien Federico dedica sus poemas y canciones:

“Dijo Fabio que en el puente  
del parque esperar le manda  
**Federico**; conque es fuerza  
que repetidas mis ansias  
vuelvan a pensar que ha sido  
su amor en palacio. **Laura**  
tan presto se recogió  
que no he podido encargarla  
que al jardín baje;[...]

v. 3205

Pero los acontecimientos han llegado a tal estado que el secreto, aunque la duquesa misma por sus propios labios lo pronuncia prestándolo poca atención, no puede ser guardado más. El amor y el celo son los que conducen a Flérida a bajar al jardín sola en la noche. Ella “es volcán cubierto de nieve” que alimenta los sentimientos por Federico ya al comienzo de la obra, pero no los puede declarar. Al final de la obra ellas “la pasión y locura mal controlados ven en aumento en el ‘delirio’ del tercer día, hasta el momento en que se decide a bajar al jardín nocturno actuando en contra de su principio precepto establecido al caer la primera noche”<sup>106</sup>.

La revelación del secreto hace juego con la asonancia del romance en este pasaje, es decir los asonantes en la penúltima sílaba de la mayoría de los versos, excepto del séptimo, –a/-a son vocales claves que nos guían hacia el nombre de la mujer amada de Federico. Palabras, como muestra el pasaje citado arriba, contienen esas

---

<sup>106</sup> Cf. Aichinger, W. (2014). en prensa.

vocales que riman en cada segundo verso: manda, ansias, Laura, encargarla. En la misma manera se dirige la duquesa a Laura, a quien halla ante las rejas de la ventana del jardín asombrándose qué hacía ella allí. Laura está al encuentro a su hombre favorito, por lo tanto la presencia de Flérida es un cargo, de ahí que insinúe volver al palacio. En este instante llama Federico. Asustada Flérida se esconde a la espalda de Laura y escucha las voces que dan afuera. La agitación del hombre apasionado, estando en peligro no poder acudir a la cita nocturna, ocasiona el descubrimiento del secreto. Lo primero que hace él es llamar por nombre a Laura. Así sale a la luz del día el secreto que en realidad estaba presente durante las tres jornadas de la obra.

### **10.1.3. Palabras claves y la rima: categorías gramaticales**

Los secretos que se guardan en el palacio de Parma son varios, pero la mayoría de sus habitantes los tienen por el amor. Pero el amor no es fácil declarar, por unas u otras razones. Unos inventan el código da hablar en presencia de la gente, otros requieren mañas para llegar a la meta ansiada; otros más fingen, se disfrazan, especulan y cantan, diciendo todos, en general, lo que les molesta, lo que les aflige y agravia.

La esquema de la rima en cuanto a la presentación del asunto del secreto en la primera jornada, hemos dicho, se caracteriza por la asonancia –e/-o. Ahora bien hay que destacar las categorías gramaticales que pertenecen aquellas palabras atañendo al título de la obra. La rima de los romances en aquel acto responde a la palabra clave del título- el secreto. Esto es un sustantivo. Aparte de esto, según mis cuentas de estas palabras respectivamente la terminación de la rima, las palabras que riman en cada segundo verso en –e/-o pertenecen a la categoría gramatical de sustantivo. Los pasajes en romance al inicio de la obra sirven, consiguiente a ello, para manifestar la ligación directa con el título que, por otro lado, responde a su fin representativo y dramático. Es evidente la superioridad numérica de los sustantivos empleados. Los romances en esta asonancia no solamente valen como para “señal auditiva” o para “fines expositivos”<sup>107</sup>, es decir de relatar, de presentar el asunto con su profundidad, sino también para describir al lector la acción dramática

---

<sup>107</sup> Cf. Williamse, V. G. (1989). p.688

subliminalmente enlazada mediante los sustantivos. Ellos a su vez indican a la existencia del secreto, y así transmiten el concierto con el título. Son 82 sustantivos con las sílabas acabadas en –e/-o que dejan sobrepasar verbos conjugados, la segunda categoría gramatical utilizada con frecuencia en la obra<sup>108</sup>. Los verbos conjugados cuentan aprox. 60. Este grupo de palabras, los sustantivos, es la alusión al secreto del uso de la lengua calderoniana quien combina el contenido, la asonancia y la exposición textual de la escena, a fin de unirlos con el título: *el secreto a voces*. Las palabras con mayor uso que hallamos en la primera jornada son, para ejemplificar lo dicho, aquellos: atrevimiento, cielos, celo, pensamiento, silencio, afectos, entendimiento, objeto.

