

CUESTIONES MÉTRICAS

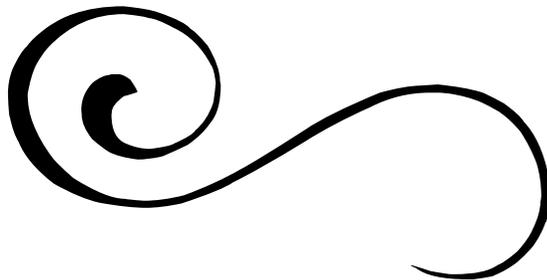
La Rima y el Estribillo



Clara Isabel Martínez Cantón (ed.)

PUNTO ROJO
libros

CUESTIONES MÉTRICAS. LA RIMA Y EL ESTRIBILLO



Punto Rojo Libros
www.puntorjolibros.com

Cuestiones Métricas. La Rima y el Estribillo

Clara Isabel Martínez Cantón (ed.)

Editado por:

PUNTO ROJO LIBROS, S.L.

Cuesta del Rosario, 8

Sevilla 41004

España

902.918.997

info@puntorojolibros.com

Impreso en España

ISBN: 978-84-16359-26-4

Maquetación, diseño y producción: Punto Rojo Libros

© 2015 Clara Isabel Martínez Cantón

© 2015 Punto Rojo Libros, de esta edición

© 2015 Ilustración de portada: Opiemme, The Raven, en Turín, Italia, de la serie Visual Poetry Project.

Esta publicación está financiada por el proyecto de investigación METRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX (II), con referencia FFI2011-23688

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamos públicos.

Índice

PRÓLOGO

Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN: <i>Prólogo</i>	9
--	---

DE LA RIMA

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: <i>Palabras sin rima o disonantes</i>	21
Miguel Ángel MÁRQUEZ: <i>La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre</i>	57
Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN: <i>Innovaciones en la rima: Poesía y rap</i>	81

DEL ESTRIBILLO

Angel Luis LUJÁN ATIENZA: <i>El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología</i>	115
---	-----

Mario GARCÍA-PAGE: *La repetición como sistema de cierre textual* 151

LA RETÓRICA Y LA MÉTRICA

Rosa María ARADRA SÁNCHEZ: *La retórica del verso: Aproximaciones a la métrica desde la retórica* 183

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN(ED.)

**CUESTIONES MÉTRICAS.
LA RIMA Y EL ESTRIBILLO**

Prólogo

El ritmo domina nuestras vidas. Respiramos con una cadencia, caminamos a un compás, nos dormimos en la noche y trabajamos unas determinadas horas. Y disfrutamos, gozamos, a un ritmo. La poesía ha recogido esto, la vida en su medida, y esa medida es el verso.

Los siguientes artículos son fruto del trabajo llevado a cabo dentro del proyecto de investigación “Métrica española del siglo XX”. Recogen artículos ya publicados realizados por cada uno de los miembros del equipo y centrados en dos aspectos de la métrica: la rima y el estribillo.

Hemos querido reunirlos en un volumen monográfico porque recogen una muestra de la relevancia de estos aspectos en la historia y en la evolución de nuestra poesía. Cómo se conforman, cómo se rompen y se vuelven a estructurar, cómo van marcando un ritmo distinto para cada tiempo.

La rima, definida como “la igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada”¹, es un elemento métrico utilizado en la poesía tradicional en castellano muy productivo. La importancia de la rima como recurso métrico consiste

¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2007 (2ª reimpr.), p. 307.

en que no se trata solo de un elemento rítmico organizador (función que cumple cuando se atiende a una regularidad), sino que también es un recurso estilístico. Muchos han defendido la rima, además de por su sonoridad, por motivos creativos, como su capacidad engendradora de ideas y de conexiones más o menos lejanas por el contenido. Y muchos la han criticado por la misma razón: fuerza a que se conecten dos términos alejados, a veces sin sentido, y no permite otras conexiones posibles.

No parece que ambas visiones sean incompatibles: tiene sus virtudes y sus fallos. Lo que sí parece innegable es que la utilización de la rima de una manera regular hace que esta colabore en la organización de un poema. Las estrofas se construyen siguiendo un patrón de simetría en el que se marca la disposición de la rima, el esquema que ha de seguir.

¿Y el estribillo? El estribillo es una estrofa que, por norma general, aparece al comienzo del poema y se repite total o parcialmente después de cada estrofa. Es, al igual que la rima, y como bien especifica el artículo de Ángel Luis Luján incluido en este volumen, un procedimiento de repetición. Si la rima organizaba la estrofa, el estribillo cumple la misma función al nivel de la composición.

El orden en que aparecen los artículos ha seguido por ello este criterio, de organizador de unidades menores, la rima, a organizador de unidades mayores, el estribillo. Sin embargo, tratándose de un libro centrado en la poesía del siglo XX, casi todos los artículos reflejarán no un uso común o tradicional de estos elementos, sino más bien las rupturas, innovaciones y cambios que han ido sufriendo. Y no solo esto, también los juegos y experimentos realizados con rima y estribillo con los que los poetas y sus lectores disfrutaban.

De la rima

Se abre este volumen con el trabajo del reputado especialista en métrica José Domínguez Caparrós: “Palabras sin rima o disonantes”. Un artículo sobre la rima centrado en las palabras imposibles de rimar.

Las ahora llamadas “palabras fénix”, explica Domínguez Caparrós entran con este nombre en la tradición española muy recientemente, en la segunda mitad del siglo XX con el estudioso Martín de Riquer. Sin embargo tienen una larga trayectoria en el pensamiento y en el uso poético del castellano.

El profesor Domínguez Caparrós explora cómo ha sido tratado por los teóricos este concepto de las palabras sin rima en la tradición poética castellana; desde la Edad Media (Guillén de Segovia), pasando por el Siglo de Oro (Rengifo, Caramuel o Gabriel de Castilla Mantilla y Cossío), y principalmente en los tratados del siglo XVIII y XIX (Joseph Vicens, Aicart, Peñalver, Landa y Benot). Del siglo XX se nombra a N. Sanz y Ruiz de la Peña, Pascual Bloise Campoy, Joaquín Horta Massanes, Antonio J. Onieva y, por supuesto, a Daniel Devoto, autor del conocido libro *Para un vocabulario de la rima española*. También tiene en cuenta Domínguez Caparrós la importancia y utilidad de los diccionarios inversos para la rima, siempre que se tengan en cuenta las diferencias léxicas que no suponen diferencias fonológicas, y que lo buscado sean rimas consonantes.

En el artículo mencionado se expone de manera minuciosa cómo el concepto de “palabra sin rima” se ha ido tratando en cada uno de los autores y épocas y, a raíz de este estudio, el profesor Domínguez Caparrós realiza las siguientes tareas: establece la lista

de palabras sin rima propuesta por Juan Díaz Rengifo y matizada por Caramuel y Vicens, lista que tiene el interés de ser la única que se ha confeccionado en español; determina qué palabras de esta lista mantienen su carácter de disonantes si se comparan con los diccionarios de la rima y con los inversos, que representarían el sistema de rimas posibles del español; y recopila algunos ejemplos de palabras sin rima que no han sido recogidas en la lista de Rengifo-Caramuel-Vicens. Con estos datos Domínguez Caparrós lleva a cabo la valiosa tarea de proponer una “clasificación según grados de disonancia basada fundamentalmente en la consulta de los diccionarios de la rima hasta el de Benot, el inverso de Bosque y Pérez Fernández, y todos los de la Real Academia desde el de Autoridades hasta la 22.^a edición”. Por último el autor hace un acercamiento, muy interesante y con algunos ejemplos, del uso de disonantes en la poesía española.

Una de las cosas más interesantes que presenta este estudio es, precisamente, el de abrir nuevas propuestas de estudio: rimerios completos de autores para establecer este carácter basado en el uso y no solo en la norma, ampliar la lista de palabras disonantes y comentarlas partiendo de diccionarios inversos.

Si este trabajo de Domínguez Caparrós parte de un problema general en torno a la rima, los dos siguientes suponen un acercamiento a distintas formas de uso de la misma en el siglo XX utilizadas por autores concretos.

Así, el artículo de Miguel Ángel Márquez, profesor de la Universidad de Huelva, explora el uso de la rima en la poesía última de Vicente Aleixandre, en concreto en los poemarios *Poemas de la Consumación* y *Diálogos del conocimiento*. Márquez parte de la im-

portancia de la rima en la poesía del autor sevillano como elemento más estilístico que métrico. Si bien la poesía de Aleixandre en esta época es versolibrista, la rima, como bien explica Márquez, es un elemento que aparece en estos dos poemarios con muchísima asiduidad y de manera no regular. Las disposiciones que toma son muy diversas, en algunos casos manifiestamente disimuladas.

Márquez se propone, mediante este estudio, desterrar el subjetivismo mediante la aportación de datos concretos sobre la aparición de la rima. Presenta ejemplos de rima pareada, cruzada, abrazada, continua, alterna, y con otros esquemas.

Apartado propio merece la existencia y función de la rima interna en estos poemarios de Aleixandre, que utiliza la conocida como "rima leonina" marcando y delimitando los a veces inadvertidos hemistiquios del verso libre, y cumpliendo así también no solo una función eufónica sino también organizadora. Cumple otras funciones ya conocidas como la de crear conexiones semánticas entre términos, relacionarse con el sentido del poema, todo siempre con la intención de expresar, de evocar.

Márquez destaca, como una de las funciones semánticas que Aleixandre busca más a menudo con estas rimas, la de subrayar una antítesis.

Además, la rima ofrece también, y es una de las funciones más personales del último Aleixandre, según el estudio de Márquez, una señal de la relevancia semántica de un término. Así, Márquez investiga las veces que aparece el término "muerto" en todos y cada uno de los poemarios del poeta andaluz y cuántas veces aparece rimado. Las veces que aparece tanto con rima como sin ella van aumentando considerablemente a lo largo de su trayectoria,

llegando a ser claves en los dos últimos poemarios, en los que la muerte es el eje central de muchas de las composiciones.

Concluye Márquez su análisis destacando que “la rima es un medio muy productivo para comprender la cosmovisión de Aleixandre en su poesía última”. Efectivamente, lo es, y estudios como este nos hacen reflexionar sobre la importancia que tiene aun cuando no se presenta de una manera regular.

Cierra el apartado sobre la rima mi artículo publicado hace ahora algunos años² en el que se explora la presencia de la rima, su calidad, cantidad y forma en un medio cercano y a la vez muy lejano a la poesía: el rap.

El artículo parte de la premisa de que la predominancia de la poesía versolibrada en el siglo XX en nuestro país ha hecho que la rima experimente una recesión en su uso. Las limitaciones de la rima hacían que los poetas se sintieran en algunos casos constreñidos por ella y renunciaran a su utilización o, al menos, a su uso asiduo.

Sin embargo, la rima continúa muy viva en las letras de canciones, y hay un género en el que se vuelve clave, lo que hace que se experimente con ella y sus límites se ensanchen. Lo que se estudia en este trabajo es, como allí se expone, las que Domínguez Caparrós ha denominado “rimas extrasistemáticas” y que ha definido como “casos y experimentos que se sitúan en las fronteras de la definición normativa del sistema de la rima, y que destacan el

² MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I.: “Innovaciones en la rima: poesía y rap”, *Rhythmica: revista española de métrica comparada* (8), 2010.

papel rítmico que puede desempeñar el amplio campo retórico de la eufonía o de la paranomasia”³.

Para esta labor se seleccionó un grupo icónico del rap en nuestro país: Doble V o Violadores del Verso.

Algunos de los usos “extrasistemáticos” recogidos son los siguientes: pronunciación especial de los vocablos que, aun tratándose de dos palabras diferentes, actúan como una sola para formar la rima “creí en”, “aquí en”, “D&”, “sonríen”, “quien”, “bien”, “nací en”, “fíen”, “cien” y “metí en”; rima basada en una igualdad silábica pura o semejanza silábica pura con independencia del acento, como en “colega”, “cólera”, “dolerá”, “bóveda”, “moverá”; desplazamiento del acento prosódico natural de la palabra; uso de palabras que terminan en la misma sílaba, aunque ésta sea átona (*anafonema* según Devoto); rima en la que se corta la palabra y se realiza una pequeña cesura para que la rima sea perceptible; adición o supresión de un fonema o varios o letra para lograr una rima, etc.

Se destaca principalmente la libertad con la que se trata la lengua es total, poniendo como meta la rima, que domina las letras y marca el ritmo.

Termina el artículo comparando todas estas formas de rima en el rap con el uso que han tenido en la poesía. Como se comprueba son en realidad formas de rima que, aunque extrañas, se han utilizado en la poesía castellana.

³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “La rima: entre el ritmo y la eufonía” en *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p.179.

Lo que se quiere destacar entonces de este uso de las rimas “extrasistemáticas” es que toda esta producción y experimentación con la rima en la poesía ha sido puntual, mientras que en las letras de canciones y en especial en el rap su uso es habitual y base para el texto.

Del estribillo

Esta sección está organizada también yendo de lo general a lo más particular. Comienza con el trabajo de Ángel Luis Luján sobre “El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX”.

Lo que más sorprende del artículo de Luján es cómo todo se estructura en torno a las funciones que cumple el estribillo, y esto se liga de manera muy meditada y lógica con las etimologías que este concepto tiene en distintas lenguas.

Luján expone la problemática que presenta en muchas ocasiones la amplitud e irregularidad del concepto “estribillo”. Posteriormente propone una muy congruente clasificación de los mismos según tres niveles: morfosintáctico, semántico y pragmático, y dentro de cada uno de ellos diferencia cómo se podrían definir según su estructura interna o externa.

Una de las ventajas de esta clasificación que establece y de la que se valdrá en este artículo es precisamente que no es útil únicamente para los estribillos en el S.XX, sino también en cualquier otra época. El autor la pone en práctica en este mismo trabajo en su análisis de la poesía *neopopularizante*, y que por tanto imita las formas con estribillo de los cancioneros, y en la poesía *no populari-*

zante, en la que al existir una falta de regularidad de las estrofas tampoco hay una periodicidad clara del estribillo. En este tipo de poesía, Luján habla de que el estribillo pierde una de las funciones que lo caracterizaba: la de estructurador del discurso poético.

Sigue nuestro libro con otro trabajo sobre el estribillo que propone el estudio, precisamente, de una de las funciones específicas propuestas por Luján: Mario García-Page estudia “La repetición como sistema de cierre textual”. García-Paje pone de relieve cómo el fin de una composición se marca de manera visual, mediante elementos gráficos y tipográficos, de manera sintáctica y de manera semántica. La poesía, con sus características propias, entre las que destaca la abundancia de repeticiones de todo tipo, suele marcar el final de un poema con varios sistemas de cerramiento, entre ellos, claro está, la métrica.

García-Paje estudia estos sistemas y destaca de entre ellos precisamente la repetición, lo que liga muy de cerca precisamente este artículo al visto sobre el estribillo con anterioridad. Resalta García-Page cómo muchas veces se tiende a cerrar un poema, para dar sensación de conclusividad formal y temática, repitiendo unos versos iniciales, con forma estrófica o no. Señala aquí la cantidad de composiciones tradicionales españolas cuya estructura abstracta prevé la repetición de versos u estrofas al final del poema.

Uno de los aciertos de García-Page es, precisamente, la gran cantidad de ejemplos que ofrece para cada caso de cierre, y muestra cómo las estructuras abstractas se quiebran para hacerse menos reconocibles, más eficaces estéticamente.

El autor explora distintos casos de cierre desde el punto de vista de la ruptura o no de la previsión hecha por el lector.

Por último, y fuera de todo apartado, cierra este volumen el artículo de Rosa M.^a Aradra, reputada especialista en retórica, con el artículo “La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica”.

El trabajo de Aradra es en sí mismo un discurso meditadamente estructurado. La autora explora primero cómo desde la antigüedad clásica han ido confluendo los estudios de retórica y literatura, también a través de la métrica que, en general, comienza a estudiarse en tratados explícitamente dedicados a ella a partir del siglo XIX.

Aradra va recorriendo cada una de las fases del discurso para encontrar la posible influencia que la métrica ha podido tener en ella. Comienza por la *elocutio*, fase tradicionalmente por la que se liga la retórica y la poética, y parte de figuras y tropos y su influencia en la medida del verso. Dentro de la *elocutio* Aradra establece los distintos tipos de recursos tradicionalmente clasificados entre fónicos (estarían los metaplasmos), sintácticos y semánticos. Aradra destaca un viejo conocido que parte como elemento repetitivo de la retórica e influye en la métrica: el estribillo, que funciona a nivel textual, y no versal.

Posteriormente, y todavía dentro de la *elocutio* explora las relaciones entre la composición y la métrica, claramente relevantes, al tratar este tema el estilo suelto o seguido y el estilo periódico o periodo y, por tanto, plantearse palmariamente la fuerza persuasiva del ritmo.

Estos aspectos son los más claramente relacionados con el ritmo y la métrica; sin embargo, Aradra también observa las relaciones entre la *dispositio* y la métrica, así como de la métrica y la

inventio, que a través de la vinculación de metros y géneros literarios encuentra una clara trabazón. Traza por último, la autora, un recorrido por la relación de la métrica con la memoria y la acción. La métrica resulta, como era de imaginar, un recurso muy útil para la memoria.

Lo que pone de manifiesto Rosa María Aradra es cómo la métrica, como estudio de las estructuras abstractas, y el análisis métrico, como su puesta en acción, tienen un valor notorio en los discursos persuasivos, y en el estudio de estos, la retórica.

Terminamos aquí esta ya larga introducción para dejar paso a los estudiosos de esta métrica del siglo XX, a los practicantes del ritmo, es decir, todos nosotros.

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN
UNED

Palabras sin rima o disonantes

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UNED (Madrid)

EL propósito de este trabajo es comentar, en el contexto de una teoría de la rima en la métrica española, la lista de palabras *disonantes* que aparece en el tratado de Rengifo (1606);¹ lista retomada por Caramuel en su *Rhythmica* (1665) y por la edición de la obra de Rengifo aumentada por Joseph Vicens, con varias ediciones, en el siglo XVIII. En realidad, se trata del pensamiento de Rengifo sobre el tema, pues es el tratadista que planteó explícitamente la cuestión y estableció una lista que Caramuel y Vicens solo modifican en algunos detalles. La intención de Rengifo es, como él mismo dice, doble: por una parte, ayudar a los poetas que quieren rimar para que eviten estas palabras; y, en segundo lugar, incitar a los poetas jóvenes a que traten de encontrar palabras que rimen con alguna de las de la lista. Rengifo parece ser consciente de que su lista no es cerrada, pues admite la posibilidad de encontrarles alguna rima a las palabras incluidas. Esto supone que el concepto de *disonante* incluiría la palabra de muy difícil rima.

¹ Aunque la primera edición del *Arte poética española* de RENGIFO es de 1592, cito por la edición de 1606 (Madrid: Juan de la Cuesta), según el facsímil de la misma que en 1977 publicó el Ministerio de Educación y Ciencia.

Aparte del mérito que en la teoría métrica española tiene el haber pensado como grupo especial el de las palabras sin rima, a Rengifo corresponde también el de haber dado el nombre de *disonante* a esta clase de palabras. Nombre que entra de forma natural en el paradigma de *asonante* y *consonante*, las dos clases de rima en español. El término de *palabra fénix*, que en métrica española es usado modernamente por Martín de Riquer, es propio de la tradición métrica catalana y no ha sido empleado en la española hasta el mencionado autor².

Si Rengifo, seguido por Caramuel, es el único que forma un grupo aparte y especial, ¿qué lugar ocupan estas palabras en otras obras que contienen listas de rimas: *La gaya ciencia* (1475), de P. Guillén de Segovia³, y especialmente en los diccionarios de la rima que empiezan a publicarse en el siglo XIX —Aicart (1829), Peñalver (1842), Landa (1867) y Benot (1893)⁴—? En P. Guillén de Segovia

² Véase RIQUER, Martín de: *Resumen de versificación española*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1950, p. 19; BARGALLÓ VALLS, Josep: *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Editorial Empúries, 1991, p. 66: *rimas* o *mots fènix*; DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Publication du Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris XIII, 1995, s. v. *fénix*.

³ Véase GUILLÉN DE SEGOVIA, P.: *La gaya ciencia*, transcripción de O. J. Tuulio, introducción, vocabularios e índices por J. M. Casas Homs. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Clásicos Hispánicos), 1962, 2 volúmenes. Las referencias a la obra de P. Guillén de Segovia se hacen remitiendo al número de la página del tomo I de esta edición seguido de la letra mayúscula correspondiente a cada una de las cinco columnas de la página [A B C D o E] y el número de la línea o líneas dentro de la columna.

⁴ Véanse AICART, Agustín: *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española*. Barcelona: Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi, 1829 (edición facsímil, Valencia: Librerías París-Valencia, 1995); PEÑALVER, Juan: *Diccionario de la rima*. Madrid: Impr. Ignacio

aparecen palabras sin rima en la lista de palabras con terminación semejante. Por ejemplo: *india, enjundia* en la serie *Candia, escandia, jndia, enxundia*, donde solo riman las dos primeras palabras (216 E 28-33). Caso notable es el de la terminación *-rpe*, que incluye las palabras *harpe, sserpe, estirpe, torpe, entorpe*, donde las tres primeras son palabras sin rima⁵.

Digna de atención es la obra de Gabriel de Castillo Mantilla y Cossío, *Laverintho Poético tejido de noticias naturales, históricas, y gentílicas, ajustadas a consonantes para el ejercicio de la poesía* (Madrid: Melchor Álvarez, 1691). La obra, enciclopedia de saberes naturales y de historia y mitología antiguas ordenada por terminaciones para la rima, se vincula explícitamente con la de Rengifo⁶.

Boix, 1842 (reeditado durante el siglo XIX en París por Garnier y por Librería de Rosa y Bouret); LANDA, Juan: *Novísimo diccionario de la rima. Ordenado en presencia de los mejores publicados hasta el día, y adicionado con un considerable número de voces que no se encuentran en ninguno de ellos a pesar de hallarse consignadas en el de la Academia*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Ramírez y C.ª, 1867; BENOT, Eduardo: *Diccionario de asonantes i consonantes*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, editor [1893].

⁵ Se trata quizá de una prueba de rimas consonantes falsas medievales, o de rimas homoioteleuton, o de la desvinculación de rima y acento que se percibe en la copla sefardí. Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED (Aula Abierta 210), 2007, pp. 176-178.

⁶ En la Licencia del Ordinario, Don Alonso Portillo y Cardos, da el título de *Laverintho Poético, y Adiciones a la Silva de Iuan Díaz de Rengifo en su Arte Poética*, título que se repite en la licencia del Rey, firmada por Francisco Nicolás de Castro. En la Aprobación, D. Luis de Salazar y Castro dice que la obra *“ilustra y aumenta la Silva, que Iuan Díaz Rengifo imprimió en su Arte Poética”*. Y el mismo autor de la obra, Gabriel de Castillo, dice en el prólogo que sigue a Juan Díaz Rengifo *“solo en la silva”*, es decir, en la parte del diccionario de la rima, y que su obra sirve sobre todo a los poetas porque *“quando solicitan el consonante, hallan la noticia, y quando buscan*

Para el tema que nos ocupa es muy interesante la lista de palabras que no tienen rima (pp. 733-740), grupo introducido con la siguiente consideración del autor: "Aunque en esta obra se hallan algunos consonantes sin compañero, por más difíciles de tenerle, o hallarle se separan los que siguen"⁷. Lo destacable es que las palabras sin rima ocupan un lugar específico en este diccionario tan particular.

En Agustín Aicart (1829) se encuentran raramente terminaciones con una sola palabra, que, por tanto, es palabra sin rima. Algunos ejemplos de palabras solas en una terminación: *-aula* (maulla) (p. 122); *-arpe* (zarpe) (p. 212); *-icta* (dicta), *-icte* (dicte) (p. 296); *-ilgue* (remilgue) (p. 303); *-ozque* (gozque), *-ozna* (desgozna) (p. 368). Pero no recoge sistemáticamente las palabras sin rima.

Peñalver (1842), Landa (1867), que sigue fielmente a Peñalver, y Benot (1893) sí recogen las terminaciones con una sola palabra, que son entonces palabras sin rima, aunque pueden faltar algunas. Por ejemplo, las terminaciones *-aliz* (cáliz), *-alvia* (salvia), que no tienen rima, no vienen en Peñalver ni en Landa. Para ver gráficamente la distinta actitud de Aicart y los demás autores de diccionarios de rima del siglo XIX, el caso de palabras como *árbol*, *garfio* o *mástil* es ilustrativo. Aicart no registra las terminaciones *-arbol*, *-arfio*, *-astil*, y los otros autores sí. En el caso de las termina-

la cadencia, se les ofrece el concepto, que ajustado a la dulçura del metro, da el más gustoso sabor al plato, que el numen guisa".

⁷ La lista de las palabras incluidas es la siguiente: *Peplo, Daphne, Cesar, Polux, Venvs, Olbia, Mopso, Perhevia, Tygre, Ambrosie, Arcia, Ceraunia, Claudia, Favna, Eqvestre, Açis, Aberruncos, Cigveña, Anubis, Protervia, Themis, Procris, Atlas, Coronis, Sisyphio, Asclepio, Arge, Hombre, Licoterse, Byblis, Virbio, Paris, Evhadne, Vpis, Mithra, Ariadna, Fenix.*

ciones *-arcel* (cárcel) o *-armol* (mármol), por ejemplo, ni Aicart, ni Peñalver, ni Landa las registran, pero sí Benot. Aunque hay pequeñas diferencias que habría que explicar en un análisis más detallado, y palabra por palabra, la conclusión es que, de los diccionarios de la rima del siglo XIX, el primero, el de Aicart, no registra sistemáticamente las palabras sin rima, pero los demás (Peñalver, Landa y Benot) sí, aunque hay que señalar que el de Benot es más completo en sus registros.

Si pasamos al siglo XX, el *Manual de rimas selectas o Pequeño diccionario de la rima* (1910), de José Pérez Hervás, no registra los consonantes únicos, y explica por qué:

Omitimos asimismo los consonantes únicos, toda vez que no hacen al caso, ni puede ser esto causa de hacer perder tiempo al versificador, pues este se ha de persuadir de que al no encontrarlo entre las RIMAS o es único o muy raro y de ningún uso⁸.

⁸ Véase PÉREZ HERVÁS, José: *Manual de rimas selectas. (Diccionario de la rima)*. Barcelona: Manuales Soler, XCIX. El texto citado está en la página 8. El título es el de la cubierta del ejemplar que hay en la Biblioteca Navarro Tomás del CSIC (signatura: DUP 14465), al que le falta la portadilla, sin año de edición. Hay otro ejemplar en la misma biblioteca (signatura: (038) PÉR man) que corresponde a una edición posterior en la colección de Manuales Gallach. El título de la cubierta es: *Manual de rimas selectas*, Manuales Gallach 99; y en la portadilla: Manuales-Soler, XCIX, *Manual de rimas selectas o Pequeño diccionario de la rima*, por José Pérez Hervás, Sucesores de Manuel Soler, Editores, Barcelona, Buenos Aires. Esta portadilla va precedida de una NOTA DEL EDITOR, firmada por José Gallach, en que explica el paso de los Manuales Soler a los Manuales Gallach. Ha cambiado, pues, solo la cubierta y se han aprovechado ejemplares sobrantes de la antigua colección o se ha reimpresso sin cambiar nada. Tampoco figura el año de edición. Susana GUERRERO SALAZAR (p. 327) maneja un ejemplar de esta obra también sin fecha y da la de 1910, basándose en Günther Haensch (*Los diccionarios del*

No se registran las palabras sin rima en el *Diccionario de palabras más usuales en la rima* que incluye N. Sanz y Ruiz de la Peña en su *Iniciación a la poesía* (1940). El mismo autor explica que su propósito es “una lista de consonantes de los más corrientes en el lenguaje poético usual⁹”.

Pascual Bloise Campoy, en el *Diccionario de la rima* (1946), destacable por su original organización, pensada para proporcionar ayuda al poeta en el momento de la composición —da la definición de todas las palabras—, no recoge las terminaciones ni las palabras que no tienen rima consonante. Por ejemplo, en los *cuadros intervocálicos*, que incluyen todas las terminaciones de la rima, no viene la terminación *-acar* ni *-acter*, es decir, ni *nácar* ni *carácter* tienen rima consonante¹⁰.

español en el umbral del siglo XXI. Salamanca: Universidad, 1997), aunque entre interrogación. Véase GUERRERO SALAZAR, Susana: “Los diccionarios de la rima y los diccionarios inversos españoles: afinidades y diferencias”, en Antonia M.^a Medina Guerra (coord.), *Estudios de lexicografía diacrónica del español. (V Centenario del Vocabularium Ecclesiasticum de Rodrigo Fernández de Santaella)*. Málaga: Universidad, 2001, pp. 317-339. La ficha bibliográfica del catálogo de la biblioteca del CSIC da la fecha de 1910 para estos ejemplares, y la del catálogo de la biblioteca de la Real Academia Española, donde existe un ejemplar, pone una interrogación para las dos últimas cifras de la fecha: 19-?

⁹ Véase SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, N.: *Iniciación a la poesía. Manual de composición y de la rima*. Barcelona: Editorial Apolo, 1940, p. 8.

¹⁰ Véase BLOISE CAMPOY, Pascual: *Diccionario de la rima, precedido de un tratado de versificación*. Madrid: M. Aguilar, editor, 1946. Incluye rimas agudas, llanas y esdrújulas, consonantes y asonantes. Organiza las terminaciones de forma original por *fases* (según la sílaba tónica tenga *a e i o u*, serán cinco las fases) y *secciones* (también cinco, según la vocal de la última sílaba sea *a e i o u*). Así, por ejemplo, *fase 2 sección 3* será la terminación *é-i*. Hace un índice general de fases y secciones, unos cuadros intervocálicos que dan la lista de todas las terminaciones que riman y señalan la página en que están las palabras

En la lista de rimas incluida por Joaquín Horta Massanes en su *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima* (1970) se excluyen las palabras que no tienen rima. No figuran, por ejemplo, las terminaciones *-abil*, *-abrio*, *-acar*, *-acter*, *-aifo*, ni *-icil*, *-ilbo*, *-imple*... La lista de "Rimas poco comunes" incluida por Antonio J. Onieva en su *Diccionario múltiple* (1971) no registra las palabras sin rima, y así no aparecen, por ejemplo, las terminaciones *-enque*, *-ercha*, *-ertil*...¹¹

Parece justificado concluir que a partir del siglo XX las palabras disonantes no se piensan como parte de la rima y por eso quedan excluidas de los repertorios de rimas. Contrasta esta actitud con la atención prestada a las palabras sin rima en la teoría tradicional. Con ellas se confecciona la lista de Rengifo o se incluyen en todos los diccionarios de la rima del siglo XIX, menos el de Aicart.

Los modernos diccionarios inversos son herramientas muy útiles para el estudio de la rima, siempre que se tenga en cuenta

correspondientes a cada terminación, con su definición léxica. El mismo autor, en sus palabras al lector (p. X), califica su obra de "*lexicografía poética*" o de "*mnemotecnica poética*", además de diccionario de la rima.

¹¹ Véase HORTA MASSANES, Joaquín: *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima*. Madrid: Thompson, Paraninfo, 2007, 9.ª edición, 2.ª impresión. La primera edición, según S. Guerrero ("Los diccionarios de la rima", *cit.*, p. 327), es de 1970. ONIEVA, Antonio J.: *Diccionario múltiple*. Madrid: Paraninfo, 1981, 3.ª edición. La primera edición, según S. Guerrero, *ibid.*, p. 328, es de 1971. GARCÍA BELLSOLÁ, Domingo: *Diccionario de la rima de la lengua española. Precedido de breves nociones de preceptiva literaria*. Barcelona: Ediciones Bellsolá, 1973; es una reproducción fotográfica del diccionario de Juan Peñalver, a quien alude de forma muy general y sin dar el nombre del autor en el prólogo: "*Hemos visto a muchos [diccionarios de la rima], pero de todos nos ha parecido el mejor, el que tenemos el honor de ofrecer al querido público de habla hispana, que es el resultado de largas horas de meditación, de búsqueda incesante y de trabajo recopilatorio*". Se supone que es trabajo hecho por el autor, que no cita.

al consultarlos que su ordenación siguiendo la grafía coloca en lugares diferentes palabras que riman aunque su terminación difiera en la grafía (caso de *b/v; g+e, i/j*), y que no consideran, como hacen los diccionarios de la rima, el lugar del acento para la ordenación. Teniendo en cuenta estas características, sin duda, los diccionarios inversos son el instrumento más seguro para determinar el carácter *disonante* de una palabra, que aparecerá siempre con su terminación única a partir del acento. Es esta una utilidad que hay que añadir entre las características de este tipo de diccionarios, minuciosamente analizados por el P. Gabriel María Verd S. J.¹²

De las breves notas anteriores se concluye que Rengifo es el autor a quien se debe la formulación de un pensamiento sobre las palabras sin rima en la teoría métrica española, al tiempo que propone una lista (abierta) de las mismas. Caramuel y Vicens están en estrecha dependencia de Rengifo, y Castillo sigue explícitamente el ejemplo de Rengifo en la confección de la suya, centrada en saberes enciclopédicos útiles para la poesía. Parece justificado empezar analizando el concepto de *disonante* en Rengifo, cuyo mérito se acrecienta al advertir que no es normal —por no decir nunca— el hablar de las palabras sin rima en los tratados

¹² Véase VERD, Gabriel María: "Sobre los diccionarios inversos, y los españoles en particular". *Letras de Deusto*, marzo-abril 1993, vol. 23, núm. 58, pp. 85-115. El diccionario inverso de Silvia FAITELSON-WEISER, sin embargo, organiza teniendo en cuenta la fonología y el acento. Así lo explica el P. Verd: "Por ejemplo, aunque cada palabra conserva su ortografía, se alfabetizan juntas las letras *c* oclusiva, *k* y *q*. Como la *b* y la *v*, la *i* y la *y*. También se distinguen cuidadosamente las vocales átonas y las tónicas. Naturalmente un diccionario de esta clase enriquece con una nueva dimensión los estudios lexicográficos de nuestra lengua. Aunque también es cierto que este método dificulta bastante la búsqueda de palabras". *Ibid.* p. 106.

de métrica. Ni Bello ni T. Navarro Tomás plantean la cuestión, aunque el americano alude a la imposibilidad o dificultad de la rima consonante como causa de la *disimulación* en la consonancia del tipo *mármol/árbol*¹³.

En el término de *disonante* empleado por Rengifo en su *Arte poética española* apreciamos tres sentidos. El primero tiene que ver con el ritmo en general y se plantea al tratar del verso endecasílabo agudo y las distintas opiniones sobre el mismo: para algunos es un verso “*coxo*” y “*dissonante*”, mientras que otros creen que el verso agudo “*no deshaze ni abate la consonancia y graedad del verso*”. Parece que *consonancia* significa ritmo o cadencia del verso, y *disonante* sería lo que no se ajusta al ritmo o cadencia. Un segundo sentido se refiere al verso que no rima en una composición o a palabras que no riman entre sí. Es *disonante* el verso suelto del romance (los versos impares), o los seis vocablos de dos sílabas “*y que sean dissonantes entre sí*” que forman la estrofa de la sextina. Por último, es *disonante* la palabra que no tiene otra palabra consonante con ella, es decir, la palabra sin rima posible; con esta clase de

¹³ Véase BELLO, Andrés: *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*, en *Obras Completas*. VI, Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 187. Bello cita a Luis de Ulloa como autor que rimó las dos palabras. Habría que añadir el caso del autor del siglo XV Antón de Montoro, que en una copla “Al alcayde de los Donzeles” consueña *árbol y mármol*. Véase MONTORO, Antón de: *Cancionero*. Edición preparada por Francisco Cantera Burgos y Carlos Carrete Parrondo. Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 60. Mario Méndez Bejarano censura la rima *árbol/mármol* en Ulloa. Véase MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *La ciencia del verso*. Madrid: Victoriano Suárez, 1907, p. 197. Góngora consueña en *Canción I* (1580), que tiene rima esdrújula perfecta, *árboles/mármoles*.

palabras confecciona la lista que va a ser el centro de nuestra atención en este trabajo¹⁴.

Caramuel integra el concepto de *disonante* en su teoría de la rima, representada en el cuadro de cinco términos: *asonantes*, *consonantes*, *disonantes*, *unisonantes*, *equisonantes*. *Disonantes* son “*las palabras que ni asuenan ni consuenan*”. No es, pues, un tipo de rima, y por eso el título de este apartado es: “*Sobre el Concento o Rima, cuyas especies son: Asonancia, Consonancia, Equisonancia y Unisonancia*”. En la parte de diccionario de la rima ofrece una “*Silva de palabras disonantes*”, que reproduce fundamentalmente la lista de Rengifo, pero ordenada alfabéticamente y señalando con tilde el lugar del acento. La definición de *disonante* está matizada; no se trata solo de la palabra que no tiene otra con que rimar en la lengua española, sino que incluye también aquellas palabras que tienen solamente alguna con que rimar:

Además, voy a añadir a las palabras disonantes algunas otras de poca entidad, que, aunque no son del todo disonantes, prácticamente se pueden llamar así, pues apenas tienen una o dos palabras con las que rimar.

Hay versos, en los mismos términos de Caramuel, *imposibles* en cuanto a la rima, y los hay *difíciles*, si “*responden a consonancias extravagantes y poco usadas*”. Ejemplo de esta clase es una composición de Francisco López de Úbeda con rimas *-ompa*, *-ampa*, *-enque*, *-ustre*, *-odos*¹⁵. Caramuel se da cuenta de que la lista

¹⁴ Véase DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*. Edición facsímil de Madrid: Iuan de la Cuesta, 1606. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia (Colección Primeras Ediciones 7), 1977, pp. 15, 39, 82, 272-273.

¹⁵ Véase CARAMUEL, Juan: *Primer Cálamo. Tomo II. Rítmica*. Edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y

de Rengifo incluye palabras que no son del todo disonantes en sentido estricto y apunta lo que nosotros podríamos definir como *grados de disonancia*, a lo que nos referiremos más adelante. Por lo demás, la ordenación alfabética y el señalar gráficamente la sílaba tónica mejora la lista de Rengifo.

El editor y adicionador del *Arte poética española* en el siglo XVIII, Joseph Vicens, modifica en muchos detalles la lista de Rengifo, según se verá. Hay que esperar al imprescindible trabajo de Daniel Devoto sobre la rima para encontrar un resumen de la teoría de las palabras sin rima¹⁶.

La cuestión de las palabras sin rima o *disonantes* se sitúa en un terreno difícil de limitar estrictamente, pues, entre la posibilidad del uso del verso sin rima (el verso *suelto, libre* o *blanco*) y la imposibilidad de rimar dos palabras de la lengua, cabe pensar en las palabras que solamente tienen otra o muy pocas con que rimar —rimas *difíciles*— o las que incluso las reglas estéticas del uso de la rima no aceptarían de buen grado —por ejemplo, rimar las formas simple y compuesta de una palabra, o palabras rarísimas en el uso poético e incluso en la lengua común. Por otro lado, dos palabras sin rima como *árbol* y *mármol* se han usado en una composición con rima consonante, y, aun tratándose de consonantes falsos o simulados, pueden pasar como verdaderos consonantes. Parecería que el uso poético no quisiera renunciar al empleo de tan importantes palabras y hubiera encontrado la solución en hacerlas consonantes. Añádase la cuestión de la historia misma del

Carmen Lozano. Valladolid: Universidad de Valladolid, Universidad de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 57, 480-482.

