

**LA RIMA CON PALABRAS ROTAS**  
**THE RHYME WITH BROKEN WORDS**

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS  
UNED

**Resumen:** A partir de la teoría de Juan Caramuel (s. XVII), la más completa sobre las formas de romper la palabra a final de verso, se hace una relación de las más conocidas muestras de versos de cabo roto, versos de cabo doblado, y del uso combinado de los dos procedimientos en la que se describe como rima fatal silenciada por palabra doblada. El análisis muestra las distintas formas del cabo roto y del cabo doblado (no siempre se corta por la sílaba tónica), y se detiene en la fijación e interpretación, ambigua y oscura a veces, de los textos. Los ejemplos ilustran el uso continuado de la rotura de palabras a final de verso desde la Edad Media a hoy como artificio lúdico de carácter burlesco frecuentemente.

**Palabras clave:** Rima, Caramuel, verso de cabo roto, verso de cabo doblado, rima silenciada.

**Abstract:** From Juan Caramuel's theory (s. XVII), the most complete on ways to break the word at the end of verse, a list of the most known samples of verses with this kind of end (versos de cabo roto, versos de cabo doblado) is showed,

alike of the combined use of the two procedures in which it is described as fatal rhyme silenced by bent word (mind rhyme). The analysis shows the different ways of the broken and bent verses (not always cut in the stressed syllable), and stops in setting and interpretation, sometimes ambiguous and obscure, of the texts. The examples illustrate the continued use of the word break at the end of verse from the Middle Ages to today as often playful artifice of burlesque.

**Keywords:** Rhyme, Caramuel, broken verse, bent verse, mind rhyme.

A partir de una práctica de principios del siglo XVII en poesía de tipo burlesco, satírica y jocosa, se produce la primera teoría general sobre la rotura de las palabras en el verso español. Tal teoría es obra de Juan Caramuel (1606-1682) y se encuentra en el artículo V del libro segundo de su *Rhythmica* (1665), que se titula *Sobre las Palabras rotas, y su uso en los Poemas*. Después hay notas aisladas y comentario de casos concretos, pero no encontramos un planteamiento de carácter teórico general comparable al del polígrafo madrileño. Otra virtud de esta teoría es que sirve para clasificar y explicar los ejemplos reales y posibles de rotura de palabra en el verso español. Conviene, pues, partir del resumen de lo que dice Caramuel para el posterior comentario de los casos más conocidos en poesía española.

Tres son las maneras de romper la palabra en el verso: 1) se sobrentiende lo que falta; 2) se completa lo que falta en el verso siguiente; 3) se completa lo que falta en el mismo verso. En el *primer caso* trata de la práctica de los poetas españoles de «romper las últimas palabras de los versos, sin añadir ninguna sílaba más allá de la última acentuada». Y sigue: «Esta manera de romper las palabras no es seria; a menudo se usa cuando el poeta escribe para no ser entendido por todos». Como ejemplo pone la décima de Sebastián de la Parra que critica la *Comedia de Pico y Canente*,<sup>1</sup> representada en el Palacio del Buen Retiro de Madrid:

<sup>1</sup> Obra de D. Luis de Ulloa Pereira y Rodrigo Dávila Ponce de León, representada en 1653. Véase BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: Rivadeneyra, 1860; edición facsímil, Madrid: Gredos, 1969, p. 410.

Vi la Comedia de Pi	co
Escrita con buenos vér,	sos
La traza, y lances pervér,	sos
La graciosidad maldi,	ta
Lo que se canta boní,	to
Bueno lo representá,	do
Los saynetes no son má,	los
Y lo que a mí me paré,	ce
Que al que le cuesta diné,	ros
Saldrá de ella muy cansá,	do

A la derecha representa Caramuel la parte suprimida de la palabra y explica perfectamente el artificio: «Los versos, aun siendo graves, se transforman en agudos; y siendo disonantes, pasan a consonantes: pues p. ej., *parésce* y *dinéros* son disonantes, pero *paré* y *diné* son consonantes». A continuación reproduce siete de los nueve ejemplos de versos de este tipo que emplea Francisco López de Ubeda en *La pícaro Justina*. Menos en uno de los siete ejemplos comentados de esta obra —el que corta palabras también en el interior del verso, que empieza: *En el capítu sigüient*—, siempre da la parte cortada de la palabra a la derecha, lo que ayuda a entender el texto. En nuestro estudio tendremos presentes los comentarios de Caramuel a los versos de *La pícaro Justina*. El espíritu matemático de Caramuel observa la dificultad de someter a reglas precisas lo que hace López de Ubeda: «Excesiva es la libertad que se toman los poetas españoles al dividir las palabras. Y el Licenciado Francisco López, cuyo ingenio he alabado y algunos de cuyos versos he puesto como ejemplo, no siempre ha querido someterse a las reglas que rigen la división de palabras». Las que él propone al poeta son: 1.- debe hacerse la división entre la sílaba acentuada y la siguiente: *generósa*, *agúda*, *celebráda* dan *generó*, *agú*, *celebrá*; 2.- las palabras agudas no se dividen, aunque en los ejemplos de *La pícaro Justina* se haga, «práctica que no apruebo»; 3.- los monosílabos no pueden dividirse; 4.- las esdrújulas «no suelen dividirse», porque si se elimina la última sílaba se cambia el acento, y si se quitan las dos últimas resulta difícil lo que se debe sobrentender: *Tantalus*, *Daedalus*, *Tartarus* cortados en la última dan *Tantá*, *Daedá*, *Tartá*, formas incorrectas; cortados

en *Tánta*, *Daéda*, *Tárta* son formas correctas pero oscuras; *Tan*, *Dae*, *Tar* son formas todavía más oscuras. Para Caramuel, pues, lo mejor es limitarse a suprimir la sílaba final de palabras graves, aunque esto, como veremos también en otros ejemplos, no se hace siempre. Respetando las cuatro reglas, el que los haga «podrá solazarse componiendo versos rotos que serán alabados por los ingenios eruditos». Nótese la alusión al solaz (juego, entretenimiento) y al ingenio. En todo caso, «vuelvo a aconsejar a los españoles que no usen ese tipo de versos en argumentos épicos o serios».

La descripción del primer caso de palabras partidas en el verso hecha por Caramuel nos da la primera teoría de los conocidos en métrica española como versos de cabo roto<sup>2</sup>.

El *segundo caso* es descrito así por Juan Caramuel: «Suelen los poetas dividir una palabra de tal forma que la primera parte cierra un verso y la segunda abre el siguiente». Después de varios ejemplos en latín (de Horacio y de Catulo, entre otros), observa que «muy raramente hallarás estas divisiones en poetas españoles e italianos». Cita un solo ejemplo en español, el de una espina de Anastasio Pantaleón, cuyos cuatro últimos versos dicen:

Si darle Vsted determina,  
Destas disculpas la avise,  
Cuando le leyere mi se-  
ñora Doña Catalina.

