

## FORMAS DE ESTRIBILLO EN LA POESÍA DE EMILIO PRADOS

### FORMS OF REFRAIN IN EMILIO PRADOS' POETRY

MARIO GARCÍA-PAGE  
UNED (Madrid)

**Resumen:** Un rasgo de la creación poética de Emilio Prados es el empleo del estribillo, un recurso característico de la poesía popular tradicional, en especial de la poesía de tipo paralelístico. El estribillo es no sólo un artificio de versificación, sino también un fenómeno de repetición de orden textual. El estribillo se manifiesta en Prados muy diversamente: repetición exacta / repetición inexacta o variable, estribillo exento o tipográficamente aislado / estribillo integrado (es decir, embutido en la estrofa), etc. Una de las principales formas de expresión del estribillo en Emilio Prados es la ruptura consciente en la última ocurrencia del estribillo en el cierre del poema (por ejemplo, mediante una variación léxica, gramatical o gráfica, o por la adición de un verso extraño).

**Palabras clave:** Estribillo, poesía paralelística, lenguaje literario, repetición.

**Abstract:** A feature of Emilio Prados' poetic creativity is the use of refrain, a characteristic resource within popular traditional poetry, particularly that of the in-parallel type. The refrain is not only a versification device but also a repetition phenomenon of a textual kind. It makes itself apparent in Prados' poetry in different ways: exact repetition / inexact or variable repetition, free or typo-

graphically isolated refrain / integrated refrain (that is, the refrain included within a stanza), etc. The deliberate breaking which occurs at the end of a poem (for instance, because of some lexical, grammatical, or graphic modification, or the addition of a foreign line) is representative of some of the main formats the refrain takes on in Emilio Prados' poetry.

**Key words:** Refrain, in-parallel poetry, literary language, repetition.

### ***1. Introducción: trazos generales de la poesía de Emilio Prados***

Un estudio de conjunto, de la obra lírica completa de Emilio Prados Such<sup>1</sup>, permite aventurar una serie de rasgos o propiedades del estribillo como artificio constructivo del discurso metrificado que podrían considerarse característicos del poeta malagueño, aunque no exclusivos pues también se advierten en otros escritores.

Una gran parte de la producción artística de Emilio Prados, precisamente la que entronca más firme y directamente con la poesía neo-popular, incorpora, con mayor o menor insistencia, el estribillo como constituyente estructural, entre otros mecanismos de repetición textual.

El estudio de conjunto desvela que el estribillo se manifiesta diversamente en la poesía de Emilio Prados, adoptando fórmulas muy variadas, algunas atípicas, netamente originales: de las formas más puras y obedientes con el modelo clásico de la canción popular tradicional<sup>2</sup>, que recogen los cancioneros medievales y los poetas de la Edad de Oro practicaron con soberbia maestría, a las formas más innovadoras, más irreverentes con dicho modelo, más del gusto de la poesía neopopular de corte estribillístico del siglo xx. El estribillo que sigue este formato es, sin duda, el dominante en Emilio Prados; aquel, en estado puro, está, en cambio, escasamente representado en su obra.

Cabe advertir, no obstante, que la originalidad de la poesía de estribillo del siglo xx no es tal, y que la división de esta clase de

<sup>1</sup> La edición utilizada es la de C. BLANCO AGUINAGA y A. CARREIRA: Emilio PRADOS (1999): *Poesía completa*. Madrid: Visor, 2 vols., seguramente la más completa.

<sup>2</sup> La crítica general observa acertadamente la predilección del poeta por las formas métricas tradicionales (como, por ejemplo, DEBICKI 1968, LÓPEZ 1985 o LÓPEZ CASTRO 1988), aunque no suele señalar el rasgo del desvío o quebrantamiento constante del modelo original.

poesía en dos grupos diferenciados no es exacta en la medida en que la lírica popular que practica el estribillo, de tradición oral esencialmente, ha ido, a lo largo del tiempo, sufriendo cambios más o menos profundos y, en manos de los poetas más ávidos de experimentos líricos, incorporando elementos nuevos como supuestos agentes transgresores del canon. Podría decirse que lo que se ha producido es, simplemente, una evolución, sin que ello implique la aniquilación total y definitiva del patrón primitivo; la propia tradición ha ido dando forma a nuevos diseños estructurales del estribillo. Lo nuevo y lo viejo siempre han coexistido<sup>3</sup>.

Si el modelo convencional de la poesía de estribillo tradicional, inspirada en los remotos cantos litúrgicos y en las composiciones corales diseñadas para la recitación polifónica, utilizaba normalmente como estribillo un texto ajeno, por lo común anónimo (refrán, villancico, cantar, coplilla...), que, ubicado al comienzo de la composición a modo de frontispicio, tipográficamente diferenciado del resto como pieza de arquitectura exenta, marcaba la estructura métrica y temática de la composición, e, intercalado con regular periodicidad en el cuerpo del poema, servía como elemento organizador del mismo, seccionándolo en partes o estrofas que giraban en torno al mismo tema, y no pocas veces cerrándolo herméticamente, dicho modelo fue diversificándose ya desde sus más prístinos orígenes, tal como muestran numerosas canciones del medievo, introduciendo fórmulas originales, fruto indudable, en muchos casos, de la creatividad artística del poeta o el trovador, y así surgieron canciones de estribillo con variantes o, dicho de otro modo, con un estribillo que no se reproduce literalmente, cambiante en cada repetición; canciones con dos estribillos o enunciados iterativos alternantes; canciones decapitadas, despojadas de estribillo en la cabecera,

<sup>3</sup> Sobre la irregularidad de los modelos métricos regulares, es cita obligada el clásico estudio de HENRÍQUEZ UREÑA (1920). Puede verse también FRENK ALATORRE (1990). Los manuales de métrica también recogen a veces variantes y contraejemplos de los metros y las formas estróficas tradicionales. En SÁNCHEZ ROMERALO (1969) y SPYROPOULOU LECLANCHE (1998), por ejemplo, se advierten así mismo variaciones del villancico arquetípico o del *refrain*, elementos poéticos estructurantes que, como es sabido, guardan una muy estrecha relación con el estribillo; de hecho, *refrain* y el villancico o coplilla de entrada se configuran en estribillo en numerosas composiciones.

o que no se sellan con estribillo, a veces porque se añade, a modo de estrambote, un estrofa de más; canciones en las que el estribillo no constituye la base temática ni rítmica, esto es, canciones con estribillo extratemático o semánticamente inmotivado, incluso convertido en mero adorno sonoro, en ripio, y canciones con estribillo extrarrítmico, con metro propio, independiente del que gobierna el resto del discurso; canciones con estribillo integrado en las estrofas, situado generalmente al comienzo o al final de las mismas; canciones con estribillo de periodicidad o frecuencia irregular, y canciones sin estructuración estrófica, a guisa de romances, que diseminan el estribillo de manera asistemática; canciones con un estribillo escasamente representativo (a veces, una palabra, una interjección...), y, al contrario, canciones de estribillo como estructura poética dominante o enfatizado en las que el discurso lírico queda extremadamente reducido al máximo, a la mínima expresión, a veces a un solo verso y a modo de historia secundaria; etc.<sup>4</sup>

Estas formas más o menos intensamente desviantes del modelo convencional representan la mayor parte de las creaciones líricas con estructura estribillística de Emilio Prados hasta el extremo a veces de ser un ejemplo palpable de la voluntad de ruptura con el modelo. Un rasgo sobresaliente del quehacer poético de Prados cuando adopta un patrón regular, sea métrico, sea estrófico, sea de una figura iterativa..., es la ruptura consciente de dicho patrón, que, con extrema frecuencia, tiene lugar en la parte final del poema. Prados no quiere que sus discursos poéticos queden rigurosamente ceñidos al estricto corsé de un patrón convencional; las rígidas normas del género han de ser contravenidas en alguna parte del cuerpo del poema, en el cierre generalmente<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> De algunas de estas manifestaciones «irregulares», hay interesantes ilustraciones en GARCÍA-PAGE (2003) y LUJÁN ATIENZA (2010).