¹⁶ Véase *Para un vocabulario de la rima*, cit., s. v. *disonante, fénix, imposible*. En la última de las tres entradas emplea la expresión *rima fénix*.

léxico, que hace pensable el que el desuso de una palabra dejara como *disonante* a otra. En cuanto entramos en cuestiones de usos (en el lenguaje de la comunicación diaria o en el poético) todo se enriquece y se matiza. El inmenso campo de las posibilidades de combinación de la rima es muy difícil de describir completamente. De momento importa, junto al acercamiento a la descripción de algunas parcelas, el planteamiento general de algunas cuestiones. Si se dispusiera de rimarios completos de autores, se podría contrastar el *sistema* (ejemplificado por los diccionarios de la rima que a partir del siglo XIX se plantean basándose en los diccionarios académicos) con el *uso*¹⁷. La *norma* vendría representada por los tratados de métrica.

De todas formas, podemos fijar los límites del presente trabajo, que quiere ser el principio de un estudio más completo de las palabras sin rima, en:

1. establecer la lista de palabras sin rima propuesta por Juan Díaz Rengifo y matizada por Caramuel y Vicens, lista que tiene el interés de ser la única que se ha confeccionado en español;
2. ver qué palabras de esta lista mantienen su carácter de *disonantes* si se comparan con los diccionarios de la rima y con los inversos, que representarían el *sistema* de rimas posibles del español;

¹⁷ Por ejemplo, de la lista de terminaciones que analizaremos, en Garcilaso solo se encuentran las rimas *-infas* (ninfas, linfas) y *-urlas* (burlas). Véase GÜELL, Mónica: *La rima en Garcilaso y Góngora*. Córdoba: Diputación de Córdoba (Estudios Gongorinos 10), 2008. En Cervantes se da la rima *cisne/tizne* en *Pedro de Urdemalas*, vv. 1526-8.

3. poner algunos ejemplos de palabras sin rima que no han sido recogidas en la lista de Rengifo-Caramuel-Vicens.

Todo esto intenta empezar un estudio sistemático y completo de las palabras sin rima, o indicar al menos las vías de ese posible estudio general o del análisis de casos concretos.

En el siguiente cuadro ordenamos alfabéticamente las terminaciones de todas las palabras recogidas en las listas de Rengifo, Caramuel y Vicens. Rengifo y Vicens no siguen ningún orden —y así Rengifo repite *buitre* y *açofar*, por ejemplo—, Caramuel coloca alfabéticamente las palabras según su primera letra. Hemos utilizado la segunda edición de la obra de Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1606), aunque hemos visto también las ediciones de 1628 y 1644¹⁸. Para la lista de Juan Caramuel utilizamos la edición de 1665, en latín¹⁹, y para el *Arte poética española* aumentada por Joseph Vicens usamos la edición sin año que suele fecharse en 1759²⁰.

La disposición de la lista es la siguiente: en la primera columna, *DISONANTE*, se da la terminación de la rima, que marca el orden alfabético del conjunto; en la segunda columna, *PALABRAS*, se

¹⁸ Para 1606 seguimos la edición facsímil, Madrid, 1977, *cit.*; hemos consultado en google.books los ejemplares de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid de la tercera edición (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1628) y de la cuarta (Madrid: Francisco Martínez, 1644).

¹⁹ Véase CARAMUEL, Juan: *Primus calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*. Apud Sanctum Angelum della Fratta: ex Typographia Episcopali Satrianensi, 1665. La lista de palabras disonantes está en las páginas 510-511, dentro de un capítulo especial (*Sylvam Dissonantium proponens*). En la lista de la traducción de 2007, *cit.*, que se encuentra en las páginas 480-481, se observan las siguientes diferencias notables: supresión de la tilde en la sílaba tónica de las palabras *Alfárez* y *Pérez*; supresión de las palabras *Múslo*, *Mústio*.

²⁰ Véase DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*, aumentada por Joseph Vicens. Barcelona: María Ángela Martí, s. a. [1759].

colocan las palabras con dicha terminación que se encuentran en las tres listas examinadas, aunque ya sabemos que Rengifo y Vicens no siguen ningún orden en su conjunto y Caramuel las pone en orden alfabético; las notaciones que figuran debajo del nombre de cada uno de los autores significan: el primer número es el de la página de la edición usada, la letra mayúscula que sigue se refiere a la columna de la lista respectiva (Rengifo tiene tres; Caramuel, cinco; y Vicens, cuatro), y la última cifra es la línea del lugar que ocupa la palabra en dicha columna; el blanco debajo de la columna de un autor significa que tal palabra no figura en su lista. Así: la terminación disonante *-ABIL* comprende las palabras *hábil* e *inhábil*; la primera se encuentra en la página 272, tercera columna, línea 15 de Rengifo; página 510, quinta columna, línea 9 de Caramuel, y en la página 372, tercera columna, línea 7 de Vicens. La terminación disonante *-ACAR* comprende la palabra *nácar*, que no se encuentra ni en Rengifo ni en Caramuel y sí en Vicens, página 372, cuarta columna, línea 16.

Incluimos en notas los ejemplos pertinentes de las rimas estudiadas que encontramos en la poesía cancioneril del siglo xv partiendo del *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv* (1998), de Ana Gómez-Bravo²¹, y la consulta de los textos en el *Dutton Corpus*:

<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+view=indexes>

²¹ Véase GÓMEZ-BRAVO, Ana María: *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. Las referencias a esta obra se abrevian dando el número de la forma de la estrofa, que aparece en negrita en la mencionada obra, seguido de un punto, y el número del ejemplo de dicha forma. Así: Gómez-Bravo 1135.14 remite al ejemplo 14 (segunda estrofa del poema de Juan Agraz de Albacete, *Mala nueva de la tierra*) de la forma estrófica 1135 (8 a b b a a c c a), como puede verse en la página 271. El texto de dicho poema puede leerse en el mencionado *Dutton Corpus*.

CUADRO DE TERMINACIONES DISONANTES

DISONANTE	PALABRAS	RENGIFO 1606	CARAMUEL	VICENS
-ABIL	hábil inhábil	272C15 272C15	510E9 510E10	372C7 372C7
-ABRIO	cabrio			372D15
-ACAR	nácar			372D16
-ACIL	fácil	272C25	510D18	372C17
-ACRE	sacre lacre, etc			372C28 372C28
-ACTER	carácter			372D20
-ADIE	nadie	273B9 ²²	511B4	372B28
-ADRIO	adrio ²³	273B10	510A11	372C1
-AFIO	epitafio zafio ²⁴ cenotafio	273B8 273B8	510D12 510D13	372B26 372B26 372B27
-AGIL	ágil frágil			372D5 372D5
-AIDE	sayde ²⁵ alcaide ²⁶ nayde ²⁷			372D1 372D2 372D2
-AIDO	vaído ²⁸	273C4 ²⁹	510B4-5	

²² Ejemplar consultado de 1644 a mano “*escadie*” (¿?).

²³ No figura ni en DAut., ni en DRAE. Hemos consultado en la página web de la Real Academia Española los diccionarios académicos, desde el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) –abreviado en DAut. en las referencias de este trabajo–, incluidos en el *NTLLE* (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*) hasta la 22.^a edición (2002) –abreviado en DRAE.

²⁴ Juan Agraz de Albacete rima *petafio/çafio* (Gómez-Bravo 1135.14).

²⁵ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

²⁶ Pinar rima *abençayde/alçayde* (Gómez-Bravo 1681.2609)

²⁷ No figura ni en DAut., ni en DRAE. Quizá se trate del vulgarismo por *nadie*.

²⁸ DAut., *VAIDO* (*Váido*), con tilde sobre *a*, figura en los diccionarios académicos del siglo XVIII. Caramuel acentúa en *a: Báido*; y explica: *Cum accentu in á*. Hoy ya no figura esta forma en el DRAE, sino solo *vahído*.

²⁹ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano un acento sobre la *í* y una serie de palabras terminadas en *-ido*: *caído, maído, marido, traído, escondido, metido, chasquido, etc., etc., etc.*

-AIFA	azufaifa			372D8
-AIFO	azufaifo			372D7
-AIFE	naife	273B6	511B5	372B24
-AIRO	Cayro			372D22
-AITA	gaita taita ³⁰			372D23 372D23
-ALDRE	hojaldre	272B12	511B10	372B13
-ALIZ	cáliz	272A21 ³¹	510B12	372A19
-ALVIA	salvia galvia ³²	272C16 (1628) 272C16	511C17	372C8 372C8
-AMAR	alfámar ³³	273B5	510A12	372B23
-AMBAR	ámbar liquidámbar	272A17 272A17	510A8 510A9	372A14 372A14
-AMBIO	cambio recambio	273C7	510C11	372C23 372C23
-ANTRE	chantre sochantre diantre	272C20 272C20 272C20	510B14 510B155 10B16	372C11 372C11 372C12
-ANTRO	culantro	273C10 ³⁴	510C10	372C13
-APIA	tapia ³⁵	273B11	511D11	
-ARBOL	árbol ³⁶	272A19	510A10	372A17
-ARCEL	cárcel	273A1 ³⁷	510C4	372A24
-ARCIA	jarcia marcia	272A3	510E18	372A2 372A2

³⁰ Riman *tayta/gayta* Antón de Montoro y Pedro Manuel Jiménez de Urrea y Fernández de Hajar (Gómez-Bravo 1032.610; 1551.177).

³¹ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *Cadiz*. Se trataría de rima consonante simulada: *-aliz, -adiz*.

³² No figura ni en DAut., ni en DRAE.

³³ Hoy *alhamar*. Caramuel no deja dudas sobre la acentuación llana de la palabra.

³⁴ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *antro* (*cueva, caverna*).

³⁵ La rima esdrújula *-apia* entre *tapia/prosapia* se encuentra en Góngora en la canción en versos esdrújulos que empieza *Suene la trompa bélica* (1580), vv. 47 y 50.

³⁶ Rima *árbol/mármol* Antón de Montoro (Gómez-Bravo 1405.5).

³⁷ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *Valcarcel*.

Palabras sin rima o disonantes

-ARFIO	garfio ³⁸	273C5	510E3	372C21
-ARMOL	mármol	272A20	511A7	372A18
-ARNIO	escarnio	273A2	510D10	372A25
-ÁRROCO	párroco		511B14 ³⁹	
-ARTIR	mártir protomártir	272A8	511A8	372A7 372A7
-ASTIL	mástil	272A2 ⁴⁰	511A11	372A1
-ATIL	dátil versátil portátil volátil			372D3 372D3 373D4 373D4
-AUDO	raudo	272B21	511C9	
-AUSTRIA	austria			372D12
-AZAR	alcázar	273C3	510A183	72C20
-EBIL	débil cébil ⁴¹	272A1 (1628) 272A15	5510C16 510C17	372A12 372A12
-EBOL	trébol	272A7	511D14	372A6
-ECUA	recua	272A12	511C11	372A10

³⁸ Juan Marmolejo rima simuladamente *garfio/canafio* (Gómez-Bravo 1135.886). El texto de esta composición, no visto en *Dutton Corpus*, puede leerse en DUTTON, Brian: *El cancionero del siglo XV. IV*. Salamanca: Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del siglo XV), 1991, p. 277.

³⁹ Caramuel es el único que incluye esta palabra esdrújula. Probablemente influido por la presencia de *parroquia*. Dejamos fuera de nuestros comentarios la consideración de esta rima esdrújula.

⁴⁰ En el ejemplar visto de 1628, a mano: *astil*. Pero *astil* rima en *il*, ya desde P. Guillén de Segovia, que incluye esta palabra en la misma serie que *candil*, *barril*, *sotil* (87B5).

⁴¹ Caramuel acentúa gráficamente en *e*: *cébil*. El DRAE da la forma aguda *cebil*. P. Guillén de Segovia (87B16) incluye *çeuyl* en la serie de rimas en *il*.

-EJ	almofrex ⁴² esquex ⁴³	273C12 ⁴⁴	510A19	372C26 372C26
-ELFA	adelfa			372D19
-ELMO	yelmo ⁴⁵ Anselmo	273A8 273A8	511E12 511E13	
-ELTRE	peltre			372A5
-ELTRO	fietro	272A5 ⁴⁶	510D19	372A4
-EMPO	tiempo ⁴⁷ pasatiempo a tiempo contratiempo			372D24 372D24 372D25 372D25
-ENQUE	palenque	272B18 ⁴⁸	511B13	
-ENSIO	Asensio hortensio	272C13 272C13	510E16	372C6 372C6
-ERCHA	percha	273B7	511B17	372B25

⁴² DRAE: *almofrej*. Caramuel pone tilde en la *e*.

⁴³ Esta forma no figura ni en DAut., ni en DRAE, ¿esqueje?

⁴⁴ En el ejemplar de 1644 consultado, a mano: *cofrex*, que no figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁴⁵ Guevara rima *santelmo/yelmo* (Gómez-Bravo 1243.143).

⁴⁶ En el ejemplar consultado de 1644, a mano: *enfetro*, que no figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁴⁷ Carvajal rima simuladamente *tiempo/pensamiento* (Gómez-Bravo 1034.23). Y un autor desconocido rima también simuladamente *tiempo/tormento* (Gómez-Bravo 1200.1). Juan de Mena rima *tiempos/lempos*, *tiempos/delenpos* (Gómez-Bravo 933.426,456).

⁴⁸ En el ejemplar consultado de 1628 se añade a mano: *celenque* —palabra que no figura ni en DAut., ni en DRAE—; y en el de 1644, a mano: *rebenque*. Caramuel, p. 482 de la traducción de 2007, *cit.*, copia ejemplo de F. López de Úbeda donde riman *palenque/rebenque*, luego debía haber suprimido la palabra *palenque* de la lista de disonantes.

Palabras sin rima o disonantes

-EREZ	alférez Pérez	273C2 273C2	510A16 510A17	372C19 372C19
-ERPO	cuerpo ⁴⁹	273A10	510C7	
-ESNA	alesna			372D18
-ERTIL	fértil			372D6
-EZMO	diezmo	273A4	510C18 ⁵⁰	
-IBAR	acíbar almíbar	273B3 273B3	510A14 510A15	
-ICIL	difícil	273C1 ⁵¹	510C19	372C18
-ICLO	epiciclo ciclo	272C17 272C17 ⁵²	510D8 510D9	372C9 372C9 ⁵³
-IDRIO	vidrio	272B2	511E5	372B22
-IFRA	cifra descifra	273C8 ⁵⁴	510C12	372C24 372C24 ⁵⁵
-IGLO	siglo	272B6 ⁵⁶	511D2	372B8
-ILBO	silbo	272B10	511D12	372B11

⁴⁹ Diego Hurtado de Mendoza rima simuladamente *cuerpo/huerco* (Gómez-Bravo 2230.1).

⁵⁰ Caramuel registra la forma *diesmo*; la rima sería en *-esmo*.

⁵¹ En el ejemplar visto de 1628 se añaden a mano, al principio de la columna que empieza con *difícil*, las palabras: *once, esconce, bronce*.

⁵² El ejemplar visto de 1628 añade a mano: *siclo*.

⁵³ *Cielo*: errata por *ciclo*.

⁵⁴ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *descifra*.

⁵⁵ *Decifra*.

⁵⁶ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *vestiglo*. P. Guillén de Segovia registra *siglo, bestiglo* (209B25, 28), rima que se encuentra en los cancioneros del siglo XV. En un villancico de autor desconocido y en Guevara riman *siglo/vestiglo* (Gómez-Bravo 621.15, 2139.478).

-ILDE	humilde oílde ⁵⁷ , etc.	272C19 272C19 ⁵⁸	510E11 510E12-15 ⁵⁹	
-ILGA	pocilga endilga empocilga ⁶⁰	272A18 272A18	511C5	372A15 372A15 372A16
-IMBO	limbo			372D14
-IMPLE	simple	272B11	511D3	372B12
-INDIA	india	272C2	510E19	372C2
-INEA	línea ⁶¹			372D10
-INFA	ninfa ⁶²	272A6	511B7	
-INGLE	ingle			372D21
-INTIO	absintio	272C1 ⁶³	510A3	
-INZA	pinza despinza	272C23 272C23	511C1 511C2	
-IPLE	tiple chiple destiple ⁶⁴	272B5 (1628) 272B5	510B18 510B17	372B6 372B7 372B6
-IPRE	Chipre	273A5	510C5	372A26

⁵⁷ La forma del imperativo en *-ilde* (*abatilde, convertilde, combatilde, vestilde*) rima con *tilde* en Pedro de la Caltraviesa (Gómez-Bravo 1121.74).

⁵⁸ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *Matilde*.

⁵⁹ Caramuel aclara que se trata de la forma corrupta de *oíd-le*, y así en los verbos en *-ir*.

⁶⁰ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁶¹ Garcí Sánchez de Badajoz rima *línea* con la palabra latina *tinea* (*quod comeditur a tinea*) (Gómez-Bravo 2130.73).

⁶² Garcilaso rima *ninfas/linfas* en rima interna (*Égloga II*, 1728-1729).

⁶³ En el ejemplar visto de 1628 se añade al principio de la columna tercera (C), y antes de *absintio*, a mano: *honra, deshonra*.

⁶⁴ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

Palabras sin rima o disonantes

-IQUIA	reliquia	272B2	511C12	372B3
-IRGO	sirgo virgo ⁶⁵ desvirgo	272B22 (1628) 272B22	511D4 511D5	372B17 372B17 372B18
-ISNE	cisne			372D13
-ISTIA	Eucaristia ⁶⁶	272C21 ⁶⁷	510D12	⁶⁸
-ITRA	mitra	272B16	511A12	
-ITRE	salitre simitre	272C14 (1628) 272C14 ⁶⁹	511C16	
-OCIL	dócil indócil	272C24 ⁷⁰	510D1	372C16 372C16
-OFAR	azófar	273B4 ⁷¹	510A13	
-OFIA	escofia	272B12	510D13	
-OGIO	martirologio eulogio	272C22 272C22	511A9 511A10	372C14 372C15
-OGRO	logro ⁷² malogro	272A22	511A5	372A20 372A20

⁶⁵ En dos composiciones de autores desconocidos se encuentra la rima *virgo/sirgo* (Gómez-Bravo 357.4, 617.50).

⁶⁶ Caramuel acentúa *Eucharistia*, con rima *-istia*, única posibilidad de que sea disonante.

⁶⁷ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *carestía*.

⁶⁸ Quizá a Vicens le resulta aceptable solo la terminación *-ía*, no disonante.

⁶⁹ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁷⁰ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *indocil*.

⁷¹ Repetido en 273C9. En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *niofar* (¿?).

⁷² Para la censura de la rima *cobro/logro* que usa Fray Luis en un poema con rima consonante, véase LUZÁN, Ignacio de: *La Poética*, edición de Russell P. Sebold. Barcelona: Editorial Labor (Textos Hispánicos Modernos 34), 1977, p. 366; MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *La ciencia del verso*, cit., p. 198.

-OLCHA	colcha	273A9	510C6	372A28
-OLFO	golfo	272B9 ⁷³	510E5	
-OLPE	golpe ⁷⁴ regolpe ⁷⁵			372D27 372D27
-OLSA	bolsa ⁷⁶	273A6 ⁷⁷	510B3	
-OLTA ⁷⁸	escolta			372D17
-OLVA	tolva ⁷⁹	272A14	511D12	
-OLVO	polvo	272A1	511C3	
-OMIO	encomio pacomio	272C11 272c11 ⁸⁰	510D6 510D7	
-OMPRA	compra	272A4	510C3	372A3 ⁸¹
-ONGRIO	congrio	272B1	510B19	372B2
-ONSO	responso Alonso ⁸²	272C3 272C3	510A5 510A4	

⁷³ En los ejemplares vistos de 1628 y de 1644 se añade a mano: *astolfo*.

⁷⁴ Consuevan simuladamente *golpes/troques* en una composición de autor desconocido (Gómez-Bravo 1084.49).

⁷⁵ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁷⁶ Antón de Montoro rima *bolsa/molsa* (Gómez-Bravo 1243.375).

⁷⁷ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *embolsa*.

⁷⁸ La rima en *-olta* se encuentra en una composición en italiano de autor desconocido, en las palabras *riuolta/stolta* (Gómez-Bravo 1512.6).

⁷⁹ P. Guillén de Segovia registra *tolua, alholua* (189 A 16,18).

⁸⁰ En el ejemplar consultado de 1628 se añade a mano *Tesalonio*, que rimaría solo simuladamente en *-omio*.

⁸¹ *Compa*, errata por *compra*.

⁸² La rima *responso, Alonso* se encuentra en los cancioneros del siglo XV. Por ejemplo, en Fray Lope del Monte (*alyfonso/rresponso*), Fernán Múgica (*responso/alfonso*), Garci Sánchez de Badajoz (*alonso/responso*) (Gómez-Bravo 934.366, 1234.151, 1962.38).

Palabras sin rima o disonantes

	intonso	⁸³	510A6	
-ONSTRO	monstro	272B17	511A13	372B16 ⁸⁴
-ONSUL	cónsul procónsul	272C18 272C18	510C1 510C2	372C10 372C10
-OQUIA	parroquia	272C4 ⁸⁵	511B15	
-ORCE	catorce	272C7	510B13	
-ORCHO	corcho	273A11	510C8	
-ORNIA	bigornia	272C5	511E6	372C3
-ORNIO	Unicornio capricornio	272B25 ⁸⁶	511E7	511E8
-ORPE	torpe	272C6	511D13	372C4
-ORSO	corso			372D9
-OSMA	Osma			372D26 ⁸⁷
-OSME	Cosme			372D28
-OSNA	limosna	272A24 ⁸⁸	511A4	372A21
-OSTIA	hostia			372D11

⁸³ En el ejemplar visto de 1644, a mano: *intonso*.

⁸⁴ Vicens registra la forma *mostre*, errata por *mostro*, cambiando la vocal final con la palabra anterior de la lista, que es *mugre* y que escribe *mugro*. Hay, pues, cambio de vocal final entre *mugre* y *mostro*. Rimaría entonces con *rostro*.

⁸⁵ En 1606 y 1628, *perrochia*; en 1644, *Parroquia*.

⁸⁶ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *ceruicornio*. En los cancioneros del siglo XV se encuentra la rima consonante simulada *-ornio*, *-orno*: *orno/vnicornio* en una composición de autor desconocido (Gómez-Bravo 1681.808).

⁸⁷ Especifica Vicens que se trata de la ciudad de Osma.

⁸⁸ En el ejemplar visto de 1644, a mano: *alosna*.

-OSTRO	rostro	(1628) 272B17 ⁸⁹	511C14	
-OZQUE	gozque cozque ⁹²	272B8 ⁹⁰	510E6 ⁹¹	372B10 372B10
-UDIO	preludio estudio	⁹³	511C5 511C6	
-UGRE	mugre	272B15	511A14	372B15 ⁹⁴
-UITRE	buitre ⁹⁵	272C10 ⁹⁶	510B6	372C22
-UJ	almoraduj ⁹⁷	272C12	510A7	
-ULCE	dulce endulce agridulce	272A25	510D2	372A22 372A22 372A23
-ULCO	sulco	272A23 ⁹⁸	511D6	
-ULCRO	sepulcro	272B7	511D1	372B9
-ULSO	pulso	272B19 ⁹⁹	511C7	

⁸⁹ En 1628 y 1644 *rostro* está junto a *monstro*, en la misma línea. Francisco Imperial consueña simuladamente *rrostro/Rastro* (Gómez-Bravo 933.75).

⁹⁰ En el ejemplar visto de 1644, a mano: *bozque, enrosq. (¿?)*.

⁹¹ Caramuel da la forma *gósque*.

⁹² No figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁹³ Véase *pelurdio*, quizá errata por *preludio*, aunque Caramuel registra tanto *preludio* como *pelurdio*.

⁹⁴ Vicens escribe *mugro*, errata explicable por cambio de vocal final con la palabra que sigue en su lista y que escribe *mostre*, en lugar de *mostro* (monstruo).

⁹⁵ Caramuel acentúa la *u* y lo explica: *Cum accentu in ú*. Así la rima es *uitre*. Si fuera *itre* rimaría con *salitre*, que figura también como disonante.

⁹⁶ Rengifo repite *buitre* en 273C6.

⁹⁷ Rengifo y Caramuel escriben *almoradux*, forma registrada también en el DRAE.

⁹⁸ En 1606, *sulgo*, corregido en 1628.

⁹⁹ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *impulso*; y en el de 1644, a mano: *culso, curso*.

Palabras sin rima o disonantes

-UMIO	rumio	273A3	511C14	
-UMNIA	calumnia	273A12	510C9	372B1
-UNDIO	gerundio	272C9	510E4	372C5
-UNFO	trunfo	272B23	511D15 ¹⁰⁰	372B19
-UNIO	junio	272B14 ¹⁰¹	511A2	
-UPIA	zupia lupia	272A9 ¹⁰²	511E16	272A8 272A8
-UPRO	estupro	272B20	510D11	
-URBIO	turbio	273C11 ¹⁰³	511D16	
-URDIO	pelurdio ¹⁰⁴	272C8	511B16	
-URLA	burla ¹⁰⁵ churla	272A16	510B8	372A13 372A13
-URMA	turma	273B1	511D17	372B21
-URNIO	turnio	272B24	511E1	372B20
-URRIA	murria estangurria bandurria	272A10 272A10 ¹⁰⁶ (1628) 272A9	511A15 511A16 511A17	
-USGO	remusgo	272B3 ¹⁰⁷	511C13	372B4

¹⁰⁰ Caramuel marca el acento sobre la *u*.

¹⁰¹ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *Novilunio*.

¹⁰² En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *lupia*.

¹⁰³ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *enturbio*.

¹⁰⁴ Esta forma no figura ni en DAut., ni en DRAE. Probable errata por *preludio*.

¹⁰⁵ Garcilaso rima *burlas/burlas* (sust. y verbo) en rima interna (*Égloga II*, 999-1000).

¹⁰⁶ En 1628 y 1644: *estrangurria*.

¹⁰⁷ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *musgo*.

-USLO	muslo	272A7	511B1 ¹⁰⁸	372A27 ¹⁰⁹
-USTIA	mustia angustia	272A11 ¹¹⁰		372A9 372A9
-USTIO	mustio		511B2 ¹¹¹	
-USTRIA	industria ¹¹²	272B13	511A1	372B14
-UTRIA	nutria	272A13	511B6	372A11
-UZNO	rebuzno	272B4	511C10 ¹¹³	372B5

Contar la historia de cada una de estas palabras en los diccionarios (de la rima, inversos y académicos) con vistas a establecer sus características en función de la rima es tarea que sobrepasa la naturaleza del presente trabajo. Sin embargo, nos atrevemos a proponer una clasificación según grados de disonancia basada fundamentalmente en la consulta de los diccionarios de la rima hasta el de Benot, el inverso de Bosque y Pérez Fernández, y todos los de la Real Academia desde el de Autoridades hasta la 22.^a edición. Esta clasificación comprendería los grupos que pasamos a comentar.

1) El primer grupo estaría constituido por las palabras claramente disonantes al no haber encontrado otra que rime con ellas. Estas serían las siguientes de la lista del cuadro:

¹⁰⁸ En la traducción de Caramuel de 2007 se suprime *muslo* por errata.

¹⁰⁹ Errata: *musso*.

¹¹⁰ En el ejemplar visto de 1644 se añade a mano: *angustia*. Juan Fernández de Heredia rima *mustia/angustia* (Gómez-Bravo 1749.9).

¹¹¹ En la traducción de Caramuel de 2007 se suprime *mustio* por errata.

¹¹² Antón de Montoro rima *yndustria/mustia/angustia*, con consonante simulada *-us -tria, ustia* (Gómez-Bravo 1681.2271).

¹¹³ *Rebúsno*.

CARÁCTER, NAIFE, CÁLIZ, SALVIA, ÁRBOL, CÁRCEL, GARFIO, MÁRMOL, MÁSTIL, AUSTRIA, FIELTRO, FÉRTIL, DIFÍCIL, CHIPRE, RELIQUIA, CISNE, CONGRIO, MONSTRUO, COSME, GOZQUE, MUSLO.

BUITRE es disonante si se considera, como hace Caramuel, rima en *-uitre*. Y NUTRIA solo tiene como compañera otra forma de la misma palabra, LUTRIA, lo que justifica su consideración como disonante.

2) Un segundo grupo de palabras estaría formado por aquellas que solo rimarían con otra homónima —igual forma y distinta significación—, constituyendo los que Rengifo llama *consonantes equívocos*, y Caramuel *equisonantes*. Con una forma verbal de la misma familia riman las siguientes palabras del cuadro:

VIDRIO, COLCHA, COMPRA, CALUMNIA, TRIUNFO, ESTUPRO, INDUSTRIA.

3) En el grupo tercero incluiríamos las palabras que serían disonantes porque solo riman con palabras de la misma familia, o nombres propios. A veces vemos en la misma lista de los autores estudiados el registro de palabras de la misma familia, que copiamos también. Cuando no es así, la damos entre paréntesis y cursiva. Tales son:

ÁMBAR, LIQUIDÁMBAR, CAMBIO, RECAMBIO, MÁRTIR, PROTOMÁRTIR, ALCÁZAR (BENALCÁZAR, AZNALCÁZAR), TIEMPO, PASATIEMPO, A TIEMPO, CONTRATIEMPO, CUERPO (ANTICUERPO 1956), DIEZMO (REDIEZMO), CIFRA, DESCIFRA, INDIA (AMERINDIA 1927), DÓCIL, INDÓCIL, GOLFO (REGOLFO), GOLPE (CONTRAGOL-

PE), CÓNsul, PROCÓNsul, TORPE (DESTORPE¹¹⁴), DULCE, ENDULCE, AGRIDULCE.

4) El cuarto grupo estaría formado por palabras que históricamente cambian su carácter disonante por dos motivos distintos: a) la introducción reciente de palabras con las que rimar, o cambio en su acentuación, se trata de disonantes que dejan de serlo; o b) la ausencia de palabra con que rimar en la 22.^a edición del DRAE, aunque existe palabra antigua con que rimar; se trata de palabras que se han convertido en disonantes. Se considera reciente la palabra que no figura en el *Diccionario de Autoridades* y sí en uno de los diccionarios académicos posteriores. Damos la lista poniendo entre paréntesis y cursiva la palabra y el año de su primer registro académico (para el primer grupo) o la palabra o palabras con las que rimaba (para el segundo grupo).

a) Palabras que pierden el carácter de disonante

HÁBIL, INHÁBIL (LÁBIL 1925); FÁCIL (GRÁCIL 1803); VAIDO (DESDE 1803 VAHÍDO, CONSONANTE EN -IDO¹¹⁵); AZUFAIFO (BAIFO 1983); ALFÁMAR (DESDE 1726 ALFAMAR; TÁMAR¹¹⁶); ESCARNIO (ENGARNIO 1927); TRÉBOL (CRÉBOL 1780-1992; FONÉBOL 1884¹¹⁷); ALFÉREZ, PÉREZ (MARIPÉREZ 1803); SILBO (GILBO 1803; GILVO

¹¹⁴ Forma del verbo *destorpar*, presente en los diccionarios académicos, aunque en la 22.^a edición se considera desusado.

¹¹⁵ En 1817 entra la palabra *laido* en los diccionarios académicos como anticuada y sigue en la 22.^a edición. Entonces había desaparecido *vaido*, y así permanece la rima disonante en *-aido*.

¹¹⁶ Desde el *Diccionario de Autoridades* la acentuación es aguda y no es disonante. Bosque registra la palabra anticuada *támar*, que rimaría con *alfámar*, como acentuaba Caramuel.

¹¹⁷ Prácticamente es disonante, pues *fonébol* es un catalanismo por *fundíbulo*.

1884); LIMBO (NIMBO 1869); SIMPLE (HIMPLE, FORMA DEL VERBO HIMPLAR 1803; TIMPLE 1984); INGLE (SINGLE, FORMA DEL VERBO SINGLAR 1803; RINGLE 1803; TINGLE 1803; SINGLE 1899); TIPLE (TRIPLE 1803); EUCARISTIA (DESDE 1732 EUCARISTÍA, CONSONANTE EN -ÍA¹¹⁸); LOGRO (OGRO 1884); BOLSA (MOLSA 1925¹¹⁹); VOLTA (ARCHIVOLTA, ARQUIVOLTA 1869); CORCHO (TORCHO 1884); BIGORNIA (CALIFORNIA 1803); LIMOSNA (ALOSNA 1780); HOSTIA (OSTIA 1803); MUGRE (LUGRE 1843); GERUNDIO (LATIFUNDIO 1914); TURMA (AGUATURMA 1817); TURNIO (SATURNIO 1884); REBUZNO (ESPELUZNO 1927).

b) Palabras que se hacen disonantes

NÁCAR (BÁCAR, ASSARABÁCAR); ADRIO (CHARADRIO); ALCAIDE (SAIDE, NAIDE); ASENSIO, HORTENSIO (SIEMENSIO 1970-1992).

Fueron disonantes mientras mantuvieron una acentuación distinta de la moderna las palabras *vaido*, *alfámar*, *eucaristia*. Digno de comentar es el caso de los nombres propios *Asensio*, *Hortensio*, que durante una época cuentan para la rima con la palabra *siemensio* (entre las fechas de 1970 y 1992, pero hoy ausente del DRAE).

5) El quinto grupo es el de las palabras que no son disonantes, pues tienen una con la que rimar y que figura en el Diccionario de

¹¹⁸ La disonancia *istia* está representada por la palabra *caristia*, que figura en el diccionario histórico de 1936, y por el femenino del adjetivo *caristio*, que entra en 1983 y sigue en la 22.ª edición.

¹¹⁹ Aunque *molsa* rima con *bolsa* en la estrofa 8 (vv. 57 y 60) del poema de Antón de Montoro, *Don Juan de Peñafiel* (Gómez-Bravo, 1243.375). Corominas y Pascual (s. v. *musgo*) registran la forma *molsa* del castellano antiguo.

Autoridades y en la 22.^a edición del DRAE. Aquí recogeríamos las siguientes:

CABRIO, SACRE, LACRE, NADIE, EPITAFIO, ZAFIO, ÁGIL, FRÁGIL, AZUFAIFA, CAIRO, GAITA, TAITA, HOJALDRE, CHANTRE, SOCHAN-TRE, DIANTRE, CULANTRO, TAPIA, JARCIA, MARCIA, DÁTIL, VERSÁ-TIL, PORTÁTIL, VOLÁTIL, RAUDO, DÉBIL, CÉBIL, RECUA, ALMOFREJ, ESQUEJ, ADELFA, YELMO, ANSELMO, PELTRE, PALENQUE, PERCHA, ALESNA, ACÍBAR, ALMÍBAR, EPICICLO, CICLO, SIGLO, HUMILDE, OÍLDE, POCILGA, ENDILGA, LÍNEA, NINFA, ABSINTIO, PINZA, DES-PINZA, SIRGO, VIRGO, DESVIRGO, MITRA, SALITRE, SIMITRE, AZÓ-FAR, ESCOFIA, MARTIROLOGIO, EULOGIO, TOLVA, POLVO, ENCO-MIO, PACOMIO, RESPONSO, ALONSO, INTONSO, PARROQUIA, CA-TORCE, UNICORNIO, CAPRICORNIO, CORSO, OSMA, ROSTRO, PRE-LUDIO, ESTUDIO, ALMORADUJ, SULCO, SEPULCRO, PULSO, RUMIO, JUNIO, ZUPIA, LUPIA, TURBIO, BURLA, CHURLA, MURRIA, ENTAN-GURRIA, BANDURRIA, REMUSGO, MUSTIA, ANGUSTIA, MUSTIO.

Sorprende la cantidad de palabras que entran en este grupo.

¿Qué razones hay para considerarlas disonantes, sobre todo cuando a veces las mismas listas registran más de una palabra con la misma terminación¹²⁰? ¿Es la rareza de terminaciones o del uso lo que decide?

¹²⁰ Para las palabras de este grupo que no tienen otra con la que riman en la lista, damos las siguientes que riman con ellas: *cinabrio, radie, daifa, desairo, jaldre, antro, prosapia, recaudo, flébil, ecua, relej, belfa, gueltre, rebenque, cercha, tresna, siclo, vestiglo, tilde, sanguínea, linfa, corintio, arbitra, pelitre, aljófara, bazofia, azolva, volvo, aris-toloquia, torce, dorso, onosma, calostro, cambuj, inculco, pulcro, insulso, condumio, infortunio, suburbio, musgo, angustio.*

Por razones de la lengua y del uso de la rima parece razonable considerar *disonantes* las palabras de los tres primeros grupos en bloque, y hoy también las del grupo 4 b). Las de los grupos 4 a) y 5 o son claramente no disonantes o han sido disonante solo en algún momento. De todas formas las agrupaciones establecidas tratan de señalar unos grados de disonancia que van de mayor a menor.

El comentario de la lista de disonantes de Rengifo nos sirve para apreciar lo complicado que puede resultar la determinación del carácter disonante de una rima y de los criterios para dicha calificación. Estos criterios van desde lo estrictamente determinado por el sistema de la lengua a los normativos del uso de la rima, que tienen que ver con la poética.

Por otra parte, no se agota el estudio de la disonancia con el presente comentario. En este sentido, queremos apuntar dos tareas que deben proseguir. Primera, la de ampliar la lista de palabras disonantes y su comentario partiendo de los diccionarios inversos. Segunda, la de la descripción del uso de disonantes. Veamos algún ejemplo de cada una de estas tareas.

En el diccionario inverso de Bosque y Pérez Fernández aparecen bastantes palabras con terminación única que no figuran en las listas que hemos comentado. Por ejemplo: *carbuncló, siempre, lepra, bosnio*¹²¹. Como se ve, hay palabras normales en el uso co-

¹²¹ En *El Averiguador Universal*, revista de documentos y noticias interesantes, dirigida por José María Sbarbi, se plantea una pregunta acerca de si *polvo* tiene rima consonante y si hay otras palabras que no tengan consonante en español. La respuesta es que *polvo* rima con *azolvo, empolvo, guardapolvo* y *volvo*; y que: "Lepra, perpetuo, mezcla, tribu, almizcle, fúnebre, ímpetu, análisis, y algunas

mún y otras no desconocidas en el uso poético. Así, una de las dos acepciones de la palabra *carbunco* (*carbúnculo*, rubí)¹²² conoce el uso poético de Góngora o Quevedo. El primero, por ejemplo, en la composición en octavas reales titulada “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora”, que empieza *Era la noche, en vez del manto obscuro*, cuyo verso 54 dice *carbunco ya en los cielos engastado*; en la *Soledad Primera*, v. 82, *en el carbunco, Norte de su aguja*; en el soneto “A la Purísima Concepción de Nuestra Señora”, v. 8, *los, que ciñen, carbunclos, tu cabeza*. En la “Fábula de Píramo y Tisbe”, v. 48, asuena en *uo* la palabra *carbunclos*. Asonancia empleada igualmente por Quevedo en el romance “Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños”, v. 55-56, *aprendiendo en tus claveles/a despreciar los carbunclos*.

La descripción del uso de disonantes en la poesía española quizá merezca una investigación particular, como queremos ilustrar con algunos ejemplos. El primero de ellos es el de la sextina de Luis Crespí de Valldaura y de Miquel Trilles a la muerte de la reina doña Isabel, que aparece en el *Cancionero General* de Hernando

otras más, carecen absolutamente de consonante en nuestra lengua”. Véase *El Averiguador Universal*. Madrid, 1879, pp. 122 y 143:

<http://www.archive.org/details/elaveriguadorun00madrgoog>

Efectivamente, las palabras *lepra*, *mezcla*, *perpetuo*, *tribu*, *ímpetu*, *fúnebre* son disonantes en el diccionario inverso de Bosque. *Almizcle* rima con su compuesto *portaalmizcle*, y *análisis* no es disonante (además de los compuestos *psicoanálisis* y *criptoanálisis*, rima con *parálisis* y *catálisis*), en el mismo diccionario. Véase BOSQUE, Ignacio; PÉREZ FERNÁNDEZ, Manuel: *Diccionario inverso de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1987, reimpresión.

