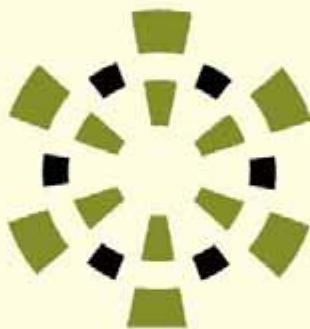


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA

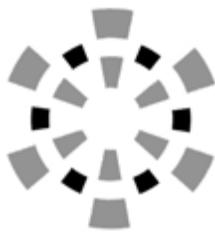


Año IX  Número 9

Rhythmica
9

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA



Año IX  Número 9

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

Año IX. Núm. 9 (2011) D.LEGAL SE- 2.382-2003 ISSN 1696-5744

Dirección:

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (UNED, MADRID)
ESTEBAN TORRE (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Secretaría:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Consejo de redacción:

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ (UNED, Madrid)
JUAN FRAU GARCÍA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA TEJERA (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ)
ELENA GONZÁLEZ-BLANCO (UNED, MADRID)
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ)
MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO (UNIVERSIDAD DE HUELVA)
CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN (UNED, MADRID)
JOAQUÍN MORENO PEDROSA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
ISABEL PARAÍSO ALMANSA (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)
NOEL RIVAS BRAVO (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
MANUEL ROMERO LUQUE (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

Correspondencia:

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
c/ Palos de la Frontera s/n. 41004 Sevilla (España)

Correo electrónico: vutrera@us.es

Pedidos y suscripciones:

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS.
C/. Feria n.º 4 • 41003 SEVILLA
(ESPAÑA)

Consejo científico:

CARLOS ALVAR (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)
PIETRO G. BELTRAMI (UNIVERSITÀ DI PISA)
TÚA BLESZA (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)
JOSÉ DE LA CALLE MARTÍN (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)
ANTONIO CARVAJAL (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
BENOÎT DE CORNULIER (UNIVERSITÉ DE NANTES)
MARC DOMINICY (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES)
MARTIN J. DUFFELL (QUEEN MARY, UNIVERSITY OF LONDON)
EDOARDO ESPOSITO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO)
MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (CSIC, MADRID)
ANA MARÍA GÓMEZ-BRAVO (PURDUE UNIVERSITY)
PABLO JAURALDE POU (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
JOSÉ JIMÉNEZ OLIVA (UNED, MADRID)
HERVÉ LE CORRE (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III)
JORDI LLOVET (UNIVERSITAT DE BARCELONA)
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA)
JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE LEÓN)
RAFAEL NÚÑEZ RAMOS (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)
SALVADOR OLIVA (UNIVERSITAT DE GIRONA)
ANTONIO PAMIES BELTRÁN (UNIVERSIDAD DE GRANADA)
ARCADIO PARDO (UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE)
MADELEINE PARDO (UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE)
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
CARLOS PIERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
LEVENTE SELÁF (UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORAND (ELTE), BUDAPEST)
KURT SPANG (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)



ÍNDICE

PALABRAS SIN RIMA O DISONANTES JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS	11
EL CÓMPUTO SILÁBICO EDOARDO ESPOSITO	43
VARIEDAD ESTRÓFICA Y CONTRAPUNTO RÍTMICO EN <i>NUEVAS CANCIONES</i> DE ANTONIO MACHADO JESÚS ANDRÉS ESTEBAN VERGARA	59
RIMA Y ESTRUCTURA DEL METRO JUAN FRAU	83
EL RITMO DEL LENGUAJE: CONCEPTOS Y TÉRMINOS JESÚS LUQUE MORENO	99
LA PERVIVENCIA DE ESQUEMAS MÉTRICOS TRADICIONALES EN LAS CANCIONES POP ESPAÑOLAS CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN	145
ASPECTOS MÉTRICOS DEL CULTISMO LÉXICO EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ MARÍA D. MARTOS PÉREZ	163
ZEUXIS Y AZEUXIS EN LA CONFIGURACIÓN SILÁBICA ESTEBAN TORRE	183
CRÍTICA DE LIBROS	201

CONTENTS

DISSONANT RHYMES AND NON-RHYMING WORDS JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS	11
COUNTING SYLLABLES EDOARDO ESPOSITO	43
STANZAIC VARIETY AND RHYTHMIC COUNTERPOINTING IN ANTONIO MACHADO'S <i>NUEVAS CANCIONES</i> JESÚS ANDRÉS ESTEBAN VERGARA	59
RHYME AND METER STRUCTURE JUAN FRAU	83
RHYTHM IN LANGUAGE: CONCEPTS AND TERMINOLOGY JESÚS LUQUE MORENO	99
THE SURVIVAL OF TRADITIONAL METRICAL SCHEMES IN THE SPANISH POP SONGS CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN	145
METRICAL FEATURES AND LEXICAL SCHOLARLY TERMS IN AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ'S POETRY MARÍA D. MARTOS PÉREZ	163
ZEUXIS AND AZEUXIS IN SYLLABIC CONFIGURATION ESTEBAN TORRE	183
REVIEWS	201

PALABRAS SIN RIMA O DISONANTES

DISSONANT RHYMES AND NON-RHYMING WORDS

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
UNED (Madrid)

Resumen: La rima *disonante*, constituida por las palabras sin rima, ha ocupado un lugar en la teoría métrica española tradicional: bien agrupadas en una lista especial como la de Rengifo, bien apareciendo en los diccionarios de la rima del siglo XIX de Peñalver, Landa y Benot. Modernamente son los diccionarios inversos los que informan sobre la posibilidad o imposibilidad de una rima.

El análisis detallado de la lista de Rengifo es la base para una descripción y una teoría de la *disonancia* como tercera forma de rima, o no rima, junto a las canónicas *consonancia* y *asonancia* de la métrica española.

Palabras clave: rima, *disonantes*, diccionarios de la rima, Rengifo, Caramuel.

Abstract: Dissonant rhyme, including non-rhyming words, has always had got a place in traditional Spanish metrical theory, whether in terms of a special list like that provided by Rengifo, or within nineteenth-century rhyming dictionaries (Peñalver, Landa and Benot). Today two-way dictionaries inform about the possibility or the impossibility of rhyme.

The detailed study of Rengifo's list forms the basis of the description and theory of *dissonance*, a third form of rhyme, or non-rhyme, together with *consonancia* and *asonancia* as regards Spanish metrics.

Key words: rhyme, *dissonances*, rhyming dictionaries, Rengifo, Caramuel.

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

A parte del mérito que en la teoría métrica española tiene el haber pensado como grupo especial el de las palabras sin rima, a Rengifo corresponde también el de haber dado el nombre de *disonante* a esta clase de palabras. Nombre que entra de forma natural en el paradigma de *asonante* y *consonante*, las dos clases de rima en español. El término de *palabra fénix*, que en métrica española es usado modernamente por Martín de Riquer, es propio de la tradición métrica catalana y no ha sido empleado en la española hasta el mencionado autor.²

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

² Véase RIQUER, Martín de: *Resumen de versificación española*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1950, p. 19; BARGALLÓ VALLS, Josep: *Manual de métrica i versificació catalanes*. Barcelona: Editorial Empúries, 1991, p. 66: *rims o mots fènix*; DEVOTO,

Si Rengifo, seguido por Caramuel, es el único que forma un grupo aparte y especial, ¿qué lugar ocupan estas palabras en otras obras que contienen listas de rimas: *La gaya ciencia* (1475), de P. Guillén de Segovia,³ y especialmente en los diccionarios de la rima que empiezan a publicarse en el siglo XIX –Aicart (1829), Peñalver (1842), Landa (1867) y Benot (1893)?⁴ En P. Guillén de Segovia aparecen palabras sin rima en la lista de palabras con terminación semejante. Por ejemplo: *india, enjundia* en la serie *Candia, escandia, jndia, enxundia*, donde sólo riman las dos primeras palabras (216 E 28-33). Caso notable es el de la terminación *-rpe*, que incluye las palabras *harpe, ssierpe, estirpe, torpe, entorpe*, donde las tres primeras son palabras sin rima.⁵

Digna de atención es la obra de Gabriel de Castillo Mantilla y Cossío, *Laverintho Poético texido de noticias naturales, históricas, y gentílicas, ajustadas a consonantes para el ejercicio de la poesía* (Madrid: Melchor Álvarez, 1691). La obra, enciclopedia de saberes naturales y de historia y mitología antiguas ordenada por terminaciones para la rima, se vincula explícitamente con la de Rengifo.⁶ Para el tema que nos ocupa es muy interesante

³ Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Publication du Séminaire d'Études Médiévaes Hispaniques de l'Université de Paris XIII, 1995, s. v. *fénix*.

⁴ Véase GUILLÉN DE SEGOVIA, P.: *La gaya ciencia*, transcripción de O. J. Tuulio, introducción, vocabularios e índices por J. M. Casas Homs. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Clásicos Hispánicos), 1962, 2 volúmenes. Las referencias a la obra de P. Guillén de Segovia se hacen remitiendo al número de la página del tomo I de esta edición seguido de la letra mayúscula correspondiente a cada una de las cinco columnas de la página [A B C D o E] y el número de la línea o líneas dentro de la columna.

⁵ Véanse: AICART, Agustín: *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española*. Barcelona: Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi, 1829 (edición facsímil, Valencia: Librerías París-Valencia, 1995); PEÑALVER, Juan: *Diccionario de la rima*. Madrid: Impr. Ignacio Boix, 1842 (reeditado durante el siglo XIX en París por Garnier y por Librería de Rosa y Bouret); LANDA, Juan: *Novísimo diccionario de la rima. Ordenado en presencia de los mejores publicados hasta el día, y adicionado con un considerable número de voces que no se encuentran en ninguno de ellos a pesar de hallarse consignadas en el de la Academia*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Ramírez y C.ª, 1867; BENOT, Eduardo: *Diccionario de asonantes i consonantes*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez, editor [1893].

⁶ Se trata quizás de una prueba de rimas consonantes falsas medievales, o de rimas homoioteleton, o de la desvinculación de rima y acento que se percibe en la copla sefardi. Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED (Aula Abierta 210), 2007, pp. 176-178.

⁶ En la Licencia del Ordinario, Don Alonso PORTILLO Y CARDOS Portillo y Cardos, da

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

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

Peñalver (1842), Landa (1867), que sigue fielmente a Peñalver, y Benot (1893) sí recogen las terminaciones con una sola palabra, que son entonces palabras sin rima, aunque pueden faltar algunas. Por ejemplo, las terminaciones *-aliz* (cáliz), *-alvia* (salvia), que no tienen rima, no vienen en Peñalver ni en Landa. Para ver gráficamente la distinta actitud de Aicart y los demás autores de diccionarios de rima del siglo XIX, el caso de palabras como *árbol*, *garfio* o *mástil* es ilustrativo. Aicart no registra las terminaciones *-arbol*, *-arfio*, *-astil*, y los otros autores sí. En el caso de las terminaciones *-arcel* (cárcel) o *-armol* (mármol), por ejemplo, ni Aicart, ni Peñalver, ni Landa las registran, pero sí Benot. Aunque hay pequeñas diferencias que habría que explicar en un análisis más detallado, y palabra por palabra, la conclusión

el título de *Laverinto Poético, y Adiciones a la Silva de Juan Díaz de Rengifo en su Arte Poética*, título que se repite en la licencia del Rey, firmada por Francisco Nicolás de Castro. En la Aprobación, D. Luis de Salaçar y Castro dice que la obra “*ilustra y aumenta la Silva, que Juan Díaz Rengifo imprimió en su Arte Poética*”. Y el mismo autor de la obra, Gabriel de Castillo, dice en el prólogo que sigue a Juan Díaz Rengifo “*solo en la silva*”, es decir, en la parte del diccionario de la rima, y que su obra sirve sobre todo a los poetas porque “*quando solicitan el consonante, hallan la noticia, y quando buscan la cadencia, se les ofrece el concepto, que ajustado a la dulçura del metro, da el más gustoso sabor al plato, que el numen guisa*”.

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

es que, de los diccionarios de la rima del siglo xix, el primero, el de Aicart, no registra sistemáticamente las palabras sin rima, pero los demás (Peñalver, Landa y Benot) sí, aunque hay que señalar que el de Benot es más completo en sus registros.

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

Omitimos asimismo los consonantes únicos, toda vez que no hacen al caso, ni puede ser esto causa de hacer perder tiempo al versificador, pues éste se ha de persuadir de que al no encontrarlo entre las RIMAS ó es único ó muy raro y de ningún uso.⁸

No se registran las palabras sin rima en el *Diccionario de palabras más usuales en la rima* que incluye N. Sanz y Ruiz de la Peña en su *Iniciación a la poesía* (1940). El mismo autor explica que su propósito es “una lista de consonantes de los más corrientes en el lenguaje poético usual”.⁹

⁸ Véase PÉREZ HERVÁS, José: *Manual de rimas selectas. (Diccionario de la rima)*. Barcelona: Manuales Soler, XCIX. El texto citado está en la página 8. El título es el de la cubierta del ejemplar que hay en la Biblioteca Navarro Tomás del CSIC (signatura: DUP 14465), al que le falta la portadilla, sin año de edición. Hay otro ejemplar en la misma biblioteca (signatura: (038) PÉR man) que corresponde a una edición posterior en la colección de Manuales Gallach. El título de la cubierta es: *Manual de rimas selectas*, Manuales Gallach 99; y en la portadilla: Manuales-Soler, XCIX, *Manual de rimas selectas o Pequeño diccionario de la rima*, por José Pérez Hervás, Sucesores de Manuel Soler, Editores, Barcelona, Buenos Aires. Esta portadilla va precedida de una NOTA DEL EDITOR, firmada por José Gallach, en que explica el paso de los Manuales Soler a los Manuales Gallach. Ha cambiado, pues, sólo la cubierta y se han aprovechado ejemplares sobrantes de la antigua colección o se ha reimpresso sin cambiar nada. Tampoco figura el año de edición. Susana GUERRERO SALAZAR (p. 327) maneja un ejemplar de esta obra también sin fecha y da la de 1910, basándose en Günther Haensch (*Los diccionarios del español en el umbral del siglo xx*. Salamanca: Universidad, 1997), aunque entre interrogación. Véase GUERRERO SALAZAR, Susana: “Los diccionarios de la rima y los diccionarios inversos españoles: afinidades y diferencias”, en Antonia M.^a Medina Guerra (coord.), *Estudios de lexicografía diacrónica del español. (V Centenario del Vocabularium Ecclesiasticum de Rodrigo Fernández de Santaella)*. Málaga: Universidad, 2001, pp. 317-339. La ficha bibliográfica del catálogo de la biblioteca del CSIC da la fecha de 1910 para estos ejemplares, y la del catálogo de la biblioteca de la Real Academia Española, donde existe un ejemplar, pone una interrogación para las dos últimas cifras de la fecha: 19 - -?