<sup>5</sup> Ya en GARCÍA-PAGE (2003) se hace referencia expresa a este rasgo de estilo de Emilio Prados, que coincide grosso modo con la observación de DEL CASTILLO JIMÉNEZ (1985: 132-135). Sobre la ruptura del modelo en el cierre poemático, véase GARCÍA-PAGE (2005) y la bibliografía citada. A este fenómeno y a sus formas de expresión se hace alusión en diversos puntos de este trabajo.

## 2. Formas del estribillo en la obra lírica de Emilio Prados

Como hemos indicado, en la obra lírica de Emilio Prados es casi imposible localizar una composición que adopte con todo rigor el modelo clásico del poema de estribillo, con texto anónimo exento, que abra y cierre el discurso sirviendo supuestamente de base temática y métrica al mismo, y que lo organice en partes o estrofas gracias a una repetición periódica, regular, en el interior de precisión matemática.

Hay, no obstante, algunas composiciones de estribillo en alto grado fieles al cantar estribillístico tradicional, como el fragmento poemático «Presagios», de *Mosaico. Poema con espejismo* (II, 699):

Cuando se abre el día  
soy cajero del Tedio,  
y en cuanto que obscurece  
tesorero de sueños.

En el taller del Tiempo  
entré como aprendiz de sastre.  
Me salí  
porque supe  
que el Olvido se cubre  
de abanicos de aire.

Cuando se abre el día  
soy cajero del Tedio  
y en cuanto que obscurece  
tesorero de sueños.

Fui a regalarle al Sol  
un disfraz de cangrejo,  
por ver si así trocaba  
el camino del Tiempo,  
y me he vuelto,

pues la alcancía de la tarde  
ya lo guardaba dentro.

Cuando se abre el día  
soy cajero del Tedio  
y en cuanto que obscurece  
tesorero de sueños.

Fui a pintar la noche  
color hoja de lata,  
porque el gallo del Tiempo  
se creyera en el alba,  
y me he vuelto,  
porque al salir de casa,  
cayó un pájaro muerto  
de una rama.

Cuando se abre el día  
soy cajero del Tedio  
y en cuanto que obscurece  
tesorero de sueños.

Aun así, no puede afirmarse que «Presagios» sea un texto totalmente obediente al canon de la canción de estribillo, entre otras razones, porque el estribillo no es un texto ajeno, porque no constituye fielmente la base métrica y porque la periodicidad de la repetición no es exacta al no ser idénticas las estrofas que conforman el cuerpo del texto. El estribillo es una copla o cuarteta asonantada de versos heptasílabos; el texto, aunque sigue

este esquema básicamente, presenta algunos quebrados tetrasílabos y dos eneasílabos. La rima asonante de los versos pares del estribillo se copia, con no total exactitud, en la segunda estrofa y en la tercera, que refuerza la rima con otro esquema de asonancias en los versos impares (*xbababab*).

«Declaración de un culto», en *Formación del paisaje*, de *La piedra escrita* (II, 443), sigue un patrón similar, sólo que el estribillo es base métrica (endecasílabo).

«La escuela», de *Seis estampas para un rompecabezas* (II, 677), es otro ejemplo de canción de estribillo. Este, formado por dos pareados heterométricos (3-3/7-7) sin rima y gráficamente separados, se repite tres veces: en la cabeza y coda del texto, como indica el canon, y en el interior. La estructura rítmica del estribillo es alterada en los dos grupos estróficos divididos por el estribillo medial, dado que, por un lado, el segundo grupo incorpora dos versos pentasílabos y, por otro, sigue el esquema de rima asonante en los versos pares (salvo el sexto verso de la segunda estrofa, que queda suelto):

Tic tac.  
Tic tac.

Sobre el catón del día  
el Tiempo deletrea...

Una esfera de cartón  
sobre la mesa bosteza  
y abiertos sobre el muro  
como ventanas ciegas  
nos ofrecen los mapas  
su lejanía muerta.

Tic tac.  
Tic tac.

Sobre el catón del día  
el Tiempo deletrea...

El alma de una fragata,  
en urna de cristal presa,  
anclas de melancolía  
clava en aguas de madera;  
y un atlas  
medio dormido  
sobre un pupitre  
nos muestra  
la mariposa del MAR  
que entre sus hojas disecca...

Tic tac.  
Tic tac.

Sobre el catón del día  
el Tiempo deletrea...

Otro poema de Emilio Prados próximo al modelo clásico es «Nocturno inmóvil», canción XIV de «I. Cantares, coplas y sentencias», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 856), aunque, como en «Presagios», el estribillo (un tercetillo de verso hexasílabo

con rima asonante *xaa*) no constituye la base métrica del texto (dos quintillas octosílabas simétricas divididas en dos partes con rima asonante *xxb xb*). El poema, de factura netamente paralelística, presenta una estructura fuertemente trabada y equilibrada, de medidas calculadas:

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

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

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

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

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

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

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

*¡Ya llegan los niños, madre!*, de *Poemas sueltos de la Guerra Civil* (II, 852), es otra composición de estribillo representativa, si bien el estribillo —compuesto de cuatro versos heterométricos (3-5-4-6) con rima *xxáá*— no representa la base métrica del texto, constituido por seis estrofas de extensión distinta de versos hexasílabos con la misma rima asonantada en los pares [-í-a]. El estribillo (la primera estrofa), con apariencia de texto ajeno al estar diferenciado tipográficamente con cursiva, presenta la particularidad de formar parte del conjunto estrófico también destacado con cursiva que funciona estructuralmente como señal de apertura y cierre del poema:

*¡Ay, la madre,  
los niños vienen:  
llegan ya!  
¿Quién los cogerá?*

no cierra sus ojos  
ni su llanto olvida.  
Desde el Sur más blando  
porque el sol más pisa  
sus blandos sembrados  
y sus aguas finas.

*Vienen de la muerte,  
madre,  
llorando suben del mar:  
¿Quién los cogerá?*

*¡Ay, la madre,  
los niños vienen:  
llegan ya!  
¿Quién los cogerá?*

Desde el Norte blanco  
que en las nieves frías

De la seca tierra,  
 hoy entre ruinas,  
 que en anchas llanuras  
 sostiene a Castilla.  
 Desde Extremadura,  
 lejana y cobriza,  
 que en ricas dehesas  
 muestra la codicia  
 que, aún hoy, la amenaza  
 mísera y altiva.

*¡Ay, la madre,  
 los niños vienen:  
 llegan ya!  
 ¿Quién los cogerá?*

Por los hondos valles,  
 por las altas cimas,  
 sobre duros páramos  
 o por las orillas  
 donde el mar refresca  
 su ardor con sus brisas.

*¡Ay, la madre,  
 los niños vienen:  
 llegan ya!  
 ¿Quién los cogerá?*

Si a veces dichosos  
 cantan su alegría,  
 no siempre sus labios  
 vieron la sonrisa,  
 que hoy muere en sus gozos  
 la llama encendida  
 que sobre la guerra  
 deja sus cenizas,  
 y a su primavera  
 la muerte le envía  
 las flores del llanto,  
 frutos de desdicha.

*¡Ay, la madre,  
 los niños vienen:  
 llegan ya!  
 ¿Quién los cogerá?*

Invierno y verano  
 dolor y alegría  
 mis ojos han visto  
 cruzando mi vida,  
 mas nunca supieron  
 por mis cortos días,  
 de este dolor hondo  
 que ya nunca olvidan.  
 Alzando mis odios  
 la voz de mis iras  
 por las carreteras  
 de España gemía  
 y apretada al pecho  
 mi sangre decía:

*¡Ay, la madre,  
 los niños vienen:  
 llegan ya!  
 ¿Quién los cogerá?*

Hoy ya mi tristeza  
 cambio por mi dicha,  
 que hoy los niños tienen  
 fronteras más limpias  
 y ya han olvidado  
 su horror y fatiga;  
 si un amor perdieron  
 otro amor ya invita  
 a que huya su llanto  
 y vuelva su risa;  
 pero yo no olvido  
 ni mi sueño olvida  
 las llagas abiertas  
 que aún sus pies marchitan.