¹²² La otra acepción es la de *carbunco* (enfermedad). La palabra *carbunco* (o *carbúnculo*), en el sentido de piedra preciosa, se encuentra en las traducciones de la Biblia (*Isaías*, 54, 11).

del Castillo¹²³. El interés de esta composición, de principios del siglo xvi, está en que es la primera sextina conocida en castellano, como anota el editor. Hay que añadir que tiene la particularidad de emplear palabras *disonantes* como palabras rima. Las seis palabras con que terminan los seis versos de cada estrofa son: *piedra, fénix, sepulcro, Virgen, triunfo, columpna*. Las palabras *fénix, virgen, triunfo* son disonantes, como puede comprobarse en los diccionarios inversos actuales, aunque no vienen en la lista de Rengifo.

La palabra *sepulcro*, que figura en la lista de Rengifo y que hemos comentado y calificado como no disonante por rimar con *pulcro*, tenía, sin duda un carácter bien distinto a principios del siglo xvi. Pues aunque *pulcro* se documenta a principios del siglo xv, no tenía el uso común que hoy hacemos de ella; y así Corominas y Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, dicen de *pulcro* que “*falta todavía en Covarr., Oudin, Góngora. Hoy ha penetrado aun en el lenguaje hablado de la gente educada, aunque solo en el sentido de ‘muy esmerado’.*” La otra palabra terminada en *-ulcro* en el diccionario inverso de Bosque y Pérez Fernández, *fulcro* (punto de apoyo de la palanca), entra en los diccionarios académicos en 1899. Hay que considerar, pues, que *sepulcro* era disonante a principios del siglo xvi.

Algo semejante, pero más claro aún, ocurre con la palabra *columpna*, que no figura en la lista de Rengifo. Es indudable su carácter de palabra disonante en la forma culta de *columpna* que presenta el texto. Y lo mismo ocurre con la forma *columna*, que rima con *alumna*, cuya primera documentación es de 1605, en *La pícara*

¹²³ Leemos el texto en la edición de Joaquín González Cuenca, tomo III. Madrid, Editorial Castalia, 2004, pp. 297-298.

Justina, según Corominas y Pascual¹²⁴. En cuanto a la palabra *pedra*, rima en *edra* con varias palabras y en *iedra* con *hiedra*. Ahora bien, el diptongo *ie* matiza el carácter de la rima y se habla de *consonante imperfecta* en el caso de rima *iedra/edra*; en el caso de *hiedra*, tiende a convertirse en consonante plena, como demuestra la forma *yedra*, y entonces estaríamos en el mismo caso de rima *iedra/edra*¹²⁵. De todas formas no es tan evidente como en las otras palabras comentadas el carácter disonante de *pedra*.

El segundo ejemplo que queremos comentar es de nuestros días. Pertenece al poeta argentino, gran indagador de fórmulas métricas, Bernardo Schiavetta, quien publica una "Sextina de la sextina" en su libro *Fórmulas para Cratilo* (Madrid, Visor, 1990), con el que consiguió el III Premio Fundación Loewe¹²⁶.

Las palabras finales de los seis versos de cada estrofa son: *virgen, cambia, cifras, germen, fénix, pulcra*. Las palabras *virgen* y *fénix* fueron empleadas también por Luis Crespí en su sextina y acaba-

¹²⁴ La forma *columna* entra en el diccionario académico en 1780. En el de Autoridades figura *coluna*, lo mismo que en P. Guillén de Segovia (153 A 20), donde está en la serie de rimas en *-una* y, por tanto, no es disonante.

¹²⁵ P. Guillén de Segovia (188 A 3-188 B 4) pone la palabra *pedra* en la siguiente serie: *medra, fedra, yedra, piedra, tiedra, desmedra, arriedra, enpiedra, saavedra*.

¹²⁶ En la explicación de la nota de las páginas 78-79 a este poema el autor aclara perfectamente el propósito y la forma de construcción de su *sextina-fénix*. Dice: "Dado que las palabras finales no deben rimar entre sí, y que son por eso una suerte de antirrimas, me ha parecido lógico utilizar esas antirrimas naturales que son las palabras-fénix (o voces fénix, el término viene de la preceptiva medieval), es decir esas palabras que carecen de rima consonante estricta, como "fénix", "cisne", etc." Y sigue: "A mi conocimiento, estas formas (circular y fénix) de la sextina no han sido utilizadas nunca". Parece que no conocía la sextina de Luis Crespí de Valldaura que acabamos de comentar.

mos de comentarlas como verdaderas disonantes. Las palabras *germen* y *pulcra*, que no figuran en la lista de Rengifo, son disonantes; y *cifras* y *cambia* solo rimarían con palabras de la misma familia y serían también disonantes, según hemos comentado a propósito de *cambio* y *cifra*¹²⁷. Esta sextina, además, es, como el famoso soneto de Lope sobre el soneto, una sextina que trata de la forma métrica de la sextina. Reproduzco como ejemplo la primera estrofa:

*Cambia y gira la pulcra estrofa virgen,
cada palabra-fénix gira y cambia,
mas nunca cambia el germen de mis cifras:
Matemática espira que es el germen
de los canjes de seis palabras-fénix
que encarnan su dibujo en mi obra pulcra.*

Del tercer ejemplo es autor Pablo Jauralde, se titula "Árbol solitario", lo publica en su obra *Calcetines rojos* (Madrid, Calambur, 2004), y yo mismo ya lo reproduje y comenté en la entrada *palabra fénix* de la edición de 2004 de mi *Diccionario de métrica española* (Madrid, Alianza Editorial). Al breve comentario de entonces añadido algo ahora. Las palabras finales de cada uno de los versos del soneto, son: *árbol, cuerpo, cofre, silencios, mientras, alondra, almendro, tiembla, mirtos, camelias, musgo, polvo, siglos, tiempo*. Hemos hablado ya, a propósito de la lista de Rengifo, de las palabras *árbol, cuerpo, tiempo* (disonantes) y de *musgo [remusgo], polvo, siglos* (no disonantes). Del resto de las palabras, podemos decir que son

¹²⁷ Un curioso ejemplo de la palabra *cifras* en posición de rima leemos en la estrofa 9, vv. 53-57, de un poema de Pinar, que dice así: *En esta que bien esta/el tal nonbre y tal ditado/y el lugar donde dixela dama que las cifras/y nonbro*. Esta estrofa no tiene rima curiosamente, las demás del poema sí (Gómez-Bravo 462.1).

disonantes *silencios* (solo riman con ella palabras de uso no general o desusadas como *cencio*, *recencio*, *asencio*), *cofre* (en la lista de diccionarios inversos figuran palabras que son compuestos y desusadas —*catricofre*—, anticuadas —*cotofre*—, o que ya no figuran en el DRAE —*almofre*, parte de armadura antigua—), *tiembla* (*ensmbla* ya no figura en el DRAE), *mirtos* (*chupamirtos*, colibrí, se usa solo en Méjico). Más discutible sería el carácter disonante de las palabras *mientras* (rima con forma verbales como *encuentras*, aunque con rima consonante imperfecta, por el diptongo), *alondra* (*tolondra*, aturdida), *almendro* (*rododendro*, *engendro*), y *camelias* (*celia*, *delia*, *contumelia*, *eutrapelia*). El título de “Árbol solitario” parece poder motivarse también por le carácter solitario de las palabras disonantes.

Al final de este trabajo habrá quedado clara la utilidad de pensar en las palabras sin rima, el establecimiento de una parcela de la métrica que puede ser investigada y que ofrece muchos aspectos literarios, filológicos, lingüísticos y estéticos. Además contribuye al estudio de un aspecto tan importante de la métrica como es la rima.

La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre

MIGUEL Á. MÁRQUEZ
UNIVERSIDAD DE HUELVA

La rima en la poesía de Vicente Aleixandre ha pasado generalmente desapercibida a la crítica especializada. Así, Carlos Bousoño no le dedica ningún apartado en su completa y cuidadosa monografía, y estima que el verso libre de Aleixandre carece de rima. Pero de hecho Aleixandre utilizó la rima, no sólo en *Poemas de la Consumación* y *Diálogos del conocimiento*, como veremos detalladamente en este trabajo¹, sino en toda su obra. *Sombra del Paraíso*, que es el poemario del que extrae Bousoño sus conclusiones sobre la rima, presenta rimados más de una cuarta parte de los versos de los cuatro primeros poemas (61:221) y ofrece disposiciones diversas. La variedad de las disposiciones de la rima da indicios de la importancia cuantitativa y cualitativa de este fenómeno rítmico. Entre otros se observan los siguientes esquemas: rima pareada (*pedra-sedientas*, "Destino trágico", *SP*), cruzada (*última-labios-luna-*

¹ A partir de ahora citados respectivamente *PC* y *DC*. Los dos últimos poemarios de Aleixandre constituyen, como ha señalado Gimferrer, "un grupo autónomo en la obra de su autor, que vienen a culminar. La redacción del segundo libro siguió inmediatamente a la del primero, lo que explica su complementariedad" (265).

brillando, "El poeta", SP), alterna (*dormido-amarillos-marino*, "Destino trágico", SP), rima interna (*orilla-mejilla*, "Destino trágico", SP), etc. Dos razones explican que los estudios sobre la poesía de Aleixandre hayan pasado por alto este importante fenómeno: la opinión extendida de que el verso libre se deshace de todas las rígidas imposiciones de la métrica tradicional; y, por otra parte, la atenuación de la rima cuando aparece en la poesía versolibrista. Este trabajo, en primer lugar, pretende describir formalmente los principales esquemas de la rima en los dos últimos poemarios de Aleixandre. En segundo lugar, analiza sus funciones rítmicas, que le permiten suplir la carencia o imprecisión del patrón métrico. Por último, podremos comprobar cómo la rima es un recurso decisivo que el poeta utilizó, sobre todo en su última etapa, para expresar su visión del mundo y de la vejez.

Según sus detractores, el verso libre carecería al mismo tiempo de rima y ritmo. Esta posición teórica provoca a veces contestaciones como la de Bousoño, en la que se admite inconscientemente la ausencia de rima: "el verso libre no tiene rima, pero ritmo no le falta" (302). Sin embargo, Baehr nos advierte contra consideraciones poco rigurosas: "no hay que fijarse tanto en la ausencia de rima, como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia" (80). Aceptar que se prefiere la asonancia a la consonancia presupone la existencia, al menos esporádica, de la rima en la poesía escrita en verso libre. Del mismo modo, López Estrada acepta la rima del verso libre y sugiere una interpretación de sus funciones expresivas: "el desbordamiento de la rima no fue total, pues en algunos casos aparece su uso en la poesía libre, con un aprovechamiento de nuevos efectos rítmicos" (74). En cualquier caso, incluso cuando se acepta la presencia de la

rima en el verso libre, se estrechan estrictamente los límites de su aparición; véase en este sentido la siguiente cita de Navarro Tomás sobre el verso libre en el Modernismo:

Debe advertirse que la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera. No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas (455).

Es evidente que la rima es un elemento rítmico no abandonado totalmente en la poesía escrita en verso libre, que se desliga (como la serie acentual o la combinación de versos) de la rígida regulación de la preceptiva tradicional y que, al no ser utilizada mecánicamente, se convierte en un recurso expresivo, cuyas funciones deben ser estudiadas pormenorizadamente. Sin embargo, es posible demostrar que no es un fenómeno marginal en toda la poesía escrita en verso libre.

Las características formales de la rima de *PC* y *DC* son comunes a toda la obra de Aleixandre y, quizá, a gran parte de la poesía española escrita en verso libre. Por ser uno de los recursos más perceptibles de la versificación tradicional, su mantenimiento sin cambios no era posible en el verso libre; pero, al mismo tiempo, no podía prescindirse de su función rítmica, y menos cuando el patrón métrico perdía regularidad y necesitaba nuevos apoyos. Esta situación explica su rasgo esencial: la atenuación, que permite a la vez el desarrollo de su papel rítmico, y la necesaria pérdida de evidencia y sonoridad.

Ciertos tipos de rima "disimulan" su presencia: ausencia de conso-nante, asonante basada en diptongo o en la igualación de *i* y *e* postónicas, coincidencia con un encabalgamiento, rima interna. Véanse, por ejemplo las rimas internas, en "Algo cruza" (PC):

La juventud *engaña*
con veraces *palabras*. Después son *hechos*,
acción, el aire; un *gesto*. Sólo luna a deshoras.

Véanse igualmente "Sin fe", "Sueño impuro", "Cumple", "El poeta se acuerda de su vida" (PC). La rima del verso libre se incorpora al poema de manera imprevista, de ningún modo mecánica como en la versificación tradicional, por lo que está capacitada para desarrollar funciones rítmicas específicas. Por otra parte, su irregularidad en el verso libre hace que sea menos manifiesta, porque no sigue un esquema estrófico preciso y no es esperada. En muchos poemas, no sólo es irregular sino también esporádica, y así logra pasar desapercibida con mayor eficacia.

Tres aspectos destacan en la rima de PC y DC: la gran cantidad de versos con rima (más de un tercio del total); las numerosas disposiciones que adopta; y las funciones rítmicas que desempeña. La descripción de las numerosas variedades tiene dos objetivos: por una parte, hacer ver la importancia cualitativa y cuantitativa de la rima en unos poemarios escritos en verso libre y, por tanto, en los que no se espera *a priori* su aparición; por otra parte, aportar los datos suficientes para desterrar cualquier sospecha de subjetivismo².

² Se cita un solo ejemplo de cada esquema de rima aunque los datos podrían multiplicarse; con respecto a las rimas continua y alterna, no se recogen los versos, porque más adelante se transcriben los poemas completos.

La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre

- 1) Rima pareada, véase "Quien fue" (PC):

Pues mineral la tierra ha *anticipado*
la materia; el hombre aquí ha *aspirado*

- 2) Rima cruzada, véase "Si alguien me hubiera dicho" (PC):

Y se explican. Inútil. Nadie escucha a los *vivos*
Pero los muertos callan con más justos *silencios*.
Si tú me hubieras *dicho callan*.
Te conocí y he *muerto*.

- 3) Rima abrazada, véase "Algo cruza" (PC):

Restos de hombres *crispados*
o sus pocas *cenizas*.
Nada se ve: es lo mismo. Los que viven *respiran*
si él pasa, y ahí *ignorado*,

- 4) Rima continua, véase "Fondo con figura" (PC).

- 5) Rima alterna, véase "Otra verdad" (PC).

- 6) Rima con esquema a, ø, ø, a, véase "Límites y espejo" (PC):

En un pecho desnudo muere el *día*.
No son palabras las que a mí me engañan.
Sino el silencio puro que aquí nace.
En tus bordes, la silenciosa línea te *limita*.

- 7) Rima con esquema a, ø, a, véase "Límites y espejo II" (PC):

Sólo un cuerpo desnudo enseña *bordes*.
Quien se limita existe. Tú en la tierra.
Cuán diferente tierra se *descoge*

y se agrupa y reluce y, suma, *enciéndese*,
carne o resina, o cuerpo, alto, latiendo
llameando. Oh, sí vivir es consumirse, ¡*muere!*

La rima interna precisa un análisis más detallado. Gimferrer se refiere brevemente a un tipo de rima interna en la que participan los finales de los hemistiquios³ del mismo verso: "junto al estilo aforístico, reaparecen en *Poemas de la consumación* diversos hechos de estilo que figuraban ya en la obra precedente de Alexandre, pero que, a mi modo de ver, serán determinantes en este libro y en el siguiente. Así, la rima interna" (10 y 25) y propone como ejemplo "y destellos los besos, muertos dieron". Sin duda, esto es un caso de rima interna, conocida como rima leonina, pero responde al tipo menos frecuente (quizá dos o tres versos en todo el libro), y llama la atención que pase desapercibido el tipo más representativo, formado por el final de verso y el final del primer hemistiquio del verso siguiente, que aparece en el mismo pasaje; véase "Amor ido" (PC):

Pulcra fue aquí la luz: un cuerpo *acaso*.
Amé como a unos *rayos*, y destellos los besos, muertos dieron.

No es menos relevante que Gimferrer haya señalado como rasgo de estilo la rima interna y no se mencione la rima final, más frecuente en PC y DC y que ha aumentado su presencia con respecto a libros anteriores. Ahora bien, si ponemos en relación el primer ejemplo con sus aparentes predecesores de *Ámbito*, citados por Gimfe-

³ En este trabajo se utiliza la denominación hemistiquios para las partes de un verso compuesto, aunque no sean isométricas y, por tanto, tengan una denominación incorrecta etimológicamente. Sin embargo, la definición del Diccionario de la RAE permite este uso lato.

rrer, "contra cruces, contra luces" y "disueltos-no: resueltos", podemos observar que, más bien, son casos de homeoteleuton, puesto que parece arbitraria la división en hemistiquios de "contra luces, / contra cruces" e imposible en "disueltos / —no: resueltos". Hay que tener en cuenta que la repetición total o parcial de sonidos tras la sílaba postónica es sólo una condición necesaria pero no suficiente para la rima interna. En un poema, muchas palabras rimarían (por la alta frecuencia de muchas terminaciones), pero no lo percibimos, porque los finales que han de rimar deben anteceder a una pausa de final de verso o hemistiquio; si no es así, la reiteración fónica no constituye rima. Por último, la rima interna adopta diversos esquemas entre los que destacan los siguientes: final de verso y final de hemistiquio del verso siguiente; finales de los primeros hemistiquios de versos consecutivos; finales de los hemistiquios de un mismo verso (rima leonina); véase, por ejemplo, "Cueva de noche" (PC):

Desde tu ser mi *claridad* me llega toda
de ti, mi aurora *funeral* que en noche se abre.
Tú, mi *nocturnidad* que, luz, me ciegas⁴.

Por otra parte, hallamos en PC y DC casos de rima idéntica. La preceptiva rechaza unánimemente su uso. Sin embargo, sus posibilidades expresivas hacen que la encontremos en todas las épocas y lenguas europeas. Micó estudia exhaustivamente su empleo en la poesía de Herrera y, al final de su trabajo, alude a su pervivencia en la poesía de la generación del 27 y cita un bello ejemplo de Borges. La presencia de rimas idénticas presupone la conciencia poética del fenómeno, puesto que no se puede achacar a descuido si se

⁴ Véanse igualmente "Horas sesgas", "Si alguien me hubiera dicho" o "Como la mar, los besos" (PC).

encuentra reiterada o se acompaña de otros recursos basados en la repetición. *PC* presenta, al menos, ocho casos de rima idéntica. En todos ellos la intención estilística es muy clara. Aleixandre recurre a la rima idéntica (*luces*, quizá con un matiz en la diferenciación de significado, rasgo por el que la preceptiva admite ocasionalmente este uso) en "Canción del día noche" (*PC*):

Se fue, reina en las aguas. Azor del aire. Pluma.
Se enamoró de noche. Bajo la mar, las *luces*.

Todas las hondas *luces* de luceros hondísimos.
En el abismo estrellas. Como los peces altos.
Se enamoró del cielo, donde pisaba *luces*.
Y reposó en los vientos, mientras durmió en las olas.
Mientras cayó en cascada, y sonrió, en espumas.

La rima idéntica de *luces* se establece entre el final del verso 6, el final de primer hemistiquio del verso 7 y el final del verso 9. Su función consiste en contribuir a la expresión de una imagen característica de la poesía alexandrina: la unidad alcanzada por la equivalencia, la confusión o la identidad de dos realidades⁵. En la noche, el poeta identifica mar y cielo; no se distinguen los astros en el cielo de su reflejo en el agua; la altura de unos es idéntica a la profundidad de los otros. La repetición rimada de *luces* es la expresión en el nivel formal de esa confusión del cielo y el mar nocturnos. Pero si el reflejo permite al poeta referirse a las "hondas *luces*", una audaz metáfora nos hace ver en el brillo de las estrellas "peces altos". La ambigüedad consciente de "abismo", que puede designar la profundidad del mar

⁵ Gimferrer (268) señaló que en este poema las esferas terrestre y celeste son intercambiables. Recuérdese, por otra parte, el alto valor metafórico de la conjunción o con valor identificativo, estudiada minuciosamente por Bousoño (368-75).

y del cielo, y de "alto", que remite a su significado etimológico de "profundo", es un recurso coadyuvante. Por último, en este poema, se percibe una reminiscencia de la rima *pluma-espuma*, tan frecuente en el poesía del Siglo de Oro y que ha sido estudiada por Ynduráin (1968)⁶. Encontramos el caso de la rima idéntica de *cielo* en "El cometa" (PC), que se acompaña de otras figuras de repetición como la anadiplosis y de ambigüedades ("cometa" como astro y juguete), y de la rima equívoca de *rosa* (flor y color) en "Rostro tras el cristal" (PC):

Pero ahí tras el cristal el rostro insiste.
Junto a unas flores naturales la misma flor se muestra
en forma de color, mejilla, *rosa*.
Tras el cristal la *rosa* es siempre *rosa*.

Después del estudio descriptivo de los aspectos formales de la rima en la última etapa de Aleixandre, es necesario adentrarse en las funciones que desempeña en su sistema de verso libre. Como señala Domínguez Caparrós (1), la rima es, al mismo tiempo, un fenómeno eufónico y rítmico. Se diferencia de otros hechos eufónicos por su función rítmica y es evidente que ayuda a percibir la segmentación poética. El verso libre, en el que el patrón métrico falta o está establecido menos rigurosamente que en la versificación tradicional, utiliza frecuentemente la rima como un elemento rítmico necesario, mediante el que se compensan algunas irregularidades métricas. Pero además la rima interna, como la final, provoca una repetición en el curso de la frase; el sonido que se repite nos

⁶ Entre *pluma* y *espuma*, en el poema de Aleixandre, se intercalan cinco versos. Aunque el debate sobre el número máximo de versos que se toleran entre dos que riman no se ha cerrado todavía, suele fijarse en cuatro, véase Domínguez Caparrós (4), a propósito del endecasílabo con rima consonante, y Rodríguez Bravo (518), a propósito de la rima en Cernuda.

devuelve, por un instante, como si fuera un eco, la palabra del verso anterior. Al margen de otras funciones expresivas estudiadas por Senabre (266ss.), la rima interna de la poesía en verso libre facilita la percepción de la pausa del final de hemistiquio. El recurso se hace tan general que se emplea incluso con los alejandrinos no necesitados de ese apoyo (Véase la rima de *esferas-materias* en los versos 12-13 de "Horas sesgas" (PC). Mediante la rima interna se percibe más fácilmente la segmentación en hemistiquios de los versos compuestos y se puede seleccionar la medida correcta, descartando otras posibilidades permitidas por la secuencia acentual y el cómputo silábico. En "Rostro final"(PC), las medidas aceptables del verso 9 son 9+11 y 7+7+7, por la rima interna debe seleccionarse 7+7+7, lo que se ve confirmado por el entorno métrico de heptasílabos y alejandrinos:

Sin dignidad. Desorden: no es un rostro el que vemos.

Por eso, cuando el *viejo* exhibe su hilarante visión se ve entre rejas

La misma función se observa en la rima *acaso-rayos* en "Amorido" (PC). La segunda estrofa de "Como la mar los besos" (PC) proporciona una interesante combinación de rima interna y rima final. La rima interna se establece firmemente con la consonancia de *duradera* en el final del primer hemistiquio del verso 7, que debe medirse como 5+7, y *asiera* en el final del primer hemistiquio del verso 8, que debe medirse como 7+7. La asonancia de tipo leonino en el verso 8, *asiera-existencia*, refuerza la doble rima interna. Tres versos más abajo, como un eco de lo que había sido la rima de los versos 7 y 8 vuelve a sonar *aleja*. Véase la estrofa a la que nos referimos:

Eras más consistente,
más *duradera*, no porque te besase,
ni porque en ti *asiera* firme a la *existencia*.
Sino porque como la mar
después que arena invade temerosa se ahonda.
En verdes o en espumas la mar, feliz, se *aleja*.
Como ella fue y volvió tú nunca vuelves.

En cuanto a la rima de *aleja*, estaríamos tentados a explicarla por una adecuación de la forma de la expresión poética con el contenido: como si el eco de la rima aumentara la lejanía del mar. Finalmente, la rima, enlazando el último verso de una estrofa y el primero de la siguiente, impide que la necesaria continuidad rítmica del poema se vea perturbada por la pausa mayor del final de estrofa, que, tal vez y al mismo tiempo, traduce un imprevisto cambio en el tono emocional o en el enfoque temático del poema; véase, por ejemplo, "Los viejos y los jóvenes" (PC):

Delgado el sol les toca y ellos toman
su templanza: es un bien —¡quedan tan pocos!—,
y pasan despaciosos por esa senda *clara*.

Es el verdor primero de la estación *temprana*.
Un río juvenil, más bien niñez de un manantial cercano,

Sin embargo, como apunta Domínguez Caparrós (14), la rima en el verso libre ha reforzado su función eufónica por un desdibujamiento de su tradicional función rítmica. En este sentido, la asonancia *u-a* desempeña un papel importante en PC. Resuena en "Cercano a la muerte", "Amor ido" y, especialmente, en "No lo conoce", pero es la rima única de tipo alternante en "Otra verdad" (PC):

La volubilidad
del viento *anuncia*
otra
verdad. Escucho aún, y *nunca*,
ese silbo inaudito
en la *penumbra*.
Oh, calla:
escucha.
Pero el labio está quieto
y no *modula*
ese sonido misterioso que oigo
en el nivel del beso. *Luzca*,
luzca tu labio su tibieza o rayos
del sol que al labio mudo *asustan*,
como otra boca ciega.
Ah, sed *impura*
de luz, sed viva o muerta, en boca
última.

A lo largo de la obra tiene una evocación oscura que la asimila al contenido de sabiduría oracular que se desprende en el ocaso de la vida y ante la inminencia de la muerte. La asociación de la secuencia vocálica *u-a* con contenidos lúgubres y con la representación de la oscuridad tiene un precedente en el *Polifemo* de Góngora, como señaló Alonso (328), quien cita el famoso verso "infame turba de *nocturnas* aves" como ejemplo de la adecuación de la forma con el contenido monstruoso, oscuro y tétrico de la cueva de Polifemo. Por su parte, López, en su estudio de la rima en el "Nocturno" de José Asunción Silva, analiza la función de las vocales /i/ y /u/, que expresan la situación extrema inicial de dolor y concluye que la rima en a-a de los versos pares sirve para expresar la serenidad que se alcanza mediante la escritura (91-92). En este mismo

sentido, dentro del poema de Aleixandre, el ambiente oscuro está propiciado por el contenido lógico de *penumbra*, pero se refuerza sin duda con la rima en *u-a*. Junto a la posible interpretación estilística, no nos debe pasar desapercibido que en este poema la rima también colabora en la fijación del ritmo, que podría quedar desdibujado por el predominio de versos muy cortos, algunos con un solo acento rítmico.

Además el claro efecto musical se acompaña de unas asociaciones semánticas que deben ser tenidas en cuenta. Rodríguez Bravo ha estudiado con detalle la rima en *Las Nubes* de L. Cernuda y se refiere cuidadosamente a estos aspectos. Rozas en su trabajo sobre la rima en *-ento* demostró hasta qué punto el estudio de una rima puede ser un método productivo para indagar las claves esenciales de un sistema poético como el petrarquismo:

Una palabra sin compañía de rimas en un campo semántico próximo, y a su nivel cultural y lingüístico, no será muy usada porque las voces importantes y sonoras no se resignan a ir siempre en medio del verso. Hace falta un mínimo de unas cuantas voces de igual nivel poético y que rimen. Luego, el campo se amplía de acuerdo con las vivencias del poeta. La rima produce hallazgos; la rima consolida estos hallazgos; la rima hace tópicos esos hallazgos. Y la rima es uno de los elementos que más hacen tradicional el pensamiento poético (76).

La rima es un medio muy adecuado para interpretar correctamente la poesía última de Aleixandre, para profundizar en el entendimiento de sus aspectos más relevantes. La crítica sobre *PC* y *DC* ha indagado suficientemente en sus temas principales. Para Puccini sería un discurso, esencial y obstinado, sobre la ciencia del vivir y del morir (263). Es igualmente asumible la afirmación de

Gimferrer de que en la última etapa del poeta el motivo predominante es una consideración de la vida desde la vejez y la cercanía de la muerte. Ambas perspectivas ponen de manifiesto la importancia que adquiere en la poesía última de Aleixandre la antítesis vejez/juventud, acompañada de otros opuestos como silencio/palabras, claridad/oscuridad, etc. Como ha señalado Puccini las metáforas principales de esos dos poemarios se basan en unas pocas palabras clave. La rima puede ser un indicador decisivo de que nos hallamos ante uno de los motivos recurrentes puesto que, como señala Rozas (76), una palabra clave aparece con frecuencia en la posición relevante de final de verso. En este sentido, habría que recordar las advertencias de Jakobson (56) de que es una simplificación errónea tratar la rima sólo desde el punto de vista del sonido, puesto que es necesario tener en cuenta la relación semántica que hay entre las unidades que riman; sus palabras pueden resultar esclarecedoras: "En resumen, la equivalencia de sonido, proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica" (58).

Las relaciones de contenido de las palabras que riman tienden a reforzar las líneas antitéticas que vertebran el pensamiento de Aleixandre en su última etapa. En "Los viejos y los jóvenes" (PC), la rima es el recurso formal para establecer una asociación metafórica entre vejez y conocimiento. Los viejos se ligan a la luz del sol *poniente*, y eso mismo los hace *conscientes* de la realidad:

Como esos viejos
más lentos van uncidos
a ese rayo final del sol *poniente*.
Estos sí son *conscientes* de la tibieza de la tarde fina.

Frente a la vejez y el silencio, la juventud es fulgor y brilla pero, al mismo tiempo, sus palabras son engañosas. En "Algo cruza" (PC), la asonancia *engaña-palabra* se aplica a la juventud:

La juventud *engaña*
con veraces *palabras*. Después son *hechos*,
acción, el aire; un *gesto*. Sólo la luna a deshoras.

Como en otros poemarios anteriores, también ahora aparecen entidades cuyas facetas opuestas se describen mediante contrarios. Así la muerte puede ser, en palabras de Gimferrer (269), oscuridad y relámpago; el mar, luz y tinieblas. En PC el mar cobra un sentido ambiguo que se refleja en la rima. El mar, como recuerdo del pasado, es imagen positiva; véase "Felicidad no engañas" (PC):

Felicidad, no engañas.
Una palabra fue o sería, y dulce
quedó en el labio. Algo
como un sabor
a miel, *quizás*
aún más a *sal*
marina. A agua de *mar*, o a verde fresco

Pero el mar, visto desde la vejez, se muestra como una inmensa tumba. Puccini ha señalado oportunamente la importancia del mar lleno de espinas como imagen surrealista, presente en "Unas pocas palabras" (267). Sin embargo, le ha pasado desapercibido que *espina* aparece rimando con *ceniza*, lo que vincula el mar con la muerte, con todo lo consumido; véase "Unas pocas palabras" (PC):

Han visto árboles grandes, murmullos silenciosos,
hogueras apagadas, ascuas, venas, *ceniza*,

y el mar, el mar al fondo, con sus lentas *espinas*,
restos de cuerpos bellos, que las playas devuelven.

No sería una aportación novedosa señalar la importancia del tema de la muerte en los dos últimos poemarios de Aleixandre. Sin embargo, creo que no se ha señalado su presencia en el primer y último verso de ambos libros: "Después de las palabras muertas" y "Con dignidad murió. Su sombra cruza" (*PC*); "Aquí llegué. Aquí me quedo. Es triste" y "y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto" (*DC*). Tampoco se ha analizado el hecho de que en torno al concepto de "muerte" se genera un riquísimo sistema de rima, que ilumina las complejas relaciones de pensamiento en su poesía última. Una de las palabras rimadas más frecuentes en *PC* y *DC* es *muerto*. El fenómeno resulta más llamativo si se comparan esos dos libros con los anteriores. En la tabla siguiente se recogen los usos de *muerto* a final de verso, distinguiendo su aparición en contextos con y sin rima:

	con rima	sin rima
<i>Ámbito</i>	0	0
<i>Espadas como labios</i>	0	0
<i>Sombra del Paraíso</i>	0	0
<i>La destrucción o el amor</i>	1	1
<i>Nacimiento último</i>	2	2
<i>Historia del corazón</i>	3	0
<i>En un vasto dominio</i>	2	0
<i>Retratos con nombre</i>	0	1
<i>Poemas de la consumación</i>	9	2
<i>Diálogos del conocimiento</i>	12	4

Esta importancia cuantitativa se completa con otros rasgos de carácter cualitativo: hallamos dos casos de rima idéntica ("Si alguien me hubiera dicho", *PC*; "Los amantes viejos", *DC*) y no faltan casos de anadiposis, como en "Diálogo de los enajenados" (*DC*). En la poesía última de Aleixandre, *muerto* se convierte en una palabra clave y por eso aumenta su frecuencia de aparición en la posición relevante de final de verso. Las asociaciones de la muerte con el silencio, la oscuridad y la pura actividad mental separada de la corriente de la vida, frente a la serie juventud-palabra-luz, emergen en las rimas de *muerto* con *silencio* ("Si alguien me hubiera dicho" *PC*), *ciego* ("Fondo con figura" *PC*; "La maja y la vieja" *DC*), *sueño* y *ensueño* ("Quien fue", "Fondo con figura" *PC*; "Sonido de la guerra" *DC*) y *pensamiento* ("Fondo con figura", *PC*; "Sonido de la guerra", *DC*). Otras asonancias no merecen un comentario especial (*hueso*, *cuerpo*, *cielo*, *suelo*), pero la rima *muerto-viento* nos evoca la imagen del alma disolviéndose. Las rimas más frecuentes del sistema aparecen recogidas, casi como si se tratara de un catálogo, en "Fondo con figura" (*PC*):

Unos dicen que el *viento*.
Otros alzan papel. La orden. *Silencio*.
Pero el mar en la costa sí es *perpetuo*.
La montaña es ceniza. Vedla *ardiendo*.
Sufre la vida. Callan más los *muertos*.
Desborda de la copa el *pensamiento*.
Todo es silencio en la llanura. ¿Hay *sueño*,
o *ensueño*? Alerta el mineral; el *cielo*, *suelo*.
Espacio, pasa el *muerto*.

Este poema bastaría para tomar conciencia de la importancia de la rima en la poesía de Aleixandre. Curiosamente en ningún poema de *PC muerto y viejo* riman, a pesar de que la vejez es un elemento esencial del libro; parece que voluntariamente el poeta ha evitado esa asociación demasiado obvia. En el siguiente poemario (*DC*) se varía significativamente el sistema con la introducción de otro elemento fundamental. Si consideramos los casos en los que *espejo* ocupa la posición final de verso o hemistiquio (la proporción de casos con rima y sin rima es de 7:2), observamos que su asonante más frecuente es *muerto*. La reiteración de esta rima en "El inquisidor, ante el espejo" (*DC*) hace que se establezcan una asociación entre espejo y muerte, cuyo análisis ayuda a comprender mejor el valor polisémico de este motivo en *DC*. No se trata sólo de un símbolo ligado al narcisismo, como apunta Puccini (271); ni es sólo cifra de la verdadera esencia del mundo, como apunta Gimferrer (271), quien llega a decir que "la maja existe sólo porque se refleja en los ojos ajenos." La relación de espejo y muerte es manifiesta en ese poemario. Sin embargo, es necesario precisar que no sólo el espejo sino otras formas de cristal adquieren ese valor simbólico. En los diálogos en los que uno de los personajes representa la vejez, la muerte y el acabamiento, se repite la imagen del cristal que separa de la juventud y la vida. Esta función desempeñan el monóculo del dandy o de Swan ("Diálogo de los enajenados" y "Aquel camino de Swan"), el espejo del inquisidor y de la vieja ("El inquisidor, ante el espejo" y "La maja y la vieja") o cualquier forma de cristal o de "luces minerales" del brujo ("Sonido de la guerra"), del mendigo ("El lazarillo y el mendigo"), del viejo ("Después de la guerra") o del padre ("La sombra") . El motivo, que se sugiere en "Límites y espejo" y, sobre todo, "Rostro tras el cristal (mirada del

viejo)", puede proceder de "Los años" (PC), donde un fanal separa al viejo de la verdadera vida:

Pero los años echan
algo como una turbia claridad redonda,
y él marcha en el fanal odiado.

Pero el motivo toma cuerpo en DC, donde el espejo llega a ser imagen inequívoca de la muerte y, en cierta medida, ese valor procede de la transferencia semántica que genera su rima con *muerto*. En "El inquisidor, ante el espejo" (DC) el personaje es sólo un pálido reflejo y su misma pertenencia al ámbito de la muerte asegura su inalterabilidad⁷, frente a la vida cambiante simbolizada por el acólito (en rojo); véanse los siguientes pasajes de ese poema:

Superficie de agua,
cristal que no transcurre,
como un ojo que ha *muerto*
más devuelve una imagen.
Rostro vítreo, sin meta,
una copia de engaños,
alma, *espejo* o mi nombre.
Te veo en el *espejo*
mirándote, y oh obscena
contemplación de un *muerto*.
quien puede. Y *debo*
mirar a Dios: *espejo*
de unas aguas que ahí yacen.

⁷ Según Carero, para el Aleixandre de la última época "sólo cabe esperar inmortalidad, permanencia inalterada en el tiempo, a lo que es negación de la vida: son las cosas muertas las que permanecen en su estado, y ese estado es el único invulnerable al tiempo" (276).

Pero este vidrio inmóvil...
¡Pureza! Hueso, alfil.
Sólo tu voz respóndame.
Él se mira: está *muerto*

En conclusión, el análisis de la rima es un medio muy productivo para comprender la cosmovisión de Aleixandre en su poesía última. La rima ayuda a aislar las palabras clave de un poemario, porque con frecuencia aparece en la posición relevante de final de verso. Además, esas palabras clave se asocian entre sí semánticamente y establecen un sistema de pensamiento característico. En *PC* y *DC* la oposición vejez/juventud y la vinculación de cada uno de esos términos con sus respectivos conceptos solidarios (conciencia-silencio-muerte, sentidos-palabra-vida) se expresa mediante las rimas; es el caso de *poniente-conscientes* referidos a los viejos. Junto a esos casos aislados, el hallazgo del sistema de rima en torno a *muerto* nos ha llevado a computar las veces que aparece en final de verso, con y sin rima. El resultado obtenido es sorprendente por su bajísima frecuencia en dicha posición en poemarios anteriores a *PC* y *DC*, incluso en aquellos en los que la muerte es un tema importante, como *La destrucción o el amor* y *Nacimiento último*. La conclusión es que *muerto* es palabra clave sólo en la poesía última de Aleixandre. La asociación de *muerto* y *espejo* en el sistema de rima de *DC* nos ha llevado a precisar su valor simbólico como imagen de la muerte, más allá de su relación con el narcisismo o la naturaleza ontológica y gnoseológica del mundo.