En este momento no hace ningún comentario técnico del artificio, a pesar de que en el ejemplo citado el corte se hace en la sílaba pretónica y se forma la rima artificial en *ise*<sup>3</sup>. Más adelante, en la epístola III, dirigida a Francisco Antonio Cappone, desarrolla con más detalle esta forma de rotura de palabras al

<sup>2</sup> Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Verso de cabo roto», en *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. 157-160; «Cabo roto, versos de», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, II. Madrid: Editorial Castalia, 2006, pp. 1625-6.

<sup>3</sup> Es el recurso tratado al hablar del encabalgamiento léxico en métrica, que se relaciona con un tipo de tmesis. Se ha empleado modernamente el término de *cabo doblado* para el uso continuado de este tipo de corte en un poema. Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Versos de cabo doblado», en *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, pp. 83-89.

final de verso. Toma como pie para su comentario la división de los versos de Fray Luis de León (*Aunque te precies vana / mente de tu linaje noble y claro*) para decir que: esta *figura* o *licencia* es frecuente entre griegos y latinos (en Horacio: *inter / lunia, ue / nale*); es posible un ejemplo latino como el que cita seguidamente —no da nombre de autor; ¿el mismo Caramuel?— con todos los versos rotos (*victo / rine, conso / nantibus, recogi / tabit*); si los italianos usan raramente este modo de escindir las palabras, los españoles lo hacen «aún más raramente» (Ariosto: *directta / mente*; Fray Luis: *miserable / mente*); Ariosto imita la interrupción de la muerte con el corte de la palabra Fiordiligi (*...la mia Fiordi / ma dir no poté ligi: e qui finio*), imitado en español por García Luis de Córdoba (*Cayó Cloris, y dixo, A Dios mi Alua / mas la muerte impidió dixesse el ado* [Alvarado])<sup>4</sup>. Fray Luis emplea esta división, comentada por Quevedo, pero pueden cortarse no solo palabras compuestas sino también las simples, si queremos imitar a los griegos y latinos: un ejemplo italiano (*il gran Apollo cele / brando...*) y otro español (*...estór / baba*), sin nombre de autor (¿Caramuel mismo?).

El *tercer caso* se da cuando «dentro de un mismo verso dividen una palabra que, de otro modo, no se entendería, con el fin de ayudar a su comprensión o cambiar su significado». Ejemplos en versos latinos son: *Septem subiecta trioni* (Virgilio: *septemtrioni*); *quam rem cumque* (Horacio: *quamcumque*); *merique dies* (poeta moderno: *meridies*); *orgaquenista* (Tomás Moro: *et organista*). Tras notar la rareza de ejemplos de esta clase en español, es otra vez Anastasio Pantaleón el autor del único ejemplo que cita Caramuel<sup>5</sup>:

*Es Cava-Ilero y Ilerizo.*

<sup>4</sup> Jerónimo de Urrea traduce los versos de Ariosto y mantiene el artificio: «mi *Florde* / no pudo decir *lis*, y aquí ha expirado». Tirso de Molina, en el acto III de *Don Gil de las Calzas Verdes*: «dijo: ‘Adiós, don *Mar...*’ y, en fin, / quedándose con el ‘*tin*’ / murió...». Véase F. RODRÍGUEZ MARÍN, «Palabras partidas». *ABC* (Madrid), 02/12/1942, p. 3.

<sup>5</sup> Todas las citas de Juan CARAMUEL corresponden a su obra *Primer Cálamo. Tomo II. Que pone ante los ojos la Rítmica* [1665]. Edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo, Carmen Lozano. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007, pp. 80-83, donde se encuentra el artículo resumido, y pp. 498-499, donde comenta el segundo caso.

En principio, al no localizarse el corte al final de verso, el tipo de tmesis correspondiente al tercer caso no afecta de *forma sistemática* a la rima. Los otros dos casos, sin embargo, tienen repercusiones en la rima de los versos de *cabo roto* y en los de *cabo doblado*. Si bien la regla a la que quiere Caramuel que se atengan los poetas en los versos de *cabo roto* (los correspondientes a su primer caso) se funda en la tendencia general dominante, no faltan tampoco ejemplos para ilustrar la *excesiva libertad* que se toman los poetas españoles. Así se desprende del análisis del corpus de los más conocidos versos de *cabo roto*.

### *Versos de cabo roto*

Podemos concretar el corpus de los más conocidos ejemplos de versos de *cabo roto*.

#### I

Alonso Álvarez, poeta sevillano, pasa por autor de los primeros versos de *cabo roto*. En concreto, una décima contra Lope de Vega; y una redondilla a D. Rodrigo Calderón avisándole su mal fin.

a) El texto de la décima es el siguiente:

Envió Lope de Ve-  
Al señor don Juan Argui-  
El libro del Peregrí-  
A que diga si está bue-  
Y es tan noble y tan discre-  
Que estando, como está ma-  
Dice es otro Garcila-  
En su traza y compostu-  
Mas luego entre sí quién du-  
No diga que está bella-

Dice Bartolomé José Gallardo que esta «fue la primera copla de pie quebrado que se oyó en Sevilla». Francisco Rodríguez Marín da la fecha de 1603. Nótese que, como quería Caramuel, en este primer ejemplo se corta siempre tras la tónica de palabra grave y se crea una rima consonante aguda que desaparecería si aparece la parte sobrentendida.

## b) La redondilla es:

Don Rodrigo Caldero-  
Saca el dinero de ca-  
Mira el tiempo como pa-  
Echa la barba en remo-

Duda F. Rodríguez Marín de que estos versos sean de Alonso Álvarez. Contra lo que quería Caramuel, el primer verso corta la sílaba de palabra aguda (*Calderón*). En este ejemplo, además, la restitución de lo sobrentendido restituye también la rima consonante de los versos segundo y tercero (*casa / pasa*)<sup>6</sup>.

## II

Un segundo grupo de textos lo forma el de los nueve ejemplos de *La pícaro Justina* (1605), que presenta el muestrario más variado de formas métricas. Damos la lista de ejemplos con la denominación de cada uno de ellos en la *Tabla desta Arte Poética* que va al principio de la novela, y la del cuerpo de la obra, si cambia. Tenemos a la vista el texto de la edición de Luc Torres (2010)<sup>7</sup> y anotamos los comentarios de Caramuel referidos a la métrica de las siete composiciones que reproduce.

a) *Octava de pies cortados* (p. 235; Caramuel, p. 80):  
11 ABABABCC. López de Úbeda da al principio del verso

<sup>6</sup> Reproducimos los textos de Alonso Álvarez según B. J. Gallardo. Con puntuación y acentuación diferente, también los reproduce Francisco Rodríguez Marín, que, en el caso del segundo verso de la décima, lee: *Al señor don Juan de Argui*. Véanse GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Tomo I. Madrid: Rivadeneyra, 1863. Edición facsímil, Madrid: Gredos, 1968, columnas 285-286; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *El Loaysa de «El curioso extremeño»*. Sevilla: Francisco V. Díaz, 1901, pp. 166-168. En el ejemplar de esta obra legible en línea (archive.org), anotó un lector a lápiz, junto a la décima reproducida, *assonance*; y, efectivamente, al restituir las sílabas sobrentendidas de las palabras cortadas (*Véga, Arguijo, Peregrino, bueno, discreto, malo, Garcilaso, compostura, duda, bellaco*), se produce el siguiente esquema de rima asonante: *x a b b c c d d c*. El tener el primer verso suelto y seguir con una serie de pareados es característico de la forma satírica del *perque*, aunque la rima de este es la consonante. Curiosa posible superposición de dos esquemas poemáticos.