La última parte de la acción de la obra es marcada por la asonancia en –a/-a. En ella vemos los movimientos de los personajes más intensivos y reforzados. En ella se porta la duquesa de la Parma sin ninguna razón, aunque disimula las causas verdaderas de su decisión. Me refiero aquí al pasaje donde, para dar más fuego a las palabras y respuestas de los personajes el poeta prefiere la estrofa en redondilla, enterado del plan de la escapada nocturna de Federico, manda a Arnesto a la casa de éste, a fin de cortarles todos los caminos para salir de casa. El viejo padre de Laura obedece a su duquesa; hace que el pobre, enamorado agitado no pueda dejar los cuartos de su casa y se halle confuso, sin saber cómo escaparse de aquel huésped inesperado y tan impertinente. Es una de las escenas en la obra donde hay acción, en el sentido más verdadero de la palabra. Allí, amenaza Arnesto a Federico con la muerte si intenta actuar contra su mando (v. 3144). Más tarde los pasos se desarrollan mediante el romance, lo cual, como era de esperar, sale en su rol de la cerradura del acto último. El romance aquí, que es muy larga, rima muchas clases de palabras en la asonancia de la vocal abierta del español (-a/-a). Por supuesto, todas aquellas categorías no sirven meramente para el sonido. Todas aluden a resaltar y subrayar infinitamente que Laura es la persona buscada, es el secreto investigado por el celoso corazón de Flérida. Varias veces indicó Fabio, el codicioso y traidor criado, quién podría ser la dama amada, hasta que, al final, el amor se revela por sí mismo, dado que los corazones ya no podían guardar el silencio.

---

<sup>108</sup> La tercera categoría gramatical en la que terminan los romances en la asonancia mencionada son los adjetivos. Hay otra clase que retratan la acción aludiendo al título de la obra: participios, gerundios, nombre propio, sobre todo el del padre de Laura cual bien rima con la asonancia -e/-o: Arnesto, adverbios, pronombres personales, etc.

Respecto a las categorías gramaticales en este pasaje y su relación con las palabras claves de la obra, habla, muestra y manifiesta, por lo menos, doce veces el romance allí declarando al final de los versos el nombre de Laura. El nombre propio del personaje principal de la obra entona, la primera vez por la duquesa (véase v. 3202), antes del desenlace de la acción, más tarde, el autor se lo emplea como doce veces. En otras palabras, todos los personajes tenían durante la obra entera *el secreto a voces* presente, pero no querían verlo. Y éste es lo más magistral de la obra: todos se dan cuenta, aunque hacen como si no. Para esto está en la mano de Caldrón el romance, el que habla artificialmente de lo necesario. El romance con la asonancia grave que no nos dice nada más, que es Laura quien actuaba detrás de las espaldas de su duquesa, quien bajaba al jardín como si hiciera un favor a la señora del palacio, quien se ponía celosa por ella.

La elección de la rima en este romance es un ejemplo más sobre la fusión entre el secreto y la asonancia, entre la asonancia y el título, y al final, entre la asonancia, el sonido y secreto, presentado en cara del nombre propio de Laura.

## **Conclusión**

Vimos que la construcción de la obra se caracteriza por el mayor uso de romances, el hecho que reafirma las constataciones aprobadas de teóricos calderonianos. Los romances definen el desarrollo de la acción, los pasos de los personajes y, al mismo tiempo, hacen juego con el secreto que cubre la obra. Esas asonancias, lo típico para romances, como hemos mostrado, al inicio nos hablan sobre el secreto existente. Inmediatamente al abrir paso en la primera jornada, enteramos, en la que nos murmuran los romances en mayoría en –e/-o, de que hay algo guardado y bien revelado. Nos damos cuenta que entre Federico y Enrique se juega algo raro, dado que hablan en escondites sobre las cartas que nadie sabe cuándo y en qué circunstancias fueron escritas. A eso vienen las miradas y los comentarios curiosos del cuerdo criado que afirma nuestra sospecha. Esos romances en –e/-o manifiestan la relación con el título mismo, puesto que según el título de la obra-*el secreto a voces*-hay algo grande bien guardado declarándose en las asonancias de la palabra *secreto*. Así se abre el tema, el conflicto de la obra. Más tarde observamos el amplio desarrollo de las acciones de los personajes: sus penas, sus miedos y, sobre todo,