Para llegar a estas conclusiones sobre el pensamiento de Aleixandre, antes se ha tenido que señalar el uso extenso que el poeta hace de la rima en el verso libre, que en principio no acepta sistemáticamente ese recurso rítmico. Resulta igualmente llamativo el

gran número de variedades de rima que aparecen en la obra poética de Aleixandre (pareada, cruzada, alterna, continua, etc.), con especial cuidado en los casos de la rima interna y la idéntica. Su atenuación ha hecho que haya pasado generalmente desapercibida a la crítica de Aleixandre. Por último, como cabría esperar por su carácter, la rima desempeña dos funciones rítmicas en *PC* y *DC*: una general, pues coadyuva a establecer el ritmo en aquellos poemas cuyos versos son demasiado cortos (algunos con un solo acento rítmico); y otra específica, pues en los versos compuestos cuyo cómputo silábico y serie acentual permiten varias segmentaciones en hemistiquios, la rima interna selecciona la correcta. Junto a ella, la rima desempeña una función, al mismo tiempo, eufónica y simbólica. En este sentido, la asonancia en *u-a* se asocia a la oscuridad y misterio que acompaña a la sabiduría oracular de *PC* y *DC*, de acuerdo con la fuerte tendencia a vincular la vocal *u* con los contenidos oscuros, lúgubres y fatídicos, observada en diversas manifestaciones de la poesía española, desde el *Polifemo* de Góngora a la obra de otros poetas de la Generación del 27.

Bibliografía

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1977.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1966.
- Baehr, Rudolph. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1977.
- Carnero, Guillermo. "«Conocer» y «Saber» en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento*", en Cano, José Luis. *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, 265-73
- Domínguez Caparrós, José. "La rima: entre el ritmo y la eufonía", *Eutopías. Documentos de trabajo*, 175 (1997) 1-20.
- Gimferrer, Pere. "La poesía última de Vicente Aleixandre", en Cano, José Luis. *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, 265-73.
- Jacobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Jiménez, José Olivio. *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*. Sevilla: Renacimiento, 1998.
- López, Ignacio Javier. "Una descripción de la rima irregular en el "Nocturno" de José Asunción Silva y de sus implicaciones estructurales", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15 (1986) 81-93.

La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre

López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gre-dos, 1974.

Micó, José María. "Norma y creatividad en la rima idéntica (a propó-sito de Herrera)", *Bulletin Hispanique*, 86 (1984) 257-308.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, Madrid: Labor, 1983.

Puccini, Dario. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona: Ariel, 1979.

Rodríguez Bravo, Juan Luis. "La rima: clave formal para el estudio de *Las Nubes* de Luis Cernuda", *Revista de Literatura*, 102 (1989) 517-31.

Rozas, Juan Manuel. "Petrarquismo y rima en -ento", *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*, Ma-drid: Ediciones Alcalá, 1969, 67-85.

Senabre Sempere, Ricardo. "Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis: voces y ecos", en *Academia Literaria Renacentista.1. Fray Luis de León (1979)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981, 249-269.

Ynduráin, Francisco. "La rima como figura poética", *Litterae Hispanae et Lusitanae. Homanje al cincuentenario del Insituto Iberoamericano de Hamburgo*, Munich: Max Hueber Verlag, (1968) 501-11.

Innovaciones en la rima: Poesía y rap

CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN

1. Introducción

Aunque resulte sorprendente, las investigaciones y estudios de métrica españoles e hispanoamericanos se ocupan rara vez del campo de las letras de canciones y de su posible comparación con la métrica de la poesía. Esto puede venir provocado por las diferencias que podemos apreciar entre “poesía” y “canción”, que básicamente se podrían resumir en una que engloba todas las demás: la poesía está hecha para ser leída o recitada, mientras que las letras de las canciones van unidas a una melodía, que determina en cierta manera su medida, centros de intensidad, etc.

Este hecho repercute decisivamente en ciertos elementos métricos. La medida silábica puede variar mucho de unos versos a otros, ya que una misma sílaba puede alargarse más o menos, es decir, entra el factor “duración de la sílaba”, que en la poesía en lengua española no tiene relevancia. Por otra parte, también la pausa se ve afectada, pues en muchos casos, una de características más reconocibles de la poesía, es decir, la existencia de versos separados por la llamada pausa versal, no es perceptible, ya que la música crea en ciertos casos un continuum que hace difícil y dudo-

so el separar en distintas líneas versales el discurso. El acento pierde importancia en el ritmo, que viene marcado por la música. La rima, sin embargo, mantiene, en general, un papel parecido al que tiene en la poesía: su utilización, aunque común, no es obligatoria, y cuando aparece, en muchas ocasiones sirve para marcar en el texto la existencia de distintas líneas que podríamos llamar versales.

A pesar de todo, los parecidos entre las letras de las canciones y los poemas son evidentes. De hecho, como es sabido, su origen es común, y sólo con el paso del tiempo se diferenciarían las dos artes. Siempre han existido, no obstante, formas mixtas, y algunos tipos de poesía popular, como los romances, han sido cantados sobre todo en las zonas rurales hasta la actualidad con un tipo de música repetitiva, tradicionalmente llamada “tonada”¹.

En la actualidad, sin embargo, parece que poesía y música se encuentran separadas por una línea bastante clara: la poesía se lee y la música (y sus letras) se escuchan. Esto no es siempre y obligatoriamente así, como sabemos, y al igual que existen recitales de poesía, existen libros con letras de canciones, pero es evidente que el modo de recepción actual más común y natural de cada una es el dicho anteriormente. Esto sucede sobre todo a partir de la llamada “crisis de la oralidad”, que cambia el modo de recepción de la poesía y con ello repercute de forma decisiva en ella. La forma, los elementos rítmicos, sonoros y visuales que dan cuerpo al verso

¹ El DRAE define este término de la siguiente manera: “Tonada: 1. f. Composición métrica para cantarse. 2. f. Música de esta canción”. Real Academia Española de la Lengua: *Diccionario de la lengua española*, 2001, en <http://buscon.rae.es/drae/html/cabecera.htm>.

varían sustancialmente; veamos por ejemplo la ligazón entre verso libre y lectura como modo de recepción de la poesía:

El verso libre nace con lo que he llamado crisis de la oralidad. En efecto, en el poema tradicional, el oyente necesitaba una serie de “marcas” o puntos de apoyo, como la rima o la pausa versal, además del ritmo y el metro, para fijar el estatuto poético del texto que escuchaba y para, ocasionalmente, memorizarlo. El lector individual y solitario dispone de las marcas gráficas, por lo que el poeta puede prescindir —y el poeta moderno prescindió, de hecho— de alguna o algunas de las marcas de la poesía oral tradicional, dando lugar al nacimiento del verso libre².

Esto nos lleva al punto clave de nuestro trabajo: mientras que en la poesía la rima ha experimentado una recesión en su uso³, en las letras de canciones la rima ha persistido en sus diversas formas, e incluso ha comenzado a innovarse. La introducción de novedades en este elemento es algo muy llamativo porque parece que era el componente métrico con el que menos se había experimentado y cuyos límites parecían más claros.

En poesía la rima ha sido siempre un elemento muy polémico, pues ha sufrido desprestigio en algunas épocas y autores, acusada de grandes defectos, mientras que en otros casos se ha tenido en cuenta su valor expresivo. El vicio mayor que se le ha atribuido a la rima es que condiciona el contenido, es decir, el uso de la rima sin

² Martínez Fernández, José Enrique: *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León, 1996, pp.51-52.

³ Martín Casamitjana liga este fenómeno a “las novedades tipográficas” y data su comienzo en los años treinta del pasado siglo en Martín Casamitjana, Rosa M^a: *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996, p.58.

sentido, “la rima como impulso que se impone al poeta y lo guía por donde su propia voluntad no lo habría llevado⁴”. También se le achaca una sonoridad que puede resultar excesiva para el oído, llegando a perjudicar la recepción del texto poético. Como virtudes cabe destacar que la rima es un recurso muy eficaz para la memorización de un poema, pero sobre todo, que la rima es capaz de crear asociaciones semánticas muy ricas y sugerentes. Así, “el buen poeta será el que se muestra capaz de vencer esas dificultades y satisfacer las exigencias de la rima mediante su dominio del idioma y de la técnica de la versificación, sin que ello le desvíe de su propósito⁵”. La rima, por tanto, es un mecanismo eficaz en múltiples aspectos de la lengua poética, y en palabras de Mónica Güell proporciona una lectura “simultáneamente horizontal y vertical, paradigmática y sintagmática, de la cual surgen alianzas léxicas o semánticas previsibles, convenidas, siguiendo los códigos poéticos vigentes, o al contrario, parejas o tríos sorprendentes, no convencionales⁶”.

La rima ha acompañado siempre a la canción y la poesía popular, y ha sido precisamente la poesía más culta la que con frecuencia se ha desligado de este elemento. Trataremos de dar en este trabajo una visión de cómo la rima todavía tiene mucho que ofrecer y nuevos campos por explorar, tanto en música como en poesía, y para ello nos centraremos en las que Domínguez Capa-

⁴ Frau, Juan: “Teorías y polémicas sobre la rima en el Renacimiento inglés”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, p.61.

⁵ *Ibid*, p.83.

⁶ Güell, Mónica: “La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora”, en Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, p.331.

rrós ha denominado “rimas extrasistemáticas” y que ha definido como “casos y experimentos que se sitúan en las fronteras de la definición normativa del sistema de la rima, y que destacan el papel rítmico que puede desempeñar el amplio campo retórico de la eufonía o de la paranomasia⁷”.

La organización que seguiremos para dar cuenta de estos cambios y avances será la siguiente. Ya que no podemos reflejar todas las novedades que han aparecido en todos los géneros musicales respecto a la rima y para establecer unos límites en un campo que en otro caso sobrepasaría las posibilidades de este trabajo, nos centraremos específicamente en un estilo musical concreto y en el grupo que consideramos más representativos en el ámbito hispánico y que más ha innovado en este aspecto. Hemos seleccionado para ello a Violadores del Verso, grupo que realiza hip-hop en español. Trataremos por último de relacionar y comparar el uso de estas innovaciones en la rima en este grupo y género musical con las practicadas en la poesía actual española.

2. Hip-hop. Violadores del verso

Uno de los pocos estudios dentro del ámbito académico que he hallado sobre este tema es el titulado “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”, de Santos Unamuno, y comienza de esta forma que creo interesante reproducir y comentar:

⁷ Domínguez Caparrós, José: “La rima: entre el ritmo y la eufonía” en *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p.179.

Hablar o escribir de manifestaciones culturales como el hip hop o el rap en ámbito académico y universitario (sobre todo en Europa) entraña cierta dificultad, pues se corre el riesgo de ser acusado de sustituir a Dante o Garcilaso por adalides de la cultura de masa en nombre de un pretendido Resentimiento y de fomentar esa "balcanización de los estudios literarios" tan temida y aborrecida por el clasicista Harold Bloom [...] Abogar por la apertura y la remodelación de los cánones, abordarlos desde un punto de vista histórico, sustituyendo la verticalidad jerárquica por geometrías más fluidas, no significa forzosamente sustituir a los clásicos sino dar derecho de ciudadanía a otras voces⁸.

También Pujante Cascales, en un artículo dedicado precisamente al estudio de las figuras retóricas del mismo grupo del que aquí nos ocuparemos, *Violadores del Verso*, comienza de una manera similar: "Género musical reciente y altamente subversivo, el rap no ha encontrado fácil acomodo, al menos en nuestro país, en los estudios académicos⁹". Nos enfrentamos entonces a un género poco estudiado desde el punto de vista académico y más aún desde el punto de vista filológico, que, sin embargo, no cabe duda de que puede resultar muy interesante, pues comparte ciertos elementos con la literatura y la poesía que pueden enriquecer nuestros estudios.

El rap es un género musical que, aunque entró tarde en España, ha ido creciendo en popularidad paulatinamente. Pujante señala

⁸ Santos Unamuno, Enrique: "El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap" en Antonella Cancellier, Renata Londero, (coords.), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, Vol. 2, 2001, p.235.

⁹ Pujante Cascales, Basilio: "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de *Violadores del Verso*". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 2009, n. 17.

la como fecha clave 1994, con la publicación de *Madrid, Zona Bruta*, primer LP de El Club de los Poetas Violentos. Precisamente un miembro de este grupo pionero, Jota Mayúscula, DJ, colaboró¹⁰ también en uno de los primeros trabajos del grupo del que vamos a hablar, en "Genios" (1999).

Pero dejémonos ya de prolegómenos y comencemos presentando a Violadores del Verso o, como también se les conoce, Doble V. Este grupo de rap zaragozano, que como hemos dicho comienza su andadura a finales de los noventa, está compuesto por Hate (también llamado Sho Hai) (Sergio Rodríguez, MC), Kase-O (también conocido como Javat) (Javier Ibarra, MC), Lírico (David Gilaberte, MC) y R de Rumba (Rubén Cuevas, DJ y productor) y, antiguamente, Brutal (Sergio Ibarra, DJ y productor). Miguel Ángel Sutil, en un libro dedicado al grupo, afirma que a partir de la publicación en 2001 de su disco *Vicios y virtudes* "por ventas, conciertos y repercusión [Violadores] se convierte en el grupo de referencia para chequear el estado de salud del género en España, y sus conciertos cada vez aglutinan a más público"¹¹. Dado que dejaremos a un lado la música y nos centraremos en las letras de las canciones, nos interesan especialmente los llamados MCs, maestros de ceremonias o vocalistas, que son los que crean las letras. En Violadores del Verso es Javier Ibarra, más conocido como Kase-O el que utiliza rimas más arriesgadas, y por lo tanto, el autor de la mayoría de las letras que comentaremos.

¹⁰ Jota Mayúscula ha colaborado también con muchos otros grupos y MCs punteros en el panorama del rap en España: *SFDK* en "Siempre fuertes" (1999) o *La Mala Rodríguez* en "Yo marco el minuto" (1999), "Lujo Ibérico" (2000) y "Alevosía" (2003).

¹¹ Sutil, Miguel Ángel: *Los hijos secretos del funk*. Zaragoza: Zona de obras, 2008, p.67.

Conviene hacer ciertas aclaraciones antes de comentar las innovaciones en el campo de la rima, ya que nos ayudarán a entender la forma de concebir ciertos fenómenos que priman en este género en temas como la creación de letras, la propia rima, etc. Respecto a la relación de su obra con la literatura Santos Unamuno afirma que:

Una cosa resulta evidente: los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como "métrica", "lírica", "verso", "poesía" y, sobre todo, "rima", la palabra clave del universo rap¹².

En las letras de *Violadores del Verso* encontramos múltiples alusiones a este hecho: "Calculo mis métricas pensando en la mejor carambola" ("*Filosofía y letras*", *Vivir para contarlo*), "podréis odiar al poema pero no al poeta" ("*Modestia aparte*", *Vicios y virtudes*), e incluso referencias a la tradición literaria: "bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio, hoy soy poeta con emoción a domicilio" etc. Esto nos lleva a una cuestión fundamental, que es la de la importancia de la rima en las letras del rap. La rima se erige dentro de este género como un elemento fundamental; escribe Pujante en el rap la rima se convierte prácticamente en una obsesión: "El MC debe buscar siempre la ecuación perfecta para sus letras en forma de rima sorprendente y exacta que deje boquiabiertos a los demás raperos y al público"¹³. La rima se erige como elemento de apoyo y

¹² Santos Unamuno: "El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap", *cit.*, p.239.

¹³ Pujante Cascales: "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de *Violadores del Verso*", *cit.*

como generador de nuevas asociaciones sorprendentes, pero además, en el rap, se fomenta de forma especial la sonoridad. Esa sonoridad que, dicho sea de paso, es la otra clave de este estilo, que se basa en una especie de salmodia rítmica, conocida como “flow”, en el que destacan principalmente las pausas y los silencios¹⁴, que hacen más perceptible asimismo la rima.

Llegados a este punto podemos comenzar ya con el análisis de la rima en las canciones de este grupo. Nos centraremos en aquellas que pueden resultar más sorprendentes e innovadoras desde el punto de vista de la tradición literaria. Como acabamos de decir, la “eufonía” es algo especialmente buscado en las letras y rimas de los raperos, pero además la rima debe ser original, sorprender. Según dice Pujante Cascales: “Desde el punto de vista fonológico el ingenio se demuestra mediante la eufonía del rapeo, el “flow” en el argot del hip-hop, y mediante la elaboración y originalidad de la rima¹⁵”. Por ello este género musical experimenta constantemente con este elemento.

En general, podemos decir que la rima se utiliza en Violadores del Verso de una manera muy libre, tanto en su forma consonante

¹⁴ En el libro de Sutil se plantea a Violadores la siguiente pregunta, que resulta bastante esclarecedora, pues da idea de la importancia del ritmo en el recitado de las letras: “Yo creo que en el fondo no hay tanta diferencia entre un solo de jazz y hacer un rap. Rapear puede llegar a ser como hacer un solo, tienes que hacerlo fluido y llamativo para que sea bueno. Incluso creo que se podría intentar sacar con un instrumento la melodía de una frase rapeada. Hay ejemplos de gente que lo ha intentado”, para terminar sentenciando “el rap es el juego de los silencios y las pausas”. En Sutil: *Los hijos secretos del funk*, cit. pp.73-74.

¹⁵ Pujante Cascales: “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”, cit.

como en la asonante, aunque hay una marcada tendencia al primero de estos tipos. Pujante describe la estructura métrica más común en estas letras como “largas tiradas de versos con distintas rimas y en algunos casos estribillos que se repiten varias veces durante la canción¹⁶”. Destaca además la importancia de la rima interna, muy habitual, y que tiende a marcar asimismo un ritmo.

Uno de los cambios más comunes respecto a la rima tradicional que encontramos en este grupo es el cambio de acento en las palabras¹⁷, que da lugar a rimas que de otro modo serían imposibles. Veamos algunos ejemplos de la canción “Modestia aparte”:

Colega, calma tu **cólera** o te **dolerá**,
mi Rap, llegó a tu **bóveda** y no se **moverá**,
No me vendí, que va!, me defendí,
no **creí en** tí ni en tí por eso estoy **aquí en D&D**
Algunas tías **sonríen** , pues saben **quién** rapea **bien**,
nací en el infierno así que no se **fíen**
A **cien** mc’s **metí en** crisis
¿a mí? sí...¿tú? sí...
ni en Midi ni en DVD¹⁸

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Este recurso es conocido también como “éctasis”, y es definido por Devoto de la siguiente manera: “«Único, en lugar de único por la fuerza del consonante y por deliberada jocosidad. Góngora escribió... Napoles... Francia. Y Cervantes, en el Viaje del Parnaso: “poeta ilustre, o al menos, magnífico”. A esto llamaban éctasis los antiguos retóricos», Rodríguez Marín, 21.000 refranes, 355. La voz se usa en Lebrija, de donde la toma MZAmador, 534”. Devoto, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Klincksieck, 1995, p.83.

¹⁸ De aquí en adelante señalizaremos en negrita las palabras rimadas que queremos destacar. En el caso de que la rima provoque un desplazamiento de acento será comentado más adelante, pero no hemos considerado adecuado marcar

En este breve fragmento encontramos muchos recursos destinados a potenciar la rima. Comencemos por los dos primeros versos. En ellos vemos cinco palabras trisílabas que comparten todas las vocales: *colega*, *cólera*, *dolerá*, *bóveda*, *moverá*. De ellas hay dos agudas, una llana y dos esdrújulas. Lo que se opera, sin embargo, no es un simple cambio de acento para que todas ellas rimen, sino que se trata de que en el recitado se enfatizan cada una de las sílabas, de modo que el acento prosódico se difumina y crea la sensación de rima, ayudada además por la existencia de otras figuras de eufonía como la aliteración.

Caso distinto es el de los versos que continúan, en los que, sin embargo, se acentúa claramente la letra “i”, lo cual no provoca ningún cambio en la dicción hasta el verso quinto de los aquí reproducidos, en el que se destaca provocando un efecto que, aventurándonos un poco, podríamos llamar de rima entre la “i” de “tías” y “sonríen”. Pero lo más sorprendente está aún por llegar y es la rima entre “creí en”, “aquí en”, “D&”, “sonríen”, “quien”, “bien”, “nací en”, “fien”, “cien” y “metí en”. En realidad el apoyo, la mayor intensidad en la pronunciación recae siempre en la citada vocal “i”, por lo que el final de la que podemos llamar tirada con la misma rima termina rimando solamente “mí”, “sí”, “Midi” y “DVD”, al igual que al principio comenzó con “vendí” o “defendí”. Que la intensidad recaiga en esa vocal requiere un cambio claramente perceptible del lugar de la acentuación normal en la palabra en términos como “quien”, “bien” o “cien”, que pasarían a ser bisílabas, realizándose

gráficamente con una tilde estos acentos prosódicos, ya que, como veremos en este estudio, lo que opera no es un simple cambio de sílaba del acento, sino que muchas veces es una manera diferente de pronunciar, marcando cada sílaba, singularizándolas.

un hiato entre las dos vocales que las forman. También encontramos una pronunciación especial de los vocablos que, aun tratándose de dos palabras diferentes, actúan como una sola para formar la rima: “creíen” (creí en), “aquíen” (aquí en), “nacíen” (nací en), “metíen” (metí en), o incluso en inglés “D&”. Antes hablábamos de la rima interna y aquí observamos claramente la importancia de la misma¹⁹, que en esta parte de la canción actúa sin ninguna duda como marca rítmica, forzando incluso los acentos prosódicos. Así la “i” coincide con el tiempo fuerte del compás resaltándose y consiguiéndose una unión entre ritmo musical, acentual y de rima.

El desplazamiento del acento prosódico natural de la palabra es algo muy normal en las letras de este grupo y podríamos poner gran cantidad de ejemplos:

Vivir la vida como en una **película**,
eyacula esdrújulas J **mayúscula** (Ballantines)

Voy en la misma dirección que fluyen los **ríos**,
acepto desafíos, otras veces me cabreo con **Dios** (Filosofía y letras)

Co, estas manos que te **palpan**
luego **irán** al **pan** de mi mejor **fan** (Javat y Kamel)

Sigo esperando el latido del **teléfono**
todo mi **honor** en torno a un tono que **no sono** (Ninguna
chavala tiene dueño)

En muchos de los casos, como estos dos anteriores, se resalta cada una de las sílabas, por lo que lo más sorprendente al oído es la

¹⁹ Este rasgo tiene más relevancia en unos MC's que en otros. La letra del citado fragmento pertenece a Kase.O, que practica con mucha frecuencia la rima interna.

separación en dos sílabas de un diptongo, como en el caso de “Dios”. En el último verso aquí recogido es significativo que además de la rima se mezclan otros recursos fónicos, como la paranomasia, la aliteración o la armonía vocálica. Pero encontramos que se resalta asimismo una rima interna muy clara: “honor” y “tor-(no)”, en la que esta segunda palabra se realiza marcando una separación clara de sílabas. En realidad, esta forma de hacer rimar palabras se podría definir con el término de “rima potencial”, acuñado por Luis Ángel Casas, un poeta cubano, que el estudioso Luis Mario recoge y explica así:

La rima potencial se basa, pues, en el concepto de igualdad silábica pura o semejanza silábica pura, según los casos, pero siempre con independencia del acento. Dicho más académicamente, este tipo de rima es la igualdad o semejanza entre la sílaba tónica y la postónica o protónica; entre la postónica y la protónica y entre las protónicas, en palabras de cualquier tipo de acentuación; y, también entre las protónicas no equidistantes de la tónica, cuando se trata de palabras esdrújulas o sobresdrújulas²⁰.

Hay otros casos en los que existe realmente un claro cambio en el lugar del acento, para conseguir la rima final de verso:

Escribo lo que siento y lo que veo **también**,
que no sé criticar sin insultar **también**,
que yo puedo hacer que las cosas **cambien**, (Javat y Kamel)

Vengo con rimas **kilométricas**, no **competirás**,
Luego me **dirás**: “Jodo cabrón como **deliras**,”

²⁰ Mario, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*. Miami: Ediciones Universal, 1991, p.151.

Toma **medidas**, cura tu rap de estas **heridas**,
Chupa de mi **flash**, bebe **bebidas** energéticas, (Pura droga sin cortar)

En otros casos más que de desplazamiento del acento tendríamos que hablar del uso de palabras que terminan en la misma sílaba, aunque ésta sea átona. No se produce tampoco una rima en caída, sino que simplemente, al repetirse la misma sílaba encuentra una resonancia. El concepto más cercano que he encontrado es quizás el de “anafonema”, que recoge Devoto en su *Vocabulario* y define así: “Balbín Lucas (según DzCap 2) designa así la repetición mantenida de la vocal átona en versos consecutivos (la a terminal de las rimas de Darío en el ejemplo de DzCap: lira- griega-inspira-navega-sagrada-seda-rosada-Leda); véase «rima de tirada» al final del artículo rima²¹”, pero como vemos no es exacto, ya que en los casos que vamos a ver se repite toda la sílaba, que puede ser átona o no, y no solamente una vocal:

He rimado miles de **palabras** y aun quiero **más**,
Sobre el ritmo sabes que les enseñé mil **formas** (Pura droga sin cortar)

Pero no te hagas el tonto, **co**, no culpes al **público**,
Huele mal y es tu estilo **culofónico**, (Pura droga sin cortar)

Aunque no podemos hablar propiamente de rima por tmesis o encabalgamiento léxico, sí cabe señalar un tipo de rima en el que se corta la palabra, se realiza una pequeña cesura para que la rima sea perceptible:

²¹ Devoto, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*, cit., p.239.

Todo mi **honor** en **tor**/no a un tono que no sono (Ninguna chavala tiene dueño)

Genética y **laringe, inge** / niería letrística en el surco. (Pura droga sin cortar)

Presento la mentalidad **sueka** con **beka**

completa / mente loco por pecar (Ninguna chavala tiene dueño)

Se utiliza también otro tipo de rima en el que en vez de dividir una palabra se juntan dos que formarán una rima con otros vocablos. Veamos cómo en este fragmento rima “tú sí”, “sushi”, “jacuzzi” y “puti”, o en el siguiente fragmento “porno” y “favor no”:

No nos culpes de errores que no hemos cometido y tú sí,
Ahora ves el tuyo orgullo engullo crudo como el **sushi**,
Mc pussy puta cursi, no me hables de **jacuzzi**,
El único que has visto lo pagaste en un **puti**, (Pura droga sin cortar)

Así las cosas, dedícate al **porno**,
allí haz el ridículo, en el rap ya, por **favor no** (Mierda)

Otro rasgo innovador consiste en la adición o supresión de un fonema o varias letras para lograr una rima:

Trae aquí ese líquido, sea lo que sea soy el **don**,
¿yo un ligón? **non**, (Javat y Kamel)

Muchos amigos y pocos **verdaderos**,
las borracheras no me ayudan a olvidar, **non**,
ahora no puedo pero luego quiero **veros**,
chicas podemos brindar en cuantos bares soy cliente de **honor** (Balantains)

Es el Jazz de **yo** y mi micrófono y lo toco **yo**
con otros **dos**, nosotros somos los gordos **co**, (Atrás)

En los dos primeros casos utiliza el mismo término “non”, en el primero para conseguir una rima consonante, en el segundo, sin embargo, parece un matiz estilístico, una llamada de atención al oyente, ya que la rima con “honor” en asonante estaba asegurada. En el tercer ejemplo encontramos la palabra “colega” reducida a “co”, algo habitual en el argot de este grupo, y en su Zaragoza natal.

Como vemos, la libertad con la que se trata la lengua es total, la rima domina las letras y marca el ritmo. Los prejuicios que han dominado tradicionalmente entre los poetas y tratadistas de métrica acerca de la rima interna o del tan nombrado “porrazo del consonante” no influyen en este estilo, en el que las rimas se suceden sin miedo al ripio:

Tengo fe en la fonética, me escuchas y me **sientes**,
creo que no giramos en órbitas **diferentes**,
ya que son **patentes** las fuentes de amor que generé en las **gentes**,
mis letras son **puentes suficientes** (Javat y Kamel)

La rima puede forzar el acento, como hemos visto, dividir sílabas, unir o separar palabras, e incluso se modifica la correcta gramática de la frase para lograrla, o se fuerzan estructuras:

Ahora ves el **tuyo orgullo engullo crudo** como el sushi (Pura droga sin cortar)
“Efectivamente, **jodíase** el que del rap mal **hablase**” (“Intro 97”)

Queda, por último, comentar que, como se ha podido observar, tampoco Violadores del Verso evitan la rima con palabras ex-

tranjeras, ni vulgarismos, al contrario, la utilizan con mucha frecuencia y naturalidad:

¿Competición? Est **non**. El **campeón** dijo (Modestia aparte)

Que decías, a mi chaval me pagan los **flows**,
Pero sin duda el mejor premio es el aplauso en los **shows**, (Pura droga sin cortar)

Flipo con el ritmo y pienso bon **voyage**,
miro afuera y todas las luces van **pa' trás**, (Pura droga sin cortar)

Vengo montao en un Gran **Jeep**,
un bic, un block, un lápiz, un fat **beat**, (Pura droga sin cortar)

Con esto cerramos el análisis de la rima en este grupo. Como se puede ver, hemos utilizado un corpus limitado de canciones, que ha sido suficiente para encontrar una gran cantidad de usos que podríamos llamar experimentales en la rima. El rap, que erige la rima como base fundamental de su ritmo, de su estilo, se configura como un campo de ensayo muy rico para este recurso.

3. La rima extrasistemática en la poesía

La rima ha sido un elemento métrico discutido, ya que para algunos estudiosos (Esteban Torre, Rudolf Baehr, Tomás Navarro Tomás, Juan Frau) podría ser considerado no como un componente fundamental del verso, sino más bien un elemento dentro de un conjunto de recursos fónicos que se utilizan ocasionalmente en el verso y refuerzan el ritmo. Sin embargo, aunque el verso no necesita obligatoriamente la rima, ésta se nos presenta como un factor

métrico fundamental por varias razones: su abundancia en la poesía en español hasta la época actual; ha estado tan presente tradicionalmente en la poesía en lengua española que un tratadista como Luis Mario llega a decir: "A la versificación castellana ha llegado a llamársela no solo silábica y acentual, sino también rímica, por el uso que hacen los poetas de la rima²²". Por otra parte es uno de los componentes métricos que más identifica al verso para muchos receptores²³, ya que es fácilmente perceptible, como atestigua Balbín: "Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más inmediato y perceptible es el ritmo de timbre²⁴". Más importante aún es el hecho de ir colocada normalmente a final de verso, marcando, junto con la pausa, el límite del mismo²⁵. Justamente por este último motivo, se puede defender una función métrica de la rima, además de su carácter eufónico y semántico. Muy esclarecedoras son las palabras de Domínguez Caparrós al respecto, pronunciándose a favor de una inclusión de la rima como elemento métrico:

La rima, como se indicó en el formalismo ruso, se diferencia, en el conjunto de los hechos eufónicos (orquestación verbal, aliteraciones, etc.), por su función rítmica, en cuanto que es un factor del metro, y ayuda al oído a percibir la descomposición métrica de la lengua poética, y la correspondencia entre sus partes²⁶.

²² Mario, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*, cit., p.143.

²³ Paraíso, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000, p.57.

²⁴ Balbín, Rafael de: *Sistema de rímica castellana*. Madrid: Gredos, 1968, p.219.

²⁵ Lo señalan varios autores como: Quilis, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1993, p.84; y también Domínguez Caparrós, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000, p.124.

²⁶ Domínguez Caparrós, José: "La rima: entre el ritmo y la eufonía", cit., pp. 153.

Al comienzo hacíamos ya referencia a la amplia polémica que se ha desarrollado en el campo poético sobre la conveniencia o no del uso de la rima. A través del tiempo podemos observar diferentes actitudes ante este elemento, autores que la defienden o que la rechazan vivamente²⁷. Sin embargo, en cierto punto la poesía, que se había mantenido a medio camino entre lo oral y lo escrito, prácticamente pierde este carácter hablado y pasa al dominio de la recepción como texto escrito. Esto sucede bastante recientemente, pues como dice Martín Casamitjana: “La decadencia de la rima se sentía como una novedad todavía en los inicios de los años treinta²⁸”, y recoge un poema de Manuel Soriano de esa época titulado “La rima en crisis” que dice así:

Causa pena, causa duda
y a nadie le cabe duda
que hoy día sufre la rima
una crisis muy aguda

Un estudio de Frau²⁹ sobre la rima en el verso español actual analiza un corpus de 1515 poemas de autores españoles aparecidos en antologías que recogen composiciones escritas entre 1975 y 2003. Según los datos que recoge, de estos elementos solamente un 12% son rimados, y el 88% restantes carecen de rima. Así, vemos la tendencia que existe en la poesía española a la poesía sin

²⁷ Luis Mario recoge testimonios de otros poetas que se han mostrado contrarios a la rima (aunque en la práctica muchos la hayan utilizado), desde Verlaine hasta Delmira Agustini, Manuel González Prada o Amado Nervo. En Mario, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*, cit., pp.140-142.

²⁸ Martín Casamitjana, Rosa M^a: *El humor en la poesía española de vanguardia*, cit., p.58.

²⁹ Frau, Juan: “La rima en el verso español”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, 2004, pp. 109-136.

rima. Muchos son los motivos de esta crisis. En primer lugar se le achaca el defecto de su excesiva sonoridad, por ello es más aceptada y utilizada actualmente la rima asonante, si excluimos los sonetos³⁰. Por otra parte, la rima aparece ligada en la mentalidad de poetas y lectores a un cierto tipo de combinaciones métricas; esto es, no se toma como un elemento libre, que puede aparecer en cualquier tipo de versificación, sino que se liga quizás también a composiciones de estructura fija, como pueden ser el soneto, el romance, etc³¹. En la práctica poética advertimos, por ejemplo, que se suele oponer rima a verso libre³². Ciertamente es, por otra parte, que el verso libre ha prescindido en su práctica normalmente de una organización precisa, pero igual que podemos hablar del uso de metros tradicionales en verso libre, no sería descabellado hablar de rimas más o menos esporádicas en este tipo de versificación. Sin embargo, la función de la rima en este tipo de composiciones sería, ya que no es sistemática y su distribución no es regular, meramente eufónica y no rítmica, como recoge Domínguez Caparrós en un estudio en el que analiza varios casos límite de rima: "Sea suficiente con los analizados para pensar que quizá la rima, en la época del verso amétrico, no tiene más función que la meramente eufónica,

³⁰ *Ibid.*, p.129.

³¹ Frau llega a la siguiente conclusión en su estudio: "La rima pervive, sobre todo, en tres tipos de composición: por un lado, en el caso mencionado del soneto, estrofa predilecta para muchos poetas y lectores; por otra parte, como se ha visto, en estructuras arromanzadas y en estructuras donde la rima se distribuye de modo irregular". *Ibid.*, p.129.

³² Dentro de la versificación irregular destacan los poemas rimados de Rubén Darío como la "Salutación a Leonardo" que se trata de una versificación por cláusulas rítmicas con rima entre los versos. Asimismo, poemas de Leopoldo Lugones podrían considerarse también verso libre rimado.

de leve contraste entre sonidos que se repiten y los que no, para producir la sensación del tiempo sobre el recuerdo³³". En todo caso, la abundancia del verso libre en la versificación española contemporánea ha sido un factor clave en la decadencia de la rima. Afirma Frau: "El triunfo de unas formas conlleva que otras queden relegadas a un segundo plano, y podemos suponer que el hecho de que las estrofas clásicas se utilicen, relativamente, en raras ocasiones —con la notable excepción, ya reseñada, del soneto—, lleva aparejado el consiguiente descenso en el uso de la rima³⁴".

¿Queda entonces campo de experimentación para un elemento tan ligado a la tradición? La poesía, desde el siglo de Oro a la actualidad ha jugado también a experimentar métricamente con todos sus elementos, entre ellos la rima. Por ello no nos es ajeno el concepto de tmesis o encabalgamiento léxico, que colabora con la rima gran parte de las veces. Este recurso no es nuevo para la poesía, y ha sido utilizado desde antiguo en nuestra literatura, quizás por imitación de la poesía clásica grecolatina. Veamos uno de los ejemplos más conocidos:

Y mientras **miserable-**
mente se están los otros abrazando
con sed **insaciable** ("A la vida solitaria", Fray Luis de León).

Ya entonces tenía sus detractores³⁵, como Quevedo³⁶, y ha sido un recurso muy criticado y poco utilizado hasta el siglo XX. Los

³³ Domínguez Caparrós, José: "La rima: entre el ritmo y la eufonía", *cit.*, p.169.

³⁴ Frau, Juan: "La rima en el verso español", *cit.*, p.128.

³⁵ Oroz Arizcuren estudia las críticas a Fray Luis por la utilización de la tmesis. Oroz Arizcuren, Francisco J.: "Una licencia poética de Fray Luis Miserable-Mente criticada", *Iberomania*, 1984, 20, pp.57-74. Anteriormente había sido ya estudiado por

casos más conocidos son los que separan en dos partes los adverbios terminados en —mente, como el que hemos visto de Fray Luis de León o casos en los que se divide una palabra compuesta. Estos tipos son más aceptados pues parece existir una doble acentuación en la palabra. Poetas del siglo XX han hecho uso igualmente de este recurso:

El alma que se advierte sencilla y mira **clara-**
mente la gracia pura de la luz cara a **cara** (Darío, XV, *Cantos de vida y esperanza*)

Porque escribir es viento fugitivo,
y publicar, columna **arrinconada**.
Digo vivir, vivir a pulso, **airada-**
mente morir, citar desde el estribo. (Blas de Otero, "Digo vivir")

...dulcísimo, le asestas una **espada**
—siete en el naípe, muchas al tablero—
y lo más **delicada-**
mente posible se abre un agujero... (Carvajal, "Siete de espadas", p. 101).

Lo que resulta más extraño es la utilización del encabalgamiento léxico (con el fin de la rima) con otro tipo de palabras, aunque no faltan ejemplos:

Quilis, Antonio: "Los encabalgamientos léxicos en -mente de fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 1963, 31, pp. 22-39.

³⁶ Rivers, Elias L.: "Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton", *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 277-284.

¡Oh, ciego!, ¡oh, sordo!
¡oh, mudo! **Yo**
te daba opio,
de daba **bro-**
muro, té, método,
(J. R. Jiménez, "Lamento de primavera")

Tiempo de soledad es éste. **Suena**
en Europa el tambor de proa a popa.
Ponte la muerte por los hombros. **Ven. A-**
lejémonos de Europa. (Blas de Otero, "Paso a paso")

Vemos la tmesis empleada de dos maneras diferentes. En el caso de Juan Ramón Jiménez la palabra, al partirse, crea un acento en la última sílaba del verso "bro", que produce la rima. En Blas de Otero, sin embargo, no se crea un nuevo acento, sino que se unen dos palabras y rima "suena" con "ven. —A". Es digno de resaltar, igualmente, que las palabras no se rompen después de la última sílaba acentuada, que parecería lo más común, sino en otro punto que el poeta ha considerado más adecuado.

La rima que se produce gracias a la tmesis se ha venido utilizando en la tradición poética de nuestro siglo, casi siempre unida a juegos de ingenio, humor, aunque a veces también como recurso expresivo cargado de significado. Antonio Carvajal es uno de los poetas que más interés ha mostrado en este tipo de experimentación, y ha acuñado incluso el término de "versos de cabo doblado"³⁷ por contraposición a los de "cabo roto" cervantinos y que

³⁷ Domínguez Caparrós dedica un artículo a este fenómeno en la poesía de Antonio Carvajal. Domínguez Caparrós, José: "Versos de cabo doblado", *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007, pp.83-89.

explica así: “Doblar el cabo del verso, pasar su sílaba o sílabas postónicas³⁸”. Veamos un ejemplo:

Oh nube, cuánta **calén-**
dula en flor espera **llu-**
via que le niegas tan **hu-**
raña y avara **sabien-**
do que es el agua **sostén**
de la flor y la **alegrí-**
a de cuerpos y alma **ardi-**
dos! ¡No celes sol, y **col-**
ma la sed con unos **gol-**
pes generosos y **flui-**
dos de **ti!** (Carvajal, “Ad petendam pluviám”)

Es obvio que el sentido de estos encabalgamientos y sus rimas es simplemente el juego con el sonido, la experimentación. Cabe comentar que entre el tercer y el cuarto verso encontramos la separación de “hu / raña”, en la que no se pasa la sílaba postónica al siguiente verso, sino que se acentúa la sílaba “hu”, que sería átona en su contexto normal, y se pasa al siguiente verso la sílaba tónica y la postónica “raña”. Esto en ocasiones persigue incluso rimar palabras fénix o sin rima consonante posible:

...del trueno y el **relámpago**
del existir, vorágine de besos,
irresistible **trampa, go-**
zoso esplendor de ilesos

³⁸ Carvajal, Antonio: *Poética y poesía*, ed. Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p.31.