<sup>7</sup> Véase LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco: *La pícaro Justina*. Edición de Luc Torres. Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia 303), 2010.

la sílaba que se ha suprimido tras la tónica al final; así, por ejemplo, los dos primeros versos dicen: *na, Los padres de la Pícara Justí / ros, Que fueron en Mansilla mesone*. Por supuesto esa sílaba no tiene ninguna función métrica en el verso, es decir, el verso se mide como agudo y sin contarla ni tenerla en cuenta en la rima, que desaparecería en otro caso. Caramuel pone las sílabas cortadas, según su costumbre, separadas al final:

Los padres de la Pícara Iusti	<i>na</i>
Que fueron en Mansilla mesoné,	<i>ros</i>
etc.	

b) *Redondillas de pies cortados* (p. 257; Caramuel, p. 80): 8 abab.cddc. López de Ubeda no restituye las sílabas cortadas; Caramuel lo hace espaciadas al final de cada verso según su costumbre. Se corta siempre tras la tónica final, y hay que notar que en algunos versos la restitución de la sílaba cortada mantiene la rima consonante (*virote - garrote; hija - cobija*) o asonante (*puerco - cuerno*). Caramuel indica cómo en los versos penúltimo y antepenúltimo se cortan todas las palabras: *Pu la ma y pu la hi / Pu la man que las cobi* .

c) *Tercetos de pies cortados* (p. 637; Caramuel, p. 81): 11 ABA.BCB. Se cortan los versos tras la última sílaba tónica, y la restitución de la misma no mantiene la rima. La novela da la sílaba cortada al principio del verso; Caramuel, al final<sup>8</sup>.

d) *Sextillas de pies cortados* (p. 652; Caramuel, p. 81): 8 abbaba.bccbhc. Se cortan los versos en tónica, salvo en el caso de los versos 2 (*recibi-ó*) y 7 (*posesi-ón*). No pasa inadvertido este detalle a Caramuel, quien comenta: «Las palabras *recibió*

<sup>8</sup> El verso primero del texto de Luc Torres –y también el de la edición de Bruselas, 1608, legible en línea en la BNE, p. 310– es hipermetro: *co Aquí verás la pintura del dios Ba* (12 sílabas y acentos en 2, 4, 7, 10, 11). Es preferible el texto de Caramuel, que se ajusta al endecasílabo: *Aquí ves la pintura del dios Bá* co. Aunque no afecta al número de sílabas, en el caso de verso 3 parece preferible también la lectura de Caramuel: *Que es puro bodegon de carne humá* na. Torres y 1608 dicen: *na Que es un puro bodego en carne huma* . Errata menor es la de *mesonera* por *mesonera* en Torres.

y *possession* no se dividen correctamente; pues la regla de la escisión exige que no se cambie el acento. Por tanto, las palabras agudas no pueden dividirse». La sílaba suprimida no es indicada al principio del verso. No hay rima con las sílabas restituidas. Caramuel pone separadas al final las sílabas cortadas<sup>9</sup>.

e) *Séptimas de todos los nombres y verbos cortados* (p. 695; Caramuel, p. 81): 8 *abbabba*. Aunque se titule *séptimas*, se trata de una sola estrofa. Reproducimos el texto de L. Torres para facilitar el comentario:

En el capítu- siguient-  
 Se cuent- un cuent- admira-  
 De un bachill- disparata-  
 Neci-, bo-, loc-, imprudent-,  
 En quie- se cumplí- el refrá<sup>10</sup>  
 Que tras cornu-, apalea-,  
 Y tras los cuern-, peniten-.

Las palabras cortadas en interior de verso pueden serlo en sílaba tónica –toda la sílaba postónica (*bo, lo, cumpli, cornu*) o solo una letra (*cuent, quie, cuern*)– o en sílaba átona (*capítu, bachill, neci*); al final de verso siempre corta en tónica, aunque mantenga alguna consonante de la sílaba postónica (*siguient, imprudent*), o corta solamente una consonante de la sílaba tónica de palabra aguda (*refrá*). Ni la novela ni Caramuel restituyen en ningún lugar las sílabas cortadas. La rareza del sistema de romper las palabras en esta composición no pasa inadvertida a Caramuel, que dice: «Todas las palabras que pueden romperse (que son las que tienen más de una sílaba) se rompen, pero no todas correctamente, pues las agudas, como las esdrújulas, no son aptas». Llama la atención que no diga nada de la forma *quie*, monosílabo cortado, pero es que el texto de Caramuel trae *quien*, sin cortadura. Otras variantes del texto de Caramuel son: *bachi* (no *bachill*), lo que

<sup>9</sup> No tiene repercusión métrica la variante del verso 4 en Caramuel: *Y al mochillero barbé*; frente a Torres: *Y al mochillero y barbe*.

<sup>10</sup> No indica L. Torres la supresión de *n* en *refrá* con un guión.

evita mantener una consonante de la sílaba suprimida; *nec* (no *neci*), para cortar por sílaba tónica, pero mantiene, sin duda por necesidades de comprensión, la consonante de la sílaba suprimida –*ne* sería muy ambiguo–, pero esto obliga a cambiar todo el verso 4, ya que falta una sílaba métrica, y así dice: *Nec, bo, loc, y imprudent*, donde la conjunción *y* en hiato con *im* completa las ocho sílabas métricas necesarias; consecuente con lo que ha hecho en los versos 1 y 3, mantiene la *t* de la sílaba suprimida para que la consonancia sea en *ent* (*siguient, imprudent, penitent*)<sup>11</sup>.

f) *Sextillas unisonas de nombres y verbos*<sup>12</sup> cortados (p. 711; no mencionada por Caramuel): estribillo *4a 8a, 7b 8bbb 9b 8a*, estribillo *4a 8a, 8ccccca*, estribillo *4a 8a*. Se trata de dos sextillas precedidas de un estribillo que se repite al final de cada una de ellas; las sextillas están formadas de cinco octosílabos –con el primero (*Escuch que quier pintá*) y quinto (*Espad, monté, sombré, guadá*) de la primera sextilla irregulares, de 7 y 9 sílabas respectivamente– más un octosílabo de vuelta que rima con el estribillo. No indica las sílabas cortadas. Se trata de un texto no fácil de entender exactamente, donde a veces se corta solo la vocal final (*escuch, quier, espad, rein, rud, Alfarach*) y que tiene el interés de citar el *Quijote*, en una lista de obras literarias, en la segunda sextilla, cuyos versos copiamos:

Soy la rein- de Picardi-,  
 Más que la rud- conoci-,  
 Más famo- que doña Oli-,  
 Que Don Quijo- y Lazari-,  
 Que Alfarach y Celesti-  
 Si no me conoces cue-

g) *Seguidilla cortada* (p. 785; no mencionada por Caramuel): 6 + 5 a, 6 + 5 a:

<sup>11</sup> La lectura de Caramuel, *penitent*, no autorizaría la restitución *penitencia*, que propone Luc Torres en su edición (p. 695, nota 1216).