enredos que, al final de cuentas, traen al secreto a la luz del día de la escena. Ahora sabemos, como lectores, que es Laura a la que ama Federico, a la que intenta hablar sin que nadie se entere de algo. Es por eso que el joven inventa la forma adecuada para alcanzarla su voz. Los romances están presentados en formas diferenciadas, debiéndose a circunstancias. Si una vez tenemos romances en terminación de la rima llana/ paroxítona y asonante, es porque ejercen el deber de exponer la acción pasada, la conversación transcurrida entre los protagonistas. Si otra vez la rima de romances nos suena algo aguda, es porque quiere pintar las relaciones conflictivas, o como he dicho ya, implican en retratar el conflicto de los afectos. Todas las acciones presentadas en la jornada segunda son evidentes para el lector, puesto que ellas son acompañadas de estrofas adecuadas según exige la situación. Aquí se observa más la forma estrófica silva y la lira sestina, ambas caracterizándose por su composición de siete y once sílabas, que describe los afectos, especialmente los encuentros nocturnos en el jardín. Las emociones que son pronunciadas mediante estas estrofas ajustan su característica del que mucho hablan los teóricos, y así lo introdujo Lope de Vega. Pero la revelación del secreto que en realidad sabían todos, pero nadie quería advertirlo a voces, nos ofrece el autor en el tercer acto, donde con gran maestría, tejida en los romances en la asonancia en -a/-a, bajo la tensión reforzada de las actitudes de Flérida y sus planes sobre cómo evitar el encuentro de los enamorados, nos propone los renglones que hablan más que las acciones: Laura es la persona buscada, la dama adorada y el secreto guardado por el joven vasallo de la duquesa de Parma. Por lo tanto, en la asonancia manifiesta la insinuación a la doncella, que a su vez, hace juego con su nombre propio: **Laura**. Junto a esta exhortación, es sobresaliente el repetido empleo del nombre propio de ella en la obra entera, como si nos quisiese informar de anticipado el poeta que es por ella porque suceden tantas cosas.

En resumidas cuentas, son cinco tipos de estrofas que subrayan la construcción de las escenas dramáticas de la obra: el romance, la silva, la lira-sestina, la redondilla y la décima.

Así, las grandes, más conocidas formas de crear una historia, de inventar y jugar fiel, de afirmar los amores, de expresar afectos y miedos, de conversarse, de iniciar la historia, o sea, el conflicto de la obra, son primeramente referidos aquí través de romance, en la segunda línea, mediante de la lira-sestina, silva, la redondilla y la

décima, ejerciendo la función descriptora de las emociones íntimos y intensivos, de discusiones llenas de réplicas y reproches, a veces irónicos y lamentables. O sea, la macroestructura del secreto está envuelta en esas cinco formas: las tres compuestas de octosílabas (redondilla, romance, décima), otras dos-de once y de siete (silva, lira-sestina). Sobre todo, las asonancias hacen alusión al ritmo de las dicciones, al significado del enunciado de los personajes en conflicto. Las asonancias que delatan antes de que sus autores declaren el secreto. Es decir, la asonancia el producto de los versos graves y octosílabos que hablan por sí mismo, haciendo relaciones entre el significado y el sonido de los pasajes de la obra, entre el ritmo y significado, revelándonos al mismo tiempo, como si quisiesen mostrando con el dedo, pero hacen con la rima en -a/-a (Laura), el secreto. Por lo tanto, el verso octosílabo desempeña el papel principal y estructural dramático de la obra.