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

Pascual Bloise Campoy, en el *Diccionario de la rima* (1946), destacable por su original organización, pensada para proporcionar ayuda al poeta en el momento de la composición –da la definición de todas las palabras–, no recoge las terminaciones ni las palabras que no tienen rima consonante. Por ejemplo, en los *cuadros intervocálicos*, que incluyen todas las terminaciones de la rima, no viene la terminación *-acar* ni *-acter*, es decir, ni *nácar* ni *carácter* tienen rima consonante.¹⁰

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

Parece justificado concluir que a partir del siglo XX las palabras *disonantes* no se piensan como parte de la rima y por eso quedan excluidas de los repertorios de rimas. Contrastá esta

¹⁰ Véase BLOISE CAMPOY, Pascual: *Diccionario de la rima, precedido de un tratado de versificación*. Madrid: M. Aguilar, editor, 1946. Incluye rimas agudas, llanas y esdrújulas, consonantes y asonantes. Organiza las terminaciones de forma original por *fases* (según las sílaba tónica tenga *a e i o u*, serán cinco las fases) y *secciones* (también cinco, según la vocal de la última sílaba sea *a e i o u*). Así, por ejemplo, *fase 2 sección 3* será la terminación *é-i*. Hace un índice general de fases y secciones, unos cuadros intervocálicos que dan la lista de todas las terminaciones que riman y señalan la página en que están las palabras correspondientes a cada terminación, con su definición léxica. El mismo autor, en sus palabras al lector (p. X), califica su obra de “*lexicografía poética*” o de “*mnemotecnia poética*”, además de diccionario de la rima.

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

actitud con la atención prestada a las palabras sin rima en la teoría tradicional. Con ellas se confecciona la lista de Rengifo o se incluyen en todos los diccionarios de la rima del siglo XIX, menos el de Aicart.

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

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

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

disimulación en la consonancia del tipo *mármol/árbol*.¹³

En el término de *disonante* empleado por Rengifo en su *Arte poética española* apreciamos tres sentidos. El primero tiene que ver con el ritmo en general y se plantea al tratar del verso endecasílabo agudo y las distintas opiniones sobre el mismo: para algunos es un verso “*coxo*” y “*dissonante*”, mientras que otros creen que el verso agudo “*no deshaze ni abate la consonancia y grauedad del verso*”. Parece que *consonancia* significa ritmo o cadencia del verso, y *disonante* sería lo que no se ajusta al ritmo o cadencia. Un segundo sentido se refiere al verso que no rima en una composición o a palabras que no riman entre sí. Es *disonante* el verso suelto del romance (los versos impares), o los seis vocablos de dos sílabas “*y que sean dissonantes entre sí*” que forman la estrofa de la sextina. Por último, es *disonante* la palabra que no tiene otra palabra consonante con ella, es decir, la palabra sin rima posible; con esta clase de palabras confecciona la lista que va a ser el centro de nuestra atención en este trabajo.¹⁴

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

¹³ Véase BELLO, Andrés: *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*, en *Obras Completas. VI*, Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 187.

Bello cita a Luis de Ulloa como autor que rimó las dos palabras. Habría que añadir el caso del autor del siglo xv Antón de Montoro, que en una copla “*Al alcayde de los Donzeles*” consuena *árbol* y *mármol*. Véase MONTORO, Antón de: *Cancionero*. Edición preparada por Francisco cantera Burgos y Carlos Carrete Parrondo. Madrid: Editora nacional, 1984, p. 60. Mario Méndez Bejarano censura la rima *árbol/mármol* en Ulloa. Véase MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *La ciencia del verso*. Madrid: Victoriano Suárez, 1907, p. 197. Góngora consuena en *Canción I* (1580), que tiene rima esdrújula perfecta, *árboles/mármoles*.

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

tiene otra con que rimar en la lengua española, sino que incluye también aquellas palabras que tienen solamente alguna con que rimar:

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

Hay versos, en los mismos términos de Caramuel, *imposibles* en cuanto a la rima, y los hay *difíciles*, si “responden a consonancias extravagantes y poco usadas”. Ejemplo de esta clase es una composición de Francisco López de Úbeda con rimas *-ompa, -ampa, -enque, -ustre, -odos*.¹⁵ Caramuel se da cuenta de que la lista de Rengifo incluye palabras que no son del todo disonantes en sentido estricto y apunta lo que nosotros podríamos definir como *grados de disonancia*, a lo que nos referiremos más adelante. Por lo demás, la ordenación alfabética y el señalar gráficamente la sílaba tónica mejora la lista de Rengifo.

El editor y adiconador del *Arte poética española* en el siglo XVIII, Joseph Vicens, modifica en muchos detalles la lista de Rengifo, según se verá. Hay que esperar al imprescindible trabajo de Daniel Devoto sobre la rima para encontrar un resumen de la teoría de las palabras sin rima.¹⁶

La cuestión de las palabras sin rima o *disonantes* se sitúa en un terreno difícil de limitar estrictamente, pues, entre la posibilidad del uso del verso sin rima (el verso *suelto, libre* o *blanco*) y la imposibilidad de rimar dos palabras de la lengua, cabe pensar en las palabras que solamente tienen otra o muy pocas con que rimar –rimas *difíciles*– o las que incluso las reglas estéticas del uso de la rima no aceptarían de buen grado –por ejemplo, rimar las formas simple y compuesta de una palabra, o palabras raras en el uso poético e incluso en la lengua común. Por otro lado, dos palabras sin rima como *árbol* y *mármol* se han usado

¹⁵ Véase CARAMUEL, Juan: *Primer Cálamo. Tomo II. Rítmica*. Edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso. Traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano. Valladolid: Universidad de Valladolid, Universidad de Murcia, UNED, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 57, 480-482.

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

en una composición con rima consonante, y, aun tratándose de consonantes falsos o simulados, pueden pasar como verdaderos consonantes. Parecería que el uso poético no quisiera renunciar al empleo de tan importantes palabras y hubiera encontrado la solución en hacerlas consonantes. Añádase la cuestión de la historia misma del léxico, que hace pensable el que el desuso de una palabra dejara como *disonante* a otra. En cuanto entramos en cuestiones de usos (en el lenguaje de la comunicación diaria o en el poético) todo se enriquece y se matiza. El inmenso campo de las posibilidades de combinación de la rima es muy difícil de describir completamente. De momento importa, junto al acercamiento a la descripción de algunas parcelas, el planteamiento general de algunas cuestiones. Si se dispusiera de rimarios completos de autores, se podría contrastar el *sistema* (ejemplificado por los diccionarios de la rima que a partir del siglo XIX se plantean basándose en los diccionarios académicos) con el *uso*.¹⁷ La *norma* vendría representada por los tratados de métrica.

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

1. establecer la lista de palabras sin rima propuesta por Juan Díaz Rengifo y matizada por Caramuel y Vicens, lista que tiene el interés de ser la única que se ha confeccionado en español;
2. ver qué palabras de esta lista mantienen su carácter de *disonantes* si se comparan con los diccionarios de la rima y con los versos, que representarían el *sistema* de rimas posibles del español;
3. poner algunos ejemplos de palabras sin rima que no han sido recogidas en la lista de Rengifo – Caramuel – Vicens.

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

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

En el siguiente cuadro ordenamos alfabéticamente las terminaciones de todas las palabras recogidas en las listas de Rengifo, Caramuel y Vicens. Rengifo y Vicens no siguen ningún orden –y así Rengifo repite *buitre* y *açofar*, por ejemplo–, Caramuel coloca alfabéticamente las palabras según su primera letra. Hemos utilizado la segunda edición de la obra de Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1606), aunque hemos visto también las ediciones de 1628 y 1644.¹⁸ Para la lista de Juan Caramuel utilizamos la edición de 1665, en latín,¹⁹ y para el *Arte poética española* aumentada por Joseph Vicens usamos la edición sin año que suele fecharse en 1759.²⁰

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

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

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

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

tercera columna, línea 7 de Vicens. La terminación disonante *-ACAR* comprende la palabra *nácar*, que no se encuentra ni en Rengifo ni en Caramuel y sí en Vicens, página 372, cuarta columna, línea 16.

Incluimos en notas los ejemplos pertinentes de las rimas estudiadas que encontramos en la poesía cancioneril del siglo xv partiendo del *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv* (1998), de Ana Gómez-Bravo,²¹ y la consulta de los textos en el *Dutton Corpus*:

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

CUADRO DE TERMINACIONES DISONANTES

DISONANTE	PALABRAS	RENGIFO 1606	CARAMUEL	VICENS
<i>-ABIL</i>	hábil inhábil	272C15 272C15	510E9 510E10	372C7 372C7
<i>-ABRIO</i>	cabrio	-----	-----	372D15
<i>-ACAR</i>	nácar	-----	-----	372D16
<i>-ACIL</i>	fácil	272C25	510D18	372C17
<i>-ACRE</i>	sacre lacre, etc.	----- -----	----- -----	372C28 372C28
<i>-ACTER</i>	carácter	-----	-----	372D20
<i>-ADIE</i>	nadie	273B9 ²²	511B4	372B28
<i>-ADRIO</i>	adrio ²³	273B10	510A11	372C1

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

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

²³ No figura ni en DAut., ni en DRAE. Hemos consultado en la página web de la

-AFIO	epitafio	273B8	510D12	372B26
	zafio ²⁴	273B8	510D13	372B26
	cenotafio	-----	-----	372B27
-AGIL	ágil	-----	-----	372D5
	frágil	-----	-----	372D5
-AIDE	sayde ²⁵	-----	-----	372D1
	alcaide ²⁶	-----	-----	372D2
	nayde ²⁷	-----	-----	372D2
-AIDO	vaido ²⁸	273C4 ²⁹	510B4-5	-----
-AIFA	azufaifa	-----	-----	372D8
-AIFO	azufaifo	-----	-----	372D7
-AIPE	naipe	273B6	511B5	372B24
-AIRO	Cayro	-----	-----	372D22
-AITA	gaita	-----	-----	372D23
	taita ³⁰	-----	-----	372D23
-ALDRE	hojaldre	272B12	511B10	372B13
-ALIZ	cáliz	272A21 ³¹	510B12	372A19
-ALVIA	salvia	272C16	511C17	372C8

Real Academia Española los diccionarios académicos, desde el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) —abreviado en DAut. en las referencias de este trabajo—, incluidos en el *NTLLE* (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*) hasta la 22.^a edición (2002) —abreviado en DRAE

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

²⁵ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

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

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

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

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

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

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

	galvia ³²	(1628) 272C16	-----	372C8
-AMAR	alfámar ³³	273B5	510A12	372B23
-AMBAR	ámbar liquidámbar	272A17 272A17	510A8 510A9	372A14 372A14
-AMBIO	cambio recambio	273C7 -----	510C11 -----	372C23 372C23
-ANTRE	chantre sochantre diantre	272C20 272C20 272C20	510B14 510B15 510B16	372C11 372C11 372C12
-ANTRO	culantro	273C10 ³⁴	510C10	372C13
-APIA	tapia ³⁵	273B11	511D11	-----
-ARBOL	árbol ³⁶	272A19	510A10	372A17
-ARCEL	cárcel	273A1 ³⁷	510C4	372A24
-ARCIA	jarcia Marcia	272A3 -----	510E18 -----	372A2 372A2
-ARFIO	garfio ³⁸	273C5	510E3	372C21
-ARMOL	mármol	272A20	511A7	372A18
-ARNIO	escarnio	273A2	510D10	372A25
-ÁRROCO	párroco	-----	511B14 ³⁹	-----
-ARTIR	mártir protomártir	272A8 -----	511A8 -----	372A7 372A7

³² No figura ni en DAut., ni en DRAE.

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

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

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

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

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

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

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

-ASTIL	mástil	272A2 ⁴⁰	511A11	372A1
-ATIL	dátil	-----	-----	372D3
	versátil	-----	-----	372D3
	portátil	-----	-----	373D4
	volátil	-----	-----	373D4
-AUDO	raudo	272B21	511C9	-----
-AUSTRIA	Austria	-----	-----	372D12
-AZAR	alcázar	273C3	510A18	372C20
-EBIL	débil	272A15	510C16	372A12
	cébil ⁴¹	(1628) 272A15	510C17	372A12
-EBOL	trébol	272A7	511D14	372A6
-ECUA	recua	272A12	511C11	372A10
-EJ	almofrex ⁴²	273C12 ⁴³	510A19	372C26
	esquex ⁴⁴	-----	-----	372C26
-ELFA	adelfa	-----	-----	372D19
-ELMO	yelmo ⁴⁵	273A8	511E12	-----
	Anselmo	273A8	511E13	-----
-ELTRE	peltre	-----	-----	372A5
-ELTRO	fieltro	272A5 ⁴⁶	510D19	372A4
-EMPO	tiempo ⁴⁷	-----	-----	372D24

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

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

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

⁴³ En el ejemplar de 1644 consultado, a mano: *cofrex*, que no figura ni en DAut., ni en DRAE.

⁴⁴ Esta forma no figura ni en DAut., ni en DRAE, *¿esqueje?*

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

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

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

	pasatiempo	-----	-----	372D24
	a tiempo	-----	-----	372D25
	contratiempo	-----	-----	372D25
<i>-ENQUE</i>	palenque	272B18 ⁴⁸	511B13	-----
<i>-ENSIO</i>	Asensio	272C13	-----	372C6
	Hortensio	272C13	510E16	372C6
<i>-ERCHA</i>	percha	273B7	511B17	372B25
<i>-EREZ</i>	alférez	273C2	510A16	372C19
	Pérez	273C2	510A17	372C19
<i>-ERPO</i>	cuerpo ⁴⁹	273A10	510C7	-----
<i>-ESNA</i>	alesna	-----	-----	372D18
<i>-ERTIL</i>	fértil	-----	-----	372D6
<i>-EZMO</i>	diezmo	273A4	510C18 ⁵⁰	-----
<i>-IBAR</i>	acíbar	273B3	510A14	-----
	almíbar	273B3	510A15	-----
<i>-ICIL</i>	difícil	273C1 ⁵¹	510C19	372C18
<i>-ICLO</i>	epiciclo	272C17	510D8	372C9 ⁵³
	ciclo	272C17 ⁵²	510D9	372C9 ⁵³
<i>-IDRIO</i>	vidrio	272B2	511E5	372B22
<i>-IFRA</i>	cifra	273C8 ⁵⁴	510C12	372C24
	descifra	-----	-----	372C24 ⁵⁵
<i>-IGLO</i>	siglo	272B6 ⁵⁶	511D2	372B8

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

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

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

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

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

⁵³ *Cielo*: errata por *ciclo*.