<sup>12</sup> En la tabla (p. 100) dice *pies* en lugar de *verbos*.

Señor sacristán, vay con el dia-  
Que no quiero honras que cuestan ca-

La rotura de las palabras finales tras la sílaba tónica convierte en consonante la rima asonante propia de la seguidilla (*diablo, caro*), con lo que el procedimiento no produce un efecto inesperado. Quizá por esto no atrae la atención de Caramuel, que no la cita, lo mismo que la dificultad de la composición anterior, la registrada en f), explicaría que tampoco la mencionara el polígrafo madrileño.

h) *Séptima de pies cortados* (p. 793; Caramuel, p. 81): 8 abbabab. Caramuel copia espaciada a la derecha la sílaba cortada<sup>13</sup>. Por lo demás, siempre se corta la sílaba postónica de palabra grave; si se restituye esta sílaba se producen asonancias con el esquema: x a a b c b c.

i) *Liras de pies cortados* (p. 817; Caramuel, p. 81): cuatro liras con el esquema 7a 11B 7a 7b 11B. Caramuel pone a la derecha y espaciadas las sílabas cortadas. Son varios los casos de versos que presentan problemas de medida. El verso cuarto de la primera lira es *Pidió al dios Cupi-*, que exige el hiato *dio-al*; Caramuel lo evita al decir *Pidiole al Dios Cupi*. El segundo verso de la segunda lira es *Como ciego, pobre e inocent*, que solo sería endecasílabo haciendo el difícil doble hiato *bre-e-i*, lo que tampoco evitaría la acentuación en 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, impropia del endecasílabo clásico<sup>14</sup>. Caramuel da la forma *Que es ciego, pobre, loco, y inocent*, ajustada al endecasílabo clásico con acentos en 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>. Para evitar el hiato necesario que haga heptasílabo el verso primero de la tercera lira, *Dio al triste amant*, Caramuel ofrece un texto de heptasílabo en el que la sinalefa funciona con total naturalidad: *Dirole al mísero amant*. Los versos primero y tercero de la lira cuarta, los dos de la estrofa portadores de la rima *a* del esquema, dicen: *En fin, de aquesta emprés /.../ Y a toda furia*

<sup>13</sup> La variante de Caramuel en el verso cuarto (*traen* en lugar de *trae*) exige medir como monosílabo *traen*: *Traen el dulce viento en pó*.

<sup>14</sup> Resulta también hipométrica la forma de este verso en la edición de 1608 (p. 413): *Como ciego, pobre inocent*.

y *prié*. Para solucionar la falta de rima (és / é), Caramuel dice *priés*. Otra solución podría ser decir *empré*, que sí rima con *prié* y que parece que se ajusta mejor a las normas del corte del verso, ya que suprime la sílaba postónica entera, no solo la vocal de esta sílaba. La variante del segundo verso de la cuarta lira (*Salió el disciplinante remoja*; y Caramuel: *Salió disciplinante remojá*) no tiene repercusión en la métrica.

Sí bien Francisco López de Úbeda, con sus 88 versos de cabo roto, es superado por Cervantes en número de versos de esta clase (90 octosílabos y 14 endecasílabos, sin contar el soneto de atribución dudosa), no se le puede negar el primer lugar en la variedad de formas ensayadas con verso de palabras rotas.

### III

Cervantes forma parte del grupo de poetas que empieza la moda de los versos de cabo roto.

a) Las siete décimas espinelas de Urganda la Desconocida al libro de Don Quijote de la Mancha son sin duda el ejemplo que más ha contribuido a mantener el interés por este tipo de juego métrico. Siempre corta en sílaba tónica, que en el v. 6 de la quinta décima es de palabra esdrújula (*filó-sofo*). Debe notarse también que en la segunda décima, los versos 7 y 8 juegan con el cabo roto y el cabo doblado: *en el cual floreció un du- / que es nuevo Alejandro Ma-*. El desarrollo de la parte suprimida hace desaparecer la rima consonante, aunque pueda aparecer ocasionalmente la rima asonante (*buenos, dedos, idiota, boca, clavo, manos...*).

b) El otro ejemplo del *Quijote* son las dos décimas espinelas del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante. Corta por sílaba tónica de palabra llana y la restitución de la sílaba final destruye la rima consonante, aunque se producen no escasas asonancias (*escudero, discreto, Villadiego, estado, retirado, humano; famoso, flojo, Babiaca, flaqueza, cebada, paja, Lazarillo, vino*).

c) Una tercera composición de Cervantes en esta clase de versos es el soneto del final de la segunda jornada de su obra *La entretenida* (1615), vv. 1803-1816. Transcribimos el texto de la primera edición, según el facsímil de la Real Academia española, *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos. Nunca representados*, Madrid, 1974:

Oc. Que de un laca la fuerça podero,  
 hecha a marchamarti con el traba  
 de vna frego, le rinda el estropa,  
 es de los cie no vista maldicio.  
 Amor el ar en sus pulgares to,  
 sacò vna fle de su puli carca,  
 encarò al co, y diome vna flecha,  
 que el alma to, y el coraçon me do.  
 Assi rendi, forçado estoy a cre,  
 qualquier menti de aquesta elada pu,  
 que blandamen me satisfaze y hic.  
 O de Cupi la antigua fuerça, y du,  
 quanto en el ros de vna fregona pue,  
 y mal si la sopil se muestra cru.

En cada verso hay dos palabras cortadas, y en el v. 6 hay tres. El soneto es más difícil de entender que los otros ejemplos de Cervantes. Ni Schevill y Bonilla, ni Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas en sus ediciones de las obras de Cervantes lo explican. Los primeros ni señalan con un guion los lugares cortados, ni anotan nada. Los segundos señalan con guion los cortes y remiten al uso de los versos de cabo roto del *Quijote*, pero no explican el sentido del soneto<sup>15</sup>. Mucho más completa es la anotación del soneto en la edición digital<sup>16</sup> de John O'Neill, cuyo texto (vv. 1804-1817) es el siguiente:

Oca. Que de un lacá— la fuerza poderó—,  
 hecha a machamartí—con el trabá—,  
 de una fregó— le rinda el estropá—,

<sup>15</sup> Véanse SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo: *Obras completas de Cervantes. Comedias y entremeses, III*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1918, pp. 68-69; CERVANTES, Miguel de: *Obra completa III*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 730.