*¡Ay, la madre,  
 los niños vienen:  
 llegan ya!  
 ¿Quién los cogerá?*

*Vienen de la muerte  
 madre,  
 llorando suben del mar:  
 ¿Quién los cogerá?*

Hay otras composiciones en las que el estribillo es parcialmente idéntico al cantarcillo o estrofa que sirve de apertura y cierre, o es parte de él, al repetir uno o varios versos del cantar, como ocurre en «La voz en el sueño», «Cantar triste» y «Jacinto en el alba», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 867 y 844) y Libro Cuarto. *La sangre abierta. Vuelta y perennidad en el jardín del cuerpo* (I, 1033), y «Carchuna», de *Cancionero menor para los combatientes* (I, 541); en verdad, podría decirse que, en este último, el estribillo y el cantarcillo de apertura son la misma cosa, sólo que éste añade un verso repetido al estribillo medial; en este sentido, podría considerarse una forma de estribillo variable o con variantes (véase *infra*), que sigue el esquema de alternancia abrazada 1-2-2-1:

[1]	[4]
¡Mínima voz el amor en lo eterno, mínima voz!	¡Bravo el andaluz! ¡Bravo el andaluz que lo sepa ser! Si lo sabe ser: ¡bravo el andaluz!
—¿Mínima voz la lluvia sobre el cielo?	Granada, Sevilla, Málaga, Jaén... ¡Bravo el andaluz que lo sepa ser!
—¿Mínima voz la lluvia bajo el suelo?	Tierras de Granada —bravo el andaluz— la sierra serena contra el cielo azul.
—¿Mínima voz el árbol sobre el tiempo?	Arisca es la sierra, verde el retamar. La flor del olivo floreciendo está.
—¿Mínima voz lo eterno en el silencio?...	
¡Mínima voz el amor en lo eterno, mínima voz!	¡Bravo el andaluz! que lo sepa ser! Si lo sabe ser: ¡bravo el andaluz!
[2]	
Yo no quería, no quería haber nacido.	
Me senté junto a la fuente mirando la tarde nueva...	

El agua, brotaba lenta.  
No quería haber nacido

Me fui bajo la alameda  
A ocultarme en su tristeza.

El viento lloraba en ella.  
No quería haber nacido.

Me recliné en una piedra,  
por ver la primera estrella...

¡Bella lágrima de estío!  
No quería haber nacido

Me levanté de mi pena...  
(Ya estaba en el sueño hundido.)

Yo no quería,  
no quería haber nacido.

[3]

Verde y pequeño, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa.

Mis pies van buscando tierra.  
Todo el jardín es estrella  
de la noche, en que la hoguera  
de tu flor tierna naufraga.

Que, aunque pequeña, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa.

Yo estoy, como tú, cautivo  
de aroma. Tu aroma sigo...  
Y, como tú, en él me olvido,  
humilde marfil en llamas...

Que, aunque pequeño, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa.

Diminuto, en ti me quedo  
temblando, en el blando fuego  
que, en invertidos luceros,  
de tu corola derramas.

Tierra de Granada,  
¡prisionera estás!  
¡Qué blanca es la espuma  
a orillas del mar!

¡Qué blanca es la espuma,  
qué oscuro el silencio!  
¡Qué serena el agua,  
qué blandos los remos!

Buenos andaluces,  
bravos asturianos,  
perdieron cadenas  
por alas cambiando.

Pierden sus cadenas  
y ganan sus alas...  
Contra el cielo azul  
la Sierra Nevada.

¡Bravo el andaluz!  
que lo sepa ser!  
Si lo sabe ser:  
¡bravo el andaluz!

Bravo el andaluz,  
triste el asturiano  
que perdió sus tierras  
prisiones ganando.

Bravo el asturiano  
y el andaluz triste  
si guarda prisiones  
y en prisiones vive.

¡Málaga y Granada,  
Huelva con Sevilla,  
Córdoba con Cádiz,  
la blanca Algeciras!...

¡Ay tierra andaluza  
que hoy lloras cautiva!  
¡Quién podrá curarte  
de tantas heridas!

Que, aunque pequeña, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa.

¡Bravo el andaluz!  
¡Bravo el andaluz  
que lo sepa ser!  
Si lo sabe ser:  
¡bravo el andaluz!

Como tú, al nacer, no olvidas  
el suelo y hasta él inclinas  
tu olor y nieve, flor cándida,  
en él mi desmayo salvas.

Y aunque pequeña, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa.

Y, en ti, contigo, hallo tierra.  
Y de nuevo en la alameda  
la estrella luce entreabierta  
mientras el surtidor canta:

—Verde y pequeño, entre espadas,  
jacinto, tu flor abrasa

El tercer poema, «Jacinto en el alba», es uno de los pocos zéjeles de metro octosílabo al estilo más puro que compone Emilio Prados (es una cadena de zéjeles: *aa bbba aa ccca...*)<sup>6</sup>. Presenta la particularidad de que el elemento repetitivo que hace de estribillo se conforma como una versión distinta del pareado que sirve de apertura y cierre; de hecho, reproduce literalmente el segundo verso y recoge la parte final del primero: *Verde y pequeño, entre espadas,/ jacinto, tu flor abrasa* → *Que, aunque pequeña, entre espadas,/ jacinto, tu flor abrasa*.

Composiciones como éstas en que el estribillo es parcialmente idéntico al cantar de apertura y fin que envuelve el texto están a medio camino de aquellas que tienen dos coplas o dos elementos repetitivos distintos con función estructuradora, uno que se ubica en los extremos del discurso (comienzo y final) instituyéndose en señal de cierre circular y hermético, y otro, en el interior, que hace las veces del estribillo auténtico como elemento que organiza el texto en estrofas creando el ritmo alternante. «Vengo herido», de *Cancionero menor para combatientes* (I, 540) y «Canción», de *Poemas sueltos de la Guerra Civil* (I, 657), ilustran claramente esta situación:

<sup>6</sup> Forma parte de las estructuras de *estribote* (NAVARRO TOMÁS 1956: 535, BAHER 1962: 315, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1993: 218). Sobre variaciones formales del zéjel, véase, p. ej., MORRÁS (1988).

Vengo del agua del río  
y vengo herido  
al agua del mar:  
¡al agua del mar!

Por las aguas de la muerte  
bajo sus quebrados puentes.  
Por los puentes de la luna,  
vengo de noche y a oscuras  
al agua del mar:  
¡al agua del mar!

A las aguas de la oliva  
donde la guerra se olvida.  
A las orillas del sol  
donde se olvida el dolor.  
al agua del mar:  
¡al agua del mar!

A las aguas del mar iré  
y me curaré.

Sólo en el agua del mar  
me podré curar.

Vengo del agua del río  
y vengo herido.

La muerte pasa nadando  
entre naranjos y olivos:  
¿a dónde la muerte irá?  
La muerte pasa cantando.

–Vengo de cruzar el Ebro:  
Turbia es el agua.  
–Vuelan las palomillas,  
los peces nadan.

–Vengo de cruzar el Ebro:  
el agua es negra.  
–Negra y honda es mi herida  
y alta la estrella.

–Vengo de cruzar el Ebro:  
roja es el agua.  
–Suenan el cañón lejano,  
silban las balas.

La muerte pasa nadando  
entre naranjos y olivos:  
¿a dónde la muerte irá?  
La muerte pasa cantando.

En «Vengo herido», los elementos repetidos son, en los extremos, *Vengo del agua del río/ y vengo herido* y, en el interior, *al agua del mar:/ ¡al agua del mar!*; y en «Canción», la redondilla octosílaba *La muerte pasa nadando/ entre naranjos y olivos:/ ¿a dónde la muerte irá?/ La muerte pasa cantando*, en los extremos, y, en el interior, *Vengo de cruzar el Ebro*, verso integrado al principio de cada estrofa.

«Temblor de estío», de *Jardín cerrado* (*nostalgias, sueños y presencias*), Libro Primero: *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 798), sigue otro patrón. Los dos segmentos repetitivos, el estribillo de apertura y cierre (*¿Qué me importa la alameda/ si no he de volver a ella?*) –que es base temática y métrica al texto: un pareado octosílabo con rima asonantada (é-a)–, y el interno, que es el primer verso de cada estrofa –un dístico asonantado (–Al borde de la alameda)–, alternan de forma sistemática y regular; el estribillo que abre y cierra el poema, pues, no sólo tiene función envolvente:

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

—Al borde de la alameda  
hay una rosa entreabierta...