### **Resümee in deutscher Sprache**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk *El secreto a voces* des großen Barock-Dichters Calderón de la Barca. Wie der Titel meiner Masterarbeit „Estrofa, sonido y la composición dramática de *el secreto a voces* de Calderón“ (Strophe, Klang und dramatische Komposition von Calderóns „Laute Geheimnisse“) andeutet, behandelt sie den metrisch-strukturellen Bau mit dem Schwepunkt auf die strophische Komposition. Die vorliegende Untersuchung beleuchtet die Strophentypen, ihre Reimschemas und deren Einfluss auf die Handlung, sowie die Auswirkungen, die bei der Veränderung dieser genannten Komponenten entstehen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Abschnitten. Der erste Abschnitt behandelt metrische Theorie, besonders Versarten wie *Romance*, *Redondillas*, *Lira-Sestina*, *Décima* und *Silva*. Es fließen Meinungen von Theoretikern unter anderem wie José Luis Herrero Prado (1986), Antonio Quilis (1983), Isabel Paraíso (2009) ein. Mithilfe ihrer Ausführungen werden jene spanischen Versarten, die im Werk als Bausteine aufscheinen, analysiert.

Im zweiten Abschnitt wird in einer genauen Textanalyse der Inhalt des Werkes in den Kontext der metrischen Struktur gestellt. Besondere Beachtung findet der Zusammenhang zwischen Wahl der Strophenart und die Wiedergabe von

Emotionen. Abschließend wird das Thema der „geheimnisvollen Handlungen“ durch die Beleuchtung der Reim- und Versarten im Bezug zur dramatischen Konstruktion kurz angeschnitten.

Im dritten Abschnitt werden diese Bezüge noch stärker herausgearbeitet. Es wird auf Funktion jeder Strophenendung, der Ähnlichkeiten von Reimen, beispielsweise hinsichtlich ihrer Assonanzen, oder Konsonanten und ihre Relevanz für die gesamte Handlung hingewiesen. Auch das Zusammenspiel zwischen der Bedeutung des Verses und des Rhythmus/Reims wird beleuchtet. Weiters wird das verwendete Wortmaterial, hinsichtlich seiner grammatischen Kategorien, wie Substantive, Adjektive, usw. in seiner Verbindung zur dramatischen Komposition, dem Plot und dem Thema „des Geheimnisses“ untersucht.

Sprachen weisen eine eigene Musikalität auf. Wenn wir sprechend betonen wir das eine oder andere Wort und bilden dadurch unsere eigene Komposition des Klanges und der Bedeutung. In der spanischen Sprache werden Wörter meist auf der vorletzten Silbe betont, deren Klangqualität einen Klangreim hervorbringen kann. Die Betonung auf der vorletzten Silbe nennt man den rhythmischen Akzent. Es gibt verschiedene Arten von Akzenten. Der „Emphatische“, ist Träger der Kontraste in einem Vers, und tritt in verschiedenen grammatischen Kategorien (Artikel, Präpositionen, Adverbien) auf. Es gibt andere Typen von Akzenten, die im Vers keinen definierten Platz haben. Der „Extrarhythmische“ beispielsweise ist bei der Bildung des Rhythmus nicht von Bedeutung. Im Spanischen ist die Position der Betonungen festgelegt. Wörter, die auf der letzten Silbe betont sind, gelten als maskulin, grell oder stechend. Wörter werden auch auf der drittletzten Silbe betont. Sie tragen im Spanischen den Namen *esdrújula*. Andere Erscheinungen der Betonung sind ebenfalls bekannt. Beispielsweise ist die viertletzte Silbe im Wort besonders stark zu betonen (*sobreesdrújula*). Die spanischen Verse werden nach der Zahl der Silben (acht, neun oder aus elf Silben usw.) unterschiedlich betont und weisen eigene Besonderheiten auf: Für diese Arbeit sind besonders die achtsilbrigen Verse von Bedeutung, die in großer Anzahl in langen Strophen im Text zu finden sind. Diese haben, laut dem Theoretiker Navarro Tomás, drei verschiedene Akzentuierungen in der Geschichte der spanischen Poesie herausgebildet. Den Ersten benennt er „trochäisch“, er zeichnet sich durch die Betonung auf der dritten Silbe des Verses aus, am Beginn steht ein zweisilbiger Auftakt. Den Zweiten

bezeichnet er als „daktylisch“. Die Betonung befindet sich hier auf der ersten Silbe, wobei die dritte Silbe ohne Akzentuierung bleiben sollte. Diese beiden Kategorien teilt er in weitere Betonungsgruppen auf. In spanischen Versen treten vieler dieser Kategorien gleichzeitig auf, dadurch gewinnt Poesie an Klangqualität und mehrschichtiger Bedeutung.