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

⁵⁵ *Decifra*.

⁵⁶ En el ejemplar visto de 1628 se añade a mano: *vestiglo*. P. Guillén de Segovia

-ILBO	silbo	272B10	511D12	372B11
-ILDE	humilde oíilde, ⁵⁷ etc.	272C19 ⁵⁸ 272C19 ⁵⁸	510E11 510E12-15 ⁵⁹	----- -----
-ILGA	pocilga endilga empocilga ⁶⁰	272A18 272A18 -----	511C5 ----- -----	372A15 372A15 372A16
-IMBO	limbo	-----	-----	372D14
-IMPLE	simple	272B11	511D3	372B12
-INDIA	India	272C2	510E19	372C2
-INEA	línea ⁶¹	-----	-----	372D10
-INFA	ninfa ⁶²	272A6	511B7	-----
-INGLE	ingle	-----	-----	372D21
-INTIO	absintio	272C1 ⁶³	510A3	-----
-INZA	pinza despinza	272C23 272C23	511C1 511C2	----- -----
-IPLE	tiple Chiple destiple ⁶⁴	272B5 (1628) 272B5 -----	510B18 510B17 -----	372B6 372B7 372B6
-IPRE	Chipre	273A5	510C5	372A26
-IQUIA	reliquia	272B2	511C12	372B3
-IRGO	sirgo	272B22	511D4	372B17

registra *siglo, bestiglo* (209B25,28), rima que se encuentra en los cancioneros del siglo xv. En un villancico de autor desconocido y en Guevara riman *siglo/vestiglo* (Gómez-Bravo 621.15, 2139.478).

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

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

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

⁶⁰ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

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

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

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

⁶⁴ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

	virgo ⁶⁵ desvirgo	(1628) 272B22 -----	511D5 -----	372B17 372B18
-ISNE	cisne	-----	-----	372D13
-ISTIA	Eucaristia ⁶⁶	272C21 ⁶⁷	510D12	----- ⁶⁸
-ITRA	mitra	272B16	511A12	-----
-ITRE	salitre simitre	272C14 (1628) 272C14 ⁶⁹	511C16 -----	----- -----
-OCIL	dócil indócil	272C24 ⁷⁰ -----	510D1 -----	372C16 372C16
-OFAR	azófar	273B4 ⁷¹	510A13	-----
-OFIA	escofia	272B12	510D13	-----
-OGIO	martirologio Eulogio	272C22 272C22	511A9 511A10	372C14 372C15
-OGRO	logro ⁷² malogro	272A22 -----	511A5 -----	372A20 372A20
-OLCHA	colcha	273A9	510C6	372A28
-OLFO	golfo	272B9 ⁷³	510E5	-----
-OLPE	golpe ⁷⁴ regolpe ⁷⁵	----- -----	----- -----	372D27 372D27

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

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

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

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

⁶⁹ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

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

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

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

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

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

⁷⁵ No figura ni en DAut., ni en DRAE.

- <i>OLSA</i>	bolsa ⁷⁶	273A6 ⁷⁷	510B3	-----
- <i>OLTA</i> ⁷⁸	escolta	-----	-----	372D17
- <i>OLVA</i>	tolva ⁷⁹	272A14	511D12	-----
- <i>OLVO</i>	polvo	272A1	511C3	-----
- <i>OMIO</i>	encomio Pacomio	272C11 272C11 ⁸⁰	510D6 510D7	-----
- <i>OMPRA</i>	compra	272A4	510C3	372A3 ⁸¹
- <i>ONGRIO</i>	congrio	272B1	510B19	372B2
- <i>ONSO</i>	responso ⁸² Alonso intonso	272C3 272C3 ----- ⁸³	510A5 510A4 510A6	-----
- <i>ONSTRO</i>	monstro	272B17	511A13	372B16 ⁸⁴
- <i>ONSUL</i>	cónsul procónsul	272C18 272C18	510C1 510C2	372C10 372C10
- <i>OQUIA</i>	parroquia	272C4 ⁸⁵	511B15	-----
- <i>ORCE</i>	catorce	272C7	510B13	-----
- <i>ORCHO</i>	corcho	273A11	510C8	-----
- <i>ORNIA</i>	bigornia	272C5	511E6	372C3

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

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

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

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

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

⁸¹ *Compa*, errata por *compra*.

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

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

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

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

- <i>ORNIO</i>	unicornio capricornio	272B25 ⁸⁶ -----	511E7 511E8	----- -----
- <i>ORPE</i>	torpe	272C6	511D13	372C4
- <i>ORSO</i>	corso	-----	-----	372D9
- <i>OSMA</i>	Osma	-----	-----	372D26 ⁸⁷
- <i>OSME</i>	Cosme	-----	-----	372D28
- <i>OSNA</i>	limosna	272A24 ⁸⁸	511A4	372A21
- <i>OSTIA</i>	hostia	-----	-----	372D11
- <i>OSTRO</i>	rostro	(1628) 272B17 ⁸⁹	511C14	-----
- <i>OZQUE</i>	gozque ⁹⁰ cozque ⁹²	272B8 ⁹⁰ -----	510E6 ⁹¹ -----	372B10 372B10
- <i>UDIO</i>	preludio estudio	----- ⁹³ -----	511C5 511C6	----- -----
- <i>UGRE</i>	mugre	272B15	511A14	372B15 ⁹⁴
- <i>UITRE</i>	buitre ⁹⁵	272C10 ⁹⁶	510B6	372C22
- <i>UJ</i>	almoraduj ⁹⁷	272C12	510A7	-----
- <i>ULCE</i>	dulce endulce agridulce	272A25 ----- -----	510D2 ----- -----	372A22 372A22 372A23

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

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

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

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

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

⁹¹ Caramuel da la forma *gósque*.

⁹² No figura ni en DAut., ni en DRAE.

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

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

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

⁹⁶ Rengifo repite *buitre* en 273C6.

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

-ULCO	sulco	272A23 ⁹⁸	511D6	-----
-ULCRO	sepulcro	272B7	511D1	372B9
-ULSO	pulso	272B19 ⁹⁹	511C7	-----
-UMIO	rumio	273A3	511C14	-----
-UMNIA	calumnia	273A12	510C9	372B1
-UNDIO	gerundio	272C9	510E4	372C5
-UNFO	triunfo	272B23	511D15 ¹⁰⁰	372B19
-UNIO	junio	272B14 ¹⁰¹	511A2	-----
-UPIA	zupia lupia	272A9 ----- ¹⁰²	511E16 -----	272A8 272A8
-UPRO	estupro	272B20	510D11	-----
-URBIO	turbio	273C11 ¹⁰³	511D16	-----
-URDIO	pelurdio ¹⁰⁴	272C8	511B16	-----
-URLA	burla ¹⁰⁵ churla	272A16 -----	510B8 -----	372A13 372A13
-URMA	turma	273B1	511D17	372B21
-URNIO	turnio	272B24	511E1	372B20
-URRIA	murria estangurria bandurria	272A10 272A10 ¹⁰⁶ (1628) 272A9	511A15 511A16 511A17	----- ----- -----
-USGO	remusgo	272B3 ¹⁰⁷	511C13	372B4

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

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

¹⁰⁰ Caramuel marca el acento sobre la *u*.

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ En 1628 y 1644: *estrangurria*.

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

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

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

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

CARÁCTER, NAIPE, CÁLIZ, SALVIA, ÁRBOL, CÁRCEL, GAFIO, MÁRMOL, MÁSTIL, AUSTRIA, FIELTRO, FÉRtil, DIFÍCIL, CHIPRE, RELIQUIA, CISNE, CONGRI, MONSTRUO, COSME, GOZQUE, MUSLO.

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

¹⁰⁹ Errata: *musso*.

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

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

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

¹¹³ *Rebusno*.

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

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

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

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

ÁMBAR, LIQUIDÁMBAR, CAMBIO, RECAMBIO, MÁRTIR, PROTOMÁRTIR, ALCÁZAR (*BENALCÁZAR, AZNALCÁZAR*), TIEMPO, PASATIEMPO, A TIEMPO, CONTRATIEMPO, CUERPO (*ANTICUERPO 1956*), DIEZMO (*REDIEZMO*), CIFRA, DESCIFRA, INDIA (*AMERINDIA 1927*), DÓCIL, INDÓCIL, GOLFO (*REGOLFO*), GOLPE (*CONTRAGOLPE*), CÓNSUL, PROCÓNSUL, TORPE (*DESTORPE*¹¹⁴), DULCE, ENDULCE, AGRIDULCE.

- 4) El cuarto grupo estaría formado por palabras que históricamente cambian su carácter disonante por dos motivos distintos: a) la introducción reciente de palabras con las que rimar, o cambio en su acentuación, se trata de disonantes que dejan de serlo; o b) la ausencia de palabra con que rimar en la 22.^a edición del DRAE, aunque existe palabra antigua con que rimar; se trata de palabras que se han convertido en disonantes. Se considera reciente la palabra que

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

no figura en el *Diccionario de Autoridades* y sí en uno de los diccionarios académicos posteriores. Damos la lista poniendo entre paréntesis y cursiva la palabra y el año de su primer registro académico (para el primer grupo) o la palabra o palabras con las que rimaba (para el segundo grupo).

a) Palabras que pierden el carácter de disonante

HÁBIL, INHÁBIL (*LÁBIL* 1925); FÁCIL (*GRÁCL* 1803); VAIDO (DESDE 1803 *VAHÍDO*, CONSONANTE EN *-IDO*);¹¹⁵ AZUFAIFO (*BAIFO* 1983); ALFÁMAR (DESDE 1726 *ALFAMAR*; *TÁMAR*);¹¹⁶ ESCAR-NIO (*ENGARNIO* 1927); TRÉBOL (*CRÉBOL* 1780-1992; *FONÉBOL* 1884);¹¹⁷ ALFÉREZ, PÉREZ (*MARIPÉREZ* 1803); SILBO (*GILBO* 1803; *GILVO* 1884); LIMBO (*NIMBO* 1869); SIMPLE (*HIMPLE*, FORMA DEL VERBO *HIMPLAR* 1803; *TIMPLE* 1984); INGLE (SINGLE, FORMA DEL VERBO *SINGLAR* 1803; *RINGLE* 1803; *TINGLE* 1803; *SINGLE* 1899); TIPLE (*TRIPLE* 1803); EUCARISTIA (DESDE 1732 *EUCARISTÍA*, CONSONANTE EN *-ÍA*);¹¹⁸ LOGRO (*OGRO* 1884); BOLSA (*MOLSA* 1925);¹¹⁹ VOLTA (*ARCHIVOLTA*, *ARQUIVOLTA* 1869); CORCHO (*TORCHO* 1884); BIGORNIA (*CALIFORNIA* 1803); LIMOSNA (*ALOSNA* 1780); HOSTIA (*OSTIA* 1803); MUGRE (*LUGRE* 1843); GERUNDIO (*LATIFUNDIO* 1914); TURMA (*AGUATURMA* 1817); TURNIO (*SATURNIO* 1884); REBUZNO (*ESPELUZNO* 1927).

b) Palabras que se hacen disonantes

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

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

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

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

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

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

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

5) El quinto grupo es el de las palabras que no son disonantes, pues tienen una con la que rimar y que figura en el Diccionario de Autoridades y en la 22.^a edición del DRAE. Aquí recogeríamos las siguientes:

CABRIO, SACRE, LACRE, NADIE, EPITAFIO, ZAFIO, ÁGIL, FRÁGIL, AZUFAIFA, CAIRO, GAITA, TAITA, HOJALDRE, CHANTRE, SOCHANTRÉ, DIANTRE, CULANTRO, TAPIA, JARCIA, MARCIA, DÁTIL, VERSÁTIL, PORTÁTIL, VOLÁTIL, RAUDO, DÉBIL, CÉBIL, RECUA, ALMOFREJ, ESQUEJ, ADELFA, YELMO, ANSELMO, PELTRE, PALENQUE, PERCHA, ALESNA, ACÍBAR, ALMÍBAR, EPICICLO, CICLO, SIGLO, HUMILDE, OÍLDE, POCILGA, ENDILGA, LÍNEA, NINFA, ABSINTIO, PINZA, DESPINZA, SIRGO, VIRGO, DESVIRGO, MITRA, SALITRE, SIMITRE, AZÓFAR, ESCOFIA, MARTIROLOGIO, EULOGIO, TOLVA, POLVO, ENCOMIO, PACOMIO, RESPONSO, ALONSO, INTONSO, PARRQUIA, CATORCE, UNICORNIO, CAPRICORNIO, CORSO, OSMA, ROSTRO, PRELUDIO, ESTUDIO, ALMORADUJ, SULCO, SEPULCRO, PULSO, RUMIO, JUNIO, ZUPIA, LUPIA, TURBIO, BURLA, CHURLA, MURRIA, ENTANGURRIA, BANDURRIA, REMUSGO, MUSTIA, ANGUSTIA, MUSTIO.

Sorprende la cantidad de palabras que entran en este grupo. ¿Qué razones hay para considerarlas disonantes, sobre todo cuando a veces las mismas listas registran más de una palabra con la misma terminación?¹²⁰ ¿Es la rareza de terminaciones o del uso lo que decide?

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

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

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

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

En el diccionario inverso de Bosque y Rodríguez aparecen bastantes palabras con terminación única que no figuran en las listas que hemos comentado. Por ejemplo: *carbunclo, siempre, lepra, bosnio*.¹²¹ Como se ve, hay palabras normales en el uso común y otras no desconocidas en el uso poético. Así, una de las dos acepciones de la palabra *carbunclo* (*carbúnculo, rubí*)¹²²

¹²¹ En *El Averiguador Universal*, revista de documentos y noticias interesantes, dirigida por José María Sbarbi, se plantea una pregunta acerca de si *polvo* tiene rima consonante y si hay otras palabras que no tengan consonante en español. La respuesta es que *polvo* rima con *azolvo, empolvo, guardapolvo* y *volvo*; y que: “*Lepra, perpetuo, mezcla, tribu, almizcle, fúnebre, ímpetu, análisis, y algunas otras más, carecen absolutamente de consonante en nuestra lengua*”. Véase *El Averiguador Universal*. Madrid, 1879, pp. 122 y 143:

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

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

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

conoce el uso poético de Góngora o Quevedo. El primero, por ejemplo, en la composición en octavas reales titulada “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora”, que empieza *Era la noche, en vez del manto obscuro*, cuyo verso 54 dice *carbunclo ya en los cielos engastado*; en la *Soledad Primera*, v. 82, *en el carbunclo, Norte de su aguja*; en el soneto “A la Purísima Concepción de Nuestra Señora”, v. 8, *los, que ciñen, carbunclos, tu cabeza*. En la “Fábula de Píramo y Tisbe”, v. 48, asuena en *uo* la palabra *carbunclos*. Asonancia empleada igualmente por Quevedo en el romance “Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños”, v. 55-56, *aprendiendo en tus claveles/a despreciar los carbunclos*.