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

—Al borde de la alameda  
hay un lucero que sueña...

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

—Al borde de la alameda  
hay una sombra que espera...

¿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?

Como el citado «Nocturno inmóvil» y otros poemas, se trata de una composición de configuración paralelística, que busca la simetría y la proporción. No obstante, E. Prados, como en un arrebato de rebeldía contra lo convencional y fijo, fuerza la ruptura del modelo: al final, se altera el esquema rítmico y sintáctico convirtiendo el dístico en un tríptico monorrímo y suprimiendo la estructura oracional del segundo verso, una oración impersonal con el esquema sintáctico: *hay* + SN [*un* + N + adyacente (adjetivo / oración de relativo)]. Como se dijo al principio y se han citado ejemplos, la contravención de la «norma» es un recurso estilístico frecuente en Prados.

Uno de los ejemplos más representativos de esta suerte de recurso poético es «Cancioncilla de la desvelada», de *Cancionero menor para combatientes* (I, 538): los dos estribillos son exentos y simulan ser textos ajenos por su resalte con cursiva; cada uno se repite tres veces, aunque el esquema de alternancia es 1-1-2-2-2-1:

Estando dormida  
sentí gran dolor.  
Pregunté a mi sueño,  
respondió mi amor:

*Levántate de prisa  
que te espero:  
¿cómo descansaré  
cuando yo me muero?*

Me volví a dormir,  
volví a despertar,  
mis ojos con lágrimas,  
mi alma con pesar.

*Levántate de prisa  
que te espero:  
¿cómo descansaré  
cuando yo me muero?*

Antes de que el alba  
comenzara a entrar,  
salté de mi lecho,  
dejé de llorar.

*Espera, aguarda  
que de prisa llega:  
¿cómo descansaré  
con este fuego?*

Con la luz del sueño  
mi aguja perdí,  
con la luz del alba  
de nuevo la vi.

*Espera, aguarda  
que de prisa llega:  
¿cómo descansaré  
con este fuego?*

Mi aguja en el día  
de nuevo encontré.  
Cuando entre la noche  
a mi amor diré:

*Espera, aguarda  
que de prisa llega:  
¿cómo descansaré  
con este fuego?*

Y otra vez mi sueño  
¡qué alegre será!  
La voz de mi amante  
ya no me dirá:

*Levántate de prisa  
que te espero:  
¿cómo descansaré  
cuando yo me muero?*

Otro procedimiento de alternancia que utiliza Prados lo constituye el estribillo que podríamos llamar variable, un estribillo codificado en dos o más versiones. Estas dos versiones han de ser muy similares para que pueda interpretarse que hay un único estribillo. La variación puede consistir en un cambio léxico, gramatical..., o, simplemente, gráfico o tipográfico. «Nocturno fiel», de *Poemas sueltos anteriores a 1930* (I, 407), y el poema 3 de *Llanto de octubre* (I, 449), ilustran magistralmente este recurso. En el primer caso, el estribillo está formado por dos versos paralelísticos que repiten el mismo enunciado, sólo diferenciados al final por las palabras *cielo* y *suelo*; el carácter alternante del estribillo se consigue invirtiendo el orden de aparición de dichas palabras. En el segundo caso, la situación es más compleja: por un lado, el segundo verso del dístico-estribillo variable («Los perros

aullaban» / «en la madrugada») sigue un método de alternancia distinta, envolvente o abrazada, según el esquema 1-2-2-1; por otro lado, la variación que presenta el primer verso, mediante el trueque de los lexemas *golpes* y *sombras*, sigue el esquema 1-1-2-2:

Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Sonaron tres golpes junto a mi ventana. Sonaron tres golpes allá en la montaña.
El mar entra por la noche y la noche por el sueño...	Tan, tan, tan. Tres golpes. Los perros aullaban.
Luna en el suelo. Luna en el cielo.	El viento gemía, sollozaba el agua. sobre el cielo negro la luna se alzaba.
Dando la mano a su sombra cruza el hombre por el tiempo...	Tan, tan, tan. Tres golpes en la madrugada.
Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Cruzaron tres sombras bajo mi ventana. Tres sombras más negras que sus negras almas.
Canta el olivar dormido en los brazos del silencio...	Tan, tan, tan. Tres sombras en la madrugada.
Luna en el suelo. Luna en el cielo.	Ni el viento gemía, ni lloraba el agua. Se escondió la luna tras las nubes altas.
Cierra la muerte sus alas sobre la espalda del viento.	Tan, tan, tan. Tres sombras. Los perros aullaban.
Luna en el cielo. Luna en el suelo.	Hoy sólo el silencio rueda por mi casa.

«Llanuras de sol», de *Jardín cerrado* (*nostalgias, sueños y presencias*), Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 772), presenta el estribillo alternante, con esquema 1-2-1-2, con variación exclusivamente gráfica: las dos versiones difieren en la puntuación del final del verso. Se trata de uno de

los poemas que, por la forma, más fielmente sigue el modelo convencional de estribillo: un texto exento que abre y cierra el discurso y lo estructura en estrofas regulares, simétricas, repitiéndose en el interior con una periodicidad regular:

Campo, campo y más campo...	Campo, campo y más campo...
—¿Y el olivar? (Mi corazón soñando.)	Y ¿dónde el mar? (Mi corazón llorando.)
Campo, campo y más campo.	Campo, campo y más campo.
(¿Qué me persigue, Dios, qué me persigue?...)	

Hay otra suerte de estribillo variable que consiste en presentar una versión lingüística distinta en cada repetición. He aquí dos ejemplos ilustrativos: el poema XXI de *Penumbas, I* (II, 871) y «Bajo el ciprés», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 804):

¿Quién ha desnudado al cielo?...	En el huerto me he dormido.
(Vuela —asciende la lluvia—... Desde invertidos suelos la yerba cae... Las hojas se derraman...)	Árbol sin nacer: ¿qué olvido futuro, será tu sombra? Árbol de ayer: ¿en qué sueño tu olvido su mano ahonda?...
¿Quién ha desnudado al agua?...	En el huerto he despertado.
(Mi cuerpo es un reflejo: ángulo en doble imagen de un silencio...)	Morado alhelí: ¿qué fuego quema tu aroma lejano? Jazmín —temblor de la noche—: ¿qué fuente te está llamando?
¿Quién ha desnudado al viento?...	En el huerto estoy sentado.
(Ese lucero tan hondo, aquel lucero tan alto...)	Cuerpo triste: ¿en qué rocío tu pena se está mojado?...
¿Quién ha desnudado al espacio?	(Huele el sándalo florido y mueve el viento el mastranzo. Flota la luna en la acequia...)
	En el huerto estoy llorando.

Son otros ejemplos «El tiempo en la sangre» y la canción I de *Canciones del farero*, citados más abajo, «Caminante del sueño», de «Últimas nostalgias del jardín perdido», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro primero. *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 797) o «Misterio», de *Vuelta* (I, 196).

Cuando los cambios son consistentes, no es fácil decidir su rango de estribillo. Son otros factores, de orden rítmico, como el esquema acentual o sintáctico, y el carácter cíclico de la repetición, los que permiten aventurar su análisis como estribillo. Es lo que ocurre en el poema «La voz en el jardín», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Tercero. *Umbrales de sombra. II. Otro amor* (I, 964):

Corazón, hoy te he visto  
salido de mi cuerpo,  
andar desnudo por la calle.

¡Qué sonrisa era el cielo!

Me acerqué para hablarte  
y sólo te miré...  
También tú, te acercaste;  
pero seguiste luego,  
corazón, sin hablarme.

¡Qué temblor en el aire!

—Si él me tocara, sólo,  
tan sólo con un dedo  
sobre la piel del hombro.  
(Pensábamos los dos...)

¡Qué temor en la sangre!