Ein Vers muss mit Pausen gelesen werden. Ohne sie kann die Bedeutung der Aussage seiner Ausdruckskraft verlieren. Die Entfaltung der Fantasie des Lesers wird verhindert und die ursprüngliche Idee des Verses kann verloren gehen. Eine weitere Qualität von Pausen ist die Erzeugung von Rhythmus. Der Vers wird erweitert, versinnlicht und interessanter, und so „merkbar“ gemacht. Besonders lange Verse brauchen Pausen. Der Vierzehnzeiler beispielsweise, auch Alexandriner genannt, besteht aus zwei Teilen, die durch eine Pause getrennt werden. Diese Atempause nennt sich Zäsur. Ebenfalls von Bedeutung für die Erzeugung eines Rhythmus ist die Trennung von syntaktischen Einheiten in den Versen. Während beispielsweise das Pronomen am Ende des ersten Verses ist, steht das Verb am Anfang des Zweiten, oder darauffolgenden Verses. Aufgrund der syntaktischen Zusammengehörigkeit dieser Wörter kann keine Pause gesetzt werden. Dieses Phänomen ist im Spanischen als *encabalgamiento* bekannt. Dadurch ergeben sich eine Anhebung des Rhythmus und eine Unterstreichung der Aussage.

Der spanische Vers ist eine Komposition von Wörtern, die der Autor bewußt kreiert um seinem Werk eine Bedeutung zu geben. Diese Wörter sind aus Silben aufgebaut. Eine Silbe besteht meist aus einem Vokal und einem Konsonanten. Zur Bestimmung der Art des Reimes sowie des Rhythmus gibt es drei verschiedene Zählweisen: die Synalöphe, die Synäresis und die Diärese.

In den meisten Werken des *Siglo de Oro* hatte eine Strophe mindestens zwei, drei oder vier Verse. Es lassen sich zwei Gruppen von Versen in der spanischen Poesie beobachten. Mit „el verso de arte menor“ werden Verse bezeichnet, die aus neun oder weniger Silben bestehen. Mit „El verso de arte mayor“ werden Verse mit mehr als neun Silben benannt. Die Eigenschaften des Reims bietet eine weitere Definitionsmöglichkeit. Der Reim kann als maskulin, also „stechend“, „grell“ und „perfekt“ auf letzte Silbe betont erscheinen, oder aber auch „feminin“, „beschwerlich“ und „nicht perfekt“, akzentuiert auf der vorletzten Silbe sein, die ihre Betonung auf Vokale steuert, wie -a/-o, -a/-a, und viele andere mehr. Der Reim bringt außer

seinem maskulinen oder femininen Charakter weitere Details mit sich. Er kann „umschlungen“ (abba), ein Kreuzreim (abab), kontinuierlich (aaaa, AAAA) oder auch paarweise (aabbccdd) in einer Strophe erscheinen.