ángeles, que no humanos, inconfesos...
(Carvajal, "Vista de Badajoz al atardecer")

Algo que puede resultar aún más violento es la división incluso de sílabas, como sucede en estos versos:

...la vida con gozo!
 Bajo del **conde-**
stable cielo, ciegos del reverbero
de su gloria, mientras se **esconde**
 el orgullo, que artero... (Carvajal, "Piedra viva")

Lo cierto es que es un caso particular en el que no se pretende simplemente romper una sílaba sino, como apunta el propio autor, "jugar con la doble etimología, la culta [*comes stabuli*] y la popular, y enriquecer el texto con semas imprevistos³⁹".

Dignos de comentario son otros casos de experimentación que ya habíamos comentado a partir de las letras de Violadores del Verso, que se basan en la consecución de la rima mediante la ensayo y cambio, de varios tipos, de los acentos de la palabra. Uno de estas experimentaciones parte del ya mentado Antonio Carvajal, y es la llamada "rima en caída", que Domínguez Caparrós define de la siguiente manera:

El fenómeno ha sido bautizado así por Antonio Carvajal, y consiste en disociar la rima del acento, para considerar con plena entidad fónica a efectos de la rima todos los sonidos que siguen a la vocal acentuada de una palabra. El resultado son rimas como las siguientes:

³⁹ *Ibid.*, p.29.

tes: *ópalo / desamparo*, asonante en *ao*; o consonancias en *ima* entre *rima, óptima, última*; y en *alos* entre *ópalos, sándalos, halos*⁴⁰.

Lo que puede parecer un hallazgo del poeta granadino se ejemplifica con versos de García Lorca, Cernuda, Altolaguirre, Carlos Pellicer y Alfonsina Storni. Esto demuestra que, consciente o inconscientemente, este tipo de rima es perceptible, tiene sonoridad. Sin embargo, es un recurso que no se utiliza de manera consciente y constante en nuestro país hasta Antonio Carvajal. Veamos algún ejemplo del poeta granadino:

Generosas de pétalos, de olores
son algo avaras: Tilos y **petunias**
se dan enteros; más las **alegrías**
y las celindas y las rosas, pobres (Carvajal, "Flores del norte")

Esta rima es muy llamativa y complicada, pues en ella debe rimar un hiato con un diptongo no acentuado.

Hemos dicho que Carvajal es quizás el primer poeta español que utiliza este recurso deliberadamente y le da nombre. Sin embargo, en Latinoamérica otro poeta y estudioso de la versificación cuantitativa había llegado ya a un concepto semejante, que ya hemos nombrado en este trabajo: se trata de la rima potencial de Luis Ángel Casas. Recordemos que se trataba de un tipo de rima que se basa en "la igualdad silábica pura o semejanza silábica pura, según los casos, pero siempre con independencia del acento"⁴¹. Es fácil apreciar el parecido entre ambos conceptos. La llamada "rima potencial" es, no obstante, un concepto mucho más amplio, en el

⁴⁰ Domínguez Caparrós, José: "La rima: entre el ritmo y la eufonía", *cit.*, p.160.

⁴¹ Mario, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*, *cit.*, p151.

que caben rimas como “labios” con “viola” por inversión de sílabas o “tiempo” y “contemplaba” que establecen semejanza tónica por las dos primeras sílabas de la última palabra. Lo que quiero hacer notar es que en la rima en caída los sonidos que cuentan son únicamente aquellos postónicos, mientras que en la rima potencial cabe tener en cuenta los anteriores al acento tónico de la palabra, como sucedía en la rima de *colega*, *cólera*, *dolerá*, *bóveda* y *moverá*, que veíamos en la letra de Violadores del Verso.

Tras esto sobra decir que no toda la poesía ni todos los autores han rechazado la rima a lo largo del tiempo. Encontramos casos de experimentación desde las primeras épocas de este género en nuestro idioma, y ese afán de renovación ha continuado en algunos casos hasta nuestra época. No obstante, hay diferencias en el uso de estas innovaciones en la rima entre dos géneros que pueden resultarnos tan distantes como el hip-hop y la poesía, y que, sin embargo, han demostrado tener mucho en común.

4. Conclusiones

Después de realizar este trabajo creo que es destacable, en primer lugar, la gran cantidad de poetas y poemas en los que se ha experimentado con la rima. Esta experimentación, como hemos visto, no comienza en nuestra época, sino que se remonta a los comienzos de nuestra tradición poética.

Según lo visto, la rima, al igual que otros elementos métricos, ha sido ampliamente tratada en los estudios literarios desde el Renacimiento. Gracias a ello contamos con testimonios de tipos de rimas utilizados y de su consideración por parte de poetas renom-

brados y tratadistas. Si examinamos las innovaciones rítmicas que hemos ido observando en las letras de Violadores del Verso y en las composiciones de poetas contemporáneos, daremos en la cuenta de que casi sin excepción todos ellos habían ya sido utilizados en la tradición poética, si bien siempre no como algo establecido sino solamente experimental. La rima por tmesis es quizás la que ha contado con un cultivo más continuado (nunca exento de polémica), siendo utilizada con gran ingenio y, en muchos casos, con matiz humorístico:

En Cacabelos un **chulo**
acaba de descubrir
la cuadratura del **cir-
culo.**

En vano la envidia **ladra,**
el gran Novoa ¡oh **ventura!**
ha descubierto la **cuadra-
tura.**

Denle al momento una **placa**
que bien la merece ¡**cielos!**
el geómetra de **Caca-
belos**⁴².

Pero no faltan ejemplos de rima por cambio de acento, con extranjerismos o vulgarismos, por invención de palabras, o para forzar la rima de una palabra fénix. Veamos este ejemplo de Quevedo, en el que vemos varias de estas características:

Al escribir con mi **lápiz**
he cometido un **desliz.**

⁴² Valera, Juan: *Correspondencia*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2007.

Resulta que he escrito **tápiz**,
en vez de escribir **tapiz**⁴³.

Incluso la tan temida y criticada rima interna ha sido utilizada por algunos de los más grandes poetas del siglo XX:

Una **querencia** tengo por tu acento,
una **apetencia** por tu compañía
y una **dolencia** de melancolía
por la **ausencia** del aire de tu viento. (Miguel Hernández, "Una querencia tengo por tu acento")

De "rima en caída", contamos con ejemplos encontrados por el propio Antonio Carvajal en García Lorca, Cernuda y otros poetas del siglo XX. Veamos el poema "Arbolé, arbolé" de Lorca en el que encontramos una rima por cambio del acento de una sílaba a otra y una rima en caída:

Arbolé, **arbolé**
seco y **verdé**.
[...]
«Vente a Córdoba, muchacha».
La niña no los **escucha**.
Pasaron tres torerillos
delgaditos de **cintura**,
con trajes color naranja
y espadas de plata **antigua**.
(Federico García Lorca, "Arbolé, arbolé")

⁴³ Extraído de Garmendia Gil, José Antonio: *Florilegio de chorradas*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2000, p. 1.

Sin embargo, toda esta producción y experimentación con la rima ha sido puntual, es decir, utilizada como una excepción dentro de la obra de un autor, bien sea como juego o incluso de manera no deliberada (como parece que es en el ejemplo de Lorca). Solamente ciertos poetas, como Antonio Carvajal o el cubano Luis Ángel Casas han realizado una apuesta fuerte y consciente por estos nuevos tipos de rima, que de no entrar en funcionamiento por otros poetas quedarán como empezaron, como un simple experimento. Preclaras son las palabras al respecto de Luis Mario respecto a la rima potencial:

Nadie puede afirmar o negar si tendrá alguna acogida en la poética del futuro, aunque para ello tendrían los poetas que volver a la mesa de estudio. Ello no parece probable por ahora, en un mundo dado cada vez más al tecnicismo, excepto en el arte, que es la gran víctima, el gran burlado por la improvisación y la irrespetuosidad de los últimos tiempos⁴⁴.

Por ello ciertos estilos musicales ofrecen a la rima un campo en el que, a diferencia de la poesía, sí cabe una estandarización y una utilización no marcada de estos fenómenos que en poesía parecen menos aceptados al relacionarse mayoritariamente con asuntos humorísticos o simplemente a la muestra de ingenio.

La conclusión fundamental de este trabajo es que, si bien en la tradición poética ha existido experimentación en los límites de la rima, esta nunca, o casi nunca, ha sido un intento de renovación real, sino más bien tiende a tener un carácter de juego de ingenio puntual. Solamente algunos poetas han hecho intentos reales de introducir estas rimas que podríamos llamar periféricas en algo

⁴⁴ Mario, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*, cit., p151.

permanente en su poesía —nos referimos a Luis Ángel Casas y Antonio Carvajal—. La aportación del hip-hop, en este caso de Violadores del Verso, es que se convierten estas innovaciones, esta rima extrasistemática en algo básico para la letra-poema, en un elemento organizativo fundamental, es decir, en algo sistemático.

En todo caso este estudio pretende dar cuenta de la fuerte ligazón que existe entre los recursos utilizados en la poesía y las letras de algunos géneros musicales, cuyo estudio ha sido muy limitado en el ámbito académico y que, sin embargo, aportan un aire nuevo en muchos aspectos. Según hemos visto, la rima es un elemento fundamental para el rap, y en sus letras podemos encontrar todo tipo de novedades utilizadas sin ningún prejuicio. Así, aunque la poesía del siglo XX ha experimentado en cierta medida con la rima, parece que los poetas han sentido hacia ella algo de recelo, sobre todo en su uso abusivo, por el temor de caer en el vicio de la sonoridad y olvidar el sentido. En relación a la rima en la vanguardia apuntaba Rosa M^a Martín Casamitjana: “Al relacionarse las palabras por su sustancia fónica, se produce una hipertrofia de un aspecto secundario del lenguaje en detrimento de su aspecto primario, el significado⁴⁵”. Las letras musicales, al no tener el carácter “sagrado”, serio y culto que rodea a la poesía, se arriesgan en la utilización de la rima, sin recelos hacia su sonoridad, es más, explotándola, otorgándole valores semánticos nuevos. Por ello, el estudio comparado de la utilización de la rima en diversos géneros y estilos puede resultar muy enriquecedor para cualquiera de ellos.

⁴⁵ Martín Casamitjana, Rosa M^a: *El humor en la poesía española de vanguardia*, cit., p.66.

Bibliografía

- BALBÍN, Rafael de: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1968.
- CARVAJAL, Antonio: *Poética y poesía*, ed. Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March, 2004.
- DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Klincksieck, 1995.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "La rima: entre el ritmo y la eufonía", *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, pp. 149-169.
- FRAU, Juan: "La rima en el verso español", *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2004, II, pp. 109-136.
- FRAU, Juan: "Teorías y polémicas sobre la rima en el Renacimiento inglés", *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, pp. 49-90.
- GÜELL, Mónica: "La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora", en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Anthony J. Close, Sandra maría Fernández Vales, 2006, pp. 331-337.
- MARIO, Luis: *Ciencia y arte del verso castellano*. Miami: Ediciones Universal, 1991.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M^a: *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León, 1996.

PUJANTE CASCALES, Basilio: "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, 2009.

SANTOS UNAMUNO, Enrique: "El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap", *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 2, 2001 (Italiano e spagnolo a contatto), pp. 235-242.

SUTIL, Miguel Ángel: *Los hijos secretos del funk*. Zaragoza: Zona de obras, 2008.

El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología

Ángel Luis Luján Atienza
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Origen, etimología y función del estribillo

El procedimiento del estribillo es conocido desde las primeras manifestaciones líricas en forma coral. Tenemos testimonios de su existencia en la poesía arcaica griega y en los salmos hebreos, así como en las literaturas y ceremonias de otras civilizaciones, y todo apunta a que su práctica nace ligada a las letanías y cantos rituales y religiosos (Spyropoulou Leclanche, 1998: 5-20). Por esta técnica ancestral, a la voz del solista, que canta la estrofa, le sigue, complementa o responde el coro (la comunidad), que se hace cargo de la repetición de una fórmula o versos al final de cada estrofa. Sus diversas manifestaciones en todas estas culturas parecen apuntar a un universal en la forma de estructurar el material poético y melódico. Esta alternancia entre la voz individual y la participación de la colectividad está aún viva en nuestros días, por ejemplo en los conciertos de música pop en que el público corea los estribillos de

las canciones o en diversas manifestaciones religiosas. En este uso primigenio y ancestral el estribillo tiene, pues, dos funciones: la de marcar el final de estrofa en el aspecto estructural, y ser una invitación a la participación coral en el nivel enunciativo.

Esta práctica recibe diversos nombres en las lenguas europeas, nombres cuyas etimologías nos dan idea de la diversidad con que se contemplan sus funciones. El "refrain" francés, que pasa al vocabulario inglés, procede del término del latín vulgar **Refrangere* (<*refringere*<*frangere*) que significa "romper" (Spyropoulou Leclanche, 1998: 20-27). Efectivamente, el fluir de la canción o la recitación se ve interrumpido o roto por la aparición periódica del estribillo. Curiosamente, de la misma palabra deriva nuestro "refrán", término en el que se ha perdido el sentido de ruptura y conserva el de brevedad y carácter sentencioso, rasgos que solían estar presentes en los estribillos, según nos recuerda Mayoral (1994: 215) con la autoridad de Díaz Rengifo: "ha de llevar algún dicho agudo y sentencioso". El prefijo "re-" da pie, además, en este caso a una falsa etimología que hace que relacionemos el término con la idea de repetición, que nos parece más natural al estribillo que la de ruptura. En cualquier caso, partiendo de esta etimología, se prima como criterio definidor el aspecto pragmático del procedimiento, en cuanto supone la ruptura de la continuidad de la voz solista. En la palabra inglesa "chorus", empleada también para denominar al estribillo, se prima igualmente el aspecto pragmático de participación coral.

El sentido de repetición es el que pone en primer plano la denominación italiana "ritornello", con un diminutivo que comparte con el término español "estribillo", de origen metafórico. En este no se insiste tanto en la repetición o en la ruptura como en la función estructural de organizar la composición: el "estribillo" es la fórmula en la que descan-

sa o se apoya el texto para seguir adelante. En el *Cancionero de Baena* (1851: 12) se emplea la forma “estribote” para referirse al estribillo, como puede verse en la segunda composición de Villasandino, donde leemos: “su desfecha della por arte d’estrybote”.

Domínguez Caparrós, en su *Diccionario de métrica española* (2004: 166) destaca principalmente estas dos funciones del estribillo como elemento de insistencia y base temática de la composición:

Si uno de los principios generales que caracterizan a la poesía es el de la repetición —base del ritmo—, el estribillo contribuye a la afirmación de este efecto rítmico y da unidad al poema. Su nombre, derivado de *estribo*, explica la función de base o tema en que estriba la composición, pues normalmente encierra la idea principal.

Partimos, pues, a partir de esta simple exploración en la etimología y en las denominaciones del procedimiento, de una serie de criterios iniciales para determinar la naturaleza y funciones del estribillo que van más allá de la mera repetición periódica creadora de ritmo, a la que estamos acostumbrados, y nos obligan a considerar otros aspectos: ruptura de la voz solista para marcar la entrada participativa del coro, apoyo para estructurar todo el material poético, base temática y carácter sentencioso (por su relación con el “refrán” español), principalmente.

2. El estribillo entre las figuras de repetición

Al margen de sus diversas funciones en la composición poética, sobre las que después volveremos, el estribillo, en su aspecto formal, ha de incluirse dentro de los procedimientos de repetición

que caracterizan a la lírica. La repetición, como procedimiento general, tiende a producir encantamiento e incluso arrobamiento más allá del placer:

El radical del *melos* es el encantamiento (charm): el conjuro hipnótico que, mediante su ritmo pulsátil de danza, provoca una reacción física involuntaria y que, por lo tanto, no está lejos del sentido de la magia o poder físicamente compulsivo. Adviértase que la ascendencia etimológica de "charm" (encantamiento) remonta a carmen, canción. Los encantamientos reales poseen una cualidad que la literatura popular imita en las canciones de trabajo de toda suerte y especialmente en las canciones de cuna en que la repetición amodorrada que induce al sueño pone de manifiesto con toda claridad el patrón subyacente, oracular u onírico. La invectiva o 'dimes y diretes', imitación literaria de la maldición por conjuro usa similares recursos de sortilegio por razones opuestas (Frye, 1991: 368).

Entre las diversas modalidades que adopta la repetición en el lenguaje lírico, el estribillo tiene relación con todas aquellas que marcan un límite estructural y preferentemente con aquella que indica final de serie y que conocemos genéricamente con el nombre de epífora. Los manuales de oratoria, además de definirla, nos enseñan que se usa normalmente con la intención de insistir, como recuerda Quintiliano, en su *Institutio Oratoria* (9, 3, 30): "Et ab iisdem verbis plura acriter et instanter incipiunt [...] et iisdem desinunt", y como muestran los ejemplos que trae la *Rhetorica ad Herennium* (Cicerón, 1991: 267), del que extraigo este:

Nam cum istos, ut absolvant te, rogas, ut peiurent, rogas, ut exestimationem neglegant, rogas, ut leges populi Romani tuae libidini largiantur, rogas.

Esta figura es complementaria de la anáfora, que sirve también para expresar insistencia, y cuando se dan juntas constituyen la *complexio*, forma de paralelismo extremo, como en el ejemplo que aporta Lausberg (2003: § 633):

Quis legem tulit? Rullus; qui tribus sortitus est? Rullus; quis decemviros creavit? idem Rullus

Anáfora y epífora marcan los límites estructurales de partes dentro de un discurso; sin embargo, la flexibilidad y perceptibilidad de la epífora, al ser señal de cierre, son mayores que las de la anáfora. La epífora, además, introduce un elemento de previsibilidad y es, por tanto, una invitación a que el oyente se una a la enunciación. En el ejemplo clásico que acabamos de ver de la acusación contra Rulo observamos cómo el orador parece estar invitando al público a que repita con él al final de cada periodo "Rulo".

Esta afinidad formal, funcional y estructural entre la epífora y el estribillo hizo que los tratadistas llegaran a considerar al estribillo como una manifestación de la epífora, según se ve en Jiménez Patón (1604: 36-37):

Conversión en Griego Anastrophe es quando se repite la palabra misma en los fines de los miembros como en esta letrilla se hallan dos conversiones interpoladas una en esta palabra. *Bien puede ser, otra. No puede ser* [se incluye aquí la letrilla de Góngora]. Es exemplo tambien de esta figura la letrilla que cierra el sentido de cada quarteta con esta palabra abrenuncio. Sonlo todos los Romances que acaban sus coplas en un final que dizen estrivo, y todas las coplas assi octavas como Liras, redondillas o quintillas, que glossan muchas veces un mismo verso que dizen Pie, sonlo todos los villancicos en retruecano.

Existe, pues, una tradición retórica que identifica la epífora o *conversio* con el estribillo, que llega incluso hasta nuestros días, pues Henri Morier, en su *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (1998: 459), no reserva una entrada específica para “estribillo”, sino que lo incluye como una modalidad de la Epífora.

Podemos, además, poner el estribillo en relación con otra modalidad de la epífora que afecta a unidades menores, en concreto a la repetición de sonidos finales: la rima. Cabe pensar que la aparición de la rima en las literaturas romances y el latín vulgar nace como una forma de marcar el final de verso una vez que se ha perdido la métrica cuantitativa y tonal. Méndez Bejarano (1907: 344-345), de hecho, explica de esta manera su aparición. Según él, cuando cae el sistema cuantitativo de la métrica latina, se pasa a un sistema basado en la acentuación tónica; pero como esto no resultaba suficiente para apreciar el ritmo, se hizo necesario agregar otros elementos de armonía: “Buscóse entonces una relación literal y, a título de inconsciente ensayo, asomó la aliteración, cuya sencillez recuerda el paralelismo primitivo”. La aliteración, como reflejo en el nivel silábico de la anáfora, fue adoptada principalmente por las literaturas anglosajonas y escandinavas. Con todo, este nuevo elemento de armonía resultaba demasiado tenue para el oído y obligaba a aproximar las palabras aliteradas, lo que hacía la escansión monótona y poco variada. Finalmente, “tan legítimas causas, unidas al desenvolvimiento creciente de la música, hicieron que la aliteración pasara a las consonantes finales del verso, dibujándose así la rima que no debía tardar en aparecer”. De hecho, la rima acaba prevaleciendo, e incluso las literaturas que basaban su ritmo en la aliteración la adoptaron.

Independientemente de que la historia y evolución hacia la rima tuviera lugar así o no, lo que está claro es que la aliteración

(inicial) y la rima (final) constituyen dos soluciones diversas al problema de marcar los límites estructurales y de crear ritmo y melodía. El triunfo final de la rima parece deberse a causas que puede explicar la psicología de la percepción, como el simple hecho de que las posiciones finales de toda serie siempre son más perceptibles y memorizables. Si la anáfora y las figuras por repetición que se sitúan en los inicios de serie suelen estructurar el desarrollo de los textos, las figuras que se sitúan al final (epífora, rima, estribillo), además de contribuir a la estructura, tienen una función enfatizadora, sirven para poner de relieve aquello en lo que se debe insistir y retener en la memoria, e introducen un elemento de previsibilidad en la serie del recitado o el canto.

3. Criterios para el estudio del estribillo y su diversidad

Una vez vistas las características que el estribillo hereda de su pertenencia a las figuras de repetición en final de serie, tomemos como punto de partida algunas definiciones iniciales del estribillo que responden a una descripción prototípica del procedimiento:

Expresión o cláusula en verso, que se repite después de cada estrofa en algunas composiciones líricas, que a veces también empiezan con ella (*DRAE*).

Breve grupo de versos que sirve de introducción a una composición y que se repite total o parcialmente después de cada estrofa. El zéjel, la letrilla, el villancico y, a veces, el romance son clases de poemas que llevan estribillo. También se encuentra con otras formas de poesía popular (Domínguez Caparrós, 2004: 165).

José Antonio Mayoral (1994: 214-217), por su parte, lo vincula con la glosa, ambos incluidos en lo que él llama “equivalencias textuales vinculadas a ciertas formas estróficas”. Mayoral destaca dos características del estribillo: “La función de ‘generador textual’ desempeñada normalmente por la unidad *estribillo*, en su doble condición de unidad de contenido y unidad estrófico-formal”, que coincide con uno de los rasgos que hemos visto, y “la asignación de unos lugares fijos a la repetición, ya del estribillo en su totalidad, ya de segmentos —generalmente finales— del mismo” (1994: 214).

Vemos que todas las definiciones insisten sobre todo en el carácter repetitivo del procedimiento. Mayoral, al emparentarlo con la glosa, se hace eco además de su función pragmática, pues tanto el estribillo como la glosa suponen la inclusión de una voz ajena en las composiciones y un efecto de polifonía.

Son definiciones todas ellas que cuadran perfectamente para el estribillo tal y como se usa principalmente en el Siglo de Oro, cuando la fórmula no sólo se repetía al final de las estrofas sino que generalmente encabezaba la composición, dictando el tema y la métrica de todo el texto, en su función de *cabeza* o *tema* (Mayoral, 1994: 215). Esta va a ser una de las características con las que rompe el siglo XX, pues raramente el estribillo hace de cabeza (y por tanto tampoco de tema y patrón métrico)¹ y más raramente aún se toma el estribillo de la tradición popular o de algún otro autor. El

¹ Esta característica la señala también García-Page (2003: 308) como propia del estribillo en el siglo XX: “Tal estribillo ya no funciona siempre como señal de apertura del texto, como el *villancico* popular, pues puede aparecer en medio del poema o después de cada estrofa, ni necesariamente cierra el poema”. Aunque después vemos, en su estudio sobre el estribillo en Prados, que éste respeta en diversas ocasiones la norma popular de hacer del estribillo cabeza de la composición.

estribillo suele ser de invención propia, con lo que se atenúa la función coral o de responsorio que compartían el estribillo y la glosa.

La repetición regular y periódica de una misma fórmula, en la que insisten estas definiciones, ha de ser igualmente matizada como definitoria del estribillo cuando lo estudiamos en el siglo XX, pues nos encontramos, como veremos, con composiciones fuertemente irregulares en su distribución estrófica e incluso en las que ha desaparecido todo sentido de estrofa.

Pero no todas las excepciones a estas definiciones proceden de las innovaciones de la poesía del siglo XX. Podemos empezar señalando el hecho de que en sus manifestaciones más genuinas en la poesía popular, tal y como vienen recogidas en el corpus de Margit Frenk (1990), no se puede hablar en sentido estricto de repetición periódica, pues en ellas el estribillo encabeza el poema y lo cierra, ocupando el centro de la composición un desarrollo sobre la idea presentada en la cabeza. Al no existir más que una estrofa, el resultado se parece más a una estructura circular que a una composición basada en la repetición insistente de un tema.

Otro problema con respecto al estribillo que no es privativo del siglo XX, sino que se encuentra ya en las composiciones medievales y de los Siglos de Oro, es el hecho de que en muchas ocasiones la repetición del estribillo no es exacta. La variación es un factor habitual dentro de los procedimientos para crear ritmo con el fin de romper la monotonía y el automatismo de la respuesta. El problema es que la perceptibilidad del estribillo depende en gran parte de su previsibilidad, garantizada por la repetición exacta. Introducir alguna variación léxica o de entonación no impide, des-

de luego, la percepción del procedimiento, pero ¿hasta dónde debe llegar el grado de similitud para poder seguir considerando que se trata de un estribillo?, ¿hasta dónde llevamos el límite de la variación²?

En cuanto a la brevedad de la fórmula que se repite, otro rasgo definitorio del estribillo, ello implica que el estribillo debe contrastar con el cuerpo del poema por su menor extensión. El problema se presenta aquí cuando aparecen elementos cuya repetición ocupa tanto como las estrofas. Tenemos un ejemplo en la “Canción primera” de Blas de Otero en *Que trata de España* (1964: 89). El estribillo, que aparece como *cabeza*, está compuesto por dos versos que varían en su repetición de manera alterna “Esperanza, camino / bordeado (ladeado) de mirtos”. Lo que nos interesa destacar ahora es que el poema está compuesto exclusivamente por dísticos y la repetición del pareado que forma el estribillo (que rima con el último verso del dístico que lo precede), lo que significa que el estribillo ocupa tanto espacio como el cuerpo de la composición y deja de existir contraste por extensión entre estrofas y repetición. Un caso extremo de desproporción entre estribillo y cuerpo de la composición lo tenemos en los ejemplos de Prados que aduce García-Page (2003: 311-313).

Del mismo modo, plantea problemas la aparición del estribillo en un poema de tipo paralelístico, lo que García-Page (2003: 320-321) denomina “épimone múltiple”, pues la repetición que aparece al final de las estrofas apenas puede considerarse estribillo en sentido estricto en la medida en que el procedimiento forma parte de una estructura más amplia, basada en el paralelismo.

² Sobre la variación del estribillo en Prados véase García-Page (2003: 322-326).

José-Miguel Ullán (2008: 534), en *Manchas nombradas*, incluye un poema que después de una entrada, repite cada dos versos: “¡oh, armaduras abandonadas”. El resto de los versos mantiene la misma estructura: “Entre x e y”. Lo mismo ocurre en “Un anillo en el mar”, de *En el otro costado*, de Juan Ramón Jiménez (1999: 63).

El problema de la percepción o no del estribillo va ligado al de la regularidad o irregularidad de las estrofas y a la periodicidad fija o no de la repetición. Siguiendo con Juan Ramón Jiménez (1999: 212-213), vemos el poema “Primavera 63 (Con ella y sin pájaro)” de *Una colina meridiana*, formado por tres estrofas de extensión amplia pero irregular que tampoco guardan proporción alguna en los versos ni tienen rima. Al final de cada una de las tres grandes estrofas aparece una repetición con variaciones: “hacia el poniente grana y amarillo”, “hacia el poniente azul y plateado” y “contra el poniente grana y amarillo”. Aunque el sentido de repetición insistente está claro, sin embargo, la repetición no cumple otros criterios del estribillo, y, más que un compendio semántico de la composición o una invitación a la participación coral, se trata de marcar el paso del tiempo a lo largo del poema.

El mismo problema de repetición con irregularidad periódica y variación encontramos en Alberti (1988a: 538-539) en el poema “Los niños de Extremadura”, de *El poeta en la calle*, donde, después de cada estrofa de carácter irregular, hay una pregunta que varía, pero que tiene la misma estructura sintáctica: “¿Quién les + verbo en pasado + OD?”, excepto la última, que tiene verbo copulativo.

Otro problema específico de las manifestaciones del estribillo en el siglo XX lo tenemos cuando el estribillo se incluye periódica-

mente dentro de un poema en prosa, como ocurre en “El país del sol” de Rubén Darío (2008: 180-181).

Estas son algunas de las cuestiones que plantea el estudio del estribillo en la poesía contemporánea, y en las que después entraremos con ejemplos concretos. Para comprender mejor estos fenómenos, debemos establecer una serie de criterios más complejos para el estudio del procedimiento. Aparte de caracterizar al estribillo por las funciones que hemos visto, y por los rasgos que nos ha legado la tradición, debemos tener en cuenta una caracterización semiótica como la que hace Spyropoulou (1998). Aunque pensada en principio para la canción francesa, los criterios de Spyropoulou son aplicables a todo poema que use el estribillo, pues los mecanismos son los mismos.

Distingue la autora francesa en principio dos tipos de estribillo: el estribillo suelto o separado (con variación o sin variación) y el estribillo integrado. Este es un primer criterio de clasificación que tiene importantes implicaciones, pues el estribillo separado suele tener menos relación con el cuerpo de la composición que el estribillo integrado³. Seguidamente, Spyropoulou estudia los elementos de ruptura (según la tradición de la etimología francesa) en lo que atañe a la métrica y la enunciación, la organización interna del estribillo y su semántica. Todos estos criterios se pueden reconsiderar desde el punto de vista semiótico, siguiendo el espíritu de esta propuesta, agrupándolos en lo que afecta a cada uno de los planos de significación, y teniendo en cuenta que cada uno de estos niveles hay que estudiarlo desde una doble perspectiva: la que afecta a

³ Sobre el estribillo separado o no tipográficamente de las estrofas véase García-Page (2003: 316-318).

la estructura interna del estribillo y la relación del estribillo con el conjunto del texto al que pertenece y más en concreto con cada una de las estrofas que le preceden. Es decir, en cada nivel de significado hay que considerar la estructura interna del estribillo y su relación externa con el resto de la composición. Esto da el siguiente esquema de criterios que aquí simplemente esbozo:

1. Nivel morfosintáctico:

- a. Estructura interna: forma métrica y organización interna (tipo de oración, extensión, etc.); identidad o no del estribillo durante toda la composición; presentación gráfica (normal, entre paréntesis, en cursiva); etc.
- b. Estructura externa: estribillo exento o no; funciona como cabeza o no; continuidad o no con la sintaxis de la estrofa que le precede; coherencia o no con la forma métrica del resto del poema; existencia o no de rima con la estrofa; etc.

2. Nivel semántico:

- a. Estructura interna: organización semántica interna; carácter de los elementos léxicos; estribillos con sentido, sin sentido, puro sonido, etc.
- b. Estructura externa: relación con la semántica del resto del poema o de cada una de las estrofas; base temática o no del poema.

3. Nivel pragmático:

- a. Estructura interna: tipo de enunciado del estribillo; de autoría propia o ajena.
- b. Estructura externa: relación enunciativa con el resto del poema; cambio de enunciador, carácter coral, etc.

4. El estribillo en el siglo XX

Como hemos ido apuntando, el estribillo en el siglo XX tiene características propias que lo diferencian de su uso en épocas anteriores y del uso que ha hecho siempre de él la poesía genuinamente popular. La revitalización del estribillo en el siglo XX tiene que ver en España con el neopopularismo que caracterizó a una corriente de la generación del 27, que venía precedida por las composiciones de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Como los vihuelistas y poetas de los siglos XVI y XVII, se trata de autores cultos que imitan formas populares, pero mientras que aquellos tomaban, como base temática y melódica para su composición, el estribillo de un villancico popular o de otro autor, los autores contemporáneos suelen ser autores de sus estribillos, incluso cuando imitan las formas populares. Además, al no existir la parte musical, los autores usan el estribillo de manera más flexible, pues este ya no tiene que dar la pauta métrica y melódica a toda la composición.

La relación del estribillo con la poesía popular es clara incluso en autores de la estética de vanguardia. Gerardo Diego en su libro *Imagen* hace una pequeña reflexión sobre el estribillo como introducción a una parte llamada precisamente así: "Estribillo" (1989: 137). Diego relaciona el estribillo con la musicalidad y habla de "ensayos más musicales que plásticos, dejándose ir cauce abajo en un deleitoso entresueño cerebral", donde encontramos la idea del encantamiento como efecto de las repeticiones rítmicas. El tipo de poesía que Diego incluye aquí se identifica como "Poesía de vacaciones cantada entre siestas perezosas y lejanos ritornelos infantiles". Es decir, el estribillo tiene que ver con todo lo infantil, ingenuo, espontáneo: "Estribillos, repetidos o no, que aun éstos quisieran

serlo por su ingenua espontaneidad involuntaria". No sabemos exactamente qué quiere decir Diego con "repetidos o no".

Por otra parte, el primero que reflexiona sobre el estribillo en la poesía culta moderna es Edgar Allan Poe, que, en su *Philosophy of composition*, presenta el *refrain* de su poema "The Raven" como un pivote o elemento estructural y temático que ha de organizar todo el poema, que coincide con una de las funciones tradicionales asignadas al estribillo. De hecho, su estribillo de una sola palabra "Nevermore" ha pasado al repertorio de palabras fetiche de estéticas como el simbolismo francés o el modernismo español (piénsese en los poemas de Antonio Machado titulados "Nevermore"). Consigue con ello Poe no sólo concentrar el sentido de su poema en una expresión sumamente sintética, sino también dar un lema a toda la poesía de la modernidad, un estribillo para toda una estética.

Poe considera que el efecto de repetición insistente, aunque pretendido en su poema para transmitir la obsesión del recuerdo y de la pérdida, no justifica de manera suficiente el uso del viejo procedimiento. Poe, de acuerdo con la tradición de la modernidad, quiere que el uso del estribillo esté motivado por algún tipo de verosimilitud estética y no sea un mero expediente arbitrario, de adorno o exigido por la musicalidad, como solían ser los estribillos populares y tradicionales, según hemos visto caracterizados por Diego. Poe ve en el estribillo tradicional el problema de su monotonía y la falta de matices, y, en consecuencia, pretende que a cada nueva aparición la palabra-estribillo que ha elegido alcance significados o tonalidades nuevas:

I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I con-

tinually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of *the application* of the *refrain*-the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried (2002: 42).

También se plantea Poe en esta línea cómo hacer creíble la repetición monótona de la misma palabra, lo que le lleva a descartar a un interlocutor humano y elegir a un cuervo como su enunciador. De manera que en Poe detectamos algunos de los problemas que plantea el estribillo en la modernidad. El autor quiere retener el sentido de repetición generadora de ritmo con el efecto de insistencia obsesiva y su carácter de pivote de toda la composición, pero renuncia a hacerlo como un mero procedimiento sonoro o repetitivo desprovisto de sentido. El gran problema que plantea Poe, entonces, es el de motivar enunciativamente el estribillo y el de hacer de él un generador de sorpresa poética, lo que rompe con el sentido de previsibilidad que le asignaba la tradición.

Es necesario, pues, a partir de aquí, distinguir, dentro del uso del estribillo en el siglo XX, entre dos tendencias: la que sigue más o menos la estética tradicional y popular, que no busca justificar la presencia de este procedimiento y se apoya simplemente en la tradición de su uso, y la que incluye el estribillo en estructuras que no son tradicionales ni populares y que, por tanto, pretende otros efectos o nos hace replantearnos la naturaleza entera del estribillo en este tipo de composiciones.

Hay que entender, no obstante, que los autores que siguen el modelo tradicional lo hacen con mucha más flexibilidad y libertad que los creadores (conocidos o anónimos) a los que imitan o siguen, pues están inevitablemente en la órbita de las reflexiones de Poe y la práctica de otros autores de la modernidad.

5. El estribillo en la poesía popularizante del siglo XX

Dentro de la poesía popularizante del siglo XX podemos encontrar estribillos a la manera de la canción tradicional donde una misma fórmula se repite idéntica al principio y final de la composición, quedando en el centro un pequeño desarrollo. Este estribillo está separado del cuerpo principal y tiene una función básicamente estructuradora, pues supone la base semántica sobre la que se desarrolla la estrofa central. Tenemos un buen ejemplo en el poema de Alberti "Desde alta mar" de *Marinero en tierra* (1988a: 132-133), donde el estribillo "No quiero barca, corazón barquero, / quiero ir andando por la mar al puerto" presenta el tema que desarrolla de manera imaginativa el cuerpo de la canción. Como ya he señalado, este tipo de repetición plantea el problema de que constituye más un marco de la composición que un estribillo propiamente dicho, pues le falta el sentido de insistencia y de participación coral: como vemos aquí la segunda aparición supone un refuerzo de la voz que ha iniciado el poema. Esta única repetición, además, no es bastante para crear un ritmo perceptible, y en este caso ni siquiera métricamente el estribillo condiciona el desarrollo de la estrofa, pues, al contrario de lo que ocurre con la canción tradicional, está compuesto de dos endecasílabos y la estrofa central son cuatro octosílabos, aunque marca el timbre de la rima, asonante en **-é-o**.

En el libro *Canciones*, de Luis Rosales (1996: 407), del año 1973, lejos ya de la época neopopular, encontramos un texto con estribillo a la manera tradicional, "Canción del dímelo de una vez", con la vuelta al segundo verso del estribillo al final, enmarcando el poema.

Esta repetición única constituye el límite inferior del estribillo debido a su escasa perceptibilidad. La forma que consideramos prototípica del estribillo y en la que se centran principalmente las definiciones que hemos visto: repetición idéntica al final de cada una de las estrofas de una composición, lo que da pie a villancicos y zéjeles, es difícil de encontrar en su forma pura, pues el siglo XX busca la variación y la sorpresa. No obstante, observamos alguna muestra como la parte II del poema de Alberti, "El mar muerto" de *Marinero en tierra* (1988a: 130), con un estribillo de dos versos que conserva el aire popular, aunque es obra del autor: "No lo sabe nadie, nadie. / ¡Mejor, si nadie lo sabe!". Se trata de un estribillo exento con respecto a la estrofa y que guarda clara relación semántica con el resto del poema, pues trata de la ignorancia de la muerte del mar. Aquí podemos ver articulación pragmática dentro del estribillo mismo, porque ocurre como si una voz reafirmara a otra.