—Vencerá ese silencio,  
la piel de nuestro sueño,  
amor...  
amor...  
(Cantaba el Tiempo.)

Y seguimos andando,  
sin voz por el misterio...

¡Qué suspiro en la tarde!

Junto a estas canciones, algunos poemas con cierre circular o envolvente carecen de estribillo medial, es decir, las coplillas que abren y cierran el poema no se repiten en el interior. Es un artificio poético recurrente en Prados, como ilustran las breves poesías «Reflejo», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 148), e «Insomnio», en «IV. Primeras nostalgias del jardín perdido», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero: *Jardín perdido, I. Nostalgias y sueños* (I, 774); su análisis como formas de estribillo resulta controvertido:

Abrí la caja de los peces  
y se cuajó el cielo  
de luceros verdes.

—Dame tu doble aparejo,  
con su compás de caña  
y con su doble anzuelo—.

Abrí la caja de los peces  
y se cuajó el cielo  
de luceros verdes.

¿Tordos en el olivar?...  
—No, tordos, no.

(¿Qué tengo, que no duermo?  
Soñar no quiero...  
Pero, ¿qué tengo?

—Tordos en el olivar, no.  
—No, tordos, no.

Adviértase, una vez más, que la repetición no es exacta en «Insomnio»: en el primer verso de la coplilla existe una ligera variación gráfica y léxica.

Son también abundantes los poemas cuyo estribillo encabeza la composición pero no la cierra y, por lo tanto, el estribillo no funciona como señal de límite del discurso. Uno de estos poemas es «Calmas», de *Vuelta* (I, 214): el estribillo, exento, está representado por una estrofa constituida por un único verso heptasilábico que se repite tres veces, metro que adopta también el cuerpo del texto, a excepción del segundo verso de la primera estrofa, que es un quebrado pentasílabo; las partes en que queda organizado el cuerpo del texto no guardan homogeneidad estrófica entre sí, lo que, junto al hecho de estar éstas articuladas en conjuntos desiguales de versos (algunos son monoversales y se sitúan próximos al verso-estribillo), crea un efecto de difumino del carácter cíclico de la repetición del estribillo; éste aparece camuflado en el interior:

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 hábil.  
El sueño se devana,  
y se humedece el tiempo  
al entregar su cinta...

Húndese el movimiento.

Palma, cristal y piedra.

Por el muelle del día  
pierde la memoria.

La mirada se vierte  
líquida en el olvido.

El alma se separa.

A veces, el estribillo no cierra el poema porque el autor añade al final un verso o una estrofa a modo de estrambote o remate arquitectónico, que, si no ajenos, podrían antojarse superfluos, como ocurre en la canción XVII de *Circuncisión del sueño*, II. *En la gracia del viento* (II, 319) y «Germinal» (XX), de *El dormido en la yerba* (I, 865):

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Mañana inquieta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Cruje la siesta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(¡Noche entreabierta!...)

«¡Hacia el monte!»

«¡Hacia el monte!»

(–Yo aquí me quedo,  
arroyo claro,  
fuente serena,  
que hacia el monte se vaya  
quien no nos vea...)

Cerraron todas las puertas.  
Quedó desnuda la noche,  
cautiva sobre la yerba.

(–Yo estaba allí:  
¿no me viste?...  
Yo estaba allí  
Bajo el agua:  
¿no me viste?)

Piel de anillo, la muralla  
sueña su nieve y resiste  
al verde ardor de las ramas...

(–Yo estaba allí:  
¿no me viste?...  
Yo estaba allí  
Bajo el agua:  
¿no me viste?)

¡Jardín cerrado, mi alma!

Ciertos cambios externos, como la forma estrófica y la tipografía refuerzan la impronta de elemento ajeno. Así, en el primer texto, la estructura pentaversal del último grupo estrófico, el que sea la letra de una canción popular («Arroyo claro,/ fuente serena») y su encuadre en un paréntesis subrayan el carácter de elemento añadido. Sin embargo, como contraprestación, el añadido produce el efecto de cierre total al bloquear la posibilidad de recurrencia del estribillo.

Asimismo, en «La rosa en pena», de *Mínima muerte. II Mínima muerte. Trinidad de la rosa* (I, 741), un breve relato parentético añadido deliberadamente por el autor a modo de colofón, temáticamente ajeno al texto, niega al dístico («Era el llanto de la cal./ Era el frío») su función de señal de límite, al tiempo que impide el cerramiento circular del discurso, cuya simetría queda, además, rota: el discurso está concebido como un todo estructurado en partes semejantes que el estribillo ha seccionado. La estrofa previa a la última ocurrencia del estribillo, aunque más breve y formalmente distinta, constituye, en realidad, un resumen del discurso, lo que refuerza la impresión de cierre temático: se produce la recolección de las palabras clave (tres parónimos rimados: *flor*, *olor*, *dolor*) que han sido diseminadas en los tres grupos estróficos anteriores (la tercera aparece con un parasinónimo: «vamos a la *flor* / al *olor* / a la rosa del *llanto*»):

Era el llanto de la cal.  
Era el frío...

Venid,  
vamos a la flor  
¡que aún no ha nacido!

–Venid,  
vamos a cortarla  
antes que nazca.

–Antes que pueda morir  
por nacer.  
Antes de que llegue a ser,  
antes que pueda vivir,  
vamos a coger la flor:  
¡vamos a cortarla  
antes que nazca!

Era el llanto de la flor.  
Era el frío...

–Venid,  
vamos al olor  
de la flor que ha sido.

–Venid, venid.  
Vamos, vamos  
hacia la rosa del llanto:  
¡que se ha ido!

–¿Antes de nacer murió?  
–¡Y alguien la vio!  
Alguien a la rosa vio  
que se ha perdido.  
–Venid, vamos a su olor:  
que ya se ha ido.  
¡Vamos a la flor!

Era el llanto de la flor.  
Era el frío...

–Venid,  
vamos a la flor,  
vamos a su olor,  
vamos al dolor:  
¡que ya ha nacido!

Era el llanto de la flor.  
Era el frío...

(Un paso daba la Muerte  
y otro borraba el Olvido.)

Son numerosos los poemas en que Emilio Prados practica este artilugio artístico del estrambote, como la canción VIII («Cuan-do era primavera»), de *Penumbras I*, inscrita en *Otros poemas III* (II, 598), la canción I de *Canciones del farero* (I, 181) o la canción VII de *Penumbras II* (II, 17); se exponen a continuación estos dos últimos:

Ya pisa en el horizonte  
la caracola del día...

(De ángeles se cubre el agua,  
que están tejiendo guirnaldas.  
Hoy, ¿qué fragata vendrá?  
–Fragata de viento y mar.)

Ya va por el horizonte  
la caracola del día...

(Un barco sale del puerto,  
pintando el cielo de negro,  
Los ángeles se han tiznado  
y hacia la gloria han volado.)

Ya se va del horizonte  
la caracola del día...

(Un pez brota de las olas,  
rojo como una amapola.  
Trae en la boca una flor  
que parece un corazón.)

Ya traspuso el horizonte  
la caracola del día...

(Tres ángeles enlutados  
sobre la mar se han sentado.)

–¡Ábreme!...

(Con mi mano  
llamo en mí mismo.)  
La abro a mí mismo. ¡Al aire  
sueño que vivo!

–¡Ábreme!...

(Con mi sueño  
llamo en mí mismo.)  
La abro a mí mismo. ¡Al aire  
mi sueño vivo!

–¡Ábreme!...

(Con el aire  
llamo en mí mismo.)  
La abro al aire ¡En el aire  
vuelo conmigo!

(Vuelo y no vuelo:  
por dos alas herido  
sangro sin cuerpo.)

Abundan también los poemas en que el estribillo, al contrario de lo que ocurría en los textos anteriores, no abre pero sí cierra el discurso; se consigue así una ruptura mayor con el modelo convencional puesto que, al no situarse en la cabecera, no puede asumir la función de organizador métrico y temático de la composición. Junto a otros ya citados, los poemas «Bajo la alameda» (IV) y «Desvelo» (XVIII), de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, de Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños* (I, 778) y Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 862), respectivamente, ilustran claramente esta situación, si bien el estribillo del primero –un pareado (entre paréntesis)– tiene el mismo esquema rítmico cuantitativo que las estrofas –tercerillas–: todos los versos, a excepción del segundo de la última estrofa, son hexasílabos:

La noche cerrada.  
–¿Dónde está el jazmín?  
Dormido en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!  
¡Qué alto el lucero!)