Das Werk ist aus den Strophenarten „Romance“, „Redondilla“, „Décima“, „Silva“, „Lira-Sestina“ aufgebaut. Die meisten dieser Strophen bestehen aus acht Silben, einer besonderen Eigenart der Versbildung, die zur Zeit des Goldenen Zeitalters in Spanien üblich war. Eine „Romance“ hat keine festgesetzte Strophe. In ihr reimt sich jede zweite Zeile auf eine Assonanz. Diese nichtstrophische lyrische Versgruppe wurde für die Schilderung der Beziehungen, Dialoge und Monologe häufiger verwendet als die anderen. Die „Redondilla“, welche ein fixes Reimschema besitzt (abba), ist nach der „Romance“ die am häufigsten gebrauchte Versart und wie Calderón beweist, besonders dafür geeignet Liebesbeziehungen, sowohl angespannte als auch angenehme, zu manifestieren. Die „Redondilla“ zeichnet sich durch einen bestimmten Reimausklang, den Konsonanten-Reim aus. Dieser eignet sich um Argumente, Repliken und Frage-Antwort-Passagen auszudrücken. Die „Décima“ ist eine Kombination von zwei „Redondillas“ und zwei zusätzlichen Versen, die als Paare die Strophe abschließen. Dieser Art von Strophe verwendet Calderón, wenn er Liebesangelegenheit schildert. „Lira-sestina“ ist zusammengesetzt aus Sechszeilern. Die Verse zählen sieben und elf Silben und mit einem konsonantischen Reim, die im Gedicht verschieden variiert sind. Eine „Silva“ ist eine Erscheinung, die einen maskulinen Reim hat und ebenfalls aus sieben und elf Silben besteht. Innerhalb der Verse können eine oder zwei Zeilen nicht mit dem üblichen Reim übereinstimmen. Eine „Silva“ erzeugt Spannung. In *El secreto a voces* drückt sie die Ungewissheit der Zukunft und die unsicheren Zustände der Protagonisten aus. Somit sind es fünf grundsätzliche Strophen, die die dramatische Struktur des Werkes ausmachen. Das Geheimnis der Liebenden, Laura und Federico, wird lange von den konfliktreichen und heimtückischen Vorgängen des Dieners und der Herzogin von Parma und mithilfe von Calderóns „Romance“, dem assonierenden Reim mal auf –e/o, mal auf –a/o und „Redondilla“ umhüllt, verwahrt und weitergetragen. „Romancen“ eignen sich gut für einleitende Teile einer Szene. Beispielsweise schildert einer der Protagonisten das Vorgefallene und äußert eigene Meinungen und Kritikpunkte am Anfang des zweiten Aktes. An dieser Stelle lassen sich fünfhundert „Romancen“ finden. Die heftigen Frage-Antwort-Szenen zwischen Herzogin und dem Diener des jungen Sekretärs, ist durch den konsonantischen Reim der „Redondilla“

gekennzeichnet. Diese weist jedoch Klangänderungen auf, sobald sich der Schauplatz der Szene ändert, bzw. ein anderes Thema von einer Figur angeschnitten wird. Lope de Vega hat in seinen theoretischen Ausführungen vorgeschrieben, dass Liebesklagen betont werden müssen. Hierfür gebraucht der Autor „Décimas“. Sie beschreiben Meinungen über die aufgeworfene Frage der Liebesbeziehungen im Werk: Was ist der höchste Gram der Liebe? Bei der von mir analysierten „Décima“ weist der Reim eine Gleichmäßigkeit nach der ersten „Redondilla“ auf. Es wird dadurch eine gewisse Härte, bzw. argumentative und klagevolle Qualität erzeugt. Die darauffolgenden „Redondilla“ zeigt mehr Regelmäßigkeit in der Verteilung von Akzenten, deren Ausklang auf der vorletzten Silbe liegt und nicht auf der Letzten. In diesen zwei analysierten Beispielen von „Redondillas“ gibt es einen Unterschied im Rhythmus. Im ersten Fall wird im Kontext einer Klage eine rationale Qualität und im zweiten Fall eher die affektive Bedeutung unterstützt. Der Rhythmus und der Reim sprechen also über die emotionellen Zustände der Protagonisten. Die „Silva“ eignet sich besonders für das angespannt erwartete Liebestreffen zwischen Laura und Federico. Mit sieben und elf Silbern ist es möglich, die Unsicherheit über das Zusammentreffen und die Ungewißheit der Zukunft zu beschreiben. Der konsonantische Reim der „Silva“ ist eine Andeutung auf der dramatischen Kulmination der Szene, als Laura im Garten der Herzogin auf ihren Geliebten wartet um mit ihm zu fliehen. Die eifersüchtige Herzogin schläft in dieser Nacht nicht und steigt ebenfalls in den Garten hinunter. Sie äußert sich in „Romances“ mit dem anklingenden Reim auf –a/-a. Der Reim ist eine Anspielung auf den der Herzogin nicht bekannten Namen der Geliebten (Laura) von Federico. Die Herzogin spricht das Geheimnis verschlüsselt aus, bevor sie es erfährt. Auch in anderen Szenen, beispielsweise im ersten Akt, deuten die „Romances“ auf das Geheimnis hin. Der wiederholt verwendete Klangreim auf –e/-o deutet beispielsweise auf das Wort *secreto* hin, und somit auch auf den Titel des Werkes *El secreto a voces*. Die Assonanzen haben in Calderóns Werk eine dramatische Schlüsselfunktion.