<sup>16</sup> Puede leerse en línea (consulta 26-IX-2014): <http://entretendida.outofthewings.org/text/entretendida/performance/II-6.html>

es de los cie— no vista maldició—.  
 Amor el ar— en sus pulgares to—,  
 sacó una fle— de su pulí— carcá—,  
 encaró al co— y diome una flechá—,  
 que el alma to— y el corazón me do—.  
 Así rendí—, forzado estoy a cre—  
 cualquier mentí— de aquesta helada pu—,  
 que blandamen— me satisface y hie—.  
 ¡Oh de Cupí— la antigua fuerza y du—,  
 cuánto en el ros— de una fregona pue—,  
 y [más] si la sopil—se muestra cru—!

El texto completo propuesto por John O'Neill es el siguiente:

Que de un lacayo la fuerza poderosa, | hecha a machamartillo con  
 el trabajo, | de una fregona le rinda el estropajo, | es de los cielos no  
 vista maldición. | Amor el arco en sus pulgares tomó, | sacó una flecha  
 de su pulido carcaj, | encaró al corazón, y diome una flechazo, [sic] |  
 que el alma tomó y el corazón me dolió. | Así rendido, forzado estoy a  
 creer | cualquier mentira de aquesta helada puta, | que blandamente me  
 satisface y hiere. | ¡Oh de Cupido la antigua fuerza y dureza, | cuánto  
 en el rostro de una fregona puede, | y más si la sopilla se muestra cruda.

O'Neill ha corregido en el último verso *mal* de la primera edición en *más*, como hacen también Schevill o Florencio Sevilla; además, considera *sopil*, que no figura en los diccionarios, palabra cortada por *sopilla*, que está en el de *Autoridades* con el significado de «sopa pequeña, o poca cantidad de sopa», difícilmente comprensible, en el texto cervantino. Aparte de la imposibilidad de *flecha*, precedido de *una*, como *flechazo* –más bien habría que suponer *una flechada*–, el sentido no muy claro del último verso podría hacer entender *cru* como *cruel*. El último verso, en el que todos corrigen *mal* de 1615 por *más* –justificado por el *quanto* del verso anterior–, podría admitir también la corrección de *sopil* en *sotil* y entonces podría leerse: *y más si la sotil [fregona] se muestra cruel*.

Dejando aparte los problemas de interpretación, el soneto cervantino es buen ejemplo de la excesiva libertad que, según Caramuel, se toman los poetas españoles con los versos de palabras cortadas. Aparte de cortar más de una palabra en el verso, como ya había hecho el autor de *La pícaro Justina*, a veces solo se suprime la letra final (*maldicio*, *carca*) o se corta por

sílaba átona, incluso suprimiendo dos sílabas (*co-razón, to-mó, do-lió, cre-er, du-reza, cru-el*). El desarrollo del texto completo hace aparecer la rima consonante *trabajo / estropajo*, aparte de algunas asonancias ocasionales (en *o*, en *ua* y en *ee*).

## IV

Entre las primeras muestras de versos de cabo roto se sitúa el ejemplo de Roque de Herrera «en unas redondillas que improvisó en las fiestas de San Juan de Alfarache, el día de San Lorenzo de 1606»<sup>17</sup>. El texto de las redondillas de Roque de Herrera está en el tomo I (1279-1280) del *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1863) de Bartolomé José Gallardo<sup>18</sup>, en la «Carta inédita de Cervantes» a D. Diego de Astudillo Carrillo «en que se le da cuenta de la fiesta de San Juan de Alfarache el día de Sant Laureano». Allí se dice:

Ya a Roque de Herrera le comían los pies por hacer muestra de los quebrados que le cupieron en suerte; y viéndole con tanta priesa, le preguntaron qué le había tocado. Y mostrada la cédula, decía: ‘A Roque de Herrera, que componga cinco cuartetas de sílabas quebradas, alabando los dómines o pedantes’. Y él, con poco temor de Dios y menoscabo de nuestros oídos, las dio al *Secretario* para que las leyese. Cuyo título decía así:

Versos de *Roque de Herre-*  
para cumplir el manda-  
de un *Presidente* bella-  
y el gusto de muchos ne-

Mandome el señor *Presi-*  
que en versos de pie quebra-  
hiciese algunas copla-  
alabando los domi-;  
y bien lo pudiera excu-  
pues es cosa más sabi-

<sup>17</sup> Véase RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *El Loaysa...*, cit., p. 167, n. 21. Valentín Núñez Rivera, en su edición y estudio de MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal: *Paradojas*. Salamanca: Universidad, 2010, p. 106, dice: «Roque de Herrera salió a la palestra alabando los dómines o pedantes en cinco cuartetas de sílabas quebradas, o versos de cabo roto». Su fuente en este punto es Bartolomé José Gallardo, a quien menciona, lo mismo que para Rodríguez Marín, aunque este no lo cite.

<sup>18</sup> Véase GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo...*, cit., columnas 1257, 1260-1301.

que las historias anti-  
 del gran capitán Castru-  
 Pedantes estos se lla-,  
 que vienen de *pedago-*,  
 dicción que en el latín so-  
 lo mismo que *ayo* en Espa-:  
 porque cual padres nos cri-,  
 y en la tierna edad nos mues-  
 para que seamos des-  
 al mundo hombres de vali-.  
 Aquesto a mí se me alca-;  
 si alguien sabe más y quie-  
 decir, harto lugar que-  
 donde sus coplas añã-

Declarose haber cumplido con el mandato; pero por haber sido pies quebrados, tan quebrados algunos, fue su autor condenado a braguero perpetuo en el ingenio, con que soldase las quiebras del de que nacen sus coplas (columnas 1279-1280).

Nótese cómo, en vez de cinco, son seis las «cuartetitas» (redondillas), pues se añade una que explica el título; y que en el pasaje encontramos tres denominaciones para esta clase de versos: *cuartetitas de sílabas quebradas*, *versos de pie quebrado* y *pies quebrados*. En cuanto a la forma de cortar las palabras, se observa una gran libertad: en sílaba átona pretónica (*presi*, *excu*, *des*) o postónica (*domi*), que se hacen tónicas; en postónica con supresión de una sola letra (*copla*-s), o en tónica con supresión de parte también de esta sílaba (*alca*-nza). El desarrollo de las palabras enteras destruye la rima y solo da ocasión a alguna asonancia (en *ai*, *ao*, *ia*).

## V

A Cervantes se ha atribuido a veces –aunque es más frecuente la atribución a Góngora– el soneto con estrambote contra Lope de Vega que empieza *Hermano Lope, bórrame el soné*<sup>19</sup>. Todas las palabras de la rima se cortan por sílaba tónica, salvo en el primer verso del estrambote (v. 15: *Jerusá-*), y la reconstitución de las palabras completas destruye la rima.

<sup>19</sup> Véase CERVANTES, Miguel de: *Poesías completas, II*, edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1981, pp. 413-414.

Se supone de Lope la respuesta al soneto anterior y en ella se ataca a Cervantes en un soneto con rimas agudas, propias de composición burlesca. Solamente se cortan los dos primeros versos: *Yo que no sé de la-, de li-, ni le-, / Ni sé si eres, Cervantes, co-, ni cu-*,<sup>20</sup>.