La fuente, callada.  
–¿Dónde está la noche?  
Dormida en el agua.

(¡Qué alto el ciprés!  
¡Qué alto el lucero!)

Si te viera, amor,  
si te viera...  
–Ay, ¿dónde está el agua?

(¡Qué alto el lucero!  
¡Qué alto el ciprés!)

¿Y si las alamedas  
me llevarán al sueño?...

(Y en el sueño, dormido  
espero.)

¡Ay, si me llevarán...  
¡Ay, si me llevan...

(Y un silencio  
me sale del corazón;  
me recorre todo el cuerpo.)

¡Ay, si me llevarán...  
¡Ay, si me llevan...

Algo no muy distinto puede decirse del poema «El escucha», de *Cancionero menor para los combatientes* (I, 531): el estribillo, destacado tipográficamente con cursiva, presenta el mismo esquema rítmico de cantidad (combinación de heptasílabos y pentasílabos) y, parcialmente, de timbres (rima aguda / rima asonante en los pares, cambiante en cada estrofa) que las estrofas (seguidillas con estructura 7x-5a-7x-5a):

Sobre el agua, una sombra  
vuela en silencio.  
Está sin puente el río,  
sin luna el cielo.

*La rama del invierno  
larga y sin flor.  
Naranjales quemados.  
Tierra sin sol.*

Resbalando en la noche  
se escapa el día.  
El soldado, a la estrella  
su muerte fía.

*La rama del invierno  
larga y sin flor.  
Naranjales quemados.  
Tierra sin sol.*

Entre estrella y estrella  
vuela la sombra.  
Los ojos del soldado  
cuentan las horas.

*La rama del invierno  
larga y sin flor.  
Naranjales quemados.  
Tierra sin sol.*

Mientras cuenta, la sombra  
se va acercando...  
(Baja está la llanura  
y el monte es alto.)

*Naranjales quemados.  
Tierra sin sol.  
La rama del invierno  
larga y sin flor.*

Ahora bien, la variante introducida en el último estribillo (se invierte el orden de los dísticos: *La rama del invierno / larga y sin flor. / Naranjales quemados. / Tierra sin sol* → *Naranjales quemados. / Tierra sin sol. / La rama del invierno / larga y sin flor*) produce el efecto de cierre final o absoluto al frustrar las expectativas de repetición cíclica del estribillo. Como ya se ha visto, la transgresión del esquema fijo sobre todo al final de la composición es una estrategia que Emilio Prados emplea de forma recurrente.

También son numerosos los poemas en los que el estribillo ni abre ni cierra el discurso y se sitúa únicamente en el interior, distribuyendo las estrofas, como ilustran «Tres canciones (I)» y «Plazuela» (XII), de Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 881 y 853). Se alejan, así, aún más del modelo convencional en que el estribillo, en cabeza, suele marcar el tema y el metro del desarrollo del discurso lírico. En el primero, el estribillo es una tercerilla octosilábica de rima aguda en los versos impares que se configura como la tercera y quinta estrofas; en el segundo, el estribillo es un verso exento de metro octosilábico como el resto del poema:

Puente de mi soledad:  
con las aguas de mi muerte  
tus ojos se calmarán.

Tengo mi cuerpo tan lleno  
de lo que falta a mi vida,  
que hasta la muerte, vencida,  
busca por él su consuelo.

Por eso, para morir,  
tendré que echarme hacia dentro  
las anclas de mi vivir.

Y llevo un mundo a mi lado  
igual que un traje vacío  
y otro mundo en mí guardado  
que es por el mundo que vivo.

Por eso, para vivir,  
tendré que echarme hacia dentro  
las anclas de mi morir.

Puente de mi soledad:  
por los ojos de mi muerte  
tus aguas van hacia el mar,  
al mar del que no se vuelve.

En medio del corazón  
hay una fuente escondida.

(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una fuente sin vida  
en medio del corazón.

(¡Qué aroma tiene la noche!)

¡Ay, corazón!: ¿quién te olvida?...

En medio del corazón  
hay una estrella caída.

Latiendo estaba el silencio,  
cuando se acercó la luna.

Hay una hoja en el viento...

(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una hoja en el suelo.  
(¡Qué aroma tiene la noche!)

Hay una estrella marchita.  
(¡Qué aroma tiene la noche!)

¡Ay, corazón!: ¿quién te olvida?...

Otro aspecto del estribillo tiene que ver con su extensión y la relevancia que se le quiera otorgar. Hay, en Prados, dos fórmulas aparentemente contrarias: el estribillo corto o breve, reducido a la mínima expresión: un verso (con frecuencia encerrado entre paréntesis), acaso una palabra..., y el estribillo extenso o dominante que destaca sobre un texto corto, formado por estrofas simples, a veces extraordinariamente reducido.

La primera situación está representada por los poemas «El tiempo en la sangre», «La voz del jardín» y «Soledad», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, incluidos en Libro Primero. *Jardín perdido*, I. *Nostalgias y sueños*, Tercero. *Umbral de sombra. Meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos, al margen de un jardín*, II. *Otro amor* y Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 813, 949, 934), respectivamente:

[1]

Ay, la sombra que eras tú  
ayer cuando yo te vi  
tras de la tarde perderte:  
¿a dónde se te fue, luz?

(Corazón, cállate.)

¿A dónde te fuiste ayer  
que, bajo la luz te entraste  
sin sombra, toda tu sombra  
dándole al cielo su sangre?

(Corazón, cállate.)

¿En dónde estás, arboleda  
que al jardín le diste templo  
de altura, en la soledad  
obscura, de tu silencio?

(Corazón, cállate.)

Di, vida: ¿por dónde vuelas?  
¿Dónde estás? ¿Dónde has perdido  
los suelos de tu defensa?

(Corazón, ábrete.)

.....

Moja una rama en la fuente  
las hojas de su desmayo.  
Cruza la noche...  
Un lucero,  
bebe en la fuente su llanto.

[2]

Sobre el agua de la noche,  
flota la flor de una estrella...

(Mi pecho contra tu pecho:  
¡qué oscura pared de sangre!)

—¡Ay!

Bajo el agua de la noche,  
se hunde la flor de una estrella.

(Mi sueño contra tu sueño  
¡qué cielo en la luz nos abre!)

—¡Ay!

¿Que un beso quedó perdido?...  
—Lo que fue beso es suspiro.

—¡Ay!

[3]

Latiendo estaba el silencio,  
cuando se acercó la luna  
por el cielo....

(La sombra se estaba abriendo.)

Exánime está el silencio.  
Y ¿dónde se fue la luna  
por el cielo?...

¿En dónde estás, corazón?...

—Corazón, te estoy velando...

(Corazón, párate.)

(La sombra se estaba abriendo.)

—¿Quién va?...

(Sobre el horizonte  
se está desangrando el agua  
a borbotones.)

La segunda situación (estribillo dominante) puede ejemplificarse con el siguiente texto de *Mínima muerte. Trinidad de la rosa* (I, 730). Se trata de un poema paralelístico, de estructura simétrica perfecta con estribillo clásico o convencional: sin variaciones formales, que abre y cierra la composición y de periodicidad matemática en la repetición, detrás de cada estrofa monoversal, según el esquema alternante *ExExEx...*:

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(La luz era el alba.)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(El sol era un ascua.)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(La tarde empezaba.)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa

yo,  
mirando el agua.

(¡Qué noche tan alta!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(¡Qué estrellas tan bajas!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(¡Qué azul vuelve el alba!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

Con este esquema de alternancia, se consigue realzar la función del estribillo y subrayar el carácter de composición estribillística. Cuando el índice de recurrencia del segmento repetitivo es bajo o su ubicación no es regular, al no seguir un orden prefijado o al ser desiguales las estrofas, se atenúa su impronta de estribillo; incluso su análisis como estribillo es arriesgado. Compárense, a modo de ejemplo, los textos «La sangre encendida» y «Todo se ha perdido», ambos de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Cuarto. *La sangre abierta*.