Meine Untersuchungen bestätigen die im ersten Teil beschriebenen Theorien über Calderón und seine Versvorlieben. Die „Romance“ ist die am meisten eingesetzte Versart. Es zeigt sich wiederholt, dass der Autor eine metrische Änderung vornimmt, wenn sich das Thema bzw. der Ort ändert. Diese Vorgehensweise fordert die Aufmerksamkeit des Lesers und vermeidet eine Gleichförmigkeit der Erzählung.

Auch die Veränderung der Assonanz trägt zu diesem Wechselspiel bei. Beim Ausdruck von unterschiedlichen Emotionen ändert sich der Reim. Rhythmus und Reim gewinnen im Kontext der Aussage an Bedeutung. Die Strophen und der Reim des *El secreto a voces* stimmen mit seiner dramatischen Struktur, bzw. dem dramatischen Aufbau des Konflikts überein und akzentuieren ihn.

## **Abstract**

Die Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Illustration der metrischen Konstruktion des Werkes *El secreto a voces* des großen Barocken Dichters Calderón de la Barca. Es werden Strophen-, Reim- und Versarten untersucht, die die Bildung der gesamten dramatischen Handlung des Werkes unterstützen. Bestimmte Strophen üben bestimmte Funktionen im Werk aus. Die Assonanzen, einer der wichtigsten Punkte der vorliegenden Arbeit, haben eine dramatische Schlüsselfunktion. Es werden die Versendungen untersucht, die als Träger des Geheimnisses der Figuren erscheinen. Rhythmus und Reim spielen auch eine wichtige Rolle, denn durch sie gewinnt der Aussage an Bedeutung. Das Zusammenspiel zwischen Reim und Bedeutung, zwischen Assonanz und Versinhalt wird hier als weiterer Untersuchungsgegenstand geschildert. Das Wortmaterial im Bezug auf seiner grammatischen Kategorien wird erleuchtet. Sie tragen ebenfalls bei dem Aufbau des Konflikts bei und heben die Relevanz des Geheimnisses hervor.

## Bibliografía

Calderón, de la Barca (2010). *El secreto a voces*. Comedias, VI. Madrid: Fundación Castro

(1785). *El secreto a voces*. Comedias heroicas. Tomo I. III parte. Madrid: Imprenta Real, por García de la Huerta

--- (1785). *Mejor está que estaba*. Theatro hespañol. Comedias de capa y espada. Tomo VIII. II parte. Madrid: Imprenta real, por García de la Huerta

--- (1782). *Primero soy yo*. Valencia: J. / Tomás de Orga

Lope de Vega (1871-1821). *La dama duende*. En: *El teatro español o la colección de dramas escogidas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto...* Tomo I. Londres: Smallfield, Hackneys, por Justins, E.

## Literatura secundaria

Adde, Amélie (2013). *La versificación du théâtre espagnol du siècle d'Or suivi de Analyse du métrique du Castigo sin venganza*. Paris: L'Harmattan

Aichinger, Wolfram (2012). *Imagen, Imagen sonada y romance en Calderón*. En: *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la península Ibérica y de América Latina*. Band 75-76. Berlin/Boston: De Gruyter

Aichinger, Wolfram (2008). *Pintura Viva*. Skriptum zur Literatur. Wien: Turia+Kant

Amadei-Pulice, María Alicia (1990). *Calderón y el barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B. V.

Aparicio Maydeu, Javier (ed.,) (2000). *Estudios sobre Calderón*. I. Madrid: Istmo

Baehr, Rudolf (1962). *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Sammlung kürzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen. Tübingen: De Gruyter

Benot, Eduardo (1892). *Prosodia castellana: Versificación*. Tomo 3°. Madrid: Juan Muñoz Sánchez

Brumme, Jenny [Ed.] (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Veluert

Caparrós Domínguez, José (2005). *Elementos de la métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanc

--- (2002). *Métrica de Cervantes*. University of Michigan:

Isolab

--- (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVII y XIX*. Madrid: Aguirre

Crespo, S. /González de Ávila, M. e.o. (2009). *Teoría y análisis de los discursos literarios*. En: *Cláusulas entre 1 y 7 sílabas*. Paraíso, Isabel: Estudios filológicos 324. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca

Devoto, Daniel (1995). *Para un vocabulario de la rima española*. Vol. 10. Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université de Paris- XIII

Díaz-Plaja, Guillermo (1971). *Los métodos literarios (los Géneros literarios)*. *La literatura-su técnica-su historia*. Ed. 7ª. Buenos Aires: Editorial Ciordia S.A.