La conclusión referida a la técnica métrica de los versos de cabo roto en estas muestras del siglo XVII es que, aunque la mayoría rompe la palabra final del verso en la sílaba tónica, no faltan casos de particiones caprichosas que ilustran la excesiva libertad a la que se refería Caramuel en su afán de regularizar este uso propio de la poesía no sería. Algunas de estas libertades más notables son: cortar en sílaba átona, lo que supone una modificación del acento: *recibi-ó, posesi-ón, cre-er, co-razón, du-reza, Presi-dente, dómi-nes, des-pués, excu-sar*; suprimir también parte de la sílaba tónica: *alca-nza*; supresión de una sola letra final de la sílaba de palabra aguda: *Calderó-n, refrá-n, maldició-n, carca-j*; o de una letra en sílaba final de palabra llana, que se hace aguda: *copla-s*. La misma libertad se observa en los cortes interiores: *capítu-lo, bachill-er, neci-o, loc-o, quie-n, cuern-os, rein-a, rud-a...*

A la vista del uso del verso de cabo roto en el siglo XVII, está claro que las definiciones modernas de esta clase de versos solo recogen la tendencia general tal como se refleja en la mayoría de los casos, y sobre todo teniendo presentes los versos de Cervantes en el *Quijote*, a los que se debe sin duda la canonización de esta clase de versos en la métrica española. Otros ejemplos, incluyendo el soneto cervantino de *La entretenida*, no se explicarían completamente partiendo de caracterizaciones como la de Fernando Lázaro Carreter<sup>21</sup>, la de Luis Mario<sup>22</sup> o la que nosotros mismos dimos en nuestro *Diccionario de métrica española*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Véase RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *El Loaysa...*, cit., pp. 167-168.

<sup>21</sup> Véase *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1971, p. 353: «En nuestro Siglo de Oro fue muy frecuente la *rima partida*. Consiste en prescindir de la última sílaba de los versos, rimando las penúltimas: No te metas en dibu- / ni en saber vidas aje- / que en lo que no va ni vie- / pasar de largo es cordu- (Cervantes). Los versos que riman así se denominan versos de *cabo roto*».

<sup>22</sup> Véase *Ciencia y arte del verso castellano*. Miami: Ediciones Universal, 1991, p. 196: «Se trata de rimar las penúltimas sílabas y sustituir las últimas con un guion».

<sup>23</sup> Véase *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, segunda edición, primera reimpresión, pp. 463-464: «Verso al que se le suprime la sílaba o

Si se quiere incluir todos los ejemplos que hemos visto, solo se podría decir que son composiciones «con las terminaciones de los versos truncadas», como dice Navarro Tomás<sup>24</sup> (1972: 417) hablando del ejemplo de Alfonso Reyes.

Otro ejemplo moderno de versos de cabo roto en que se corta en la sílaba tónica siempre es el del poeta satírico que firma con el pseudónimo de «Fray Josepho», titulado *Soneto de los recor-*. Tiene el interés de que la forma métrica (versos cortados) apoya el tema de la composición (recortes económicos) con comentario metamétrico explícito:

Hasta el soneto sufre sus recor-,  
y nota los efectos de la cri-;  
pues para hacer ahorro en la poesí-  
suprimir una sílaba es la for-.

Una sílaba menos ¿qué me impor-  
si tiene once el verso endecasí-?  
Ya acabaré encajándole las ri-  
aunque al principio note algún trastor-.

Si la gracia se abrevia y se resién-  
pues, queridos lectores, lo lamén-:  
tienen razón y no se lo discú-.

Mi sacrificio es solo por Espá-  
que entre taifas, mentira y despilfá-  
se va a tomar (perdónenme) por cu-<sup>25</sup>

---

sílabas átonas que siguen al último acento, y entonces solo se tiene en cuenta para la rima la vocal acentuada de la última palabra del verso». El ejemplo moderno de Alfonso REYES, *En cabo roto*, muestra regularidad en la forma de cortar siempre la palabra final de verso en la sílaba tónica y se ajusta a la definición anterior. Sus cuatro décimas tienen además la particularidad de usar las mismas rimas en *u, a, e, i*; en las tres últimas estrofas, según el esquema de la décima espinela (*u, a, a, u, u, e, e, i, i, e*), pero con un esquema diferente —cruza las rimas de la redondilla del principio— en la primera (*u, a, u, a, a, e, e, i, i, e*). Véase *Obras completas de Alfonso Reyes. X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica, (1959) 1996, reimpresión, pp. 273-274.

<sup>24</sup> Véase *Métrica española*. Tercera edición corregida y aumentada. Madrid: Guadarrama, 1972, p. 417.

<sup>25</sup> Véase FRAY JOSEPHO, «Soneto de los recor-». *Libertad Digital*, «La sátira», 21 de mayo de 2012.

### **Versos de cabo doblado**

El segundo caso de palabras rotas en el verso distinguido por Caramuel es el que hemos estudiado en otra ocasión a propósito de la poesía de Antonio Carvajal<sup>26</sup>. Se atiende a esta clase de versos en métrica española cuando se estudia el encabalgamiento léxico. En su relación con la rima ha sido estudiado recientemente por Clara I. Martínez Cantón<sup>27</sup>. No vamos a repetir lo que dijimos en el mencionado trabajo. Añadimos solamente la descripción que hace H. Lang<sup>28</sup> de este artificio en la poesía provenzal (*rims trencatz*), en una nota de su trabajo sobre los versos de cabo roto:

Provençal poetry knew another form of broken rhyme, too different in character from the one under discussion to be considered here. This is the one which in the *Leys d'amors* 81, 52 and 196) is called *rims trencatz e sillabicz* and which consists in dividing the final word of a line so that its first syllable rhymes, and its last syllable forms the beginning of the next line. The *rims trencatz* does not occur to my knowledge, in the now extant verse of the Castilian lyric, but was practiced by the Gallego-Portuguese School (1175-1350).

Es cierto que en los ejemplos reproducidos en mi trabajo sobre los versos de cabo doblado, la libertad para la rotura de la palabra entre dos versos es grande: no son pocos los ejemplos de corte en sílaba átona (*hu/raña, mar/tirizar, tor/mento, jazmi/nero...*); puede darse la agrupación caprichosa de la palabra cortada con la anterior para la rima (*avise - mi se/ñora*, en el ejemplo que cita Caramuel). La aparición suele ser ocasional en la composición y en ninguno de los casos falta algún verso sin cortar. Los ejemplos de Antonio Carvajal son las muestras de uso más consciente y sistemático de este artificio. Véase la siguiente composición del poeta granadino:

<sup>26</sup> Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: «Versos de cabo doblado», *cit.*

<sup>27</sup> Véase MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I., «Innovaciones en la rima: poesía y rap». *Rhythmica*, 2010, 8, pp. 85-91 especialmente. El ejemplo que mejor ilustra un uso consciente del artificio como recurso compositivo, antes de Antonio Carvajal, quizá sea el poema de Bretón de los Herreros, «En Cacabelos un chulo», reproducido por Juan Valera en una carta del 8 de mayo de 1850.