Que me cela  
y me ronda la luna.  
¡Que me cela!

Sangre, sangre, ¡tan fría!  
qué fuego pones  
bajo las alamedas  
donde te escondes...

Que me cela  
y me ronda la luna.  
¡Que me cela!

¡Sombra, sombra, ya!  
Déjame,  
yerba sin rocío:  
más lejos que mi cuerpo  
llega el olvido.

Que me cela  
y me ronda la luna.  
¡Que me cela!

Era el ascua el pájaro  
¡luz de primavera!

Me acerco...  
Sus alas,  
ceniza en la yerba.

¡La yerba, la yerba!  
¡Oh final ternura!  
(¡Me arrodillo en ella!...)

¡Mis labios!...  
(Mis besos, se quiebran  
sin eco, en la arena...)

¡Ay, sombra, sombra,  
búscame por el fuego!

Aún me queda una esperanza:  
¿no seré yo el que esté muerto?

¡Ay, sombra, sombra,  
búscame por el fuego!

«Cruz del cuerpo», «Jazmín de la noche», «Ojos de la muerte», «Jacinto en el alba», «Cruz de la sombra», todos de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Cuarto. *La sangre abierta. Vuelta y perennidad en el jardín del cuerpo* (I, 1027, 1029, 1031, 1033), salvo el último, de Libro Tercero. *Umbrales de sombra* (I, 900), y el citado «Declaración de un culto», están entre los poemas más próximos a la canción de estribillo tradicional de esquema alternante. Pero son también muchos los poemas en los que la periodicidad con que se repite el estribillo es irregular, como en «Sin saber por qué» y la primera canción de «Meditación Primera», de *Mínima muerte* (I, 697, 702).

También incide en la interpretación como estribillo de un elemento iterativo el número de veces que éste aparezca: resulta más controvertido tratarlo como estribillo si su presencia en la composición es mínima, esto es, si aparece sólo dos veces, máxime si es un poema extenso, como el «Cantar del dormido en la yerba», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Segundo. *El dormido en la yerba* (I, 835):

La muerte está conmigo;  
 mas la muerte es jardín  
 cerrado, espacio, coto,  
 silencio amurallado  
 por la piel de mi cuerpo,  
 donde, inmóvil –almendra  
 viva, virgen–, mi luz  
 contempla y da la imagen  
 redimida, del fuego.

Si he de morir, ya es muerte:  
 la estrella, la avenida,  
 el silencio, la noche,  
 el agua y el amor.

Lo dice así, la fuente  
 y el suspiro.  
                     También  
 mi sangre cuando besa.

Si he de morir: mis labios,  
 vencidos de misterio,  
 ya nada buscan: cantan,

pues no ha de ser mi olvido  
 la tierra ni el silencio...

Y el jazmín, no pregunta  
 desmayado en la sombra:  
 –¿A dónde irá el lucero  
 que mi nieve ha perdido?...

Si ha de morir: su aroma  
 es muerte; su flor muerte,  
 como la tierra húmeda  
 del cerrado jardín  
 de mi alma, es carne  
 de la muerte, también:  
 ¡Luz! ¡Fúlgida memoria!  
 ¡Eje de un universo  
 nuevo, que va a nacer  
 su niebla, al fin, de olvidos!

Lo dice así, la fuente  
 y el suspiro.  
                     También  
 mi sangre cuando besa.

En idéntica situación está «Dormido en la yerba» (I, 858), del mismo poemario.

Hay otros aspectos, ya mencionados, que afectan a la categorización como estribillo de un segmento iterativo, como su aislamiento tipográfico o su naturaleza exenta: la impronta de estribillo queda, siquiera visualmente, atenuada o difuminada si aparece embutido o incrustado en una estrofa, aunque suele compensar esta deficiencia ubicándose en un lugar métricamente relevante, como el principio o el final de la estrofa. «Sueño», de *Cuerpo perseguido. 5 de abril* (I, 366), y «Canción», de «Poemas sueltos de la guerra civil» (I, 660), ilustran magistralmente este artificio (adviértase la ruptura de la simetría total en la última estrofa de este segundo texto):

Te llamé. Me llamaste.  
Brotamos como ríos.  
Alzáronse en el cielo  
los nombres confundidos.

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 se vierte.

Te llamé. Me llamaste.  
Brotamos como ríos.  
Nuestros cuerpos, quedaron  
frente a frente, vacíos.

No es lo que está roto, no,  
lo que sujeta al día;  
lo que está roto es su tiempo  
y en la sombra se desliza.

Te llamé. Me llamaste.  
Brotamos como ríos.  
Entre nuestros dos cuerpos,  
¡qué inolvidable abismo!

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;  
lo 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.

En «Cuando era primavera», de *Penumbbras, I*, en «Otros poemas, III» (II, 598), el primero y último versos (*Cuando era primavera en España / Cuando era primavera*) son los elementos repetitivos, si bien este esquema es roto en la estrofa final.

En la canción V de *Penumbbras, I*, de *Otros poemas, III* (II, 863), y «Bajo la alameda» de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido* (I, 803), también se efectúa la violación del modelo de simetría: el supuesto estribillo (primer verso y último, respectivamente, en sendos poemas), que se repite integrado en las tres tercerillas, queda solo, exento, al final del poema formando estrofa. Este aislamiento funciona como señal de límite o cerramiento absoluto, acentuado, en el primer caso, por el cambio parcial de la estructura sintáctica y léxica del estribillo, y, en el segundo, por su sustitución por otro verso en el último tercetillo:

–Alto pinar, no me enredes...  
(¿En qué cielo vegetal  
se va alejando esa nube?)

¿Quién cruzó la noche?  
–¡Yo!  
Pues cállatelo.

–Alto pinar, no me enredes...  
(Ahogándose en el descanso  
me estoy durmiendo en la tierra)

¿Quién rompió la noche?  
–¡Yo!  
Pues cállatelo.

–Alto pinar, no me enredes:  
deja que al viento, en tus ramas,  
húmedo de luz me entregue.

–¡No, que el jazmín  
ya está naciendo;  
que ya se está abriendo!

–Alto pinar, no despiertes.

Pues cállatelo.

No obstante, el poeta puede contrarrestar este difumino del estribillo realzándolo mediante cualesquiera otras estrategias artísticas, como, por ejemplo, aumentando su presencia. En «Cantar del atardecer», de *Jardín cerrado (nostalgias, sueños y presencias)*, Libro Primero. *Jardín perdido*. II. *Las alamedas* (I, 823), el estribillo se repite machaconamente al comienzo de cada estrofa; y en «Canciones (III)», en *Pacto interior*, de *Circuncisión del sueño* (II, 303), el ritmo repetitivo cobra un cariz letánico:

¡Altas alamedas!  
(Y el viento con ellas.)

Me miré en la piedra  
–¡que sus ojos me vean!–,  
me hundí por ella.

¡Altas alamedas!  
(¿Y las hojas secas?)

–¡Que sus ojos me vean!–.  
La levanté a mirarme  
–¡que sus ojos me vean!–,  
me hundí en el aire.  
–¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!  
(La tarde está abierta)

Tres ramas se movían  
–¡que sus ojos me vean!–,  
En mí nacidas...

¡Altas alamedas!  
(Y la luna llega.)

–¡que sus ojos me vean!–,  
Cuando salí del agua

¡Altas alamedas!  
(La noche se acerca.)

–¡que sus ojos me vean!–,  
no hallé mis ramas.  
–¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!  
(Y el otoño dice:  
¡Altas alamedas!)

Cayó el viento en la poza  
–¡que sus ojos me vean!–,  
su cuerpo es sombra.

¡Altas alamedas!  
(Y la luna sueña.)

–¡Que sus ojos me vean!–...  
Me desnudé del viento

¡Altas alamedas!  
(El lucero espera.)

¡Altas alamedas!  
(El agua, ¡tan quieta!)