Díez Echarri, Emiliano (ed.,) (1949). *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Enríquez, Víctor (2012). *Ensayo y crítica literaria*. Bloomington: Palibrio

Ferguson, William (1981). *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. London: Tamesis

Fernández Guillermo, Leonor (2008). *La silva en Calderón*. Anuario Calderoniano, 1. ISSN 1888-8046. Pp.105-126

Gilbert, Françoise (2009). *Teatro del Siglo de Oro*, "Estudios de Literatura" 103. Una Reseña de: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Ed. Fausta Antonucci., Kassel: Ed. Reichenberger, 2007, 231. Criticón. Núm. 105. Reseñas.

Gómez Ortega, Carlos (1771). *La célebre égloga de Garcilaso de la Vega*. Madrid: S. M.

Gonzálzs-Blanco García (2009). *Algunas poemas en cuaderna vía de contenido histórico*. *Nuevas miradas hacia la literatura romance*. En: *La literatura en la historia*

y la historia en la literatura. Carmona Fernández, F. /García Cano, J. M. [Ed.]. Murcia: Universidad de Murcia.

Herrero Prado, José Luis (1996). *Métrica española. Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones del Orto

Marín, Diego (2000). *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón*. En: *Estudios sobre Calderón*. I. Madrid: Istmo. Editado por Aparicio Maydeu, J.

Núñez del Río, Alberto [Ed.] (2009). *Poesía clásica castellana*. Alberto del Río Núñez. Disponible en: [http://books.google.at/books?id=OnRIhNPs6VIC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.at/books?id=OnRIhNPs6VIC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Quilis, Antonio (1983). *Métrica española*. 6ª Ed. Madrid: Ed. Alcalá

--- (1975). *Métrica española*. 3ª Ed. Madrid: Ed. Alcalá

Rull, Enrique (2012). *Psiquis y Cupido (Toledo). Autos sacramentales completas de Calderón*, 7. Kassel: Ed. Reichenberger

Ramos Flores, del, Socorro H. /Raygoza Cuevas, Karla G. (2008). *Literatura II*. Santa Fe: Cengage Learning, S.A.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Editorial Castalia, S.A.,

Rodríguez Cepeda, Enrique [Ed.]. (1999): *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Torre, Esteban (2000). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla

Vicuña Cifuentes, Julio (1929). *Epítome de versificación castellana*. University of Texas: Editorial Nacimiento

Williamsen, Vern G. (1989). *La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina*. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. Berlin: Vervuert

## **Fuentes en la red**

<http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/o-r/rima.htm> consultado 30.07.2013

<http://www.los-poetas.com/l/sor1.htm> consultado 20.07.2013

<http://slideshare.net/VUTTY92/generacin-del-27-4173923> consultado 14.08.2013

## **Currículum Vitae**

Nombre y Apellido                      Tamar Mangoshvili  
Lugar de Nacimiento                      Georgia  
Correo Electrónico                      [kokoshka4@gmail.com](mailto:kokoshka4@gmail.com)

## **Formación académica**

03/2012- /2014                      Curso de Máster de la Universidad de Viena, Instituto de  
Lenguas Románicas  
10/2006-02/2012                      Graduada en la Filología Española, Universidad de Viena  
09/2003-06/2005                      Estudios de la Filología Española en la Universidad de Tbilisi,  
Georgia  
09/1989-05/2000                      Escuela Secundaria de Región Dusheti, Georgia. ISCD 3

## **Conocimientos de lenguas**

Alemán                      Nivel Superior  
Español                      Nivel Superior  
Ruso                      Nivel Avanzado  
Portugués                      Nivel Básico  
Georgiano                      Lengua Materna

## **Experiencia laboral**

09/2013-/2014                      Traducción (Georgiano- Alemán) de la Documentación:  
“Gigis Traum oder Interview mit einem Toten” realizada por  
Mag. Gerlinde Schmid

06/2013

Estudiante obrera en el Segundo Simposio Calderoniano:

“Palabra por palabra, verso por verso” realizado en El Instituto  
de Lenguas Románicas de la Universidad de Viena por

Mag. Dr. Wolfram Aichinger