La descripción del uso de disonantes en la poesía española quizá merezca una investigación particular, como queremos ilustrar con algunos ejemplos. El primero de ellos es el de la sextina de Luis Crespí de Valldaura y de Miquel Trilles a la muerte de la reina doña Isabel, que aparece en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo¹²³. El interés de esta composición, de principios del siglo xvi, está en que es la primera sextina conocida en castellano, como anota el editor. Hay que añadir que tiene la particularidad de emplear palabras *disonantes* como palabras rima. Las seis palabras con que terminan los seis versos de cada estrofa son: *piedra, fénix, sepulcro, Virgen, triunfo, columpna*. Las palabras *fénix, virgen, triunfo* son disonantes, como puede comprobarse en los diccionarios inversos actuales, aunque no vienen en la lista de Rengifo.

La palabra *sepulcro*, que figura en la lista de Rengifo y que hemos comentado y calificado como no disonante por rimar con *pulcro*, tenía, sin duda un carácter bien distinto a principios del siglo xvi. Pues aunque *pulcro* se documenta a principios del siglo xv, no tenía el uso común que hoy hacemos de ella; y así Cormominas y Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, dicen de *pulcro* que “*falta todavía en Covarr., Oudin, Góngora. Hoy ha penetrado aun en el lenguaje hablado de la gente educada, aunque sólo en el sentido de ‘muy esmerado’.*” La otra palabra terminada en *-ulcro* en el diccionario

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

inverso de Bosque y Rodríguez, *fulcro* (punto de apoyo de la palanca), entra en los diccionarios académicos en 1899. Hay que considerar, pues, que *sepulcro* era disonante a principios del siglo XVI.

Algo semejante, pero más claro aún, ocurre con la palabra *columna*, que no figura en la lista de Rengifo. Es indudable su carácter de palabra disonante en la forma culta de *columpna* que presenta el texto. Y lo mismo ocurre con la forma *columna*, que rima con *alumna*, cuya primera documentación es de 1605, en *La pícara Justina*, según Corominas y Pascual.¹²⁴ En cuanto a la palabra *piedra*, rima en *edra* con varias palabras y en *iedra* con *hiedra*. Ahora bien, el diptongo *ie* matiza el carácter de la rima y se habla de *consonante imperfecta* en el caso de rima *iedra/edra*; en el caso de *hiedra*, tiende a convertirse en consonante plena, como demuestra la forma *yedra*, y entonces estaríamos en el mismo caso de rima *iedra/edra*.¹²⁵ De todas formas no es tan evidente como en las otras palabras comentadas el carácter disonante de *piedra*.

El segundo ejemplo que queremos comentar es de nuestros días. Pertenece al poeta argentino, gran indagador de fórmulas métricas, Bernardo Schiavetta, quien publica una “Sextina de la sextina” en su libro *Fórmulas para Cratilo* (Madrid, Visor, 1990), con el que consiguió el III Premio Fundación Loewe.¹²⁶ Las palabras finales de los seis versos de cada estrofa son: *virgen, cambia, cifras, germén, fénix, pulcra*. Las palabras *virgen* y *fénix* fueron empleadas también por Luis Crespí en su sextina y acabamos de comentarlas como verdaderas disonantes. Las palabras *germén* y *pulcra*, que no figuran en la lista de Rengifo,

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

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

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

son disonantes; y *cifras* y *cambia* sólo rimarían con palabras de la misma familia y serían también disonantes, según hemos comentado a propósito de *cambio* y *cifra*.¹²⁷ Esta sextina, además, es, como el famoso soneto de Lope sobre el soneto, una sextina que trata de la forma métrica de la sextina. Reproduzco como ejemplo la primera estrofa:

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

Del tercer ejemplo es autor Pablo Jauralde, se titula “Árbol solitario”, lo publica en su obra *Calcetines rojos* (Madrid, Calambur, 2004), y yo mismo ya lo reproduje y comenté en la entrada *palabra fénix* de la edición de 2004 de mi *Diccionario de métrica española* (Madrid, Alianza Editorial). Al breve comentario de entonces añado algo ahora. Las palabras finales de cada uno de los versos del soneto, son: *árbol, cuerpo, cofre, silencios, mientras, alondra, almendro, tiembla, mirtos, camelias, musgo, polvo, siglos, tiempo*. Hemos hablado ya, a propósito de la lista de Rengifo, de las palabras *árbol, cuerpo, tiempo* (disonantes) y de *musgo [remusgo], polvo, siglos* (no disonantes). Del resto de las palabras, podemos decir que son disonantes *silencios* (sólo riman con ella palabras de uso no general o desusadas como *cencio, recencio, asencio*), *cofre* (en la lista de diccionarios inversos figuran palabras que son compuestos y desusadas *-catricofre-*, anticuadas *-cotofre-*, o que ya no figuran en el DRAE *-almofre*, parte de armadura antigua-), *tiembla* (*ensembla* ya no figura en el DRAE), *mirtos* (*chupamirtos*, colibrí, se usa sólo en Méjico). Más discutible sería el carácter disonante de las palabras *mientras* (rima con forma verbales como *encuentras*, aunque con rima consonante imperfecta, por el diptongo), *alondra* (*tolondra, aturdida*), *almendro* (*rododendro, engendro*), y

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

camelias (celia, delia, contumelia, eutrapelia). El título de “Árbol solitario” parece poder motivarse también por le carácter solitario de las palabras disonantes.

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

EL CÓMPUTO SILÁBICO

COUNTING SYLLABLES

EDOARDO ESPOSITO
Università degli Studi di Milano

Resumen: En un libro reciente, *Meter in Poetry. A New Theory*, los autores Nigel Fabb y Morris Halle, han propuesto, basándose en la métrica generativa, un sistema de análisis del verso que se puede aplicar, con las oportunas adaptaciones, a todo ámbito lingüístico y a la poesía de todos los tiempos. La mayor parte de las páginas se dedica en efecto al análisis de textos que van del griego antiguo al inglés moderno y a todos los otros “meters of the world”, mientras que en el primer capítulo se enfocan la teoría y las modalidades de análisis. Es aquí donde justamente se patentiza la fragilidad del planteamiento (cada regla admite un sinnúmero de excepciones y también su contrario) y sobre todo la inconsistencia de un sistema que pretende estudiar el metro prescindiendo del ritmo y de la semántica, como si un verso fuera tan sólo un conjunto de signos gráficos.

Palabras clave: metro, ritmo, poesía, teoría de la literatura, teoría generativa, sistemas métricos del mundo.

Abstract: In their *Meter in Poetry: A New Theory*, a recent book on generative metrics, Nigel Fabb and Morris Halle propose a method of parsing verses that applies to every linguistic area and to the poetry of every time. Its main part is dedicated to parsing texts that go from ancient Greek to modern English and to

all the other “meters of the world”, while the related theory and rules are set in the first chapter. Here lies, however, the weakness of the system, as every rule presents lots of exceptions and even comes to admit of its contrary. Most of all, the method seems fallacious in that it pretends to study meter as detached from rhythm and semantics, as if the line were only a sum of graphic signs.

Key words: meter, rhythm, poetry, literary theory, generative theory, meters of the world.

IN an article that appeared recently in this review¹, reference was made to the study *Meter in Poetry. A New Theory*². Beyond featuring two authors as renowned as Nigel Fabb and Morris Halle, the book originates in the “generative” context, which is nowadays one of the few to contribute to the field of literary theory after its decline in the last decades of the twentieth century. One could argue whether this is actually theory or whether Fabb and Halle have, in fact, developed a formulary, a series of methodological indications aimed at identifying what they call a «well-formed line». The authors, however, do not linger on philosophical questions; and while it is true of any theory of poetic form that it implies a theory of poetry, let the readers be reassured: they will be spared both.

Furthermore, only the first chapter of the book “A theory of poetic meter” raises basic issues in this regard, such as the relationship between meter and rhythm, or a possible definition of “verse”. The remaining ten chapters that make up the book are dedicated to the analysis of different verse forms –or, rather, to the application of the analytical rules presented in the first chapter. These verse forms belong to different traditions and ages, from Sanskrit, through ancient Greek, Arabic, old and modern English, Spanish, French to any other “Meter[s] of the world” (ch. 10), although these last are only touched on. The ambition of this book is to define universally valid principles for the assessment of «metrical verse, which is the most widely used kind of poetry and is also the subject of this book» (p. 3).

¹ See DUFFELL, Martin J.: “The principles of free verse in English”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2010, 8, pp. 7-35. Thanks to Sara Sullam for this translation.

² FABB, Nigel & HALLE, Morris: *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Carlos Piera, a highly regarded member of the scientific committee of «*Rhythmica*», has contributed to the research with the chapter “Southern Romance”. Since *Meter in Poetry* is a remarkable undertaking, with which future studies in the field will necessarily deal, I think it is worthwhile considering once more its guiding assumptions before they become the basis for future reflections. I will not dwell, however, on specific textual analysis, which have already been carefully looked into by other reviewers³; I will limit myself to recalling that on this very point many objections have been made, since the applicability of the principles elaborated by Fabb and Halle for English poetry actually requires a radical revision to be made every time a different language and cultural tradition is considered. This strongly impairs the theoretical value of their proposal, which, in fact, is puzzling from its very distinction between «strict» and «loose meters» in English poetry.

Meter in Poetry has generated attention and discussion, which is inevitable for a work in which –as already pointed out by other reviewers– «Ambitions for cognitive relevance and universality are set high»⁴. However, reviewers have not focussed on its premises, partly due to the fact that debate has taken place mainly within a generative context –in this case, a generativism not excessively concerned with defining itself and its specificities. Hayes, in fact, warns that «scholars new to generative metrics would be well advised to do some background reading before taking on the challenging proposals presented in this work» (p. 2520), while Riad observes that Fabb and Halle «do not seriously challenge any other brand of generative metrics» (p. 542).

A first, in fact preliminary, reason for dissent –a methodological rather than critical dissent– is the fact that in the title of their book Fabb and Halle do not present their theoretical proposal as

³ See the reviews by Paul KIPARSKY in *Language*, December, 2009, 85, 4, pp. 923-930; Tomas RIAD in *Phonology*, 2010, 27, 3 pp. 542-551; Bruce HAYES in *Lingua*, 2010, 120, pp. 2515-2521.

⁴ RIAD, p. 242; KIPARSKY has defined the book a «major event» (p. 923) and has observed that «the strengths of this book are the clear exposition, and the application of a carefully worked out, phonologically grounded theory to interesting material representing the whole typological spectrum». His conclusion, though, reads: «The results are disappointing» (p. 929).

“generative”. Had they done it, readers unaware –if not of the perspective of that critical context, of its language and critical tools– would have been better equipped to read the book, they would have more eagerly accepted the substitution of concrete syllables and words through abstract symbols (“asterisks”) and could have more easily understood the mechanisms of “projection” and “grouping” transforming a line of verse into a not less abstract “grid”; and perhaps they would not have been startled at reading statements such as: «John Donne uses non-projection very extensively» (p. 60). Moreover, it seems to me that speaking so generically of a “new theory” –instead of a “new generative theory”– implies a substantial disregard for what is not “generative”, especially if no mention is made (and this is the case) of different critical traditions, or if no effort is made (and this is the case) to present one’s positions and assumptions and to justify them, to compare them with the achievements of other theoretical proposals and, more generally, to discuss them. This inevitably causes unpleasant lapses; so, for example, does Riad feel obliged to notice that one is faced with a «fairly novel approach to Greek metrics» that turns out to be «clearly at odds with traditional analysis and also with phonological fact». Kiparsky, on the other hand, comments: «This intricate theory is developed with precision, but with little justification», and adds that: «The daunting task of assessing the theory is left to the reader» (p. 925).

I’d like to start, though, from the statement according to which «What distinguishes all poetry from prose is that poetry is made up of lines (verses)», immediately following the definition of poetry as «a form of verbal art» (p. 1). One is not shocked by the fact that, in order to define poetry and to distinguish it from prose, the authors resort to a purely formal criterion; rather, what I find puzzling is the fact that they invoke writing (which is already pretty rough, since it has already been objected that even gravestones can be written “in lines”) without considering that writing simply gives visibility to and transmits something originating as a *verbal* message, with all the features this implies: first of all, it takes place *in time* (it has a “duration”: the end of a line of verse is simply the end of the melodic-rhythmic line which is

consubstantial to it; and it signals a new beginning, delimited in tone by a pause and marked, in writing, by a fresh line). Secondly, it is characterized by precise sonorities, by precise intensive or iterative phenomena. These phenomena are perceived and appreciated by readers even when they read the text silently, in their interiority; for a word is, in our understanding, first and foremost a sound, and each grapheme is perceptibly and inevitably associated to a sound and to a duration (and we will not be dealing with semantics and syntax here, not because it is impossible, but rather because Fabb and Halle do not, and doing it would mean entering an even more polemical discussion).

Our authors quote Tomaševskij, who said that, in language, «the phenomenon of verse itself does not exist»; Fabb and Halle seem to forget the radically different positions that emerged in the critical context to which Tomaševskij belonged. Of course, *the phenomenon of verse itself does not exist*. In fact, a verse “exists” only if it is accompanied by other verses and it becomes part of a series: only in this case does its entity pass from potentiality to act and becomes *recognizable as such*. This, however, does not imply denying that even ordinary language can be “interwoven” with verses, nor does it lead to stating that «there is a well-founded distinction between texts divided into lines and texts not divided into lines» (*ibidem*): that distinction does not exist, it is a mere convention –as anyone who is acquainted with ancient codes, in which verses were written consecutively, already knows; while it is undoubtedly true that if the *Divine Comedy* or *Paradise Lost* were written consecutively, this would not prevent the reader from correctly deciphering its rhythmic nature. Hopkins was right when he said that the underlying principle of verse is parallelism, while the contrary cannot be said: a verse simply provides *evidence* for the rhythmical construct realized by the poet.