El alba del alhelí (Alberti, 1988a: 276-277) contiene un poema con estribillo también de tipo clásico, el autorretrato burlesco "El tonto de Rafael". Se trata en realidad de un villancico tradicional, compuesto por una cabeza de dos versos y cuatro quintillas con un verso de vuelta que rima con el estribillo, exento tras cada estrofa. El estribillo, pues, estructura métricamente la composición, aunque en lo que respecta a la semántica supone un elemento de ruptura, pues si bien es verdad que concentra el sentido del autorretrato burlesco sin embargo no se relaciona directamente con las estrofas que le preceden. Se trata, además, de un estribillo que tiene articulación enunciativa interna, con una estructura de pregunta-respuesta: "¿Quién aquel? / ¡El tonto de Rafael". La última repetición incluye una variante, probablemente como marca de final de poema y no sólo de final de estrofa.

Lo mismo ocurre en el famoso poema "Si Garcilaso volviera" (Alberti, 1988a: 143), que conserva cierta estructura de villancico, pues de la cabeza se repite el último verso tras cada una de las dos estrofas: "que buen caballero era", inserto dentro de la estrofa, y, sin embargo, no tiene una relación semántica directa ni morfosintáctica con ellas, como sí la tiene en la primera aparición en la cabeza.

En la obra de Luis Rosales encontramos, sobre todo en su primera etapa, ejemplos del uso del estribillo a la manera tradicional. La parte 5 de "Poema del aprendiz y el discípulo" (1996: 154-155) está escrita en cuartetos asonantados con rima en los versos pares; todas las cuartetos acaban con el verso "Misericordiosamente". Se trata de un estribillo de una sola palabra que tiene relación sintáctica con cada una de las estrofas, pues es el adverbio que complementa cada verbo.

En *En el otro costado*, de Juan Ramón Jiménez (1999: 89), el poema "No quiero lo demás" está compuesto por estrofas de tres versos no isométricos. El estribillo: "¿qué me falta?" forma parte de la estrofa y rima en asonante con el verso anterior. También semántica y enunciativamente tiene relación con las estrofas, pues la insistencia en la pregunta procede de lo planteado en cada una de ellas, y conserva algo de invitación a la participación coral, o, al menos, su previsibilidad es muy alta.

Frente a estos estribillos de repetición idéntica y que sirven de patrón métrico y temático a la estrofa, podemos comprobar que lo que más abunda son estribillos que introducen alguna variante sobre este esquema. En un primer caso, la variante procede de la dependencia del estribillo de la sintaxis de la estrofa. En el poema de Alberti "La niña que se va al mar" (1988a: 144) el estribillo, aun-

que gráficamente exento en relación con el cuerpo de la canción, muestra su dependencia de la sintaxis de la estrofa, pues en cada ocasión varía al pronominalizar un elemento de dicha estrofa: parte del cuerpo o prenda. También pragmáticamente tiene que ver con las estrofas pues se trata de un ruego o una advertencia que deriva de lo dicho en la estrofa.

Otro de los motivos para introducir una variante en el estribillo es hacerlo solo en la aparición final para señalar el cierre de composición y no solo de estrofa. Eso ocurre en el poema 25 de la serie "Toro en el mar" de *Entre el clavel y la espada* (Alberti, 1988b: 109), donde aparece un estribillo repetido e idéntico, con la peculiaridad de que en la última estrofa la afirmación se vuelve interrogación, así que la marca de final en este caso implica un cambio en el nivel enunciativo del estribillo.

Este ejemplo nos sirve, además, para introducir otra peculiaridad del estribillo en el siglo XX: la aparición del estribillo entre paréntesis. Que yo sepa, la poesía tradicional nunca recurría a este expediente, y el que lo usen los autores contemporáneos tiene que ver con la sensación de ruptura que hemos visto que introduce el procedimiento, pues es como si se quisiera con ello recalcar el carácter marginal, la excepción a la línea poética, que supone el estribillo. Aparece este fenómeno en el primer Lorca del *Libro de poemas*, en concreto en "Consulta" (96-97), donde se repite el dístico: "(¡Oh poeta infantil, / Quiebra tu reloj!)", que supone una ruptura con el resto de la composición no sólo por aparecer entre paréntesis, sino porque ni métrica ni semánticamente tiene que ver con el resto de la composición, pues mientras que las estrofas riman en asonante **-ó-a**, el estribillo no tiene rima, y mientras que las estrofas son apelaciones a objetos (pasionaria, estrella, corazón) que guar-

dan un claro paralelismo, el estribillo se dirige al poeta mismo, así que con el paréntesis se quiere indicar que la enunciación ha saltado un nivel y se ha convertido en metapoética. Curiosamente después de la repetición tras tres estrofas, el poema finaliza con una tirada de versos de carácter no estrófico.

Igualmente entre paréntesis encontramos un estribillo en “Balada interior” (García Lorca, 2005: 103-104) que presenta varias peculiaridades, además del paréntesis. En primer lugar, se trata de una cita de una fórmula popular, que varía, pues tras las tres primeras estrofas se lee: “(Frío, frío, / Como el agua / Del río.)”, y tras las tres siguientes aparece la fórmula contrastante perteneciente al mismo juego: “(Caliente, caliente, / Como el agua / De la fuente.)”. Su carácter de cita, es decir, el salto en la enunciación que veíamos en el ejemplo anterior, podría justificar el uso del paréntesis, pero esta explicación no cuadra con el hecho de que ambas fórmulas son respuesta a una misma pregunta que, como un estribillo, cierra cada una de las estrofas: “¿Está en ti, / Noche negra?”, con relación semántica y sintáctica con cada una de las estrofas, y que rima en asonante con algún verso de ellas. Así pues, tenemos una composición con doble estribillo, uno fijo dependiente de su estrofa desde el punto de vista semántico, sintáctico y métrico, y otro que varía, entre paréntesis, exento y que constituye una respuesta al primer estribillo citando fórmulas de un conocido juego infantil. Para complicar más las cosas, el poema no se cierra con la última aparición del estribillo, sino que añade un dístico que poco tiene que ver con el resto, final que viene adelantado por el hecho de que en su última aparición el estribillo estrófico introduce una variante: “¿Es cierto, / Noche negra?”, con lo que tenemos multiplicadas las señales de cierre.

También entre paréntesis está el estribillo de “Primer nocturno del cuco” (García Lorca, 2005: 230), en el que el dístico “(Sólo el cuco / permanece.)” se repite idéntico y exento tras cada dístico con el que no tiene relación métrica. El paréntesis indica en este caso sólo el contraste entre la indecisión y pérdida y la permanencia del canto del cuco. Este estribillo sirve para reforzar la idea de insistencia de ese canto y lo presenta como una excepción al ambiente de pérdidas de la noche. Este poema, además, plantea el problema de si podemos considerar esta repetición estribillo, pues no se cumple la norma de contraste de extensión entre estribillo y cuerpo del poema, pues al ser una sucesión de dísticos, el estribillo ocupa tanto como las estrofas.

Para seguir explorando los estribillos con variantes, veamos algunos poemas de Alberti. El primero es “Yo te hablaba con banderas” de *Marinero en tierra* (1988a: 133), cuyo estribillo se repite dos veces, pero en orden inverso. Se trata, además, de un estribillo exento que no tiene relación semántica con el resto de la composición, aunque sí rima en asonante con algún verso de la estrofa. “Madrigal dramático de ardiente-y-fría” (1988a: 113) tiene un estribillo de dos versos en el que el primero permanece “El niño aprendiz de sastre,” y el segundo cambia en cada aparición, sin que la variante tenga relación aparente con la estrofa, excepto en el primer caso: “¡cómo la deshojaría!”, pues se ha calificado a “Ardiente-y-fría” de “clavel”; y en la aparición final como una marca de cierre, pues el esquema que se venía repitiendo: “le ofrece una + nombre de flor” se convierte en: “le da una manzana, muerto”. En “Si Lope resucitara” de *El poeta en la calle* (Alberti 1988a: 539-540) Alberti toma el estribillo de un verso del Fénix, en uno de los pocos casos que se nos presentan de estribillo ajeno. El poema adopta la forma

de villancico tradicional, con la repetición como parte de la estrofa y con rima con el verso de vuelta. Enunciativamente la repetición está motivada porque tanto en las estrofas como en ella, se pide al lector que siegue, con una variante: en el primer caso aparece el estribillo como “Ten y siega, / que la hoz es nueva”, y en los siguientes como “Siega, siega / que la hoz es nueva”. La razón es lógica: primero hay una entrega del instrumento y después una insistencia en su uso. Esto es raro porque suelen ser los finales de poemas los que se marcan con una variante y no los principios.

Un caso de alteración del segundo verso del estribillo que hemos visto en Alberti lo tenemos también en Gerardo Diego (1989: 385-386), dentro de *Poemas adrede*, en el texto titulado “Negro humor”, imitación de las formas populares. Las estrofas son regulares (cuartetos **aaba**) y el estribillo rima con el verso tercero de cada estrofa (**bb**), excepto en la última. El estribillo viene en la cabeza, cosa rara en el siglo XX; consiste en un pareado cuyo primer verso es siempre el mismo: “Oh la melancolía” y varía el segundo. Estas variaciones van en contra del principio de previsibilidad que debe regir todo estribillo, además de que la relación semántica con el resto del poema es bastante distendida, en un intento de introducir el absurdo y la incoherencia dentro de la estética tradicional.

Una variante que ya se daba en la tradición es la aparición del estribillo alterno, como tenemos en el famoso poema de García Lorca (2005: 279-280) “Baladilla de los tres ríos”, de claro corte popular.

En todos estos casos de estribillo con variantes (he espigado solo unos casos, se pueden aducir muchos más) habría que pensar

no tanto en un estribillo que cambia, como en el hecho de que cada una de las apariciones es la manifestación visible de una forma arquetípica y latente, que nunca se materializa, del estribillo ideal.

Vamos a listar ahora una serie de ejemplos de estribillos cuya falta de motivación conduce finalmente al sinsentido o a la pura forma musical desprovista de valor semántico. Aquí la independencia del estribillo afecta principalmente al nivel semántico y pragmático. En *Libro de poemas* de García Lorca (2005: 94-95) aparece un poema titulado "Madrigal", cuyo estribillo, exento, sin rima ni relación sintáctica con las estrofas, tampoco tiene ningún lazo semántico aparente: "El fondo un campo de nieve". Es una información que nada tiene que ver con el resto del poema, a no ser que establezca un contraste entre la pasión que se encierra en las estrofas y la frialdad de fondo que pone la imagen de la nieve. Además, se marca el cierre del poema con una variante: "Y el fondo es un campo de nieve".

Gerardo Diego, en la sección "Canciones" de *Versos humanos* (1989: 280), incluye un poema (el número 27) que imita la poesía popular, aunque por el lenguaje se aproxima más a la vanguardia; las estrofas están formadas por cuatro versos heptasílabos con rima consonante los pares. Detrás de cada estrofa encontramos la repetición de un estribillo en cursiva, sin rima ni relación sintáctica con la estrofa, pues va exento y separado por un punto: "*Tú oblicua*". El hecho de que el estribillo esté en cursiva nos recuerda a los estribillos entre paréntesis, y lo único que podemos establecer es una relación semántica de contraste, como acabamos de ver en el poema de Lorca, pero aquí de manera más clara, pues el poeta contrapone la verticalidad u horizontalidad del mundo a la oblicui-

dad del tú. Este tipo de estribillos de relación semántica contrastante nos hacen reflexionar sobre el hecho de que el estribillo en el siglo XX pierde su función de ser base temática de la composición y, a cambio, establece una tensión semántica interna en el poema, con una relación de oposición al texto principal.

En este ámbito de los estribillos de clara ruptura y falta de motivación encontramos el formado por una sola palabra. En el poema "Jardinero", de Rafael Alberti (1988a: 105-106) tenemos tres estrofas regulares, tercerillas en concreto, y, tras cada una, separada por un punto y con rima con algún verso de la estrofa, aparece la palabra "Jardinero". Se trata de un caso claro de ruptura de la continuidad del poema, pues, si leyéramos las estrofas sin el estribillo, formarían una sucesión sintáctica y semántica perfecta. Se trata, pues, de un estribillo intercalado, que además no tiene relación con el resto, pues podemos pensar en un vocativo, aunque el sentido es afirmativo.

Siguiendo por este camino de los estribillos inmotivados, llegamos a otra variedad especialmente presente en la tradición popular infantil: el estribillo sin sentido, formado por el puro sonido⁴. Lo vemos en *Libro de poemas*, de García Lorca (2005: 87), en el poema "Noviembre", que usa como estribillo la onomatopeya: "Tin / Tan, / Tin / Tan", que ni siquiera rima con las estrofas, aunque aparece contiguo a ellas. Se trata de un estribillo de semántica vacía.

⁴ Sobre el estribillo en la poesía popular infantil en relación con la creación de ritmo y las estructuras repetitivas véase Cerrillo (2007: 236-239), y en particular para el género de las canciones de cuna: Cerrillo (2005: 52-53).

6. El estribillo en la poesía no popularizante del siglo XX

Si en la poesía popularizante, a pesar de las variantes y novedades, existe una continuidad con los mecanismos tradicionales, la aparición de estructuras del tipo del estribillo en la poesía que no pretende ser heredera de lo popular presenta problemas distintos, pues supone fundir dos sistemas poéticos distintos. Es lo que planteaba Poe a la hora de reflexionar sobre la motivación y la naturalización del estribillo en la poesía culta no tradicional.

Independientemente de su relación directa o no con la tradición está claro que el estribillo se asocia casi de manera necesaria a las estructuras poéticas propias del género canción, aunque esta se reelabore de manera culta. No olvidemos que el procedimiento nace unido al canto y la recitación pública, con participación del auditorio. ¿Qué ocurre, entonces, cuando aparecen estribillos en poemas que no pertenecen al ámbito de la canción? ¿Podemos hablar de estribillo en el sentido auténtico?

El principal problema que se nos plantea aquí tiene que ver con la falta de regularidad de las estrofas, lo que supone desigual periodicidad del estribillo, y afecta a su perceptibilidad. Ocurre en el poema "Platko", de *Cal y canto*, (Alberti, 1988a: 365-367), dedicado a un jugador de fútbol, donde observamos una repetición con variantes: "no, nadie, nadie, nadie, / nadie se olvida, Platko", que además funciona de cabeza, como en las composiciones populares, pues el poema comienza: "Nadie se olvida, Platko, / no, nadie, nadie, nadie, / oso rubio de Hungría". La aparición tiene todas las características del estribillo: insistencia, creación de ritmo, invita-

ción a la participación coral, y constituye el tema concentrado del poema: la hazaña del portero Platko, que es coreada y merece recuerdo, pero no cumple con el criterio de regularidad y periodicidad, lo cual nos lleva a plantearnos cuáles son los criterios determinantes para considerar a una estructura repetida como estribillo: ¿su función pragmática o semántica?, ¿su forma?, ¿la regularidad? ¿Qué debe primar? ¿Cuáles son los límites?

En el poema "Castigos", de *Sobre los ángeles* (Alberti, 1988a: 438-439), los conjuntos estróficos formados por versículos se cierran todos con un imperativo: "Oídme", que la primera vez aparece solo y acompañado de reforzadores el resto de las estrofas, excepto la última en la que no aparece el mandato. Por su aparición tras los periodos estróficos y su insistencia enunciativa, cumple los requisitos del estribillo, aunque se niega su carácter coral pues está claro que en el imperativo se oye solo la voz del enunciador. Lo que ocurre aquí es que el estribillo pierde todo sentido estructurador y es en realidad una marca de insistencia, de que el discurso continúa: ¿se puede considerar estribillo? Hay que tener en cuenta, por otra parte, que esta aparición está también muy cerca del responsorio y conserva algo de la imploración religiosa.

De distinto carácter es el estribillo que encontramos, también en *Sobre los ángeles*, en el poema "Invitación al aire" (Alberti, 1988a: 400-401). Aquí al final de cada estrofa, de distinto número de versos, se repite el sintagma "(del / el / sin) aire, aire, aire", como prolongación del verso anterior, que acaba con ese mismo sintagma. Con ello descubrimos una nueva función inédita del estribillo: la de prolongar la estrofa. Desde luego la fórmula tiene una continuidad sintáctica y semántica con lo que le precede, pero comunicativamente vemos que lo único que hace es ofrecer información redun-

dante. Ello tiene que ver con lo absurdo de la estética surrealista, y quizá haya que poner este estribillo junto con los inmotivados y los que buscan la pura sonoridad. Igualmente inmotivado y claro elemento de ruptura es el estribillo formado por una palabra única: "Niño", que aparece después de punto tras cada conjunto estrófico irregular en la segunda parte de "Muerte y juicio" de *Sobre los ángeles* (Alberti, 1988a: 432-434). El poema habla de la infancia, de la inocencia, de la pérdida de la ingenuidad, pero la aparición aislada de "Niño" deja sin establecer la relación exacta de la palabra con el resto del poema.

Siguiendo con la estética de vanguardia, pero en otra modalidad, tenemos el poema de Gerardo Diego "Barrio" (1989: 146), encabezado por un pareado: "Luz de prendería / para que el alma ría", que se repite idéntico una vez en el desarrollo del poema y que lo cierra con una variante: "Luz de prendería / para que Dios sonría". Aquí el problema, como ocurría en los ejemplos de Alberti, no es la variante, sino la falta de regularidad, que se agrava en este caso porque se pierde todo sentido estrófico, ya que el resto del poema está formado por dísticos y pareados, aunque algunos se pueden asociar por la rima. La pregunta es, entonces: cuando se pierde toda estructura estrófica, ¿podemos seguir hablando de estribillo?

Algo similar ocurre con el poema de *Coro de ánimas*, de Diego Jesús Jiménez "Homenaje a don Antonio Machado" (1990: 129-130), en el que, al contrario que en otros poemas del autor, no encontramos división de estrofas, ni siquiera irregulares. El poema consiste en una sola tirada de versos encabezados por la fórmula en cursiva: "*Renuncio al testamento / de don Antonio*", que se repite cuatro veces más en el poema, una de ellas en el cierre. ¿Podemos

además, en este caso que el tema central guarda cierto aire popular. Aquí no se plantea, en sentido estricto, el problema de la estructura estrófica, pues, como en la poesía popular, la estructura A B A (Estribillo Desarrollo Estribillo) no da ocasión para hablar de un esquema estrófico que se repita o no.

Y no faltan, en la poesía no popularizante no perteneciente a la vanguardia, casos de estribillos que respetan el esquema prototípico, es decir, repetición idéntica tras cada estrofa, aunque las estrofas no sean del repertorio. El poema 19 de la sección "Toro en el mar" de *Entre el clavel y la espada* (1988b: 105-106), está compuesto por cuatro estrofas con la misma estructura: **14-, 7a, 14-, 14a, 4a, 14a**. Los dos últimos versos constituyen el estribillo: "Mis ventanas / ya no dan a los álamos y los ríos de España", siempre separados por un punto y conservando la rima de la estrofa. Se trata de un estribillo donde se concentra la tensión semántica de todo el poema entre la estancia en el destierro francés y la pérdida de los paisajes de España.

En el libro de Luis Rosales *Rimas* encontramos otros ejemplos similares. En la "Elegía súbita y desamparada en la muerte de D. Ramón Menéndez Pidal" (1996: 280-281) tenemos tres estrofas de diez versos, con mezcla de endecasílabos y heptasílabos, que acaban todas con el estribillo "lo que ha sido raíz tendrá mañana; / hoy todo está más lejos". Se trata de un poema en verso blanco, pero la idea de regularidad y de conexión entre las estrofas y el estribillo es clara.

Nos acercamos con este tipo de repeticiones a una de las funciones originarias que veíamos en el uso del estribillo, la de servir de responsorio en ritos religiosos, que habría que estudiar con más

extensión en la poesía de posguerra de carácter religioso o existencial. Traigo aquí dos ejemplos de Luis Rosales. En su primer libro *Abril* aparece una "Elegía" (1996: 149-150) en verso libre, formada por una reiterada anáfora de "Cuando". Cada tirada estrófica acaba con un penúltimo verso casi similar en todas: "sé tú, llama, nieve + adj.". La intención de marcar final de estrofa es evidente, así como el sentido de letanía que tiene toda la composición, favorecido por la anáfora; pero, al no cerrar la estrofa, ¿podemos considerar la expresión que se repite propiamente estribillo?

Este sentido de responsorio aparece en el poema "Misericordia" de *Segundo abril* (Rosales 1996: 171-174), un extenso poema en versículos amplios y de tono salmódico, en el que tres de las agrupaciones estróficas acaban con "no lloro lo perdido, Señor, nada se pierde". El problema ahora es que el estribillo no se repite en todas las estrofas.

Y acabo con un ejemplo de estribillo sin sentido y puramente fónico en la poesía de vanguardia. Se trata de la traducción que José de Ciria y Escalante (2003: 76) hace del poema "Mutation" de Apollinaire, cuyo estribillo está formado únicamente por las interjecciones "Eh! Oh! Ah!", que aparecen cada dos versos.

7. Conclusiones

La muestra que he tomado ha sido limitada, pero me ha permitido esbozar los principales problemas y características que presenta el uso del estribillo en la poesía del siglo XX, a la vez que proponer un esquema semiótico para su estudio. La conjugación de criterios de diversos niveles de significado para el análisis del estri-

billo nos puede dar una idea más exacta de la complejidad del fenómeno y sus manifestaciones, sobre todo en esta época de continua renovación poética.

La división entre poesía popularizante y no popularizante parece esencial para el estudio del estribillo en el siglo XX, pues responde a la realidad de distintos patrones estructurales y estéticos en un caso y otro. La poesía que se pretende heredera de las formas del estribillo popular y de las composiciones del siglo XVI y XVII, lo que podemos considerar a grandes rasgos como el género "canción", respeta en general las características formales más externas del estribillo, las que afectan fundamentalmente al plano morfosintáctico, principalmente la repetición periódica en un contexto de arquitectura estrófica regular, pero innovan en otros aspectos, como la relación semántica o pragmática del estribillo con el cuerpo de la canción y fundamentalmente tienen una variación mayor en las fórmulas de repetición. También hemos destacado como característica de la modernidad el hecho de que normalmente los estribillos no actúan de cabeza de la pieza y casi nunca están tomados de obras ajenas.

Especialmente interesante resulta para el estudio de la poesía contemporánea la aparición de formas o variantes del estribillo en composiciones cultas que no se presentan continuadoras de la tradición y que no responden al género "canción". Aquí se conservan principalmente los rasgos del estribillo más relacionados con los niveles semánticos y pragmáticos, recogiendo incluso algo de la antigua tradición del responsorio, en algunos casos, pero se rompe con algunos aspectos más formales que van en contra de la previsibilidad del procedimiento, como es la regularidad en la repetición.

Bibliografía

ALBERTI, Rafael (1988a): *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*. Madrid: Aguilar.

—(1988b): *Obras completas. Tomo II. Poesía 1939-1963*, Madrid, Aguilar.

Cancionero de Baena (1851): Madrid: Rivadeneyra.

CERRILLO, Pedro C. (2005): *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

—(2007): "Poesía y Escuela: reivindicación de la poesía infantil". *Letras Peninsulares*, 20.1, pp. 221-241.

CICERÓN (1991): *Rhetorica ad Herennium / Retórica a Herenio*. Barcelona: Bosch.

CIRIA Y ESCALANTE, José de (2003): *Obras*. Santander: Universidad de Cantabria.

DARÍO, Rubén (2007): *Obras completas I. Poesía*. Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.

DIEGO, Gerardo (1989): *Obras completas. Tomo I. Poesía*. Madrid: Aguilar.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2004): *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial. 2ª ed. revisada.

- FRENK ALATORRE, Margit (1990). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia. 2ª ed.
- FRYE, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2003): "Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados". *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 17, pp. 305-328.
- GARCÍA LORCA, Federico (2005): *Obras completas I*. Barcelona: RBA.
- GRANDE, Félix (1975): *Antología*. Madrid: Editora Nacional.
- JIMÉNEZ, Diego Jesús (1990): *Poesía*. Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999): *Diario de una Atlántida*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1604): *Eloquencia española en arte*. Toledo: Thomas de Guzmán.
- LAUSBERG, Heinrich (2003): *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- MAYORAL, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1907): *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- MORIER, Henri (1998): *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF. 5e édition revue et augmentée.
- OTERO, Blas de (1964): *Que trata de España*. París: Ruedo Ibérico.

El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX

POE, Edgar Allan (2002): *La filosofía de la composición y El principio poético. Edición bilingüe*. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre.

ROSALES, Luis (1996). *Obras completas. Volumen I. Poesía*: Madrid, Trotta.

SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria (1998): *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.

ULLÁN, José-Miguel (2008): *Ondulaciones*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

La repetición como sistema de cierre textual

M. GARCÍA-PAGE (UNED)

1. En su *Filosofía de la composición*, Edgar Alan Poe (1846, 68) ya indicaba que todo discurso literario ha de tener un fin, un punto en el que el texto ha de acabar. Lingüistas y estudiosos de la literatura¹ señalan como imperativos marcadores de los finales de textos ciertos componentes gráficos y tipográficos, como el punto final y el blanco espacial que sigue a aquel; a los que habría que sumar los sintácticos, pues debe entenderse que todo poema está construido con frases y oraciones, aunque escanciadas en unidades versales. Y, con antecedentes en la literatura griega, en muchas obras literarias se imponen también los finales o desenlaces temáticos en virtud de la trama o asunto tratado, requeridos, a veces, por las conven-

¹ En los estudios semióticos se atiende preferentemente al concepto de poema como discurso cerrado en sí mismo, autónomo, un sistema clausurado; si bien se señala también la posibilidad de estar abierto a otros por diversas causas (género, autor, movimiento artístico, asunto...), lo que se ha venido llamando *intertextualidad*. V. Kristeva (1966-67), Greimas (1967, 176), Arrivé (1969, 5), Lotman (1970a, 1970b), Dumont (1972, 171), Hauser (1973, 156-157), Hamon (1975), Lázaro (1976), Cohen (1979, 192), Kotin (1985)...

Entre los estudios que manifiestan un especial interés por los mecanismos formales (y de otros tipos) del cierre textual, pueden verse Kermode (1967), Herrns-tein Smith (1968), García-Page (1988, 427-498), Pastor (1993)...

ciones propias del género; como también imponen sus constricciones los cánones métricos en numerosas manifestaciones de la poesía versificada regular.

Los versos finales de un poema, por el lugar poéticamente estratégico que ocupan en cuanto a su posible valor de acabamiento absoluto, pueden cumplir una función estructurante. El poeta, consciente de esa posición estructuralmente fuerte y no contento con los señalamientos gráficos, etc., comunes a otros discursos, se sirve de ella proponiendo otras formas de cierre, superpuestas a aquellas, más elaboradas, más eficaces, que puedan ser más relevantes estilísticamente, estéticamente más gratificantes. En tal sentido, el cierre textual se erige en una propiedad distintiva más del poema, y, desde su concepción por el autor, forma parte del proyecto de composición inicial. Al cierre común se le impone el cierre planificado por el autor, imprevisto por el lector; al cierre regulado por la tradición y las convenciones gráficas y editoriales, el cierre artístico fabricado en el laboratorio del poeta.

Por tal razón, las señales de límite de índole sintáctica, gráfica y tipográfica, en ese orden —término sintagmático, punto final y blanco—, comunes a todo discurso escrito, no reducen especificidad al cierre como principio constructivo de los textos poéticos. Éstos pueden proveerse de otros mecanismos formales de cierre, como, sencillamente, los métricos, tan propios de ellos. Tal es así, que, en un discurso versificado, el cierre absoluto no va a ser, en general, simple, marcado por un único sistema de cerramiento, sino, al contrario, múltiple, en tanto que suele producirse el concurso de varias señales de límite según las clases de cifrado, junto a las gráficas, sintácticas, semánticas, etc., las métricas (rima, fin de verso o estrofa...). La última unidad versal del poema cobra una especial

relevancia, sobre todo en la poesía de metro regular, al configurarse en el compendio de diversas señales métricas.

Ahora bien, a pesar de su especificidad como instrumentos teóricamente exclusivos del lenguaje versificado —que, por tanto, han de marcar su diferencia respecto de otras clases de discursos—, los mecanismos métricos constantes —aunque, en efecto, indiquen término—, también pueden resultar estéticamente irrelevantes, débiles señales demarcativas, al entenderse como principios institucionalizados, que obedecen a la orquestación rítmica del conjunto, como elementos predecibles en cuanto que se ciñen fielmente al modelo métrico. De ahí que, aun conociendo el valor de cierre intenso o múltiple que representa el final de una composición poética —sobre todo, de metro convencional—, el poeta, insatisfecho con los sistemas de cierre comunes y esperados —métricos y no métricos—, procure, cuando los cánones de la versificación se lo permiten, sellar su creación lírica con otras formas de cierre no institucionalizadas, menos habituales, más atrevidos, originales acaso.

2. Uno de estos sistemas de cierre de extraordinario potencial estético es la repetición lingüística. Una expresión de extensión y estructura sintáctica no determinadas aparecida en un punto del texto se repite en la última línea poética, normalmente dando por acabado *significativamente* el mensaje. El último verso se constituye en cierre absoluto del texto y la expresión repetida, en señal de límite relevante:

Un día nos veremos
al otro lado de la sombra del sueño.
Vendrán a ti mis ojos y mis manos
y estarás y estaremos
como si siempre hubiéramos estado
al otro lado de la sombra del sueño.

(J. Á. Valente)

No me dijiste, mar, mar gaditana,
mar del colegio, mar de los tejados,
que en otras playas tuyas tan distantes,
iba a llorar, vedada mar, por ti,
mar del colegio, mar de los tejados.

(R. Alberti)

Los he visto correr
por las calles de Madrid,
por las calles de África,
por las calles de Europa,
por las calles de América Española,
no corretean para jugar
sino para ser alcanzados
por las balas.

Los niños en las guerras
sin jugar pierden.
Pierden la vida.
Y los pocos que quedamos,
pedimos la alegría.

Por las calles de Madrid.

(G. Fuertes)

Cuando, como, de hecho, es habitual, la expresión repetida del verso de clausura se ubica al comienzo del texto en el primer verso, se consigue un reforzamiento del sentimiento artístico de cierre, de conclusividad total —formal y semántica—, un tipo de cierre hermético, sin versos residuales en las márgenes poemáticas que puedan representar fisuras, un escape a las formas y contenidos encerrados en el discurso. El verso inicial queda así propuesto por el autor como señal de límite, del límite superior del texto; como señal de apertura. Y la composición exhibe una configuración circular, de retorno completo; en una de sus formas, cíclica:

Los poetas, sean cuales fueren el movimiento literario a que pertenecen, su talla artística o su plectro poético, emplean, a menudo, el procedimiento constructivo de la repetición, hasta el punto de haberse podido convertir en una constante señera de la poesía contemporánea (en la que centramos nuestro estudio); entre otras razones, por la abundancia de producciones en verso libre otrora escasamente practicadas. De hecho, en estas creaciones líricas supuestamente libres de sujeciones, la repetición formal como recurso compositivo recurrente podría interpretarse, contradictoriamente, como una ligadura, como regla².

² En el verso libre —y en poemas convencionales, como el blanco— es frecuente el cierre semántico o temático (Herrnstein 1968: 96-150; Bousoño 1956: 435-44), superpuesto al punto y el blanco tipográfico, como único sistema relevante de cerramiento artístico:

En el Estado de Nevada	Y no habrá uñas sin besos ni heridas sin alivio
Los caminos de hierro tienen nombre	para esta sed de peces y de alondras doradas.
	[de pájaro.
Son de nieve los campos	
y de nieve las horas.	Todo serán tijeras para cortar el tiempo
	que se queja de un hondo cansancio sin ventura.
Las noches transparentes	Todo será un latido y un jirón de raíces
Abren luces soñadas	Y un gris remordimiento de degollar las horas.
Sobre las aguas o tejados puros	
Constelados de fiesta.	Pero habrá uñas con besos y una venda de heridas
	para curar la sed.
Las lágrimas sonríen	(C. E. de Ory)
la tristeza es de alas,	
Y las alas, sabemos,	
Dan amor inconstante.	

Los árboles abrazan árboles,
Una canción besa otra canción:
Por los caminos de hierro
pasa el dolor y la alegría.

Siempre hay nieve dormida
sobre otra nieve, allí en Nevada.

(L. Cernuda)

Otras veces, es el elemento tipográfico —supuestamente, el menos poéticamente específico o pertinente (salvo en el caso de las creaciones de la denominada *vanguardia*)— el que está llamado a convertirse en la única señal de límite. No es, en absoluto, inusual, incluso en la versificación reglada de corte tradicional, que el poeta fuerce un destacamiento singular del último verso por un simple aislamiento espacial: el verso de cierre es separado espacialmente del precedente o penúltimo interponiendo un amplio vacío tipográfico, de modo que el último verso se conforme, métricamente, como una estrofa monoversal, visualmente como una isla, entre el blanco interpuesto y el blanco final que sigue al punto ortográfico de fin de escrito:

Estoy solo. Las ondas; playa, escúchame.
De frente los delfines o la espada.
La certeza de siempre, los no-límites.
Esta tierna cabeza no amarilla,
esta piedra de carne que solloza.
Arena, arena, tu clamor es mío.
Por mi sombra no existes como seno,
ni finjas que las velas, que la brisa,
que un aquilón, un viento furibundo
va a empujar tu sonrisa hasta la espuma,
robándole a la sangre sus navíos.

Al borde de un sepulcro florecido
trascurren dos marías llorando,
llorando a mares.

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.
Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Amor, amor, detén tu planta impura.

(V. Aleixandre)

Lunes.

(C. Vallejo)

Pero el cierre del discurso poético mediante el mecanismo de la repetición lingüística no es, ni mucho menos, de reciente creación. Existe en la literatura española (y universal también³) una larga tradición que se remonta a los principios del quehacer poético romance, como son ejemplos representativos las jarchas, los zéjeles, los villancicos, las canciones en prosa⁴, y numerosas manifestaciones poéticas de nuestro cancionero y romancero tradicional. En gran medida, en esta clase de composiciones populares de estructura fuertemente organizada y esquema convencionalizado, el cierre está previsto, no sólo en la conciencia del lector, sino también en el plan compositivo del poeta en el momento de codificar su discurso. Valgan como botón de muestra estas breves composiciones del cancionero anónimo:

*Niña, ergúideme los ojos
que a mí enamorado m'han.*

*Perdida traigo la color
todos me dicen que lo he de amor.*

No los alces desdeñosos
sino ledos y amorosos,
que mis tormentos penosos
en verlos descansarán.

Viniendo de romería
encontré a mi buen amor:
pidiérame tres besicos,
luego perdí la color.
Dice a mí que lo he de amor.

³ P. ej., el poema "Intra du'Arni" de Gabriele D'Annunzio empieza y acaba repitiendo la frase *Ecco l'isola de Progne* (comentado en Traversatti-Andreani 1972, 46-47). Zilberberg (1972) analiza la función de cierre que cumplen los circunstancias temporales ubicados en el primer verso (*A quatre heures du matin, l'été*) y en el último (*En attendant le bain dans la mer, à midi*) del poema de Rimbaud "Bonne pensée du matin".

⁴ Paraíso (1985, 110, n. 13) señala precisamente que la cíclica (con repetición, al final, de la frase inicial) es una de las modalidades de la canción en prosa.

La repetición como sistema de cierre textual

De los muertos haces vivos
y de los libres cativos:
no me los alcés esquivos,
que en vellos me matarán.

*Niña, ergúideme los ojos
que a mí enamorado m'han.*

*Perdida traigo la color,
todos me dicen que lo he de amor.*

El artificio poético de la repetición es practicado con regularidad por los autores de las postrimerías del Medievo y de los más prístinos albores del primer Siglo de Oro, así como por las más excelsas figuras del llamado *barroco*, sobre todo en sus producciones de metro corto e impronta tradicional: Cervantes, Lope, Valdivielso, Góngora, Medrano, Tirso...:

*No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.*

*¡Hola!, que me lleva la ola;
¡hola!, que me lleva la mar.*

La Virgen a solas piensa
qué hará
cuando al Rey de la luz inmensa
parirá,
si de su divina esencia
temblará,
o qué le podrá decir.

Hola, que llevarme de
sin orden y sin consejo,
y que del cielo me alejo,
donde no puedo llegar.
*¡Hola!, que me lleva la ola;
¡Hola!, que me lleva la mar.*

(Lope de Vega)

*No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.*

(Fray A. Montesino)

3. La reproducción al final del poema del elemento iterativo puede cumplirse literalmente o no, ser completa o solo parcial (de hecho, a veces solo se repite una palabra, acaso la más saliente semánticamente). En el segundo caso, el sentimiento de clausura que se produce es más débil; se aproxima más a un cierre puramente semántico (que es el que suele primar cuando el poeta no propone ninguna clase de cierre formal):

Voz que *soledad sonando*
por todo el ámbito asola,
de tan triste, de tan sola,
todo lo que va tocando.

Así es mi voz cuando digo
—de tan solo, de tan triste—
mi lamento, que persiste
bajo el cielo y sobre el trigo.

—¿Qué es eso que va volando?
—Sólo *soledad sonando*.

Para *crystal* te quiero
nítida y clara eres.
Para mirar al mundo,
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,
como lo invente el día.
Tu presencia aquí, sí,
delante de mí, siempre,
pero invisible siempre,
sin verte y verdadera.

Cristal. ¡Espejo, nunca!

(P. Salinas)

(Á. González)

Ahora bien, tal debilitamiento del cierre puede estar compensado en alguna medida con el empleo de otro procedimiento conclusivo. El más sencillo, probablemente, sea el tipográfico; por ejemplo, aislando espacialmente del resto el elemento repetido del final⁵:

⁵ El extenso poema "Los poetas" (*Sombra del paraíso*) de V. Aleixandre se abre y se cierra con los siguientes versos aislados tipográficamente del resto: "Los poetas, *preguntas?*" / "Tú preguntas, *preguntas*".

La repetición como sistema de cierre textual

Bienvenida la noche para quien va seguro
y con los ojos claros mira sereno el campo,
y con la vida limpia mira con paz el cielo,
su ciudad y su casa, su familia y su obra.
Pero a quien anda a tientas y ve sombra, ve el duro.
ceño del cielo y vive la condena de su tierra.
y la malevolencia de sus seres queridos,
enemiga es la noche y su piedad acoso.
Y aún más en este páramo de la alta Rioja
donde se abre con tanta claridad que deslumbra,
palpita tan cercana que sobrecoge, y muy
en el alma se centra, y la remueve a fondo.
Porque la noche siempre, como el fuego, revela
refina, pule el tiempo, la oración y el sollozo,
de tersura al pecado, limpidez al recuerdo,
castigando y salvando toda una vida entera.
Bienvenida la noche con su peligro hermoso.

(C. Rodríguez)

Junio suspira *oscuro* en mi ventana
abierta a la gran noche sin luna de la tierra.
Todo cuanto deseo se eterniza en la noche
y todo cuanto sueño palpita en cada estrella.
Yo mismo ya me siento desasido de límites.
La celeste negrura de la Creación me envuelve,
inmensa, negra aurora de otro ser que en mí nace
mientras el hombre antiguo en otros días duerme.
Oh el tiempo aquel pasado en que sangraba en besos
como cáliz que sólo perfuma al ser herido!
Ahora junio es más bello para mí con su noche
sin misterios, *sin luna*.
Junio, oscuro, vacío...

(R. Molina)

Uno de los mecanismos de subrayado del cierre iterativo más comunes es el propio verso, la línea versal, concebido no ya como unidad métrica, sino como unidad sintáctica y semántica. Si la frase repetida ocupa cabalmente el espacio entero del verso o versos en que se escancia, la impresión de clausura es, sin duda, mayor. A ojos del lector, son versos lo que se repite, y no simplemente una secuencia sintáctica; luego depara en que se trata de un enunciado gramatical con su trasfondo semántico (cp. los textos de Juan Ramón y Guillén⁶):

Creemos los nombres.
Derivarán los hombres.
Luego, derivarán las cosas
Y sólo quedará el mundo de los nombres
letra del amor de los hombres,
del olor de las rosas.