<sup>28</sup> Véase LANG, Henry R.: «Contributions to Spanish Literature. II. Versos de cabo roto». *Revue Hispanique*, 1906, XV, p. 97.

## HUERTA DE SAN VICENTE, VERANO

Todas las rosas no son  
la rosa. Todos los tilos,  
no la paz. El jazmí-  
nero enlaza su canción  
con la cal, con el balcón  
pintado de verde. Fue  
la dicha posible. ¡Qué  
generosa la armonía  
de flor y fruto y agua  
clara, tan clara y clara  
que sólo canta: «Sí»!

Desliza una nube el vés-  
pero por la quieta atmós-  
fera sin pájaros; nos  
roza la frente y, por pies,  
gana una cinta lejana,  
país de nieve bajo  
los opulentos días  
que la sed tanto añora.  
Y dice la tarde: ¡»No»!  
Y el agua repite: ¡»Sí»!

**Rima fatal silenciada por palabra doblada**

El tercer caso distinguido por Caramuel no está implicado en la organización de la rima, no se localiza sistemáticamente en la posición final del verso, y por eso no entra en el tema del presente trabajo. Hay, sin embargo, un caso, no estudiado hasta ahora como tipo especial, según nuestras noticias, en métrica española, y en el que se combinan los dos procedimientos anteriores: se corta y se dobla la palabra:

1) la palabra cortada al fin del verso debe completarse de forma evidente por necesidad de rimar con el final de un verso anterior. A diferencia de los versos de cabo roto, *la sílaba en que se corta no rima*, y sí lo hace sobrentendiendo la parte suprimida. La rima en este caso podría ser calificada de *fatal*, *inevitable* a la vista del verso anterior, que ha creado la expectativa: *quedo / pe-[do]*, *mulo / cu-[lo]*;

2) la palabra cortada al fin del verso es doblada en el verso siguiente para negar o suavizar la palabra, normalmente

malsonante, de la rima, lo que frustra la expectativa, desvía la atención de dicha palabra y produce un efecto cómico que incluso refuerza la parte suprimida: *quedo / pe-[do] / dazo de pan...; mulo / cu-[lo] / clillo que llevaba*.

La parte del significante de la rima no pronunciado se hace más presente por la llamada de atención que produce el corte. Se trata de palabras impronunciadas y propias de poesía tabernaria u obscena normalmente; en general, de palabras censurables. La rima afirma la palabra cortada como malsonante; la dobladura niega la malsonancia de la palabra cortada.

Para el concepto de rima *fatal* seguimos a Daniel Devoto<sup>29</sup> cuando habla de la fatalidad idiomática de la rima, que existe en todas las lenguas desde el momento en que ninguna de ellas puede dotar de terminación irrepetible a cada una de sus voces; la rima es, pues, fonéticamente fatal. Y sigue explicando:

Tan fatal es la rima, que un artificio jocoso consiste en disimularla, ya suprimiéndola o ya, más pérfidamente, sugiriéndola, porque basta su comienzo para que la rima nos restituya la palabra completa, que se evita cuando se evoca, en refranes como en cantares: ‘En Logroño, al necio le fata el co’, anda en Gonzalo Correas; ‘A mi primo don Angulo / le salió un grano en el cu-u-ello», dice un cantarcillo popular; y hace lo mismo un largo cantar del Cancionero musical de Palacio (‘Dale si le das, mozueta de Caraza...’): una mozueta de Logroño muestra allí su co-po de lana negra que hilaba, o el ojo del cu-clillo que llevaba; y no falta algún modelo antiguo.

Detengámonos en el análisis de la rima del cantar del *Cancionero musical de Palacio* mencionado por Daniel Devoto. Reproducimos el texto tal como aparece en el DUTTON CORPUS<sup>30</sup>:

[VILLANÇICO]

Dale fi le das  
mozueta de carafa

<sup>29</sup> Véase DEVOTO, D.: «La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad. (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas en San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León». *Edad de Oro*, 1992, XI, pp. 43-57; p. 44 para el texto reproducido.

<sup>30</sup> La composición que nos interesa tiene el número 3982 del mencionado índice. Accesible en línea (consulta 26-IX-2014): <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv>

Dale fi le das que me llaman en casa vna moçuela de logroño	5
Mostrado me avia su co— po de lana negro que hilava otra moçuela de buen rrejo mostrado me a su pende— con quella se pendava	10
otra moçuela terefica mostrado me a su cri— atura que llevaba bien criada por virgen era tenida mas çierto ella estava bien ho	15
yofa de viruelas la su cara pidierame de comer yo primero la quiliera ho— rrar vn sayuelo que llevaba yo subierala en vn mulo	20
mostrado me avia su ojo de cu— cillo que llevaba en su jaula ella por subir muy quedo soltose un gran pe— daço de pan que llevaba en su halda	25
y ella me mostro vn rrendajo yo atestelle mi cara— peruça colorada para la baila.	

Las características métricas de la composición son: una *cabeza* formada por cuatro versos (6a 7b 6a 7b) con rima consonante, y ocho pareados con rima consonante y un verso de vuelta que asuena en *aa* con la rima *b* de la cabeza. Los versos son silábicamente irregulares y fluctúan entre las siete y las once sílabas.

Siempre se corta el segundo verso del pareado en sílaba tónica –menos en los casos de *ho*, vv. 15 y 18, en sílaba átona, con *h* aspirada < *f*- inicial latina, hoy con grafía y sonido [j], aunque en el caso de *ho* en el verso 18 debe entenderse hoy *h* como *f* en la palabra doblada *horrar*, forrar, tomada del francés antiguo *forrer*, cuya *f*- inicial es tratada en el texto como *f*- inicial latina. Las palabras cortadas son fáciles de completar porque riman en consonante con el verso anterior. Todas aparecen en el

diccionario académico, pero quizá sea conveniente explicar que *pendar* es forma medieval por *peinar* que se encuentra hasta el siglo XVI, y *pende* es resultado de evolución del latín *pectinem* semejante al del gallego *penite*, peine<sup>31</sup>. Es original la forma *caraperuza* conglomerado del cruce de *carapuza* –equivalente a *caperuza* y voz de estilo villanesco para Covarrubias, según el Diccionario de Autoridades– y *caperuza*.

Todas las palabras cortadas se doblan, menos en el caso de *pende* (v. 9), que se lee como palabra completa *peine* –además de *pendejo*, exigido por la rima– por el sentido del verso 10 (*con quella se pendava*)<sup>32</sup>.

Una búsqueda en la poesía jocosa, obscena, satírica o tabernaria nos proporcionaría seguramente más ejemplos de este tipo de rima. Tipo que constituye una de las formas de la clase de rima estudiada como *rima in absentia*<sup>33</sup>.

Como muestra, dos ejemplos de poesía moderna pueden añadirse a los citados en este trabajo para ilustrar la vigencia y la posibilidad del juego con la rima. El poeta argentino Bernardo Schiavetta, reconocido trabajador de la forma como origen de su expresión, en su libro *Con mudo acento* (1995), merecedor del Primer Premio X Certamen Internacional de Poesía Barcarola, tiene una sección dedicada a los «sonetos de artificio» y entre ellos se encuentra el siguiente de cabo roto:

...POE...