I’d like to make it clear, once again, before moving on: before being *written*, a verse is a sequence of sounds, or rather, a series of linguistically organized phonemes, and, as in any other written text, it records a *word* which has been –or still has to be– communicated. As we’ve been taught, therefore, it is a *representation* of something with an oral nature, the features or

functionality of which cannot be assessed regardless of *sonorities* making it up and of the *time* necessary for them to be expressed. If we do not keep this into account, we run the risk of mistaking what is in movement with its inert traces:

Les spécialistes du rythme poétique se noyaient dans les vers, les divisant en syllabes, en mesures et essayaient de trouver les lois du rythme dans cette analyse. En fait, toutes ces mesures et syllabes existent non pas en elles-mêmes, mais comme résultat d'un certain mouvement rythmique. Elles ne peuvent donner que des indications sur ce mouvement rythmique dont elles résultent. Le mouvement rythmique est antérieur au vers. On ne peut pas comprendre le rythme à partir de la ligne des vers; au contraire, on comprendra le vers à partir du mouvement rythmique⁵.

Fabb and Halle, though, seem to be content to work with “traces”, on a form that they consider as *static*, fixed on paper and defined not in temporal terms, but in spatial ones. Which, after all, Halle had already done when he founded the so-called generative metrics with Samuel Jay Keyser, substituting the traditional term *syllable* with *position* –that is, with a spatial term⁶. Fabb and Halle go back to *syllables* and verse length, precisely measured by the number of syllables (p. 3)⁷. It should not be forgotten, however, that neither syllable nor verse “length” are actually unambiguously defined. What I find even more serious, though, is that, in the analytical hypothesis that we are considering, this kind of reality is immediately put aside in favour of an even more abstract representation of such reality (the asterisks we have already mentioned), in which any link with the *language* making up the verse and with the *rythm* shaped by the verse is broken once and for all.

This could still make sense if, as in algebraic representations, there was a precise correspondence between that which represents and that which is represented, and if, therefore, any “trace”

⁵ BRIK, Osip: “Ritm i sintaksis”, *Novyy Lef*, 1927, 3-6; in *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson. Paris: Editions du Seuil, 1965, pp. 143-153; 144.

⁶ See HALLE, Morris & KEYSER, Samuel J.: “Chaucer and the Study of Prosody”. *College English*, 1966, XXVIII, pp. 187-219.

⁷ «The core of the theory (...) is about the measuring of line length and the grouping of units projected from syllables» (RIAD).

objectively referred to an element of a given verse. However, as always happens in these cases, the question concerns what can be defined as “objective”, that is, the way in which we can eliminate our *interpretation* from the act of deciding what has to be represented and how it is to be done. Here one is faced with an issue which is crucial and even more so, in my opinion⁸, since it is left unsolved the relationship with the phonological reality of verse (of language), which, under certain aspects, is not made explicit enough, and otherwise seems to take for granted that the graphic transcription of language is absolutely “objective” (see above) and is totally consistent with its verbal features.

The problem is that our authors seem to be totally uninterested in rhythm, and they know it: «In this respect our approach departs radically from most other approaches to meter, as these have been focused almost exclusively on rhythm». In their perspective “the rhythm is a by-product of the way line length is restricted»⁹ (p. 3) and one should rather conform to meter, since it is to meter that the reality of verse aims. But what is “meter”? In a previous study¹⁰, Nigel Fabb hypothesized «some specialised kind of ‘metrical cognition’ as one of the types of linguistic cognition» (p. 13). While this kind of metrical cognition still lacks a precise definition, the rules and conditions controlling it have by now been made clear: «A meter is a set of rules and conditions» (p. 93). In fact, a major part of the book is dedicated to the development of such rules¹¹, to the identification

⁸ But see also RIAD, who, after stating that «It is everybody’s intuition that there is a connection between phonology and metre» and after underlining the relevance of phonological factors in FABB and HALLE’s observations, notices that, having to deal with issues raised by specific metrical traditions, «the connection is less clear. Phonological notions employed in metrical conditions are simply stated, or taken as self-evidently given from the language» (p. 547). HAYES, on other hand, wonders: «does metrics includes instances where the data pattern is orderly in underlying form but not at the surface?» (p. 2517) and he points out, for instance, that «a tension can be seen between FH’s use of the “strongest position” concept –namely, as defining the site of special rule application– and more traditional concepts that relate more intuitively to metrical strength» (p. 2518).

⁹ KIPARSKY, p. 924. The author underlines this aspect of the text, proposing an analytical discussion of it.

¹⁰ FABB, Nigel: *Language and Literary Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

¹¹ Already partly elaborated in FABB, *cit.*

of the mechanisms best suited to make verse analysis (of any verse) reliable and objective, not depending on interpretation and aimed at highlighting the “metrical grid” underlying a certain verse measure, the *pattern*, which «though non pronounced, determines the perception of a sequence of syllables as a line of metrical verse, rather than as an ordinary bit of prose» (p. 11). In fact, in such a perspective «a verse line is well formed metrically if and only if its grid is well formed» (*Ibidem*. Therefore, if reality does not match the criteria with which we have decided to analyse it, well, then so much the worse for reality...)¹².

Let us follow, however, the process allowing us to construct the *grid* and which, as we said, reduces the linguistic entity of the verse to a series of abstract elements which take the place of syllables and which are grouped according to the «iterative rule»,¹³ from left to right or from right to left, following a binary or ternary principle; the last group of syllables can be left incomplete.

Here is a verse by Keats; let's follow its “transformation”:

Ever let the Fancy roam,
 * * * * * * *
 (* * (* * (*

And here is Byron:

For the Angel of Death spread his wings on the blast
 * * * * * * * * * *
) * * *) * * *) * * *)

Those who are acquainted with generative metrics already know that this process, explained in the Fabb's *Language and Literary Structure*, implies several further steps, which cannot be analysed in detail here. It is there that we have to look for the explanations that the author makes no effort to provide in *Meter in Poetry*; we thus find a series of «projection and non-projection rules» (*LLS*, p. 8) which applied, for instance to a sonnet by

¹² KIPARSKY similarly observes that FABB and HALLE «blame Hopkins for violating their own wrong rules» (p. 928).

¹³ On this point see IDSARDI, William: *The Computation of Prosody*. PhD Dissertation, MIT, 1992.

Browning with its syllabic variability, allow for it transformation «into a metrical representation in which there are exactly ten syllables in every line» (*Ibidem*).

Traditional metrics yielded similar results assessing the length or shortness of vowels and resorting to “metrical figures” such as synalepha; those results, however, often relied on interpretation, while, indeed, getting them by means of objectively applicable rules or, at least diminishing the number of factors usually taken into account, would be a relevant fact from a scientific point of view. Unfortunately, this does not seem to be the case with Fabb, for, while certain lines of the sonnet “project” exactly 10 asterisks:

Remember, never to the hill or plain,
 * * * * * * * * *

some of them, inevitably, project 11 or 12; one has therefore to establish, for example, that the last syllable of the verse «which is unstressed or weak in stress and which comes after a strongly stressed syllable» (p. 9) must not be projected.

That thou dost love me. Though the word repeated
 * * * * * * * * * * Δ

Perplexity does not arise from the necessity of a new symbol (one of “non-projection”: Δ) or from the need to take into account an exception beside the rule, but rather from the fact that identifying *unstressed, weak in stress, strongly stressed syllable* will not always be as easy as in the abovementioned example. Of course, it can be in most cases: still, wouldn’t we end up relying on the very phonological reality that the new theory claims not to consider? And what, then, is the novelty with respect to the traditional notion of meter? There, too, one relies on accents to decide whether to “count” a syllable or not. In Italian, for instance, one counts only one syllable after the last accent of the line, even though there might be two or three of them; and there is also the possibility to have a “virtual projection”, since after the last accent one usually counts a further syllable even if the line is concluded. And the abovementioned «non-projection rule»

(a) is not the only one; for it is followed by a «non-projection rule» (b) and a «non-projection rule » (c). The former reads:

Optionally: do not project a syllable which ends on a vowel, when that syllable precedes a syllable which begins on a vowel. (p. 9)

And the latter:

Optionally: do not project a syllable which has as its nucleus one of the following sonorant consonants: [l], [r], [m] or [n], or which has as its nucleus the weak vowel [ə] followed by one of these sounds. (p. 10)

These rules are to be reconsidered keeping into account the phonological system of every different language; in the Italian system, which I have just mentioned, rule *b* is provided for by synalepha while rule *c* has no evidence. The problem is that, in such cases, we should not speak of rules but rather of possibilities, which can apply or not: for they are *optional* and it is up to the interpreter to decide whether they apply or not. Where, then, has “objectivity” gone? If we want to change a system, we have to come up with tools which turn out to be more efficient than older ones, less subject to the evaluation of the single person. In the sonnet by Browning quoted by Fabb, all accents fall on an “even position”, but, given the optional character of “non-projection rules”, in other cases it will always be possible to conform reality to *quod demonstrandum erat*. Fabb himself implicitly admits it when he states (p. 13) that «it is true of *almost* iambic pentameter lines that they have ten projected syllables. That is, we can do to *almost* every line of iambic pentameter what we did to the Browning poem, with the same results». The fact that this does not always happen, but rather *almost* always (emphasis mine) does not seem to worry Mr. Fabb; after all, any work made of pentameters is, of course, made of pentameters.

Let’s get back to Fabb’s new book, though. It should contain clear indication as to the reasons for the adoption of certain processes –it does not, though. One wonders, for instance, why syllables are “projected”, and not single phonemes; why mention is made only of binary and ternary principles; why the grouping of

syllables can start from left or right likewise and why each projected “gridline” can change what held of the previous gridline level¹⁴. Since all of this is lacking, what we read on p. 5 «the meter controls primarily the number of groups in the line, and only secondarily the number of syllables» sounds definitely overassertive, inasmuch as it subreptitiously mistakes «the meter» with what is simply Fabb and Halle’s notion of it. This is precisely the methodological stance of the two authors: while they do not provide any reasoning or reflection generating curiosity in their readers, let alone trust, they force them to mechanically follow the process. One often gets the impression that rules presented as new –and which are each time subject to variations– are inspired by linguistic facts and traditional principles (which are not defined as such, of course: see, for example, the importance attached to accents). «As you like it», we might say, borrowing the words of someone who knew metric problems very well.

Moreover it has to be said that even when some reasoning is present at all, it turns out to be hasty and hard to share. For instance, dealing with enjambment, separating not only syntactical phrases but occurring also –albeit rarely– «in the middle of the word», Fabb and Halle conclude “the fact that lines are sequences of syllables, rather than of words or phrases» (p. 10). They don’t seem to realize that: 1) they are founding their rule on exceptions, since enjambment is not a rule, but rather an exception in poetic discourse (and it is precisely why it has a name); 2) that an enjambment «in the middle of the word» is an exception to the exception, since evidence is very scarce in this

¹⁴ I think that in the description provided by KIPARSKY for these operations, the randomness of the conditions controlling those very same operations becomes clear: «For each level in each meter, parameters determine the direction of scansion, the orientation of the parentheses, whether intervals are binary or ternary, and whether the parse begins at the edge, or one or two asterisks in. Additional “riders” specify whether the resulting groups can be, or must be, incomplete at one edge, and whether some syllables can or must remain ungrouped. Before grid construction begins, brackets may be inserted by rules sensitive to weight, linear context, or alliteration. At any point in the derivation, rules may delete asterisk and parentheses, apparently at any gridlevel, in contexts defined either hierarchically by asterisks and parentheses, or linearly by the weight or stress of neighboring syllables. These deletion processes allow groupings of any length to be formed». Kiparsky concludes later: «Hybrid system of rules and constraints have the major disadvantage that they lead to difficulties with managing their interaction, and to undesirable duplication» (pp. 924 -925).

case; 3) that verse is not a single unit, but it exists, as pointed out above, because it is part of a sequence; a sequence in which the fact that a verse ends with an enjambment is definitely not without prosodic, intonational and rhythmical consequences.

Unfortunately, the abstraction from the reality of the data to be examined easily inspires fallacious interpretations; and such an operation is a bad way of referring to the notions of generativism. Referring precisely to Chomsky (p.12) the authors claim that «the rules of meter (...) generate abstract elements that are not directly present in the acoustic speech signal»; what I find puzzling, however, is the fact that they resort to the term *elements* for an abstract model which is apparently not «directly present etc.»: if it is recognizable, it is because its rules operate –and are therefore present– in a «speech signal», even if, of course, it is not one of its “elements”. And I’d like to add that it has been acknowledged that it identifies with a musical and temporal principle, created by the linguistic string itself or to which the string adjusts (we will return on this point later).

Not less puzzling is the discovery that «words and syllables are not overtly present in the acoustic speech signal of the utterance; they are constructed by speakers and hearers alike by virtue of their knowledge of the language» (p. 11), for it is at least since Saussure’s time that it has been acknowledged that spoken language is a phonic chain in which pauses are motivated only by needs of breathing, intonation or emotional stressing. I’d like to add the need (often a strong one) for semantic disambiguation, but all this, while causing alterations in metrics, does not *obviously* imply that the model of reference should be questioned; moreover, one could argue over the fact that the capacity to recognize all this is «part of the human capacity for language» (p. 12) rather than something that is acquired culturally, and to this regard I refer to Franco Brioschi’s work, which is unfortunately written in Italian¹⁵.

The main problem, however, is that the conditions and restrictions proposed for the construction of the “grid”, intended to tell

¹⁵ See BRIOSCHI, Franco: *La mappa dell’impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1983 (in particular: “Il lettore e il testo poetico”, pp. 57-114).

us whether a line of verse is “well-formed”, do not really generate a clear series of what it is possible –or not possible– to do, because the series can be changed and reset each time something turns out to be an exception. This, of course, is totally compatible with the elaboration of a new theory, which, in fact, should be able to account for the highest number of cases: problems arise when what the theory justifies actually applies only to a limited number of cases and, once a rule is established, one immediately has to establish the possibility of its contrary: «in strict meters the grouping of the syllables on Gridline 0 determines the placement of the maxima, whereas in loose meters it is the placement of the maxima that determines the grouping» (p. 33). The fact is that there is no rule to tell “strict” metres from “loose” ones; or, rather, to determine it one has to go back to reading the lines and the words that make them up, and the “grid” ends up being a schematization of what we already knew¹⁶.

That a process of simplification should be intrinsic to generative analytical modes is widely acknowledged, and so is the tension to the future inspiring research of this kind: «at this time, next to nothing is known about the neurophysiology of syntax and semantics, and about how actual speakers compute the well-formedness of the sentences they produce. This problem may be solved in the future, as we get a better understanding of how the human brain and mind work» (p. 9). And yet, for the future to be correctly scanned, from a methodological point of view the instrument through which we observe it should be fit to the reality we want to analyse, the very same reality from which the canons for observation should be drawn. In the meantime, we could more modestly be satisfied with understanding in which sense the grid –which we are advised to build and which ends up being different for every “metrical tradition”– can grant access to the concrete complexity of a line of verse.