Del amor y las rosas
no ha de quedar sino los nombres.
¡Creemos los nombres!

(J. R. Jiménez)

¡Oh, melenas, ondeadas
A lo príncipe en la augusta
Vida triunfante: nos gusta
Ver amanecer —doradas
Surgen estas alboradas
de Virginidad que apenas
Tú, Profusión, desordenas,
para que todo a la vez
Privilegie la esbeltez.
Más juvenil, oh, melenas!

(J. Guillén)

Pero el cerramiento formal con base en la unidad versal se consigue más perfecto si el elemento iterativo que es fielmente reproducido al término absoluto del texto ocupa también el comienzo absoluto del mismo. Los versos de apertura y cierre arropan y envuelven pictóricamente el poema. Esta suerte de repetición refuerza el carácter cerrado y trabado del texto, y, como se decía antes, le otorga, además, un sentido circular:

⁶Aun así, Guillén asegura el cierre haciendo coincidir el comienzo y el final léxicos (*oh, melenas*), y Juan Ramón, con un cambio entonacional.

La repetición como sistema de cierre textual

*Día a día, los álamos
vuelven del verde al blanco.*

Delante de tu puerta
un ramo de claveles,
y en lo alto del cielo
la luz azul alegre.

*Día a día, los álamos
vuelven del blanco al verde.*

(Blas de Otero)

No hay amores malditos

Hay padre leyes usos
error espanto astucia
impotencias normas mentira
angustia doma compraventa
cobardía y calamidad.

No hay amores malditos

(F. Grande)

Hemos desenterrado a la Ira

El anfiteatro del sol genital es un muladar
La fuente del agua lunar es un muladar
El parque de los enamorados es un muladar
La biblioteca es una madriguera de ratas feroces
La universidad es el charco de las ranas
El altar es la tramoya de Chanfalla
Los cerebros están manchados de tinta
Los doctores discuten en la ladronera
Los hombres de negocios
manos rápidas pensamientos lentos
ofician en el santuario
Los dialécticos exaltan la sutileza de la soga
Los casuistas hisopean a los sayones
Amamantan a la violencia con leche dogmática
La idea fija se emborracha con el contra
El ideólogo cubiletero
afilador de sofismas
en su casa de citas truncadas
trama edenes para eunucos aplicados
bosque de patíbulos paraíso de jaulas
Imágenes manchadas
escupieron sobre el origen
carceleros del futuro sanguijuelas del presente
afrentaron el cuerpo vivo del tiempo
Hemos desenterrado a la ira.

(O. Paz)

El poeta puede acentuar aún más la configuración circular invirtiendo el orden de sucesión de los versos repetidos o de sus componentes internos, hasta el punto de hacer coincidir a veces la primera y última palabra o sintagma:

*Ojitos de terciopelo,
labios de clavel morado:
dame, gitanilla, un beso.
Dame un beso, gitanilla,
que pierda el conocimiento
y se me vaya la vida...
Que pierda el conocimiento
labios de clavel morado,
ojitos de terciopelo.*

(M. Machado)

*Molino de viento, muele
el viento que va al molino.*

No toques a Don Quijote,
no agravies a Sancho Panza.
Molino de viento, muele
el viento que viene y pasa.

Don Quijote está tocado,
Sancho Panza, requitonto.
Molino de viento, muele
el viento que pasa solo.

*El viento que va al molino
muele, molino de viento.*

(Blas de Otero)

*Por el camino del sueño,
campo y huerto.*

—¡Mi campo! ¡Morir sin ti?...

(Junto a la alberca, el jazmín
se enreda al ciprés del huerto).

—¡Mi campo! ¡Morir allí!...

(Al pie del mastranzo en flor,
¿seguirá el agua corriendo?)

—¡Mi campo! ¡Morir en ti?...

Campo.
*Campo y huerto.
por el camino del sueño.*

(E. Prados)

Otras señales de límite, cual la disposición tipográfica, pueden contribuir a subrayar la estructura circular, la función de envoltura formal de los versos de principio y fin; es el caso del aislamiento tipográfico de los versos repetidos de apertura y cierre mediante amplios espacios blancos intercalados, de modo que queden descolgados del tronco del poema:

La repetición como sistema de cierre textual

¡Si ellos estuvieran muertos!

Si yo supiera de fijo
que ya se habían borrado
para siempre de la tierra,
que ya estaban enterrados;
si tuviera la certeza
de que pasaron,
¡qué hermosa mi marcha entonces
por la noche de los campos!
sin oírlos, a mi espalda,
paso a paso,
jadear en el silencio
con el pecho ensangrentado!

Semimuertos, semivivos,
semiolvidados.
A la roca de mis sueños
encadenados,
sin poder matar al águila
que los viene atormentando.

¡Si ellos estuvieran muertos!

(F. Grande)

Toda ausencia es inexorable

Soy la fiera y el círculo y la jaula
Soy el cadáver y sus perplejos
Soy el desesperado y su ironía
Soy el eclipse de mi rabia
Y soy la rabia de mi desconsuelo

Soy el ahorcado que no tiene soga
Soy el guerrillero sin armas
Y soy el predicador mudo

Soy el odio sin su puñal
Soy el terremoto sujeto
Y soy el cataclismo inútil
Tan simple aún, clarísima,
Soy este lado de la distancia
En medio la nada y el mundo
El universo y el vacío

Toda ausencia es inexorable

(J. Hierro)

Pero la estructura circular puede ser alterada, aumentando o disminuyendo, consecuentemente, el carácter cerrado. La forma tal vez más sencilla de quebrar la circularidad es ubicando el elemento iterativo no al comienzo absoluto del poema, sino en el interior del mismo, en los versos subsiguientes al primero, de manera que el verso de apertura real del texto —junto con los precedentes a la secuencia repetida, si hubiere— resulte, formalmente, secundario, marginal, para la consecución del cerramiento:

Brillando está aún en mi piel
el resplandor de tus manos,
y voy luminoso, ardiendo,
llama eterna, hacia lo alto.

No sé qué nube me siente;
no sé qué cielo, qué pájaro
se lleva mi corazón,
celeste, brasa, volando.
No estás conmigo, y estoy
solo y contigo. Me abraso
en un sin fin de recuerdos.
Celestes, locas, mis manos
buscan en el aire oscuro
tu oculto cuerpo lejano.
Mas tú no estás. Yo me muero,
llama eterna, hacia lo alto.

(R. Morales)

Dejadme llorar a mares,
largamente como los sauces.

Largamente sin consuelo.

Podéis doleros...

Pero dejadme.

Los álamos carolinios
podrán, si quieren, consolarme.

Vosotros... Como hace el viento...

Podéis doleros...

Pero dejadme.

(R. Alberti)

También se rompe la circularidad plena y se atenúa la estructura cerrada reproduciendo la secuencia del comienzo no en el último verso, sino en el penúltimo o anteriores:

El río va a su negocio
corre que te correrás.
De cuando en cuando, en la orilla
hay una moza que sale
(Gelves es la moza humilde,
Sevilla la de linaje)
a ofrecerle el corazón
si el río quiere pararse.
Pero
el río va a su negocio
y no se casa con nadie.

(P. Salinas)

Cuando se va quien se quiere,
el campo se torna oscuro.
No se ve nada, aunque mires,
aunque sepas
que todo está iluminado,
y sepas que las naranjas
siguen de oro, que el río
sigue corriendo de plata,
que sigue el caballo blanco
y negro el cordero negro
y verde el verde del árbol.

La repetición como sistema de cierre textual

*Cuando se va quien se quiere,
el campo se torna oscuro
y andas a ciega, buscando.*

(R. Alberti)

Ahora bien, el poeta puede practicar alguna estrategia poética para compensar de algún modo este debilitamiento de la conclusividad, como es el aislamiento tipográfico de todos o solo alguno de los versos repetidos y el realzado posicional en el sentido de que elemento repetido es extraído de una posición poéticamente neutra o no relevante, para ocupar otra estéticamente privilegiada, tal es el final o comienzo de estrofa:

*Azul de madrugada
en el puerto de Málaga.*

El aire ríe, el aire
igual que una muchacha;
junto al Perchel, sonrisas
y miseria y desgracia.

En el puerto de Málaga.

(Blas de Otero)

*Tus ojos sobre el cielo
como negras espadas,
¡qué aldabas de misterio
colgaban de tu alma!*

¡Qué presagios de culpa
tu sangre derramaba
gota a gota en el viento,
como estrellas de agua!

Tus lágrimas de cera
cerraron mi garganta.
¡Qué honda noche sin venas
se abrió sobre tu espalda!

En tu lecho, la muerte
cruzó sus largas alas.
¡Qué lutos de silencio
mis labios rezumaban!

*Tus ojos sobre el cielo
como negras espadas,
clavaron en la sombra
la cruz de tu mirada.*

(E. Prados)

La estructura circular también puede ser quebrada por otros artificios constructivos; p. e., aumentando el número de ocurrencias de la secuencia iterativa. El caso más simple resulta cuando el segmento repetido al final y al principio vuelve a aparecer, otra vez, en el interior del texto. Esta circunstancia podrá, seguramente, reforzar el sentimiento de cierre, pero, en cambio, reducir su eficacia estética, en la medida en que el elemento iterativo del cuerpo del poema puede estar anunciando la forma de cierre, advertir de que puede volver a reiterarse en un momento posterior, con toda probabilidad al final del poema:

Llueve sobre el río...
El agua estremece
los fragantes juncos
de la orilla verde...
¡Ay, qué ansioso olor
a pétalo frío!

Llueve sobre el río...
Mi barca parece
mi sueño, en un vago
mundo. ¡Orilla verde!
¡Ay, barca sin junco!
¡Ay, corazón frío!

Llueve sobre el río...

(J. R. Jiménez)

*Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.*

Sobre el cuerpo de mi sombra;
bien ajustado a mi sombra,
mi cuerpo duerme en el suelo.

—Y ¿en dónde mi corazón?...
Buscando mis pensamientos.

*Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.*

La repetición como sistema de cierre textual

Sobre la sombra, la noche,
bien ajustada a su sombra,
duerme en el cielo.

—Y ¿en dónde la luz del solo?...
Alumbrando a los luceros.

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

(E. Prados)

La repetición, en general, crea este efecto contradictorio de sustentar o fortalecer, por un lado, el sistema de cierre, su estructura cohesionada, y de debilitar, por otro, su potencial estilístico en el ánimo del lector al haber aumentado notablemente las previsiones de cierre. Cuanto mayor es la expectación de cierre, más débil es este, menos eficaz; cuando es baja la previsibilidad de un cierre, este suele ser más intenso. El cierre previsto puede crear insatisfacción en el lector, y carecer de efecto artístico. Ello ocurre, p. e., cuando las expectativas del cierre iterativo son elevadas, lo cual puede lograrse incrementando en el cuerpo de la composición el número de coapariciones de la secuencia repetida.

Las iteraciones versales pueden presentar un carácter organizado, planificado. Una de las manifestaciones más características de este recurso es el estribillo, bien en su forma más pura o canónica o bien como forma poética *de vuelta* que retorna con una regularidad precisa. Teniendo en cuenta la iteración sistemática o la reiteración cíclica regulada conduce normalmente a cierres estilísticamente débiles, frustrantes —puesto que son muy elevadas las

previsiones de un cierre determinado, infalibles los cálculos del lector sobre un final concreto—, cabe suponer que el estribillo favorecerá considerablemente la creación de cierres sobredeterminados, de máxima predicción, estéticamente ineficaces, en tanto que genera y acumula progresivamente expectativas de un cierre concreto al irlo anunciando en cada ocurrencia. Si este aparece con la fórmula esperada, aunque los pronósticos se cumplen, no colman de placer estético al lector. Incluso, las expectativas pueden ser excedidas o saturadas si en el cierre programado cooperan otros mecanismos: tipográficos, gráficos, fónicos, léxicos, gramaticales... En la clausura definitiva no hay expectativas de nada; es el fracaso de la continuidad, del cambio, de la sorpresa:

Campo, campo y más campo...

¿Qué me importa la alameda

si no he de volver a ella?

—¿Y el olivar?

(Mi corazón, soñando).

—Al borde de la alameda

hay una rosa entreabierta...

Campo, campo y más campo.

¿Qué me importa la alameda

si no he de volver a ella?

(¿Qué me persigue, Dios,

qué me persigue?...)

—Al borde de la alameda

Campo, campo y más campo...

hay un lucero que sueña...

—¿Y dónde el mar?

(Mi corazón, llorando).

¿Qué me importa la alameda

si no he de volver a ella?

Campo, campo y más campo.

(E. Prados) —Al borde de la alameda

hay una sombra que espera...

La repetición como sistema de cierre textual

*¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?*

—Al borde de la alameda,
llora el agua entre las piedras...
¡Suspiran las hojas secas!
*¿Qué me importa la alameda
si no he de volver a ella?*

(E. Prados)

Ahora bien, la repetición sistemática —preferentemente— o no sistemática puede surtir un efecto contrario al de cierre absoluto o conclusión final al constituirse en un procedimiento capaz de producir la sensación de continuidad o prolongación indefinida del texto: cada ocurrencia instaura la probabilidad de un nuevo retorno. Tal es así, que, dada una repetición continuada de una expresión, es difícil prever cuál va a ser su última aparición. En esta circunstancia, la repetición se comporta como un sistema anticierre.

Si bien, el poeta puede hacer un guiño al lector para avisarlo de que el texto ha concluido⁷, de que no existe un nuevo retorno del segmento iterativo, recurriendo a otros elementos constructivos o, simplemente, no respetando totalmente la literalidad de la repetición (cambio de modalidad entonativa, variación de caracteres gráficos, alteración del espaciado interversal, adiciones o sustracciones, sustituciones léxicas, etc.):

⁷ Véase, p.e., cómo en el último texto Prados advierte el final del poema modificando la estructura estrófica y la construcción sintáctica del núcleo estrófico que precede a la última ocurrencia del estribillo: incrementa el número de versos monorrimos y el segundo de estos altera la forma impersonal repetitiva (*hay* + SN_{CD} *llora* + SN_{suj.} + SP_{CC}).

Palma, cristal y piedra.

El nácar del perfil
puro del gesto,
enérgico en el agua.
Extractada la brújula,
sostiene el equilibrio
vertical sobre el viento...

(El imán se detiene.)

Palma, cristal y piedra.

Por el muelle, despacio,
la memoria, indolente,
se apoya en la baranda
de un crepúsculo fácil.
El sueño se devana
y se humedece el tiempo
al entregar su cinta...

(Se rinde el movimiento.)

Por el muelle del día,
pierde pie la memoria...
La mirada, se vierte
líquida, en el olvido.

(El alma se separa
y la flor sube al cielo...)

¡Palma, cristal y piedra!

(E. Prados)

Todos creíamos.

El mar no quiso ser mar.
(*Fuimos a verlo. Era cierto.*)

Todos creíamos.

La noche se ha vuelto toro.
(*Fuimos a verlo. Era cierto.*)

Todos creíamos.

La tierra habló y dijo: "¡Tierra!"
(*Fuimos a verlo. Era cierto.*)

Todos creíamos.

Se hirió de muerte la muerte.
(*Fuimos a verlo. Era cierto.*)

Todos creíamos todo,
menos lo que hoy creemos.
(*¿Será cierto?*)

(R. Alberti)

La repetición como sistema de cierre textual

Puede también el poeta trastornar las previsiones del cierre de otras formas. Por ejemplo, modificando parcial o siquiera ligeramente, en cada ocurrencia, el modelo repetitivo que actúa a modo de estribillo, de tal suerte que cada repetición contraría la norma impuesta por la repetición anterior, a la vez que crea presuntos cierres parciales, la norma que insta la primera repetición se convierte en contranorma al ser transgredida y, al tiempo, en norma de la siguiente repetición, que presumiblemente será también violada:

La niña viene, y sin medias,
la niña viene y no sabe
que a mí me duelen sus piernas.

*(A tapar la calle,
que no pase nadie.)*

En la ventana más grande,
veinte voces dicen ¡yes!
Vámonos juntos a clase.

*(A tapar la calle,
que no pase nadie.)*

En la clase, en la tarima,
y en la tarima, un inglés
con veinte copas encima.

*(A tapar la clase,
que no pase nadie.)*

En el huerto me he dormido.

Árbol sin nacer: —qué olvido
futuro, será tu sombra?

Árbol de ayer: ¡en qué sueño,
tu olvido su mano ahonda?...

En el huerto he despertado.

Morado alhelí: ¡qué fuego
¿quema tu aroma lejano?

Jazmín —temblor de la noche—:
¿qué fuente te está llamando?

En el huerto estoy sentado.

Cuerpo triste: ¡en qué rocío
tu pena se está mojando?...

(Huele el sándalo florido
y mueve el viento al mastranzo.

(Flota la luna en la acequia...)

La niña tonta a mi lado,
y sin querer darse cuenta
que a mí me duelen sus piernas.

En el huerto estoy llorando.

(E. Prados)

*(A tapar la sangre,
que no pase nadie).*

(R. Montesinos)

Ahora bien, si, superadas progresivamente todas las normas y contranormas impuestas por el estribillo, se alcanza un punto en el que el verso inicial es fielmente reproducido en su integridad, este puede ser señal suficiente de que el poema ha concluido; y probablemente éste sea el verso de cierre total, la señal de límite propuesta por el poeta. Se recupera de algún modo la estructura circular y se fortalece el sentimiento de cierre hermético:

*Corre, jinete iluso,
corre dormido,
que está la noche oscura,
que está el rocío.*

Que están mis ojos lejos
y el cielo limpio,
y la bola del mundo,
rueda sin ruido.

*Corre, jinete iluso,
corre, mi niño,
¡y el agua helada y rota
por los caminos!*

*Viento negro, luna blanca,
Noche de Todos los Santos.
Frío. Las campanas todas
de la tierra están doblando.*

El cielo, duro. Y su fondo
da un azul iluminado
de abajo, al romanticismo
de los secos campanarios.
Faroles, flores, coronas
—¡campanas que están doblando!—

*...Viento largo, luna grande,
noche de Todos los Santos.
...Yo voy muerto, por la luz
agria de las calles; llamo
con todo el cuerpo a la vida;*

La repetición como sistema de cierre textual

¡Y los mares y montes
muertos de frío!
Corre, jinete iluso,
corre conmigo.

Galopa en mis rodillas
hacia el prodigio,
que hoy en mi pecho
fiebre de nido.

Que te lleno y me llenas
hacia mí mismo,
y en la hierba bailando
mi pie perdido.

Corre, jinete iluso,
rubí sombrío,
corazón con ovejas
entre los trigos.

Que ya ha nacido lejos,
que ya ha nacido
la estrella que conduce
tu pie y el mío.

quiero que me quieran; hablo
a todos los que me han hecho
mudo, y hablo sollozando,
roja de amor esta sangre
desdeñosa de mis labios.
¡Y quiero ser otro, y quiero
tener corazón, y brazos
infinitos, y sonrisas
inmensas, para los llantos
aquellos que dieron lágrimas
por mi culpa!

...Pero ¿acaso
puede hablar de sus rosales
un corazón sepulcrado?
—¡Corazón estás bien muerto!
—¡Mañana es tu aniversario!—
Sentimentalismo, frío.
La ciudad está doblando.
Luna blanca, viento negro.
Noche de Todos los Santos.

(J. R. Jiménez)⁸

⁸ En el texto de Juan Ramón no se produce un retorno completamente literal puesto que el primero de los dos versos iterativos presenta invertidos los componentes sintagmáticos: *Viento negro, luna blanca, Luna blanca, viento negro*; si bien, sí se recuperan los adjetivos conmutados en la repetición del interior: *negro, largo, negro, blanca, grande, blanca*.

Que aún la vida te espera
que no has vivido,
corre, jinete iluso,
corre dormido...

(L. Panero)

Con el retorno, al final del texto, al verso inicial tras las modificaciones internas, se consigue un cierre eficaz. Las sucesivas variaciones, a la vez que siembran la incertidumbre en torno a un punto final por la idea de continuidad que suscitan, forjan en el lector una sensación de desconfianza en un cierre determinado, en un pronóstico de cierre que quisiera proponerse, en cuanto que tiene la idea de que la ocurrencia final va a ser parcialmente distinta de la ocurrencia inmediatamente anterior y, por tanto, distinta del verso de apertura: si la norma inicial fue violada en la segunda aparición de la secuencia iterativa, y la nueva norma impuesta por esta fue quebrantada en la tercera ocurrencia, y así sucesivamente, ¿por qué no suponer que el último verso será distinto del inmediatamente anterior?, ¿por qué esperar que el último va a reproducir literalmente el primero?

Además del cierre, estéticamente eficaz, conseguido mediante el retorno al verso de apertura tras sucesivas variantes de estribillo en el interior, puede obtenerse otro tipo de cierre intenso o enfático, a través de la ruptura, sólo al final del texto, del molde repetitivo instaurado por el verso de apertura y respetado por los sucesivos retornos del interior:

La repetición como sistema de cierre textual

...El agua lava la yedra;
rompe el agua verdinegra;
el agua lava la piedra...
Y en mi corazón ardiente,
llueve, llueve dulcemente.

Está el horizonte triste;
¿el paisaje ya no existe?;
un día rosa persiste
en el pálido poniente...
Llueve, llueve dulcemente.

Mi frente cae en mi mano.
¡Ni una mujer, ni un hermano!
¡Mi juventud pasa en vano!
—Mi mano deja mi frente...—
¿Llueve, llueve dulcemente!

¡Tarde, llueve; tarde, llora;
que aunque hubiera un sol de aurora
no llegaría mi hora
luminosa y floreciente!
¡Llueve, llora dulcemente!

(J. R. Jiménez)

No es lo que está roto, no,
el agua que el vaso tiene:
lo que está roto es el vaso
y, el agua, al suelo vierte.

No es lo que está roto, no,
la luz que sujeta al día:
lo que está roto es el tiempo
y en la sombra se desliza.

No es lo que está roto, no,
la sangre que te levanta:
lo que está roto es tu cuerpo
y en el sueño te derramas.

No es lo que está roto, no,
la caja del pensamiento;
que está roto es la idea
que la lleva a lo soberbio.

No es lo que está roto Dios,
ni el campo que Él ha creado:
lo que está roto es el hombre
que no ve a Dios en su campo.

(E. Prados)

Se trata, igualmente, de un tipo de cierre no predecible⁹. En aquel, las sucesivas modificaciones del elemento iterativo no invitaban precisamente a un retorno literal del primero, sino, todo lo contrario, a un nuevo cambio del estribillo; lo más que permitían prever era la repetición parcial, la reproducción de solo algunos elementos o tal vez la de solo su esquema sintáctico. En este, la reproducción literal del verso de apertura en cada una de las ocurrencias instaura la norma de continuación indefinida, invita a una nueva reproducción fiel, de modo que cualquier cambio, por ligero que sea, no sólo representa una ruptura o un desvío de la norma, sino que, además, marca enfáticamente el cierre. En el lector crea satisfacción al frustrar sus expectativas puestas en el cierre de repetición literal, una sensación de alivio contra la severidad y el rigor de los cánones y contra la monotonía que provoca la repetición literal prolongada; la desilusión que pueda producir el truncamiento de sus cálculos sobre el cierre idéntico es sobremanera compensado con el placer estético del extrañamiento, con la sorpresa de un final inesperado, de probabilidad nula. Si el enunciado último reprodujera con total fidelidad, igual que los versos estribillo del interior, el enunciado de apertura, se habría obtenido un cierre estéticamente ineficaz al estar sobredeterminado: el cierre es de máxima predicción, tanto por el propio diseño constructivo de la fórmula estribillística, como por el hecho de que, en efecto, se van satisfaciendo progresivamente (recurrencias internas), con regularidad precisa, las expectativas. (Lo que podría desconocer el lector, en virtud precisamente de la sensación de continuidad que crea la repetición literal, es el momento en que el

⁹ Cabe indicar, no obstante, que en el texto de Juan Ramón hay un cambio fónico en la tercera ocurrencia —que se mantiene en la cuarta y última—: el enunciado iterativo aparece entre signos de exclamación.

poeta desea clausurar su discurso). Por ello, si el estribillo fielmente reproducido permite aventurar un cierre perfecto, un retorno idéntico al enunciado de apertura, la más leve variación que se produzca al final supondrá una transgresión muy intensa. Cuanto más convencionalizado está el cierre, cuanto más impronta de cliché exhiba, más violenta es la ruptura, y más placer estético puede causar en el receptor.

Ahora bien, el sistema de ruptura no tiene por qué estar subordinado al fenómeno del estribillo. La ruptura practicada en el verso de clausura mediante un cambio de cifrado —alteración del número de líneas versales del enunciado iterativo o de su disposición tipográfica, sustitución de un signo léxico, adición de nuevos componentes o sustracción de otros existentes en el verso inaugural, variación fónica (modalidad entonativa)...—, determina un cierre intenso o enfático por cuanto representa siempre un juego con el lector, con su plan de previsiones:

¡Alto pinar!

Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas

vuelan y tornan.

Llevan heridas

Sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!

Cuatro palomas en el tierra están.

Cogedme, cogedme.

Dejadme, dejadme.

Fieras, hombres, sombras.

Flores, soles, mares.

Cogedme.

Dejadme.

(Miguel Hernández)

(F. García Lorca)

Bibliografía

- Arrivé, M. (1969), "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires", *LFr*, 3, 3-13.
- Bousoño, C. (1956), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.
- Cohen, J. (1979), *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982.
- Dumont, J.-P. (1972), "Literalmente y en todos los sentidos. Ensayo de análisis estructural de un cuarteto de Rimbaud", en A. J. Greimas (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, 159-185.
- García-Page, M. (1988), "El cierre del texto poético", en *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Universidad Complutense, cap. 7.
- Greimas, A. J. (1967), "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética", en *Estructuralismo y lingüística*, Barcelona, Nueva Visión, 1969, 163-177.
- Hamon, Ph. (1975), "Clausules", *Poétique*, 24, 495-526
- Hauser, M. (1973), "Sur le signifié poétique", *FrM*, 41, 152-177.
- Herrnstein Smith, B. (1968), *Poetic closure. A study of how poems end*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.
- Kermode, F. (1967), *The sense of an ending*, Londres-Nueva York, Oxford University Press.

- Kotin Mortimer, A. (1985), *La clôture narrative*, París, José Corti.
- Kristeva, J. (1966-67), "El texto cerrado", en *Semiótica (I)*, Madrid, Espiral/Ensayo, 1969, 147-185.
- Lázaro, F. (1976), "El mensaje literal", en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, 149-171.
- Lotman, I. M. (1970), "L'hors texte", *Change*, 6, 68-81.
- (1970b), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- Paraíso, I. (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- Pastor Platero, E. (1993), "El discurso repetido como marca de cierre textual en la prosa de Valle-Inclán", *Signa*, 2, 129-145.
- Poe, E. A. (1846), "Filosofía de la composición", en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, 65-79.
- Traversetti, B. y Andreani, S. (1972), *Le strutture del linguaggio poetico*, Edizioni Rai Radiotelevisione italiana.
- Zilberberg, C. (1972), "Ensayo de lectura de Rimbaud: Bonne pensée du matin", en A. J. Greimas (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, 187-205.

La retórica del verso: Aproximaciones a la métrica desde la retórica

Rosa M.^a Aradra Sánchez
UNED

0. No resulta extraño encontrar consideraciones sobre las relaciones entre métrica y poética en muchos manuales que tienen por objeto el estudio de la literatura y sus formas, pero sí resulta menos frecuente hallar referencias explícitas a las conexiones entre métrica y retórica.

En cuanto a lo primero, basta recordar que el estudio del verso y del ritmo se juzga connatural a la esencia de la poesía desde los orígenes mismos de la reflexión literaria. Ya Aristóteles al comienzo de su *Poética* señalaba que, aunque no fueran todos iguales, los llamados poetas se valían por lo común del verso, y géneros tan distintos como la epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo, la aulética o la citarística, compartían el ritmo, la palabra y la armonía, combinados o no¹.

El hecho de que la retórica se vinculara desde sus orígenes a la prosa, mientras la poética acogía el estudio de las composiciones

¹ Cf. ARISTÓTELES: *Poética*, en ARISTÓTELES, HORACIO, *Artes poéticas*, ed. de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987, 1447a y 1447b.

en verso, fundamentó estas conexiones. Sin embargo, la relación entre retórica y métrica no resulta tan sorprendente si nos detenemos un poco en el tema. Quizá el referente inmediato en el que primero pensamos sea el de la *elocutio*, esa parte de la retórica asumida por la poética para explicar el lenguaje literario y el poético en particular. Pero no es ese el único punto de contacto, de intereses compartidos y de reciprocidades metodológicas. Hay todo un abanico de encuentros y reencuentros históricos y actuales de gran interés, desde la atención a determinados recursos y figuras de mayor uso en el verso a otras muchas posibilidades que las restantes partes de la retórica ofrecen al estudio y análisis de la versificación.

En este trabajo me propongo hacer un breve recorrido por las partes tradicionales de la retórica como un primer acercamiento teórico a las concomitancias y conexiones entre ambos campos, y, de forma paralela, apuntar algunas realizaciones concretas que vinculan en la práctica retórica y métrica, con especial atención a la elocución. Se trata de una aproximación general que por su amplitud justifica investigaciones ulteriores desde diferentes campos y perspectivas.

I. De manera general pensamos en la métrica como la “disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones²”. En el otro lado, la retórica es el *ars bene dicendi* del que habló Quintiliano y la técnica que se ocupa ampliamente del discurso persuasivo. “Persuadir” significa, según

² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 15.

la RAE: “Inducir, mover, obligar a alguien con razones a creer o hacer algo”.

Tal vinculación nos haría preguntarnos por la capacidad persuasiva del verso, que, más allá de su posible peso argumentativo, enlazaría con los mecanismos generales de la persuasión literaria y mostraría de qué manera las fronteras entre verso y prosa —oratoria o literaria— nos adentran en fructíferas zonas de confluencia y apuntan la rentabilidad de antiguos planteamientos para enfoques modernos en el tratamiento de la prosa y el verso. La perspectiva retórica trasciende desde este punto de vista lo meramente argumentativo para presentarse como una disciplina de amplio enfoque textual, que afecta tanto a los procesos de creación y recepción como a los de crítica y análisis.

Históricamente son muchos los puntos en común de estas disciplinas. La retórica clásica, estrechamente marcada por una cultura predominantemente oral y por un enfoque político, compartió con la poesía esa capacidad a la que hemos aludido de influir en unos receptores haciendo cambiar de opinión al auditorio, de hechizarle a través de la palabra y despertar su admiración³. Es cierto que la finalidad de ambos discursos, el retórico y el poético-literario, no es la misma, y que esto determina con claridad sus diferencias, pero también es cierto que las transformaciones políticas, sociales y culturales pronto aproximaron sus planteamientos. La retórica se convirtió en la base de la formación humanística y substituyó la orientación práctica de sus orígenes por la educativa. Tales circunstancias incidirán de lleno en una mayor atención al

³ Cf. LÓPEZ EIRE, Antonio: *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 23.

género epidíctico, aquel más próximo a los receptores, fines y medios de la literatura, frente a los hasta entonces privilegiados géneros deliberativo y judicial. Arranca de aquí la conocida *literaturización* de la retórica y el hermanamiento entre retórica y poética a través de la búsqueda, no tanto de la verdad filosófica, como del relativismo de la verosimilitud, del valor de lo emocional como elemento persuasivo, y del ritmo, que tan en cuenta tendrá Gorgias en el siglo V a. de C.

En este proceso la retórica empezó a vincularse en los primeros tratados medievales a otras disciplinas como la gramática y la dialéctica, en un contexto que da cabida a nuevas formas oratorias y en el que surgen sucesivamente las *ars dictaminis* (s. XI), las *ars poetriae* (s. XII) y las *ars praedicandi* (s. XIII). La gramática, que ya en tiempos de Quintiliano se consideraba una ciencia dividida en dos partes, la ciencia de hablar correctamente y la explicación de los poetas⁴, acogerá los estudios poéticos, el *ars rhythmica* (arte de la composición rítmica tanto en prosa como en verso) y el *ars versificatoria* en particular. Estas últimas abordarán con detalle el estudio de la sílaba, la cantidad vocálica, el ritmo, las formas y licencias poéticas, etc.

A lo largo de la historia los estudios sobre el verso han ido cambiando su ubicación fluctuando básicamente entre la gramática y la poética. Superada la convivencia conjunta de retórica y poética en la época medieval, hay un mayor deseo de clarificar sus

⁴ Cf. QUINTILIANO, M. F.: *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador, doce libros*. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, 5 vols., I, IV, 2. Vid. también MURPHY, J. J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: F. C. E., 1986, p. 145 y ss.

límites coincidiendo con el interés por la *Poética* de Aristóteles en el Renacimiento⁵. Con los antecedentes del Marqués de Santillana o de Encina, se han destacado en la teoría literaria española los ejemplos de Herrera, el Pinciano, Carvallo, Cascales o, ya en el XVIII, Luzán, como prueba de la estrecha relación disciplinar que guardan métrica y poética; incluso encontramos tratados dedicados exclusivamente a la métrica, como los de Sánchez de Lima o Rengifo, que mantienen la denominación de “arte poética”⁶.

No es nuestra intención detenernos ahora en la historia de este proceso, pero sí destacar el hecho de que la métrica, sólidamente ligada a los tratados de poética, convive junto a la retórica en un gran número de preceptivas que desde principios del XIX consolidan la aparición en el mismo volumen de retórica y poética. Bajo la influencia del teórico escocés Hugo Blair y la adaptación que hiciera Munárriz de sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1798-1801), textos tan reeditados y asentados en el ámbito académico como los *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Sánchez Barbero, los *Elementos de Retórica y Poética* (1818) de Mata y Araujo o el conocido *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) de Hermosilla, estarán en la base de la posterior conjunción entre retórica y poéti-

⁵ Cf. BOBES, Carmen, BAAMONDE, Gloria, CUETO, Magdalena, FRECHILLA, Emilio y MARFUL, Inés: *Historia de la teoría literaria, II, Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998, p. 170 y ss.

⁶ Una presentación histórica del lugar que ocupa la métrica en los estudios literarios, con especial atención a los siglos XVIII y XIX, se puede ver en el estudio de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las ideas métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1975, pp. 1-50, y del mismo autor: “La métrica en los estudios literarios”. *Epos*, 1992, 8, pp. 245-261, p. 245 y ss.

ca hacia planteamientos teóricos globales en torno a una ciencia de la literatura⁷.

No extraña, pues, que sea en el diecinueve cuando encontremos tratados con una mayor entidad teórica dedicados exclusivamente al verso en una tradición que arranca de Andrés Bello, Eduardo de la Barra y otros teóricos que publicaron trabajos independientes sobre métrica⁸.

II. Pero empecemos ya nuestro recorrido. Como avanzamos más arriba, la *elocutio* retórica es la fase de elaboración discursiva en la que vamos a encontrar una atención más definida a recursos directamente emparentados con el verso. Aunque la mayoría de los procedimientos del *ornatus* que estudia la *elocutio* clásica fueron muy pronto ejemplificados con textos literarios, tanto en prosa como en verso, no es menos cierto que algunos han mostrado una rentabilidad mucho mayor en la versificación; de hecho, algunos de ellos se estudian como “licencias métricas”.

Me refiero a las llamadas por la retórica tradicional *figuras de dicción* y, como un tipo especial, a las *figuras de metaplasmo*, según la denominación que le diera Quintiliano. Se trata de procedimientos que afectan básicamente al significante, a la forma de la palabra, a la expresión lingüística, y que, como les sucede a las figuras de dicción en general, pierden su esencia cuando son traducidas.

⁷ Para más información sobre este aspecto remitimos a nuestro trabajo: *De la Retórica a la Teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.

⁸ Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las ideas métricas, cit. y Métrica española, cit.*, p. 21.

En el caso concreto de los metaplasmos estamos ante unas licencias en las que se permite la utilización de términos que la gramática considera incorrectos (barbarismos), lo que nos sitúa en un terreno entre gramática, retórica y métrica, que se refleja en la atención vacilante a estos fenómenos en los tratados⁹.

En el estudio de las figuras Lausberg sistematiza en cuatro los apartados clásicos, según los criterios genéricos de adición, supresión, cambio de orden y sustitución¹⁰. Como resultado de la aplicación de estas categorías contamos con diversas posibilidades de adición o supresión de fonemas o sílabas al principio, en medio o al final de una palabra, a las que se han de sumar otras posibilidades por cambio de orden de los elementos fónicos o sustitución de unos por otros, con independencia de su posición dentro de la palabra. Recordemos que en los metaplasmos por adición se habla de la *prótesis* (*arrecoger* por *recoger*), la *epéntesis* (*Ingalaterra* por *Inglaterra*) y la *paragoge* (*felice* por *feliz*); en los metaplasmos por supresión, dependiendo de si el elemento suprimido está al principio, en medio o al final de la palabra, tenemos la *aféresis* (*hora* por *ahora*), la *síncopa* (*muchismos* por *muchísimos*) y la *apócope* (*ídol* por *ídolo*). Los otros metaplasmos serían por cambio de orden: la *metátesis* (*displícina* por *disciplina*), y por sustitución: *antistecon* (*melecina* por *medicina*).

Algunos de estos resultados, que en la lengua común son rechazados como *vitia* o vicios del idioma, son admitidos en el verso

⁹ Pujante, por ejemplo, en su reciente tratado de retórica, los menciona pero no los desarrolla. Cf. PUJANTE, David: *Manual de retórica*, Madrid: Castalia, 2003, pp. 236-237.

¹⁰ Cf. LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966-1968, 3 vols. [1960].

como licencias por ser rentables en el cómputo silábico los dos primeros grupos de metaplasmos, es decir, los que permiten la adición o supresión silábica según las necesidades del poeta.

Desde esa concepción amplia de la gramática a la que antes hemos hecho referencia, Antonio de Nebrija, que ya había considerado en su *Gramática de la lengua castellana* (1492) catorce tipos de metaplasmo, diferenciaba de forma muy clara los conceptos de *lexis*, *barbarismo* y *metaplasmo* según su grado de corrección, y mostraba la conexión entre los metaplasmos y las figuras (*schema*) como procedimientos admitidos o excusables en el ámbito de las palabras aisladas o conectadas, respectivamente. Dice Nebrija:

Si en alguna palabra no se comete vicio alguno, llama se lexis, que quiere dezir perfecta dición. Si en la palabra se comete vicio que no se pueda sufrir, llama se barbarismo. Si se comete pecado que por alguna razón se puede escusar, llama se metaplasmo. Eso mesmo, si en el aiuntamiento de las partes de la oración no ai vicio alguno, llama se phrasis, que quiere dezir perfecta habla. Si se comete vicio intolerable, llama se solecismo. Si ai vicio que por alguna razón se puede escusar, llama se schema. Assí que entre barbarismo y lexis está metaplasmo; entre solecismo y phrasis está schema¹¹.

Precisamente son estos “vicios” o “pecados excusables” de los que habla Nebrija lo que nos interesa, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de los ejemplos con que ilustra su teoría son versos, un gran número de Juan de Mena.

¹¹ NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*. Estudio y edición de Antonio Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1984 (2.^a ed.), p. 211.