Me he disuelto en la nada que te ase  
Y he quemado los libros que no he escri  
Y no hay siquiera un párrafo erudi  
Que me nombre en ninguna Enciclope

<sup>31</sup> Véase COROMINAS, J, J. A. PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1981, vol. IV, s. v. *peine*.

<sup>32</sup> Aparte de las palabras cortadas, quizá convenga notar que *rendajo* (v. 26) es lo mismo que *arrendajo*, ave parecida al cuervo; y *bailla* puede ser *raño*, una especie de pez, o *baile*.

<sup>33</sup> Véase GALLET, Olivier: «La rime *in absentia*», en MURAT, M., DANGEL, J. (eds.): *Poétique de la rime*. París: Champion, 2005, pp. 457-481. Habría que relacionar también con la *mind-rhyme* del inglés. Una mezcla de *cabo roto*, que rima, y *doblado*, pero retardado a la rima también, puede considerarse el ejemplo de Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 (C. Castellanos, 174), cap. 4: *Sus flechas saca Cupido / de las venas del Pyri, / a los hombres dando el Cu, / y a las damas dando el pido*.

Me he disuelto en la nada, en la interme  
 Comarca de lo ausente y lo inaudi  
 Donde borro mi propio manuscri  
 Mi Iliada, mi Eneida, mi Come

Vuelvo hoy como la sombra de la so  
 Que entre los otros fui, que fui conmi  
 Pero al verme no tiembles y no hu

Sino que en un papel que no me no  
 Mi poeta, mi máscara, mi ami  
 Tú escribes mi poema y lo destru

En el Prólogo el mismo autor dice:

Sonetos de cabo roto, sonetos en eco, artificios que funcionan como signos cargados de sentido para mi escucha, pero que son vanas bagatelas, indignas de la Gran Poesía, para el prejuicio rutinario de los más<sup>34</sup>.

El otro ejemplo, algo distinto de los anteriores, es el del siguiente texto de Daniel Devoto, publicado en 1963:

CONSONANCIA

Otoño, otoño ardiente,  
 nunca te vi tan bien.

Te vi fuera de mí,  
 te vi de otras maneras;  
 flameando tus banderas  
 de hojas muertas te vi  
 para el indiferente:  
 no te supe ver bien.

Te vi en la luz de jardines  
 y en niebla en los senderos,  
 en inviernos fronteros  
 de lluvias y jazmines:  
 tu grupa reluciente  
 no la alcancé a ver bien.

Te conozco hoy, camino  
 de espantables fronteras,

<sup>34</sup> Véase *Con mudo acento* (1995), pp. XXII, 78. En línea (consulta 26-IX-2014): <http://issuu.com/formules.net/docs/acento?e=2414204/3220978>

ahora que en tus hogueras  
 ardo mientras declino.  
 Si nunca te vi bien,  
 te hallo al fin diferente.

Otoño, cerco ardiente.

Daniel Devoto habla, en carta personal de julio de 2000, de *canon enigmático* –al modo de los maestros del contrapunto europeo– en su poema *Consonancia* (Paris, GULAB, 1963)<sup>35</sup>. El final de los versos por la palabra *bien* se une al principio del verso siguiente en *te* y forma la rima *iente* (o *ente*) para hacer un pareado con el verso contiguo (casi siempre el anterior, menos en la última sextilla). En el contexto del presente trabajo, el experimento de Daniel Devoto no sería un *cabo roto*, ni *doblado*, sino que más bien habría que hablar de *rima consonante compuesta desligada de final de verso*. Frente al *cabo roto*, no se suprime ni se sobrentiende nada; frente al *cabo doblado*, el final y el principio de verso no forman una palabra, no tienen sentido. Lo que sí hace la expectativa de una rima consonante –que es el tipo de rima de los otros versos de la estrofa– es predecir la primera sílaba del verso siguiente, al tiempo que esta –en todos los casos coincidente con el pronombre *te*– confirma la rima consonante esperada (*ente*).

Terminado este artículo, el P. Gabriel M.<sup>a</sup> Verd, S. J., de Granada, me envía una fotocopia del libro *Canciones de verano* (1950), de Daniel Devoto. En este libro todos los poemas tienen alguna peculiaridad en la rima, peculiaridades que el mismo

<sup>35</sup> Transcribo el pasaje de la carta de Daniel Devoto que comenta el fenómeno: «Quizás le interese mi *canon enigmático* (los maestros del contrapunto centroeuropeo dejaban sin notar una voz canónica –es decir, imitación fiel de otra precedente– escondiendo también el lugar que ocupaba en la composición y reemplazándola por un retorcido acertijo, en general en versos latinos. En mi *Consonancia* el enigma (?) va en el título: la rima es una alternancia de aguda y grave en *é* (y *ée*) –para mí la vocal aguda ‘vale por dos’ y en ‘la mañana de San Juan’ no hay aliteración sino rima de *á* y *áa*; bautizar ese octosílabo de leonino, de ecoico o de lo que fuere me parecería excesivo, pero que tiene un ruidillo no sabría negarlo». En su texto, dice Devoto que «un solo timbre rímico recorre el compósito, pero no es *ién* sino *iente*, constituido por la rima final *ien* de cada copla y por la sílaba inicial de cada copla siguiente, *te*. Cuando me lo digo, me suena (por lo menos como experimento), pero me gustaría su dictamen».

autor relaciona y nombra en un «Índice de contrapuntos»: rima interna invertida, doble rima grave, leoninos, etc. No falta la tmesis, el corte de palabra en la rima, que caracteriza el siguiente poema:

CANCIÓN

Recostado a la orilla de esta playa  
a cuyo mar te entregas, oh difícil,  
pienso si no te arrepentirás y si l-  
lorarás por mi amor cuando me vaya.

Pero yo amo mi herida, esta vez, sola,  
y no es en ti en quien pienso, ni en mí casi,  
mientras el aire se detiene extasi-  
ado sobre sus cumbres de amapola.

Y no importa que vuelvas o que hayas  
dejado mis dos manos para siempre:  
Mi pena llena el aire y es sostén pre-  
sente para cantar entre las bayas.

El cabo doblado no conoce límites en este ejemplo y puede aprovechar una sola consonante de la palabra doblada (como en el caso de la rima, con seseo, de los versos 2 y 3: *-ícil, y si l-*). La rima impone el lugar del corte. También practica Daniel Devoto la tmesis en la rima interna de la siguiente composición del mismo libro, con doble rima grave:

CANCIÓN

Pienso en la *curva* de tu seno  
(tú por el *sur vas* entre el heno  
con una rama de laurel,

y mi *cantar va* en tu costado  
por un diorama que me es fiel,  
entre las *parvas* y el sembrado.)

¡Oh dulce amor *que* he abandonado,  
con tu rumor *quemas* mi piel!