¹⁶ HAYES resorts to similar arguments when he writes: «the theory allows languages to vary a great deal in their constraints. For instance, the theory allows constraints that require that strong positions be filled by a heavy syllable (p. 164), but also constraints that require that *weak* positions be filled by a heavy (p. 229)». While he recognizes that «This is not an objection in itself, since these constraints, after all, are doing real work in the analysis», he observes that «the sheer variety of possible constraints makes it hard to assess the restrictiveness of the overall theory», and hopes the authors will work on «a computation of the *output typology* of their theory» (p. 2517).

The authors are convinced that grids «allow us to distinguish metrically well-formed lines from other syllable sequences» (*ibidem*); I suppose that in this way a machine may generate a “well-formed line”, though I doubt that anyone who has a musical ear and a good literary education could have some gain considering the effort needed to understand the mechanism. I think it would be more relevant to understand why poetry can also include “bad-formed lines” without any major damage, and why an iambic pentameter is recognized as such in spite of its “irregularities” and the “bad manners” with which Shakespeare and other treated it. Any “grid” will end up discarding a substantial part of the verses that make up literary history, because poets are not really interested in being “in order”.

Meter is a «set of rules and conditions» only inasmuch as these rules tell us how to measure a line of verse, what makes it comparable with other lines, or what, potentially, makes it the “same” as other lines. Sameness is never a given fact; it is only through comparison that rhythm makes a pentameter the same as another and an *endecasillabo* the same as another.

Fabb and Halle’s book does not fail to make a reference to music, acknowledging its similarity with verse; however, the authors do not go beyond stating the mere fact (which, apparently, is considered discriminating) that music is measured by «time intervals» (p. 36) which can also include silence, while poetry is a matter of syllables which can never be reduced to silence. And yet poets have often said that their poetry is born out of the desire to «dress» with words a kind of interior music¹⁷. It would be enough to admit that the scheme the consistency of which Fabb and Halle look for –believing that they will ascertain its specificity– is simply the scheme of *time*. With the variations and, in certain cases, the irregularities of their concrete rhythm (which

¹⁷ See for example Paul VALÉRY: «Si donc l’on m’interroge (...) je réponds que je n’ai pas voulu dire, mais voulu faire, et que ce fut l’intention de faire qui a voulu ce que j’ai dit. Quant au “Cimetière Marin”, cette intention ne fut d’abord qu’une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J’observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone» (in COHEN, Gustave: *Essai d’explication du Cimetière Marin, suivi d’une glose analogue sur La jeune Parque précédée d’un avant-propos de Paul Valéry au sujet du Cimetière Marin*. Paris: Gallimard, 1946, p. 22).

is not controlled by a chronometer but rather by our psycho-physical perception), verses simply scan segments of regularity of time. Being a fairly perceptible reality, close enough to the “time intervals” of music, the division into syllables has traditionally been used for line-measuring, and we might keep doing so; though, if we want to get closer to a scientific definition of a line of verse, of what it is and how it works, we do not need to build abstract grids referring back to the syllable. Rather, we should look at the way in which the syllable fills time intervals. With the notion of time we can account for both realities, without having to resort to a mysterious “cognition”: *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*.

VARIEDAD ESTRÓFICA Y CONTRAPUNTO RÍTMICO EN NUEVAS CANCIONES DE ANTONIO MACHADO

STANZAIC VARIETY AND RHYTHMIC COUNTER- POINTING IN ANTONIO MACHADO'S NUEVAS CANCIONES

JESÚS ANDRÉS ESTEBAN VERGARA
IES Duques de Nájera (Logroño)

Resumen: *Nuevas canciones* es un libro de composición intermitente que recoge poemas de diversos temas y tonos escritos a lo largo de un amplio periodo de la vida del autor (de 1917 a 1936). El objetivo de este trabajo es mostrar que, bajo la apariencia de heterogeneidad, el libro mantiene la unidad y la coherencia, y que ambas derivan de un programa intencionado en sus usos métricos. Este programa, que lo es tanto poético como ideológico y ético, tiene su base en la reducción del repertorio de metros y de estrofas del autor, a la vez que éste explota al máximo sus posibilidades combinatorias siguiendo lo que hemos denominado “ley de la variación estrófica” y “ley del contrapunto rítmico”.

Palabras clave: Antonio Machado, *Nuevas canciones*, ritmo, variedad estrófica, contrapunto.

Abstract: *Nuevas canciones* is an occasionally composed book that brings together poems with different themes and tones written over an extended period of the author's life (from 1917 to 1936). The aim of this study is to show that, under the guise of heterogeneity, the book does maintain unity and coherence which

are the result of a programmatic approach to metrics. This program, which is both poetic, ideological and ethical, is based on the reduction of the author's range of meters and stanzas, exploiting at the same time their full combinatorial potential, following what we have called the *law of stanzaic variety* and the *law of rhythmic counterpointing*.

Key words: Antonio Machado, *Nuevas canciones*, rhythm, stanzaic variety, counterpoint.

1. Contexto: lo popular en Machado

En *Nuevas canciones* Antonio Machado muestra definitivamente su amor por la poesía tradicional y culmina, a partir de ésta, una muy personal ideología sobre la base de que *la verdadera poesía es la que hace el pueblo*, en la conocida expresión de Juan de Mairena. Este amor de Machado por lo popular tiene hondas raíces familiares: Antonio Machado padre, *Demófilo*, había sido un gran folclorista y sus *Cantes flamencos*¹ resultan de una gran importancia como hito en este camino hacia lo popular que Antonio hijo irá completando con su propia formación en la Institución Libre de Enseñanza, la lectura de los clásicos, la antología de poesía popular que realizó en su cuaderno *Los complementarios* o su amplio conocimiento de los cancioneros que fueron apareciendo desde finales del siglo XIX. A todo esto hay que sumar lo que la propia evolución poética de Machado había ido vertiendo sobre el venero de lo popular, desde *Soledades* (1899-1907) hasta la aparición de *Nuevas canciones* (1917-1930), pasando por *Campos de Castilla* (1907-1917).

Nuevas canciones se publicó en Madrid en 1924 recogiendo, según las fechas que seguían al título, poemas de 1917 a 1920. El libro se irá alargando en sucesivas reediciones: entra en las *Poesías completas* de 1928 con algunos cambios respecto a la primera edición (supresiones y añadidos), no varía en la edición de 1933 y añade un nuevo poema (*A Julio Castro*) en 1936. El libro, así, es acorde al modo intermitente de la composición del

¹ Puede consultarse esta obra, la más singular entre las que Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ realizó sobre el folclore andaluz, en *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. Barcelona: DVD Ediciones, Los cinco elementos, 1998. La presentación la hace Antonio Gil, quien destaca la influencia del padre sobre sus hijos Manuel y Antonio, cuyo interés por la cultura popular quedará reflejado ya en toda su obra.

autor, recoge poemas de diversas fechas y diverso tono, algunos incluso publicados en revistas antes de 1917, y se extiende a lo largo de las estancias del autor en Baeza y, a partir de 1919, en Segovia. Según el estudio de Oreste Macrí² para su edición de la obra completa de Antonio Machado, el libro puede resumirse como la “mezcla de clasicismo y folclore”, considerando estos dos términos siempre dentro de la personal búsqueda y la hondura del autor. A lo largo del libro nos iremos encontrando de una forma heterogénea con los temas conocidos del recuerdo, la búsqueda del tú esencial, la soledad, la confesión íntima a modo de diario, el lirismo del sueño, el paisaje andaluz –sencillo, en breves apuntes, incluso con humor– y la rememoración emocionada del paisaje castellano. No faltarán los poemas de elogio (a Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Francisco de Grandmontagne, Eugenio D’Ors, Julio Castro, las bodas de Francisco de Icaza, Francisco Romero, el escultor Emilio Barral) y, junto a todo ello, por supuesto, la línea aforística de los *Proverbios y cantares* (profundización de los que ya habían aparecido en *Campos de Castilla*) y, finalmente, la particularidad de los sonetos. Si el amor por el folclore está siempre presente en Machado, es ahora cuando cuaja y se convierte en la meta, la dirección y en el camino, según Manuel Alvar³, para quien la clave del libro está en la tierra soriana y en la belleza de los viejos cancioneros. Para Macrí, en cambio, las fechas de las composiciones no dejarían lugar a dudas: indican que primero son las canciones de Andalucía (*Apuntes, Hacia tierra baja*) y que luego éstas se amplían con las *Canciones de varias tierras*, y todas, a su vez, preceden a las *Canciones del alto Duero* (publicadas en 1922) y a las *Viejas canciones* (1928), que son las canciones que rememoran el paisaje castellano soriano. Es el mito de lo andaluz y la copla lo que lleva al autor hacia el folclore: pero no a la copla colorista, al flamenco como artificio, sino a una estilización mítica y elemental, de gran fuerza (cante jondo primitivo y apocalíptico), que anuncia y anticipa la obra de Lorca en su *Romancero*.

² MACHADO, Antonio: *Poesía y prosa. Tomo I*. Introducción. Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid: Clásicos Castellanos, Ed. Espasa Calpe, 1989, pp. 185 y ss.

³ MACHADO, Antonio: *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, 2009, 48º edición, introducción, p. 46.

Efectivamente la forma peculiar de la canción y el ahondamiento en la vena popular avanzan en *Nuevas canciones* de una forma tan personal y tan intencionada que es evidente que el libro termina por parecernos rico, unitario y coherente frente a lo que, a primera vista, puede sugerir intermitencia e irregularidad. Tomás Navarro Tomás, en “*La versificación de Antonio Machado*”⁴, explica claramente lo que pasa con *Nuevas canciones*:

No obstante la progresiva reducción del repertorio de sus metros y la relativa escasez de sus tipos de estrofas, la impresión que se recoge del conjunto de la versificación de Machado es de extraordinaria variedad. Hay un continuo y movido cambio de efectos rítmicos aun entre sus formas de apariencia más semejante. Sin tratar de introducir innovaciones, su procedimiento consistió en someter a constante reelaboración los modelos más corrientes y en combinar con libertad los elementos métricos de cada composición.⁵

Para Navarro Tomás es la estrofa el elemento al que Machado atiende de forma primordial en su poesía. En nuestra opinión, Machado encuentra una muy personal libertad métrica en la depuración, el ahondamiento y la reelaboración de las formas más tradicionales de nuestra poesía, las que tienen su base en las canciones castellanas y andaluzas, en la copla y la soleá. Pero, de forma paralela, el autor reelabora también la tradición del verso largo: el endecasílabo de las silvas y –por primera vez en su obra– del soneto. El libro funde así los elementos clásicos y populares. El estudio detallado de la métrica de Machado revela que efectivamente, a partir de un cuidadoso trabajo de la rima, la estrofa se convierte en la protagonista del libro: las agrupaciones de tres o cuatro versos, multiplicadas por las combinaciones de unos pocos metros, funcionan como verdaderas células sobre las que se erige la arquitectura musical del poema a partir de la ley de la variación. Pero los sutiles juegos y simetrías no empañan nunca la naturalidad del verso porque bajo la estrofa subyace con coherencia la verdadera clave de su construcción: el ritmo. Los diferentes ritmos del hexasílabo y el octosílabo se alternan y se cruzan en los poemas; para el endecasílabo basta el ritmo

⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Los poetas en sus versos-Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1982, 1^a edición en Serie Studia, pp. 233-258.

⁵ *Ibid.*, p. 253

del yámbico, si bien con un meticuloso entramado de acentos extrarrítmicos y antirrítmicos. En todos los casos el autor busca la oposición de las posiciones pares con las impares, como si de una suerte de contrapunto musical se tratara. Este aparente juego de alternancias se convierte así en la “ley” que da coherencia a todo el libro.

2. *Los versos*

Son pocos los metros utilizados por el autor en el libro. El libro suma sin grandes diferencias de tamaño aquella tradición que deriva del uso del endecasílabo en la forma culta de la silva (11+7) y del soneto (que no es utilizado por Machado antes de este libro) junto a la que procede de la tradición popular, en la que aparece dominando el octosílabo y, en menor medida, el hexasílabo⁶. El arte mayor queda casi en exclusiva para los

⁶ He aquí la descripción de todos los poemas del libro, en la que evitamos a propósito mencionar nombres de estrofas, excepto en los casos en los que se usan sin modificaciones: CLIII –*Olivo del camino*: un poema en siete fragmentos, con endecasílabos (109 versos) y heptasílabos (16 versos). CLIV –*Apuntes*: nueve canciones que utilizan hexasílabos (59 versos) y octosílabos (2 versos). CLV –*Hacia tierra baja*: cinco canciones en decasílabos (15 versos), pentasílabos (4 versos), octosílabos (35 versos), tetrasílabos (2 versos) y hexasílabos (10 versos). CLVI –*Galerías*: un poema en siete fragmentos, con endecasílabos (42 versos) y heptasílabos (16 versos). CLVII –*La luna, la sombra y el bufón*: dos poemas en octosílabos (17 versos). CLVIII –*Canciones de tierras altas*: diez canciones en octosílabos (71 versos) y hexasílabos (37 versos). CLIX –*Canciones*: quince canciones que utilizan octosílabos (50 versos), hexasílabos (39 versos), heptasílabos (8 versos), tetrasílabos (1 verso), pentasílabo (1 verso) y decasílabos (1 verso). CLX –*Canciones del alto Duero*: seis seguidillas; heptasílabos (19 versos) y pentasílabos (23 versos). CLXI –*Proverbios y cantares*: noventa y nueve composiciones en octosílabos (246 versos), hexasílabos (70 versos), pentasílabos (8 versos), tetrasílabos (4 versos) y bisílabos (1 verso). CLXII –*Parergon*: un poema en tres fragmentos de versos endecasílabos (13 versos) y heptasílabos (6 versos). CLXIII –*El viaje*: un poema de octosílabos (13 versos). CLXIV –*Glosando a Ronsard y otras rimas*: 14 sonetos (I, II, III, IV, V, VI, VIII, XIV y XV) en endecasílabos (196 versos); una composición en tres fragmentos (VII) que utiliza octosílabos (53 versos), alejandrinos (11 versos) y tetrasílabos (5 versos); un poema (IX) en octosílabos (17 versos) y tetrasílabos (1 verso); 3 composiciones (X, XI y XII) que combinan endecasílabos (82 versos), heptasílabos (24 versos) y algunos irregulares (4 versos: dos alejandrinos, un tridecasílabo, un dodecasílabo, un eneasílabo); una composición (XIII) que incluyen ocho breves poemas que utilizan hexasílabos (27 versos) y octosílabos (6 versos); y una composición (XVI) que incluye siete breves poemas que utilizan octosílabos (26 versos) y hexasílabos (1 verso). CLXV –*Sonetos*: cinco sonetos en endecasílabos (70 versos). CLXVI –*Viejas canciones*: cuatro poemas que utilizan octosílabos (49 versos), hexasílabos (11 versos), decasílabos (2 versos), pentasílabos (1 verso), tridecasílabos (1 verso) y eneasílabos (1 verso).