—¡que sus ojos me vean!—,  
entré a su cuerpo.  
—¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!  
(La noche se cierra.)

Miro en la piedra  
—¡que sus ojos me vean!—,  
las ramas que he perdido  
—¡que sus ojos me vean!—,  
nacen por verla.

¡Altas alamedas!  
(¿Y esa estrella muerta?)

—¡Que sus ojos me vean!

¡Altas alamedas!  
(El eco repite:  
¡Altas alamedas!)

¡Altas alamedas!  
De lejos las miro...  
¿Qué sombra entró en ellas?

¡Altas alamedas!  
(El viento suspira:  
¡Altas alamedas!)

No obstante, el realce del estribillo se ha conseguido, además, minimizando el texto de la canción, buscando un equilibrio entre el número de versos del texto y el número de ocurrencias del estribillo; el estribillo cobra, así, prominencia.

El máximo exponente del estribillo como letanía en la obra lírica de Prados es sin duda «Letanía de la noche», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 149): el poema está compuesto básicamente de dísticos, cuyo primer verso lo forma la palabra *Noche*, y el segundo verso es un sintagma nominal en aposición: «Noche,/ rosa negra/ con estambres/ de estrellas.// Noche,/ tintero de poetas.// Noche,/ parra embrujada.// Noche,/ colmena abierta.// Noche,/ nido de garzas.// Noche, manzana hueca [...]».

Hay otro virtuosismo, utilizado por Prados en diversas ocasiones, que podríamos llamar estribillo encadenado. El estribillo encadenado es el cantarcillo o estrofa que se repite, idéntico o con variaciones, en las distintas partes en que se estructura un poema. La composición simula una cadena de eslabones cuyo engarce formal es el estribillo. «Estampas del farero», de *Poemas sueltos inéditos anteriores a 1930* (II, 753) y «Viaje», de *Tiempo. Veinte poemas en verso* (I, 175), constituyen unos magníficos ejemplos:

I

Domingo recién planchado,  
con sombrero de ala nuevo.

El sol,  
pasador de oro  
en la camisa del Tiempo...  
...y la cometa  
nadando  
—pez de agua dulce—  
en el cielo,  
haciéndole la lazada  
a la corbata del viento.

El barco quieto en el mar.  
El sol bajo el olivar.

2

El sol,  
dentro de un paréntesis.  
Buscando su horario  
un árbol.

Entre algodones  
del viento  
dos pájaros disecados.  
En el arroyo  
sereno,  
sus dos reflejos ahogados.

El barco quieto en el mar.  
El sol bajo el olivar.

3

Tres pájaros van volando  
y el aire se va quebrando.

El gallo pinta paisajes  
y el caracol plancha el huerto.

(A la cintura del agua  
el delantal de un reflejo.)

Sobre el umbral de la siesta,  
perezoso y soñoliento,  
junto al borde de las horas,  
sella el girasol al Tiempo.

El barco quieto en el mar.  
El sol bajo el olivar.

I

El mar de color de nácar.

El mapa tiembla de miedo  
mostrando sus frutas planas  
y la rosa de los vientos  
cae deshojada en el agua.  
—Capitán,  
se me ha perdido  
mi único anillo  
de plata—.

2

El mar de color de malva.

El corazón del marino  
—tintero de tinta grana—  
como el tintero su pluma,  
tiene una flecha clavada.

—Capitán,  
se me ha caído  
mi álbum de firmas  
al agua—.

3

El mar de color de malva.

El corazón del marino  
tiene su aguja imantada.

—Capitán,  
se te ha olvidado  
dejar en tierra  
una carta—.

En la página del mar  
firma el sol  
con tinta blanca.

«Tres acertijos fáciles», de *Mosaico*, recogido en el *Apéndice: Poemas inéditos* (II, 712); «Tambores de sombra», de *Río natural*. Libro Primero. *Dudas de abril*, (II, 106); o «Arranques», en *Jardín en medio*, de *La piedra escrita* (II, 375), con estribillo embutido, son otros ejemplos igualmente representativos.

Una forma original, aunque escasamente empleada por Prados, es el estribillo que podríamos llamar diseminado: el cantarillo ubicado en la cabeza del poema se repite en cada una de las estrofas no, como es habitual, en bloque, constituyendo una unidad autónoma, sino fragmentado. Así, en uno de los *Poemas sueltos del exilio* (II, 947), el estribillo inicial es desarticulado y sus líneas versales se diseminan en las cuatro estrofas simétricas que conforman el cuerpo del texto, intercalándose entre sus versos. El intercalado adopta un esquema alternante, respetando siempre el orden de sucesión de los versos del estribillo, que se repite idénticamente en todas las estrofas:

¡Mis ojos!  
¡Que se me escapan!  
¿Ya se fueron?...

Entre dos silencios  
(¡mis ojos!)  
llevaron al campo  
¡que se me escapan!  
mi cuerpo en mis brazos.  
(¿Ya se fueron?)

Una campanada  
(¡mis ojos!)  
me abrió en dos silencios  
(¡que se me escapan!)  
y entré por mi cuerpo.  
(¿Ya se fueron?)

Dentro de mí el campo  
(¡mis ojos!)  
me encuentro de nuevo...  
(¡que se me escapan!)  
y entré a su silencio.  
(¿Ya se fueron?)

Desnudo en el campo  
(¡mis ojos!)  
abierto en mis brazos  
(¡que se me escapan!)  
se entregó mi cuerpo.  
(¿Ya se fueron?)

¡Que se me escapan!

### 3. Conclusiones

Dos de los rasgos de estilo de la poesía de Emilio Prados son, por un lado, la adopción constante de los modelos líricos tradicionales, conforme al gusto de la poesía neopopular contemporánea, y, por otro, la ruptura de los patrones convencionales: cuando Prados elige un forma métrica, tiende a quebrantarla en algún punto de la composición, con frecuencia en el cierre del discurso.

En las creaciones poéticas de estribillo, éste presenta una gran diversidad de formas de expresión: el estribillo con carácter envolvente o circular encabezando y cerrando el poema, con o sin elemento iterativo medial, el estribillo invariable o constante y el estribillo variable o con variantes (léxicas, sintácticas, gráficas...), el estribillo exento y el estribillo embutido o integrado en la estrofa, el estribillo alternante en poemas poliestroáficos, el estribillo reforzado o dominante sobre el texto corto y el estribillo mínimo o de extensión breve, poemas de estribillo descabezados o sin cierre rematados con un estrambote, poemas con dos estribillos alternantes, etc.

### Bibliografía utilizada

- BAHER, Rudolf.: *Manual de versificación española* (1962). Madrid: Gredos, 1973.
- CASTILLO JIMÉNEZ, José Luis del: «Las formas métricas tradicionales en Emilio Prados (*Mínima muerte*)». *Revista de Literatura*, 1985, XLVII, 93, pp. 129-138.
- DEBICKI, A. P.: «Unos procedimientos sintácticos en la poesía de Emilio Prados», en *Estudios de poesía española contemporánea* (1968). Madrid: Gredos, 1981, pp. 352-365.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- FRENK ALATORRE, Margit: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Madrid: Castalia, 21990.
- GARCÍA-PAGE, Mario: «Emilio Prados: el estribillo» (2003), en *Poesía española contemporánea (siglo xx). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*. Lugo: Axac, 2009, pp. 53-74.
- «La repetición como sistema de cierre textual», en Manuel Casado Velarde y otros (eds.), *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores*.

- Actas del I Congreso Internacional*. Madrid: Arco/Libros, 2005, II, pp. 1325-1343.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier: «Repetición e integración en la obra poética de Emilio Prados». *Bulletin of Hispanic Studies*, 1985, LXII, pp. 373-383.
- LÓPEZ CASTRO, Antonio: «La poesía de Emilio Prados» (1988), en *Poetas del 27*. León: Universidad de León, 1993, pp. 267-322.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis: «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx. Notas sobre su caracterización y tipología», 2010 (manuscrito).
- MORRÁS, María: «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria». *La Corónica*, 1988, XVIII, 1, pp. 52-75.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956). Madrid: Guadarrama, 1972.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Agustín: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*. Madrid: Gredos, 1969