También José Antonio Mayoral, que combina la sistematización de Lausberg con la de Nebrija y Correas, ejemplifica todos estos recursos con poetas, en este caso de los Siglos de Oro, y relaciona con los metaplasmos por supresión, como ya lo hiciera la tradición clásica (Lausberg, y el citado Nebrija en la tradición española), fenómenos métricos tan habituales como la *sinéresis* (*poema* por *po-e-ma*) y la *sinalefa* (*ver-dey rosa* por *ver-de-y-ro-sa*) o la denominada *ecthlipsis*, especie de sinalefa consonántica: (sutilladrón)¹². Y otro tanto sucede con la *diéresis* y el *hiato*, que corresponderían a los metaplasmos por adición: la *diéresis*, separación silábica de un diptongo (*ru-i-do* por *rui-do*), y el *hiato* o *dialefa*, como fenómeno que contraviene la tendencia a la sinalefa en la pronunciación habitual y en la métrica.

En este grupo de fenómenos métrico-retóricos encontramos otros recursos determinados por cambios producidos en la cantidad silábica o en la posición acentual, como las llamadas *diástole* y *sístole*. La *diástole* (o *éctasis*), que consiste en el alargamiento de una vocal, se sumaría a la lista de metaplasmos por adición, mientras que la *sístole*, procedimiento de abreviación de una vocal larga, formaría parte de los metaplasmos por supresión. Al carecer el castellano de cantidad vocálica asimila tales procedimientos a la posición acentual, de tal forma que en la diástole se produciría un desplazamiento del acento de una sílaba a la siguiente (*adecúa* por *adecua*), y en la sístole se convertiría en tónica la sílaba anterior (*cénit* por *cenit*), cambios acentuales rechazados por la norma culta.

¹² Cf. MAYORAL, José Antonio: *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994, p. 45.

La cuestión nos plantea, como sintetiza José Perona, “si estamos en presencia de un error o en presencia de un resplandor, de un vulgarismo o de una licencia poética”¹³. El espacio literario puede convertir en “licencia” o “figura” este tipo de fenómenos por el solo hecho de utilizarlos. Un caso particular lo tenemos en aquellos textos que los incorporan como reflejo del habla vulgar de determinados individuos o en la caracterización idiomática, cultural o social, de la persona que toma la palabra. Pero lo habitual, tal y como lo corroboran los numerosos ejemplos que pueblan los manuales, es que sean aplicados en el terreno poético al cómputo silábico o al análisis acentual, según los casos.

De este modo la retórica sistematiza unas posibilidades de realización lingüística que serán validadas por la realidad pragmática en la que se inscriban, ofreciendo así una teoría maleable, con distintos ámbitos de aplicación. Es evidente que la poesía contemporánea, ampliamente liberada de la medida silábica, presenta un limitado empleo de estas licencias, que contrasta con la relevancia que tuvieron en otras épocas literarias y en otros momentos de la historia de nuestra lengua.

III. Las *figuras de repetición*, otro subtipo de las *figuras de dicción*, se basan en el empleo de un elemento verbal que ha aparecido previamente. La repetición es, pues, la clave de la caracterización de este tipo de recursos, igual que, como han destacado tantos autores, sucede con el verso, precisamente porque es clave en

¹³ PERONA, J.: “Cambios fonéticos esporádicos: metaplasmos, vulgarismos o licencias fonológicas”, en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, nº 16, 2002, pp. 5-36, p. 30. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6213/1/EL_16_14.pdf.

la naturaleza del ritmo. Es el caso de quienes han visto en la repetición el rasgo que diferencia el verso de la prosa¹⁴, o de quienes han destacado los mecanismos de repetición como el soporte diferenciador del verso libre¹⁵.

La perspectiva amplia con la que la retórica clásica enfoca la repetición elocutiva (ámbito fónico, léxico-semántico y sintáctico), posibilita una utilización y ejemplificación tanto en contextos oratorios como poéticos. Sin embargo, desde muy pronto el hecho de que estas figuras tomaran como marco los límites concretos de un período, frase o secuencia lingüística (en prosa) favoreció su rápida asimilación al marco del verso, de tal forma que ambos segmentos, delimitados por pausas, vienen a equipararse. Es habitual que los manuales de retórica caractericen la anáfora o la epífora, por poner un ejemplo, desde la perspectiva del verso, y de la frase, si el texto está en prosa, de tal forma que ambas modalidades participan de una misma esencialidad rítmica.

Baste para nuestro propósito enumerar algunas de las figuras de repetición más habituales¹⁶. En el nivel fonológico, la *aliteración*,

¹⁴ Véase, por ejemplo, LOTMAN, I.: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1988 [1973].

¹⁵ Así lo señala, siguiendo la estela de Jakobson, LÁZARO CARRETER, F.: "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 51-62. Sobre la tipología del verso libre atendiendo a la repetición de elementos fónicos o de pensamiento, vid. PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985, y desde un planteamiento histórico y teórico, el trabajo más reciente de UTRERA TORREMOCHA, M.^a V.: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2001.

¹⁶ Remitimos sobre estos aspectos al completo y documentado estudio de FRÉDÉRIC, M.: *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, que aborda la repetición desde un punto de vista retórico y lingüísti-

la *onomatopeya*, el *parómeon*, el *homotéleuton* y el *homeóptoton*, se definen por la recurrencia de sonidos en distintas posiciones y sentidos. La *rima* será la repetición fónica característica del verso.

En el plano léxico-semántico hay una amplia gama de posibilidades que dan nombre a recurrencias enmarcadas en el verso o en la frase: la *anáfora* (x_/x_), la *epífora* (_x/_x), la *complexio* (x_y/x_y), la *geminación* (x, x__), la *anadiplosis* (_x/x_), la *epanadiplosis* (x__x), el *polisíndeton*, la *annominatio* (*paronomasia*, *derivatio*, *figura etimológica*, *políptoton*, *traductio*), el *equivoco* o *antanaclasis*... son algunas de ellas.

En algunos de estos procedimientos estará la raíz de distintas caracterizaciones métricas. La *anadiplosis*, por ejemplo, que repite la última parte de una secuencia al principio de la que le sigue, es la base de los versos encadenados, con rima entre el final de un verso y la primera parte del verso siguiente. En el siglo XVII Caramuel describe esta posibilidad en distintas composiciones métricas. Dice en su *Primus Calamus* al hablar del *soneto concatenado*:

La concatenación pide que la primera parte del verso siguiente concuerde con la última del precedente. Es una figura rítmica que no sólo puede encontrarse en los sonetos, sino también en otras composiciones. Pues, si compones sonetos concatenados, ¿por qué no vas a poder también componer trísticos, tetrásticos o pentásticos (en español, tercetos, cuartillas o quintillas)¹⁷?

co y tiene en cuenta no solo los hechos de elocución del lenguaje elaborado, sino también los de la elocución espontánea.

¹⁷ CARAMUEL, J.: *Primus Calamus ob oculus exhibens Rhithmicam. Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II, Rítmica*. Introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007, pp. 361-362.

Y algo similar sucede con el llamado *soneto con repetición*. Aunque el mismo autor admite que la repetición podrá asimilarse a la concatenación, el hecho de que sea más frecuente le hace considerarla aparte. También posible en cualquier ritmo y en cualquier metro, no solo en el soneto, consistirá en que la última palabra de un verso se repita en el inicio del verso siguiente.

Otros fenómenos métricos basados en la repetición, como el del *eco*, darán nombre también a similares construcciones que subrayan aspectos lúdicos e ingeniosos¹⁸.

Los recursos que se basan en la repetición de elementos sintácticos tienen gran interés en las relaciones entre retórica y métrica. La superación de los esquemas fónicos encuentra en los movimientos de repetición de palabras y estructuras una dimensión más definida y amplia de la significación rítmica. Recordemos la distinción entre el ritmo como fenómeno del habla inseparable de la frase y el metro como hecho de norma abstracto en Octavio Paz, para quien “el ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido¹⁹”.

Por otro lado, el llamado “ritmo de pensamiento”, definido por sus componentes lingüísticos, se ha señalado como característico de la prosa, frente al ritmo del verso, de tipo acentual y cuantitati-

¹⁸ Vid. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 125-127.

¹⁹ Y sigue diciendo: “Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso”. PAZ, O.: *El arco y la lira*. México: F.C.E., 1986, *cit.* en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española, cit.*, p. 37.

vo²⁰. Su base es el paralelismo con sus múltiples realizaciones (*isocolon, parison, correlación...*). Recordemos que el *isocolon*, caracterizado por la igualdad o semejanza en el número de sílabas de varias secuencias, viene a ser una especie de verso en prosa, o más concretamente, un correlato del isosilabismo en poesía, mientras que el *parison* implica igualdad estructural o sintáctica entre frases y oraciones; la *correlación* conlleva una semejanza estructural por la disposición simétrica de las palabras en las oraciones, y no por la coincidencia en la sintaxis. El siguiente ejemplo de *parison* de Fr. Antonio de Guevara que ponen Azaustre y Casas en su *Manual de retórica* es suficientemente ilustrativo:

El dios Cupido y la diosa Venus no quieren en su casa sino a mancebos que los puedan servir y a liberales que sepan gastar, y a libres que puedan gozar, y a pacientes que puedan sufrir, y a discretos que sepan hablar, y a secretos que sepan callar, y a fieles que sepan agradecer, y animosos que sepan perseverar. (*Epístolas familiares*)²¹

En este nivel sintáctico no es necesario insistir ahora en el valor de las recurrencias y los paralelismos fónicos, gramaticales y semánticos en la unidad rítmica del poema, en su literalidad y estructuración interna, en la esencia misma de la secuencia poética como

²⁰ Cf. PARAÍSO, I: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976, p. 48 y ss. Dice sobre el ritmo de pensamiento: "Según sus modalidades, se lo conoce bajo diferentes nombres: "estribillo", "verso anafórico" (repeticiones de frase), "palabras clave", "símbolos", "figuras de estilo basadas en la repetición de palabras" – epanáfora, epanalepsis, epífora, anadiplosis, epanadiplosis, etc.- (repeticiones de una o varias palabras), "paralelismo", "correlación", "quiasmo" (repeticiones de esquemas sintácticos), etc. En la prosa muchas de estas modalidades reaparecen, y lo hacen sobre todo en la prosa oratoria y la lírica". *Ibid.*, p. 52.

²¹ AZAUSTRE, Antonio y CASAS, Juan: *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 103.

factor constructivo del verso, tal y como señalaron los formalistas, o en modelos explicativos de la construcción recurrente del texto poético como los de los *couplings* o *emparejamientos* de S. R. Levin²². Se trata de procedimientos de indudable repercusión semántica y estructural que resaltan la realidad unitaria de la composición poética, de manera especial del verso libre, y como veremos después, de los textos oratorios y artísticos en general.

Sinónimos, tautologías, pleonasmos, reiteraciones, redundancias, isotopías..., constituyen dentro del campo semántico el otro gran bloque de repeticiones. En este sentido no hay que olvidar que la repetición de un elemento lingüístico es siempre una llamada de atención que responde a un deseo de aislar, de destacar y grabar en el receptor una sensación, una impresión, una imagen, una determinada referencialidad. Y esto refuerza la expresividad del texto y la coherencia y cohesión textuales.

El salto de la frase al texto lo explica magníficamente Mayoral cuando habla, siguiendo a Plett, de equivalencias textuales y figuras de repetición en el nivel textual. Aquí se incluirían los *estribillos*, que condensan con frecuencia la idea principal y desempeñan un importante papel en el desarrollo de un texto, y construcciones similares, como la repetición de bloques estróficos o grupos de versos, que, aunque posibles también en prosa, son de marcada relevancia en poesía²³.

El distinto grado de vinculación de estas equivalencias textuales con las formas estrófico-poemáticas será el criterio seguido para

²² Cf. LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.

²³ Véanse las interesantes observaciones que recoge F. MAYORAL: *Figuras retóricas*, cit., p. 205 y ss., LAUSBERG, cit., & 835, y el trabajo de FRÉDÉRIC: *La répétition*, cit. p. 68.

su clasificación. Recordemos, por ejemplo, la importante función que realizan los estribillos en villancicos, letrillas, romances y glosas, en los esquemas estróficos más claros, o el de repeticiones de carácter libre no condicionadas por la estrofa, como anáforas, epíforas, complexiones, etc. de carácter textual. Así ocurre en la canción, muy difundida en los Siglos de Oro, que nos trae a la memoria el conocido verso garcilasiano “Salid sin duelo, lágrimas corriendo”.

Atención aparte merecería el encabalgamiento, fenómeno típicamente versal de trascendencia estilística, que refleja la tensión entre la sintaxis lógica y rítmica, del que se han ocupado numerosos estudios.

IV. Junto a los tropos y figuras, la composición (*compositio*) es la otra gran parte de la *elocutio* retórica. Próxima a las mencionadas figuras de repetición, se centra en el análisis de la combinación armónica de los elementos elocutivos, en su ordenación desde el punto de vista fonético y sintáctico, por lo que presta una atención especial al ritmo. Dionisio de Halicarnaso estableció en el siglo I a. de C. que su función es “disponer de manera debida y congruente entre sí las palabras, conferir a los miembros el ajuste conveniente y distribuir adecuadamente el discurso en períodos”²⁴.

Sin ánimo de extendernos en la compleja sistematización clásica, no podemos dejar de mencionar su importancia como punto de conexión o comparación entre los procedimientos rítmicos de la prosa y los del verso. Aunque ya Aristóteles proscribiera el verso en

²⁴ HALICARNASO, D.: “La composición literaria”, en *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 122-123.

la prosa, en su *Retórica* defendió con claridad el ritmo, como hiciera también en su *Poética* al considerarlo una de las dos causas de la poesía, junto a la mimesis. Dionisio de Halicarnaso desarrolla esta idea y defiende que “es con mucho en la composición donde antes que en ningún otro lugar residen el placer y el poder persuasivo de la palabra”²⁵. Su intención es demostrar la importancia de la *compositio* tanto en textos poéticos como oratorios, ya que, aunque se mantenga fija la selección de palabras de un poema, con que se varíe la composición se produce un nuevo modelo métrico y una alteración de la forma, del estilo, del carácter y de la significación del poema²⁶. Y lo mismo sucede en la prosa.

También Cicerón, uno de los teóricos más atentos al ritmo de la prosa, argumentará la conveniencia de la *compositio* en la prosa, no solo para hablar de forma elegante y agradar (igual que los poetas eran escuchados con placer), o evitar el hastío del auditorio por medio de la variedad, sino también por la fuerza persuasiva del ritmo. Un discurso, si está elaborado de forma *natural*, si revela una cuidada y no artificiosa elección y colocación de los sonidos, de las palabras y de las frases en sus distintas partes, tiene mucha más fuerza que si está suelto. Comparándolo con un atleta o un gladiador, el orador —dice Cicerón— no da un golpe duro si su ataque no es armonioso ni esquivo bien el ataque del contrario:

[...] tal me parece a mí el estilo de estos que no acaban rítmicamente sus frases y tan lejos está la frase de perder nervio por colocar bien las palabras —cosa que suelen decir aquellos que por falta de maes-

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ Cf. *ibid.* p. 129.

tros, por torpeza de ingenio o por pereza de espíritu no consiguen eso— que de otra forma no puede haber en ella ímpetu ni fuerza²⁷.

Razones de peso todas ellas de las que había sido consciente Isócrates cuando introdujo el ritmo en la prosa²⁸. La combinación o mezcla de intervalos largos y breves justifica la movilidad o estatismo del discurso. Los procedimientos son los mismos que los de la poesía, pero a diferencia de esta, deben utilizarse de manera natural. Muchas veces se hacen versos en la prosa sin darnos cuenta, pero la prosa —considerada por Cicerón más difícil que la poesía— debe mostrar un equilibrio rítmico, una mezcla moderada de ritmos, de forma que ni sea esclava del mismo ni lo utilice libremente²⁹.

El orador ideal que describe Cicerón debe procurar enlazar bien las palabras al principio y al final, que tengan los sonidos más armoniosos posibles, que los períodos se presenten redondeados y que suenen de forma rítmica y adecuada³⁰. En la manifestación oral

²⁷ CICERÓN, *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, párrs. 228-229.

²⁸ Dice Cicerón: “Y es que el oído, o la mente, advertida por el oído, contiene en sí misma una especie de medida natural de todos los sonidos. Por ello, ve lo que es demasiado largo y lo que es demasiado corto y siempre espera algo acabado y medido; percibe que ciertas frases están mutiladas y casi cortadas y le chocan, como si se le quitara lo que se le debe; que otras son demasiado largas y como corriendo de una forma exagerada, cosa que el oído rechaza aún más, ya que en la mayoría de los casos, pero sobre todo en esta materia, lo mucho molesta más que lo poco. Así pues, de la misma forma que la poética y el verso han sido inventados gracias a la limitación impuesta por los oídos y a la observación de los técnicos, así también en la prosa se ha advertido —más tarde sin duda, pero según la indicación de la misma naturaleza— que la secuencia de las palabras y el final de las frases obedecen a ciertas leyes”. *Ibid.*, párrs. 177-178.

²⁹ Cf. *ibid.*, párr. 198.

³⁰ Cf. *ibid.*, párr. 149.

de un texto que tiene por objeto influir en el auditorio con una determinada intención, el aspecto auditivo es más importante de lo que pueda parecer. Por eso Cicerón valora las cualidades rítmicas de los sonidos y de sus combinaciones, para que no se produzcan hiatos ni asperezas³¹, así como palabras tomadas del acervo común que suenen bien, “no palabras rebuscadas, como hacen los poetas³²”.

En cuanto a la colocación de las palabras, el orador ha de buscar cierto *redondeamiento* en la expresión a través básicamente de la simetría. Ésta se convierte en una fuente rítmica natural. Enlazando con el apartado anterior, Gorgias, al que pone como ejemplo Cicerón, fue el referente indiscutible de la simetría en la composición. El empleo de palabras que tengan iguales terminaciones casuales, la colocación de elementos simétricos, o la colocación de contrarios en oposición, son algunos de los procedimientos que conectan con los recursos antes mencionados, que proporcionan musicalidad por su propia naturaleza³³. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento en prosa oratoria que pone Cicerón:

Existe, en efecto, jueces, una ley, no escrita, sino innata, ley que no hemos aprendido, recibido, leído, sino que de la misma naturaleza la hemos recibido, bebido, extraído, y para la cual no hemos sido enseñados, sino formados, no instruidos, sino imbuidos³⁴.

³¹ Dice al respecto: “Y es que, por muy agradables y profundos que sean los pensamientos, si se exponen con palabras mal colocadas, ofenderán a los oídos, cuyo juicio es muy exigente”. *Ibid.*, párr. 150.

³² *Ibid.*, párr. 163.

³³ Cf. *Ibid.*, párrs. 164 y 165.

³⁴ *Ibid.*, párr. 165.

El último punto es el del *período*, de los *incisos* y los *miembros*. Aquí la noción de *numerus* es fundamental, como equivalente del metro poético en la prosa, o la misma distinción clásica entre estilo suelto (de ritmo relajado tendente a la coordinación, sin las ataduras del *numerus*, y basado en la regularidad de la ordenación sintáctica) y el estilo periódico (determinado por el *numerus*, desarrolla el contenido argumentativo a través de una serie de períodos o partes interrelacionadas, preferentemente a través de la subordinación). Con respecto al *numerus* la preceptiva retórica reivindicó con insistencia la variedad y la evitación del metro poético en prosa (principio antimétrico) para no restarle verosimilitud al discurso³⁵.

Como vemos, la atención retórica a la estructuración oracional en la *compositio* no sólo es efectiva en el análisis estilístico de la prosa literaria, sino que puede ser también eficaz en el verso. Pensemos, por ejemplo, en sonetos tan estudiados como el clásico de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” o el de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”, en los que la simetría oracional se une a la versal para reforzar un conjunto armónico y acabado, de ritmo total. La relación de estas estructuras compositivas con figuras de repetición como las anteriormente señaladas: paralelismos, anáforas, polisíndeton, etc., refuerza claramente su expresividad y se erige en elemento significativo de primer orden.

³⁵ Para un repaso más detallado de la teoría del *numerus* aplicado a la prosa de Fray Luis de León, vid. MÁRQUEZ, M. A.: “El *numerus* en la prosa de Fray Luis de León”, en M. V. Utrera Torremocha y M. Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 241-253.

Otro tanto se puede decir del poema en prosa, de creciente interés en la poesía del siglo pasado, en el que no nos vamos a detener ahora³⁶.

V. Desde la perspectiva amplia de la ordenación discursiva, la *dispositio* ofrece un campo no desdeñable de estudio y aproximación a la versificación. El verso es el marco en el que se ubican las palabras que selecciona y ordena el poeta en un proceso deslindable solo metodológicamente del resto de las operaciones nucleares.

La misma retórica que reglamenta la ubicación-ordenación-estructuración en los argumentos, de las partes de la oración, de los párrafos y de las palabras en la frase (*compositio*) también ofrece una zona de reflexión sobre la ordenación versal.

La consideración, por ejemplo, de la posición que ocupa una unidad lingüística, o su repetición al principio, en medio o al final de un verso, estrofa o poema, conlleva una determinada intencionalidad estética y está al servicio de la consecución de un sentido. Cuando Lotman se pregunta por el papel estructural de las repeticiones métricas y por la función que desempeñan en la construcción general del texto³⁷, lo que está haciendo es plantearse el po-

³⁶ Sobre los avatares históricos que experimenta la prosa en su consideración artística y la relación entre prosa, poesía y verso, con atención particular al poema en prosa, vid, el trabajo de UTRERA TORREMOCHA, M.^a VICTORIA: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 24 y ss. Véase también MÁRQUEZ GUERRERO, M. A.: "El poema en prosa y el principio antimétrico". *Epos. Revista de Filología*, 2003, 19, pp. 133-150.

³⁷ Cf. LOTMAN, *La Estructura del texto artístico*, cit.

der significativo de las estructuras métricas, la inseparabilidad de sonido y sentido, el significado artístico del ritmo³⁸.

En la apelación directa al receptor que supone todo texto poético, literario o retórico, la ubicación de las formas lingüísticas constituye un refuerzo añadido que se suma al espacio ocupado por reiteraciones y recursos elocutivos basados en la repetición, bien de fonemas (aliteraciones, isotopías fónicas, rimas...), bien de otros procedimientos como los arriba estudiados.

Más allá de la orientación estrictamente formal del estudio del verso, la estrofa, y el poema en su conjunto, sobre todo cuando se trata de una suma integradora de estrofas, la *dispositio* retórica puede iluminar o justificar la ordenación interna de los componentes estróficos dentro del poema. La rentabilidad textual de las partes de la *dispositio* clásica (las generales *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*), permite su aplicación al análisis específico de textos poéticos, de su producción y recepción, en el marco general de la reivindicada "retórica general textual"³⁹.

Sobre este tema se ha señalado la correspondencia entre el verso y la frase, por un lado, y la estrofa, en tanto conjunto de versos, con lo que pudiéramos asimilar a una cláusula sintáctico-dispositiva. En ese sentido han sido analizadas, por ejemplo, las

³⁸ Disponemos de una aproximación al tema en el artículo de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: "Estructuras métricas y sentido artístico". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2004, 3.
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/dominguez.htm>.

³⁹ Vid. la síntesis que ofrece POZUELO, J. M.^a: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988, especialmente en el cap. VIII, "La neoretórica y los recursos del lenguaje literario", p. 159 y ss.

variaciones estructurales del soneto renacentista con respecto al soneto barroco atendiendo a la distribución y función de sus componentes: abundancia de la isodistribución dual en el Renacimiento, más natural, frente a isodistribución múltiple barroca, que produce una impresión de mayor artificio⁴⁰.

La rentabilidad estructural del soneto es una muestra de algunas posibilidades de enfoque muy iluminadoras en el análisis de otras series o composiciones estróficas que, como toda realización textual, refleja una realidad pragmática específica y una determinada intención comunicativa.

VI. Plantearnos la relación entre métrica e *inventio* puede sorprender por tratarse de dos aspectos aparentemente alejados: la métrica parece privilegiar el análisis formal, y la invención se concentra en la búsqueda de los argumentos, de los temas que se van a desarrollar. Se trata en este último caso de una fase de indagación, de búsqueda, de rastreo, de elección y necesaria selección de entre innumerables posibilidades temáticas.

La preocupación clásica por la conveniencia y el decoro destacó en el ámbito de la poética la adecuada vinculación entre determinados metros y géneros literarios. Desde la retórica se hizo algo similar cuando se insistió en la correspondencia del estilo rítmico, por ejemplo, con determinados géneros o partes del discurso.

Así, se estableció que el empleo ocasional de un estilo armonioso, con frases delimitadas y redondeadas, simétricas y acabadas,

⁴⁰ Cf. GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.ª T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2006 [2004], p. 97 y ss.

particularmente rentable en el género epidíctico, debía ser utilizado con prudencia en el género forense y deliberativo. Con ello se pretendía evitar el cansancio del auditorio y una sensación de artificiosidad que podía restar credibilidad al discurso y quitarle patetismo. Solo se recomienda este estilo en los elogios, en las ampliaciones y en las peroraciones, cuando el auditorio, ya conquistado y dominado, se entrega y embelesa ante la fuerza de la palabra⁴¹. Por otra parte, el orador debía adecuar la composición a los contenidos que quería expresar y utilizar un ritmo rápido para los pasajes tensos, por ejemplo, y un ritmo lento para la exposición de los hechos⁴², o componer un discurso con muchos incisos y miembros en los pasajes en los que se acusaba o se refutaba algún argumento⁴³, procurando en todo momento la variedad.

No voy a entrar en la problemática distanciadora a la par que justificadora de forma y contenido, *res* y *verba*, idea y expresión, estrofa y motivo poético, en la que podríamos pensar a la hora de explicar determinadas elecciones métricas por parte del poeta. Pero sí puede resultar de interés plantear interrogantes como qué es lo que justifica la elección de una estrofa o de un esquema métrico determinado, qué conexiones se pueden trazar entre ambos, qué las explicaría, qué temática se ha relacionado más con el uso de determinados versos, estrofas u otros procedimientos métricos, o de qué manera influye la tradición poética y sus modelos en la formación de los cánones métricos.

⁴¹ Cf. CICERÓN, *El Orador*, cit., párr. 210.

⁴² Cf. *ibid.*, párr. 212.

⁴³ Cf. *ibid.*, párr. 225.

Lope de Vega, en su conocido *Arte nuevo de hacer comedias*, asociaba algunos tipos estróficos a temas concretos. Recordemos:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas⁴⁴.

Es evidente que los tópicos, tanto los retóricos o lugares comunes como los literarios o tradicionales, pueden desempeñar también una función estructural de guía composicional. M.^a Isabel López Martínez nos recuerda, por ejemplo, el papel estructural que puede tener el tópico literario del viaje en la novela, y que en canciones, cuentos y refranes abundan fórmulas de arranque y de cierre, “casillas que son susceptibles de rellenarse con contenidos distintos⁴⁵”.

También en composiciones sólidamente secuenciadas, como los cuentos maravillosos o los cuentos tradicionales infantiles, encontramos fórmulas para comenzar y acabar que sitúan al receptor en un escenario referencial que tiende a la repetición y, relacionado con la memoria, a su fijación. Así ocurre con los comienzos de tantos cuentos: “Érase una vez...”, “Había una vez...”, “Hace mucho tiempo”,

⁴⁴ VEGA, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006, p. 148.

⁴⁵ Cf. LOPEZ MARTÍNEZ, M.^a I.: *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 44-45. Para un enfoque más general desde la literatura comparada, vid. NAUPERT, C. (comp.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.

“Vivía una vez...”, “Allá por el año...”, “En tiempos de Mari Castaña...”, “En un país lejano...”, “Érase que se era...”; y con las fórmulas para acabar tan próximas al verso: “... y fueron felices / y comieron perdices”, “...colorín colorado / este cuento se ha acabado”, “...esto es verdad y no miento / y como me lo contaron lo cuento”, etc.⁴⁶.

El encanto de los llamados “cuentos de fórmula” consiste en la repetición exacta de una serie de palabras, en acciones que se reiteran, en personajes que siguen patrones similares. Tal necesidad de reiteración, confirmada por el deseo de oír una y otra vez el mismo relato, está en la base del aprendizaje del niño y en los mecanismos psicológicos de conquista y consolidación de la realidad circundante⁴⁷.

Temática y verso, tematología y métrica, tono y género métrico tienden lazos de unión que llevan a pensar, por ejemplo, en las formas y procedimientos métricos más rentables para la expresión de la sátira⁴⁸, el poema humorístico o burlesco, la poesía grave a la que se refería Lope... Igual que el orador busca en las distintas fases de elaboración de su discurso los mejores argumentos, la disposición más adecuada y la expresión más convincente, el poeta, que sigue estas mismas etapas en su proceso creador, selecciona el metro más apropiado al tema, a la intencionalidad que persigue, a las sensaciones que pretende sugerir o al efecto que busca provocar.

⁴⁶ Cf. PELEGRÍN, A.: *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya, 2004, pp. 133-134.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 84 y ss.

⁴⁸ Vid. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: “Métrica y sátira”. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 7-21.

VII. En este apretado recorrido por las partes tradicionales de la retórica llegamos a la *memoria* y a la *acción*. Con la literaturización de la retórica *memoria* y *actio* fueron relegadas a un segundo plano, hasta el punto de desaparecer de nuevo del núcleo retórico básico y experimentar una significativa transformación, sobre todo con la gran crisis de la retórica en el siglo XIX⁴⁹.

La memoria clásica, sólidamente sistematizada en la *Rhetorica ad Herennium*, resaltó el poder evocador de las imágenes en la fijación de los recuerdos, de las palabras y de las ideas. Una cultura predominantemente oral como la de la antigua Grecia se preocupó pronto por fijar las grandes piezas oratorias para estudiarlas e imitarlas y proporcionar la técnica para retener y ejecutar los discursos. De este modo incorporó a las partes nucleares de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* estas otras dos técnicas: *memoria* y *actio*.

En cuanto a la poesía, la propia naturaleza del verso favorece su memorización: la rima, las repeticiones de toda índole, las simetrías, el ritmo, en definitiva, son elementos que potencian la perdurabilidad mental del texto. De esta forma se conjugan las valencias temporales del ritmo con las espaciales de las imágenes memorísticas⁵⁰.

Desde la oratoria el interés pragmático por la fijación de determinados contenidos o expresiones en el receptor procede de la orientación didáctica de la retórica clásica. La *memoria*, fundamentalmente orientada al proceso de creación y ejecución del discurso,

⁴⁹ Vid. un análisis más detallado en nuestro libro *De la Retórica a la Teoría de la literatura*, cit., p. 117 y ss.

⁵⁰ Para un repaso sobre la evolución del arte de la memoria desde la antigüedad clásica al siglo XVII, remitimos al estudio ya clásico de YATES, F.: *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

interesa también desde la perspectiva del receptor. El texto se configura, se organiza y se expresa pensando también en que el auditorio retenga lo que queremos que retenga. No en vano el *ornatus* se justifica como llamada de atención al auditorio para evitar el *taedium*.

Así lo apreciamos en Luis Vives cuando aconseja determinados procedimientos para conseguir que un oyente que no retiene las cosas con facilidad memorice lo que se le dice. En su opinión son más provechosas las sentencias breves, adornadas con figuras y armoniosas en el ritmo, las palabras muy usadas, el orden natural, el que los ejemplos sean pocos y repetidos y el destacar de forma especial aquello que queremos que se fije más. La melodía en las poesías y el ritmo corrigen en gran medida esta falta de atención y de retentiva, dice Vives⁵¹.

Tradicionalmente se han estimado las ventajas del verso en la memorización de contenidos y preceptos. La propia teoría literaria asumió desde muy pronto esta y otras formas para amenizar su aprendizaje⁵². Así, desde la *Epístola a los Pisones* de Horacio, fueron muchas las preceptivas escritas en verso, como las de Boileau, Artiga, Pérez de Camino o Martínez de la Rosa, por citar algunas de las más conocidas.

⁵¹ Cf. VIVES, Juan Luis: *El arte retórica. De ratione dicendi*. Estudio introductorio de Emilio Hidalgo-Serna; edición bilingüe, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998, p. 185.

⁵² El interesado por la utilización de determinadas formas pseudo literarias en la configuración formal de textos de teoría literaria en el siglo XVIII puede consultar nuestro artículo "Las formas de la teoría literaria en el siglo XVIII. El *Fray Gerundio* como retórica novelada", en *Revista de literatura*, LXI, nº 121, 1999, pp. 61-81, especialmente, pp. 61-75.

En este sentido, Vives, que había excluido la *memoria* de la retórica, fue muy claro cuando escribió sobre la utilidad del verso para la memoria:

El verso ayuda mucho a la memoria con la armonía y medida del ritmo y, así, aquellas materias que sean dignas de recordar, deben adaptarse a ritmos. Las sentencias que se entremezclan en el poema como piedras preciosas, si no de forma más sublime e ilustre, quisiera yo sujetarlas de forma más rítmica y más rotunda, lanzándolas como un dardo para que se adhieran más firmemente y esto ha de hacerse no sólo en todo el poema, sino especialmente en la elocución escénica. Así, el espectador las llevará fácilmente a casa, las recordará y las repasará para sí⁵³.

Aunque los avances tecnológicos y el peso de la imagen en la cultura actual han restado atención a la memoria como procedimiento didáctico, no han dejado de destacarse sus ventajas en la educación infantil. Las primeras palabras del niño van asociadas al juego, al ritmo y a la sorpresa, por lo que ocupan un lugar central múltiples manifestaciones poéticas orales, canciones, retahílas, cuentos, juegos mímicos..., que a todos nos vienen a la memoria, y en las que resulta determinante la voz, el sonido, la entonación, el gesto y la dramatización⁵⁴.

⁵³ VIVES: *El arte retórica, cit.*, p. 277.

⁵⁴ Sobre la literatura popular infantil de tradición oral, vid. los trabajos recogidos en CERRILLO, Pedro C. y SÁNCHEZ ORTIZ, César: *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

La puesta en escena del discurso clásico⁵⁵ conecta directamente en nuestros días con una amplia gama de profesiones cuyo principal instrumento es el lenguaje y que requieren un buen dominio del arte de la palabra⁵⁶. El discurso político, el judicial, el publicitario, el del docente o el científico... comparten con la lectura escenificada de cuentos, el recitado de poemas o las representaciones teatrales, una atención diferenciada hacia la pronunciación y el gesto.

Como en el caso anterior, esta práctica se presenta en la actualidad en contextos puntuales, en los que prima la naturalidad en la acción y en la pronunciación. La distinción metodológica que hiciera Jakobson entre modelo y ejemplo de verso y modelo y ejemplo de ejecución, tiene en esta última dualidad uno de sus sentidos más interesantes por su aplicabilidad a otros ámbitos⁵⁷.

En este rápido recorrido por la retórica, que en ningún momento ha pretendido ser exhaustivo ni definitivo, hemos visto cómo la retórica, en tanto teoría explicativa del proceso de elaboración discursiva y literaria en general, muestra, también en el terreno de la métrica, su permeabilidad y su vigencia. Desde una perspectiva amplia y actual pone también al servicio del verso sus

⁵⁵ Para un recorrido histórico por la *actio*, vid. DÍEZ CORONADO, M.^a A. *Retórica y representación: historia y teoría de la "actio"*. Logroño: Ed. Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

⁵⁶ Véase el reciente trabajo de HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. y M.^a C. GARCÍA TEJERA: *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel, 2008 (3^a ed.) [2004].

⁵⁷ Cf. JAKOBSON, R.: "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 347-395 [1960].

instrumentos de análisis, de tal forma que complementa aquellos que apenas si quedaron esbozados en la retórica clásica, y refuerza aquellos otros que desde sus mismos orígenes acercaron las distancias que median entre el verso y la prosa. Se abre un campo de múltiples y diversos senderos que habrán de completar investigaciones futuras.

Bibliografía

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *De la Retórica a la Teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.

_____: "Las formas de la teoría literaria en el siglo XVIII. El Fray Gerundio como retórica novelada". *Revista de literatura*, LXI, 121, 1999, pp. 61-81.

ARISTÓTELES: *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.

ARISTÓTELES, HORACIO: *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.

AZAUSTRE, Antonio y CASAS, Juan: *Manual de retórica*. Barcelona: Ariel, 1997.

BOBES, Carmen, BAAMONDE, Gloria, CUETO, Magdalena, FRECHILLA, Emilio y MARFUL, Inés: *Historia de la teoría literaria, II, Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.

Caramuel, Juan: *Primus Calamus ob oculus exhibens Rhithmicam. Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II, Rítmica*. Introducción y edición al cuidado de Isabel Paraíso. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.

CERRILLO, Pedro C. y SÁNCHEZ ORTIZ, César: *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

CICERÓN: *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

DÍEZ CORONADO, M.^a A.: *Retórica y representación: historia y teoría de la "actio"*. Logroño: Ed. Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las ideas métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1975.

_____: "La métrica en los estudios literarios". *Epos*, 1992, 8, pp. 245-261.

_____: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.

_____: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

_____: "Estructuras métricas y sentido artístico". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2004.
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/dominguez.htm>.

_____: "Métrica y sátira". *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 7-21.

FRÉDÉRIC, Madeleine: *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985

GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.^a T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2006 [2004].

HALICARNASO, D. de: *La composición literaria*, en *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. y M.^a C. GARCÍA TEJERA: *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel, 2008 (3^a ed.) [2004].
- JAKOBSON, R.: "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 347-395 [1960].
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1990, 3 vols. [1966].
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, 1972, pp. 51-62.
- Levin, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.
- LÓPEZ EIRE, Antonio: *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- LOPEZ MARTÍNEZ, M.^a Isabel: *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- LOTMAN, Iuri: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1988 [1973].
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. A.: "El poema en prosa y el principio alométrico". *Epos. Revista de Filología*, 2003, 19, pp. 133-150.
- _____: "El *numerus* en la prosa de Fray Luis de León", en M.^a V. Utrera Torremocha y M. Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 241-253.
- MAYORAL, José Antonio: *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.

- MURPHY, James J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: F.C.C., 1986 [1974].
- NAUPERT, Cristina (comp.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- NEBRIJA, Antonio de (1492). *Gramática de la lengua castellana*. *Gramática de la lengua castellana, estudio y edición de Antonio Quilis*, Madrid: Editora Nacional, 1984 (2ª ed.).
- PARAÍSO, Isabel: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976.
- _____: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- PELEGRÍN, Ana (2004), *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*, Madrid, Anaya, 2004.
- PERONA, José: "Cambios fonéticos esporádicos: metaplasmos, vulgarismos o licencias fonológicas", en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2002, nº 16, pp. 5-36. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6213/1/EL_16_14.pdf.
- POZUELO YVANCOS, J. M.ª: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- PUJANTE, David: *Manual de retórica*. Madrid: Castalia, 2003.
- QUINTILIANO, Marco Fabio.: *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador, doce libros*. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, 5 vols.

UTRERA TORREMOCHA, M.^a Victoria: *Teoría del poema en prosa*.
Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

_____: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2001.

VIVES, Juan Luis, *El arte retórica. De ratione dicendi*. Estudio introductorio de Emilio Hidalgo-Serna; edición bilingüe, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998.

YATES, F.: *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

El ritmo domina nuestras vidas. Respiramos con una cadencia, caminamos a un compás, nos dormimos por la noche y trabajamos a unas determinadas horas. Y disfrutamos, gozamos, a un ritmo. La poesía recoge esto: la vida en su medida, y esa medida es el verso.

Se recopilan aquí una serie de trabajos especializados en métrica, abordada desde distintos enfoques: desde uno más teórico, al más lingüístico, o incluso desde su relación con la retórica.

Este volumen constituye un acercamiento ameno y riguroso a un pedazo de la historia y la evolución del verso castellano y los elementos que lo forman.

PUNTO ROJO
LIBROS

ISBN 978-84-1629205-4



Imagen de cubierta: OPIEMME