sonetos y para las varias y particulares combinaciones de endecasílabos y heptasílabos (silvas acosonantadas con elaboración muy particular y silvas romances). Un recuento de los versos nos permite ver:

| Versos: 1513 | | | |
|--------------|------------|----------------|------------|
| Bisílabos | 1 verso | Eneasílabos | 2 versos |
| Tetrasílabos | 13 versos | Decasílabos | 18 versos |
| Pentasílabos | 37 versos | Endecasílabos | 512 versos |
| Hexasílabos | 254 versos | Dodecasílabos | 1 verso |
| Heptasílabos | 89 versos | Tridecasílabos | 2 versos |
| Octosílabos | 572 versos | Alejandrinos | 13 versos |

Una vez descontados los usos ocasionales de versos compuestos, que pueden interpretarse como suma de grupos (6+6 y 7+6), queda claro que las irregularidades son muy pocas y que el autor se ha ido alejando mucho de los derroches y juegos modernistas (apenas usa en una composición el decasílabo, el eneasílabo modernista ha sido prácticamente abandonado, el alejandrino sólo aparece en el fragmento final de la poesía dedicada a Grandmontagne). Es evidente además, que el modo del pie quebrado va a estar muy presente en las composiciones: especialmente el heptasílabo como pie quebrado del endecasílabo; menos el tetrasílabo como pie quebrado del octosílabo. Parece ser así que la mezcla entre clasicismo y folclore de la que hablaba Macrí sí se da realmente en *Nuevas canciones*. La originalidad estriba en el tratamiento común que une ambos extremos, incluso a lo largo del dilatado periodo temporal en que el libro fue creándose: la depuración y la sencillez que el uso de tan pocos metros provoca en las composiciones. Machado no utiliza el verso libre, pero ha encontrado la libertad métrica en la tradición sencilla y en la fidelidad a las formas mencionadas. Esta ideología queda perfectamente expresada en los siguientes versos de *De mi cartera* (V) dentro del poema de XVI de CLXIV (*Glosando a Ronsard y otras rimas*):

Verso libre, verso libre...
Líbrate, mejor del verso
cuando te esclavice.

3. La estrofa: la ley de la variación

La construcción que el autor hace en la combinación de los versos, en la estrofa, es un trabajo meticuloso que queda disimulado en la armonía del verso y la naturalidad que nos transmite, independientemente de que la búsqueda fuera premeditada o fluyera de un profundo arraigo del sentido del ritmo.⁷ La estrofa funciona en *Nuevas canciones* como verdadero centro de la composición, a modo de célula básica sobre la que se diseña el poema largo o sobre la que se construyen las agrupaciones de poemas breves y los distintos apartados que configuran el libro. Dentro de esa *célula* el autor busca la variación, la flexibilidad y la libertad (la fidelidad a unos pocos metros no le constriñe en absoluto) mediante las distintas combinaciones de los versos y de sus ritmos. Podemos resumir el juego estrófico en una “ley de la variación” que opera en distintos niveles a partir de la “estrofa-célula” que se toma como base:

1. Alteración.
 - 1.1. Aumentada (versos de refuerzo).
 - 1.2. Disminuida.
 - 1.2.1. Con verso más breve.
 - 1.2.2. Con pie quebrado.
2. Multiplicación.
3. Contraste (con otra estrofa).
4. Alternancia.

La utilización de la terminología es intencionada; permite ver cómo la composición se levanta a modo de arquitectura musical, partiendo de un motivo normalmente breve (la estrofa) que crece

⁷ Dice NAVARRO TOMÁS al comienzo de su trabajo: “En varias ocasiones, Machado declaró su preferencia por las formas métricas sobrias y sencillas. En los años de su juventud, la poesía modernista había invadido el campo del verso con audaces experiencias e invenciones. Sólo temporalmente, Machado adoptó algunas de aquellas novedades. Rehuyó todo lo que su ponderado juicio consideraba como artificioso o superfluo. Puso en cambio, con frecuencia, en la elaboración de sus versos, delicados efectos artísticos, no estudiados de propósito, sino nacidos de su hondo sentido del ritmo y armonía del idioma”. *Ibid.*, p. 235.

y se multiplica a partir de su variación. En un primer nivel, el del uso de agrupaciones de tres y cuatro versos, la estrofa puede alterarse bien aumentándose con un verso más de refuerzo (igual o distinto al de la base), bien por disminución (con un verso más breve que los que conforman la base o con su pie quebrado). A partir de aquí la combinación estrófica avanza ampliándose por multiplicación de la base (alterada o no), contrastando con otro grupo estrófico básico (en el que también se ha podido producir la alteración) o alternando las estrofas y sus variaciones en varias ocasiones.

Los medios para lograr la variedad que caben dentro de esta ley son muchos. En *Olivo del camino* la célula básica es el serventesio, dentro del cual se agrupan de forma libre y cambiante los versos endecasílabos y heptasílabos. En esa agrupación de versos de cuatro en cuatro, los heptasílabos funcionan como pie quebrado intermitente del endecasílabo (verso que aparece en el 77% de la composición frente al 13% de los heptasílabos) y con variaciones importantes en cada fragmento del poema. Claro que la “célula 4” es sometida a continua variación y cambio: a veces se suma al grupo de tres versos (terceto) para dar lugar a una séptima; a veces se le añade un verso más; a veces contrasta con un pareado; a veces los dos versos se unen para forma una sexta; en otra ocasiones aparece la célula doblada a modo de octava. La calificación de este poema como *silva acosonantada* no deja claro el juego de relaciones estróficas que el autor ha trabajado. Lo mismo ocurrirá con otros poemas del libro en los que también se utiliza lo que, en principio, debería ser llamado *silva*⁸: en CLVI –*Galerías* se usa la silva-romance, con una estructura muy libre –esta vez sí– en la que el endecasílabo vuelve a ser el verso dominante. En CLXII –*Parergon* se utiliza la silva

⁸ *Ibid.*, p. 246: “El modo de silva acosonantada que Machado empleó no fue el del versos libremente trabados sin ninguna apariencia de orden estrófico, que venía siendo el modelo tradicional desde el Siglo de Oro, y que Dario, Unamuno y otros poetas modernos continuaron. La modalidad usada por Machado no tiene el verso como unidad básica, sino la estrofa, y consiste propiamente en una libre serie de pareados, tercetos, cuartetos y otros grupos de forma definida. Representa en realidad una disposición intermedia entre la poesía en estrofas uniformes y la de versos rimados sin orden alguno. Contra lo acostumbrado en la silva clásica, rara vez dejaba Machado en las suyas un verso sin rima. Otro poeta que por el mismo tiempo hizo uso de esta misma silva de estrofas mezcladas fue el mexicano González Martínez”.

a consonantada en su primer fragmento con la base del cuarteto y del cuarteto lira, para pasar a la silva romance en los fragmentos siguientes. También la silva romance se usa en CLXIV –*Glosando a Ronsard y otras rimas* en *A Julio Castro* (X) y *Bodas de Francisco Romero* (XII). Sin embargo en *Flor de verbasco* (XI) se utiliza de nuevo la silva consonantada que tiene como base el cuarteto lira y que algunas veces se une con la agrupación de tres versos del terceto. En todo caso, estos poemas son más breves que *Olivo del camino*, con el que se abre el libro y que marca, de alguna manera, el tono de los poemas en los que se utiliza el verso de arte mayor: la constante del juego estrófico se mantendrá siempre que aparezca la rima consonante, frente a la mayor libertad de la silva romance (con rima asonante).

Respecto a las estrofas que se utilizan cuando aparece el verso de arte menor, nos encontraremos con las agrupaciones básicas de versos en grupos de tres o de cuatro y con sus alteraciones y combinaciones. En CLIV *Apuntes* aparece por primera vez en el libro la *célula* de tres versos con rima asonante en los impares, en este caso en hexasílabos, por lo que se puede decir que esta célula es la de la soleariya, junto a la soleá para los versos octosílabos. Esta forma popular, la soleá, será importantísima en *Nuevas canciones*. En muchas ocasiones aparecerá agrupada con otras estrofas del mismo tipo, con diversos contrastes y variaciones de las rimas, por lo que hablaremos de tercetillos o tercerillos: preferimos, claro es, mantener el nombre de soleá para aquellas ocasiones en las que aparece como forma independiente, sola.

También a partir de *Apuntes* encontraremos las agrupaciones de versos en grupos de 4 (copla), con distintas combinaciones de versos (hexasílabos y octosílabos), y el romancillo, que, evidentemente, también utilizará la estructura de la cuarteta como base. En CLVII *La luna, la sombra y el bufón* aparece la redondilla de rima consonante, mientras que volveremos a encontrar la rima asonante en CLVIII *Canciones de tierras altas* (soleariya, copla, cuarteta, romance y romancillo). En general, en las *Canciones* son éstas las estructuras dominantes: soleares, soleariyas; pareados, tercetillos, coplas (en diversas agrupaciones); también agrupaciones de cuartetas y redondillas, o combinaciones de éstas con los grupos de dos y tres versos anteriores; quintillas en

alguna ocasión, sextillas (suma de grupos de tres versos), septillas (suma del grupo de cuatro más tres o viceversa); romancillos y romances (que suelen partir del grupo de cuatro versos). Así ocurre en CLIX, CLXIII, CLIV (VII, IX, XIII, XVI) y CLXVI. En las *Canciones*, como en *Proverbios y cantares*, la flexibilidad que el juego de combinaciones y variaciones sobre las células básicas (grupos de tres y cuatro versos) vuelca sobre la estrofa se refuerza con la combinación de los tipos de verso dentro de ellas, normalmente los octosílabos y los hexasílabos.

Mencionamos ahora aquellos casos que, por lo ocasional, llaman la atención dentro del libro. Así en CLV *Hacia tierra baja* encontramos el poema I “Rejas de hierro; rosas de grana” que está compuesto en versos decasílabos compuestos (polirítmicos, yámbicos y adónicos) que se combinan en tres ocasiones con el verso pentasílabo: es evidente que la célula del verso de cinco sílabas es casi una excepción en el libro, aunque dentro del poema se agrupa, como de costumbre, en grupos de cuatro y tres versos, con una cuidadosa utilización de la rima consonante (con versos reforzados, de enlace y de vuelta que se suman a los grupos básicos para dar lugar al quinteto, por ejemplo). Destacan también especialmente las seguidillas de CLX *Canciones del alto Duero*. Machado elige para estas canciones la seguidilla compuesta (la primera parte 7-5a 7-5a, con rima asonante; la segunda, el estribillo, con la estructura 5b7-5b, con rima asonante). Puesto que es ésta una estructura muy cerrada, apenas hace Machado cambios sobre ella y, de las seis seguidillas, sólo establece una pequeña variación en la primera, donde el último verso es heptasílabo en lugar de pentasílabo. Fuera de las seguidillas no es usual el heptasílabo en las canciones –parece reservado para el pie quebrado del endecasílabo y la rima consonante correspondiente, dentro de los poemas de arte mayor. Es reseñable el heptasílabo que aparece en el poema XV de CLIX –*Canciones* “Mientras danzáis en corro”, donde la rima asonante en los versos pares nos hace pensar en la estructura del romance, si bien ciertas repeticiones rememoran evidentemente las estructuras de la propia canción, con estribillo, glosa y versos de vuelta. Finalmente, el uso de los versos alejandrinos se hace en el fragmento III del poema dedicado a *Grandmontagne* (CLXIV, VII), donde destaca por su contraste con los dos anteriores fragmentos:

pasamos de la base octosílaba (distribuida en cuartetas, redondillas, sextillas, quintillas y pareados) al verso compuesto (de ritmo mantenido, todos los alejandrinos son yámbicos) repartido en pareados y en un terceto. Eso sí, los tres fragmentos mantienen el mismo tipo de rima, la consonante.

En cuanto a la rima, es evidente que Machado le presta gran atención puesto que el trabajo en la elaboración de la estrofa depende de ella. Machado deja versos sin rimar cuando utiliza las estructuras de romance, romancillo y la silva de romance. Lo mismo ocurre cuando aparecen la copla o cantar y, por supuesto, la soleá y la soleariya: son todas estrofas muy queridas por el autor que se apoyan en la rima asonante⁹. Pero eso no quiere decir que ésta sea el único tipo de rima ni que éstas sean las estrofas que más aparecen en el cómputo del libro. Del mismo modo que los endecasílabos que aparecen en las silvas de romance tienen rima asonante, en los poemas breves también podemos encontrar la rima consonante en el verso de arte menor. La conclusión es que la rima preferida es la *sencilla*, y ésta puede serlo tanto consonante como asonante. No olvidemos que Machado parece jugar siempre con la variación y el cambio, y ello deriva de una íntima concepción del ritmo. La rima no es ajena a esa variación. El análisis muestra los numerosos juegos que se producen con las rimas: casos en los que aparecen rimas internas, alternancias en el uso de las vocales que se utilizan, mínimos cambios en esas vocales que, sin embargo, generan de una forma natural expresivas sonoridades o palabras en las que los dos tipos de rima son muy cercanos. Finalmente hay que mencionar el escaso uso de la rima en palabras esdrújulas, mientras que son abundantes las de la palabra llana y –como un rasgo de estilo– también las rimas que Machado busca en palabras agudas (tanto asonantes como

⁹ Al respecto dice NAVARRO TOMÁS, T. *Ibid.*, p. 248: “En el fondo, no obstante su evidente dominio de la rima consonante, Machado sintió siempre decidida predilección por la asonancia. La causa de esa inclinación era sin duda el constante propósito de Machado de evitar todo lo que pudiera tener apariencia de artificio”. En *Nuevas canciones* existe una poética del autor sobre el tema (CLXIV, XVI, *De mi cartera*): “V Prefiere la rima pobre,/la asonancia indefinida./Cuando nada cuenta el canto,/acaso huelga la rima”. Y más adelante: “VII La rima verbal y pobre,/ y temporal, es la rica./El adjetivo y el nombre/remansos del agua limpia,/ son accidentes del verbo/en la gramática lírica,/del Hoy que será Mañana,/del Ayer que es Todavía”.

consonantes). La naturalidad y sencillez del vocabulario poético de Machado se corresponden con la fluidez de la rima.

4. Un ejemplo: *Proverbios y cantares (CLXI)*

CLXI -*Proverbios y cantares* es, por supuesto, el apartado del libro donde más composiciones breves aparecen. Aquí encontramos las agrupaciones de versos en grupos de tres y cuatro que también se dan antes de CLXI y que seguirán después en las *Canciones*, si bien con más casos en los que la agrupación se hace de forma independiente. Como en las *Canciones*, también en *Proverbios y cantares* las estrofas combinan dentro de ellas los distintos tipos de verso breve. El octosílabo es el verso más utilizado, seguido por el hexasílabo y, en alguna ocasión, el pentasílabo. Las combinaciones de estos versos en estrofas son variadas, aunque prevalece la soleá. Le siguen las coplas y las redondillas. Los romances parten de la agrupación de cuatro versos. Las combinaciones que aparecen en los esquemas siguientes son válidas también para otras composiciones del libro: *Apuntes*, *Canciones de tierras altas*, las *Canciones de CLIX*, *El viaje*, *Soledades a un maestro* y *De mi cartera*. Además, en *Proverbios y cantares* varios de los poemas son independientes pero se relacionan temáticamente con los que les siguen para establecer una oposición en el sentido, un contraste, una matización o un añadido (las agrupaciones no superan los dos o tres poemas y, en algunas ocasiones, también se marcan mediante rimas que se encadenan)¹⁰. Tampoco faltará el fenómeno inverso: en los poemas LXV y LXXXVII aparecen tres soleares en cada uno. Y esta vez sí que las llamamos soleares y no tercetillos para demostrar que la soleá es la célula básica y que, en efecto, también cada una de ellas podría leerse de forma independiente y con sentido (el sentido proverbial y filosófico de este apartado). Hacemos a continuación un recuento, a modo de ejemplo, de todas las combinaciones que se producen en los casos de rima asonante, que son los más representativos de este apartado del libro¹¹:

¹⁰ Así ocurre con los poemas de *Proverbios* que ahora señalamos: Las relaciones se dan entre: III-IV, VII-VIII, XIX-XX-XXI, XIV-XV, XXVIII-XXIX-XXX, XXXI-XXXII-XXXIII, XXXVII-XXXVIII, XLII-XLIII-XLIV, LXXI-LXXII, LXXX-VIII-LXXXIX, XCII-XCII, XCIV-XCV, XCVI-XCVII.

¹¹ En el caso de las combinaciones de versos con rima consonante en *Proverbios* y

| Proverbios y cantares - Con rima asonante | | | |
|--|---|--|--|
| Estrofas de tres versos | | | |
| Combinación de versos | Poemas | Combinación de versos | Poemas |
| 8, 8, 8 Soleá | I, XII, XIII, XX, XIV, XXV, XXX, XXXIII, XXXIX, XLII, XLIV, XLV, XLVII, LIV, LVI, LX, LXII, LXXVI, LXXVIII, LXXX, LXXXVII(1), LXXXVII(2), LXXXVIII, LXXXIX, XCI, XCII | 6, 6, 6 Soleariya | II, III, XXIII, XXVIII, XXIX, LIX, LXI, XCVIII |
| 6, 8, 6 | LV, LXX | 8, 6, 6 | LXIII, XCVI, XCVII |
| 8, 8, 6 | V, I, LVIII, XC | 5, 6, 5 | LXV |
| 6, 8, 8 | VI, XXII, XLIII, LI, (LXV) | 8, 8, 5 | LXIX |
| 6, 6, 5 | XXVI | 8, 8, (3/4) | LXXI |
| 6, 6, 8 | XXXI, (LXV) | 8, 8, 2 | LXXXIV |
| 8, 5, (7/8) | XLVIII | | |
| Estrofas de cuatro versos | | | |
| Copla octosílaba | XVIII, XIX, LVII, LXXIV | Copla de base octosílaba con un hexasílabo | XXXIV |
| Copla de base octosílaba con dos hexasílabos | LXXIII, LXXV | Copla hexasílaba | LXXXVI |
| Romances | | | |
| 8, 8, 8, (5/6)
8, 8, 8, 6
8, 8 | LXIV | 8, 8, 8, 8
8, 8, 8, 8 | LXXIX |
| 8, 8, 8, 8
8, 8, 8, 8
8, 8, 8, 8 | LXXXIII | 8, 5, 8, 8,
8, 8 | XCIII |

cantares encontramos idénticas variaciones a partir de los tres versos de la soleá. Además aparecen pareados, coplas hexasílabas, redondillas *abba*, una redondilla a la que suma un pentasílabo (XL), cuartetas *abab*, y estrofas de cinco versos (o quintillas) que se forman sumando un verso a una redondilla (X) o dejando un verso suelto (VIII) que, a su vez, forma una quintilla con VII.

5. *El ritmo: la ley del contrapunto*

Si la variación y el contraste, los matices, aparecen como resultado de las combinaciones de los versos, de sus rimas y de sus combinaciones estróficas, es en el ritmo versal donde encontramos la raíz íntima de toda esa riqueza que se erige –como hemos dicho– a pesar de la reducción de metros y del uso de las mínimas estructuras (células) de las que parte todo el juego de la composición. Ahora vemos cómo la ley de la variación tiene su raíz íntima en la ley del contrapunto rítmico, que se produce así:

1. Uso de versos polirítmicos
2. Cambio constante de ritmo
3. Contraste dentro de un mismo ritmo: acentos extrarrítmicos y antirítmicos
4. Contraste entre posiciones pares–impares:
 - 4.1. Sílabas 1^a-2^a / 3^a-(4^a)-5^a (verso breve)
 - 4.2. Sílabas 1^a-(2^a)-3^a / 3^a-(4^a)-5^a / 6^a-7^a (endecasílabo)

En el fondo eso es la armonía, que el autor consigue por la suma y superposición de elementos siempre de forma coherente, como arquitectura musical que se levanta en sucesivas capas y suma acordes en torno al del ritmo del verso y la melodía de la palabra. De alguna manera esa construcción musical nos recuerda a la de la música popular y a la del cante jondo, con las que también se identifica la obra de Machado. Especialmente en el último caso, donde el cante llega a una extraordinaria complicación de los elementos que en apariencia son sencillos. Pero también recuerda a esa difícil sencillez, difícil naturalidad que tiene toda obra verdaderamente popular, sea cante, canción o jota. El ritmo de verso en Machado busca siempre el movimiento, la variación, el contraste. Si habláramos de música deberíamos mencionar una suerte de contrapunto, de oposición entre ritmo y contrarritmo, de contraste entre los movimientos fuertes y débiles del compás, que en el verso equivalen a las oposiciones entre sílabas tónicas, sílabas átonas y la alternancia entre los lugares que ambas ocupan dentro del verso.

Muy raramente veremos el mismo ritmo mantenido a lo largo de varios versos: se trata de evitar la monotonía mediante el cambio continuo del ritmo, entre unos pocos versos o incluso de un verso a otro. El autor buscará el contraste entre las posiciones acentuadas, a veces con mínimos añadidos de acentos extrarrítmicos, a veces simplemente añadiendo o quitando acentos respecto al verso anterior (aunque sea dentro de un mismo esquema acentual) al cambiar de metro y, en general, con el uso del verso polirítmico en la composición. Al igual que en la escala musical es el juego entre la natural y sus alteraciones lo que produce el *color* de la composición, o como en el flamenco es la distancia del semitono la que *rompe* la escala y genera la fuerza del cante, también Machado rompe constantemente la estructura rítmica de un verso en el siguiente. Pero lo hace sin estridencias y sin perder la naturalidad del ritmo: he ahí su coherencia. Lamentablemente no tenemos registros grabados por el autor de sus poemas¹². Y el estudioso debe tener mucho cuidado para no interpretar –o sobre interpretar– erróneamente la obra, limitándose a aquellos elementos sobre los que no cabe duda, pero es manifiesto que los contrastes rítmicos son solidarios con los que se producen en otro nivel combinando los tipos de versos y combinando las agrupaciones estróficas dentro de una misma composición.

Machado utiliza el hexasílabo anfibráquico (acentos en 2^a y 5^a) junto al trocaico (acentos en 1^a, 3^a y 5^a). Las composiciones sólo en hexasílabos son evidentemente polirítmicas: domina el verso trocaico, que llega al 60% de los usos. El anfibráquico supone un poco más del 34%, mientras que hay un 5% de casos en los que la lectura del verso resulta dudosa y son los apoyos secundarios los que pueden decidirnos en uno o en otro sentido. En todo caso, la alternancia de ritmos dentro del poema supone el contraste continuo entre la posición 2 (anfibráquico) y las posiciones 1, 3 (trocaico). Especialmente el contraste entre la sílaba 1^a y la 2^a parece un rasgo de estilo del autor, que se puede aplicar casi a todas las composiciones y a todos los tipos de verso que

¹² NAVARRO TOMÁS explica con detalle sus intentos para que Machado procediera a la grabación de alguna lectura de sus poemas, grabación que no llegó a realizarse. NAVARRO TOMÁS, T.: *Ibid*, pp. 257- 258.

maneja, incluidos los largos. Cuando no se produce este contraste, y el ritmo se mantiene a lo largo de varios versos, es cuando aparece el cambio de tipo de verso (más largo o más corto), que es un contraste importante, aunque no se cambie forzosamente el ritmo: por ejemplo, podemos combinar hexasílabos trocaicos con octosílabos trocaicos. En el caso del octosílabo –que es el verso breve más utilizado por el autor– nos encontramos con estos ritmos:

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| a) octosílabo dactílico (1, 4, 7): | 17,3% |
| b) octosílabo trocaico (1, 3, 5, 7): | 32,5% |
| c) octosílabo mixto (2, 4/5, 7): | 37,6% |
| d) octosílabos dactílicos o mixtos: | 8,6% |
| e) casos dudosos: | 4% |

Otra vez, claro está, el poema en octosílabos es polírrítmico. Y de nuevo encontramos la tendencia a variar el tipo de octosílabo no más allá de los tres o cuatro versos como mucho, estableciendo oposiciones y contrastes entre las posiciones impares del trocaico con las pares del dactílico (acento en 4^a) y del mixto (acento en 2^a). De nuevo, como en el caso del hexasílabo, la sílaba 1^a aparece como contrapunto de la 2^a y la 3^a de la 4^a. Si las primeras secciones del libro tienen al octosílabo trocaico como protagonista, el mixto va imponiéndose según avanzamos, y es el ritmo que más aparece en *Proverbios y cantares*. Puesto que aquí los poemas son muy breves, cuando este verso no se combina con los ritmos del hexasílabo, basta un leve cambio en el ritmo del mixto (acentuar en 4^a o 5^a) para establecer el contraste par/ímpar. Cuando se vuelve a las canciones, vuelve a dominar el trocaico, dando lugar a otras combinaciones y otras alternancias –a veces verdaderamente simétricas–. El autor es fiel a su ideología de creación: sencillez, pocos elementos para un rendimiento extraordinario.

Cuando aparece el pentasílabo suele hacerlo como adónico (1, 4) y en menos ocasiones como yámbico (2, 4); los decasílabos –como ya vimos– son polírrítmicos, por lo que responden a las combinaciones anteriores de los pentasílabos en cada hemistiquio. El uso del eneasílabo es testimonial (eneasílabo mixto, 3,

5, 8). El uso del heptasílabo lo veremos unido al endecasílabo en las silvas. Cuando aparece en las canciones –muy poco– suele hacerlo como yámbico (2, 4, 6) y escasamente como mixto (1, 4, 6), pero en las seguidillas prácticamente lo hace como anapéstico (3, 6): es uno de los pocos casos en los que si hay dudas la lectura del verso se resolverá hacia este ritmo por la influencia de los demás.

En definitiva, basta multiplicar los tipos de versos que se combinan por sus ritmos para darnos cuenta de las muchísimas posibilidades de los contrastes rítmicos que se producen en los poemas, sobre todo en las canciones y en los proverbios, y que dan lugar a curiosas simetrías y alternancias. El contraste en los acentos entre la sílaba 1^a y la 2^a es un rasgo de estilo que el autor aplica casi a todas las composiciones y a todos los tipos de verso que maneja. En general, podemos concluir que en los versos de Machado existe la búsqueda constante de un *contrapunto rítmico*, como una suerte de composición musical en la que subyace tanto la esencia de la canción popular como la esencia del flamenco y del cante jondo, que conoció bien el autor. En un primer nivel el contrapunto rítmico par/impar marca el compás del verso (con sus variaciones de movimientos fuertes y débiles); éste, a su vez, se armoniza en un segundo nivel con la melodía del verso (cómputo silábico y rima) –donde aparecen de nuevo la variedad y el contraste–; y ambos niveles se armonizan en un tercero: el del acorde musical, el de la estrofa, que sirve para erigir finalmente el poema a partir de la alternancia y la combinación, sin estridencias y sin perder la naturalidad del ritmo¹³.

¹³ En el estudio métrico de los versos de *Nuevas canciones* hay que tener en cuenta algunas particularidades, especialmente las que se producen con algunas palabras que prosódicamente son tónicas pero que se usan como átonas en el libro, caso de monosílabos como los adverbios “no” y “ya”, el indefinido “un” y los auxiliares verbales “ha” y “he” del verbo *haber* utilizados en las forma compuestas. En muchas ocasiones estas formas aparecen dentro de sinalefa y dando lugar a lo que podría ser un acento antirítmico o bien a la desacentuación de la sílaba. No es extraño que la concurrencia de dos posiciones tónicas en un verso (óó) se resuelva en la lectura real mediante la preeminencia de una de las dos (óó/oó) dependiendo del contexto métrico. Cuando esta situación se produce nos inclinaremos por suponer que son esos monosílabos dentro de sinalefa los que “ceden” la tonicidad a favor de la otra sílaba acentuada: una sílaba que posiblemente pertenezca a un sustantivo o un adjetivo o a una forma verbal no auxiliar. El mismo comentario es válido para los casos en los que el verbo “es” y la interjección “¡Oh!” también

Este *contrapunto* es, por lo tanto, la raíz que genera la variedad del libro: lo mismo que en la música es el juego entre la escala natural y sus *alteraciones* lo que produce el color de la composición; lo mismo que en el flamenco es la distancia del semitono frente al tono la que *rompe* la escala y genera la fuerza del cante.

6. *El endecasílabo. Los sonetos*

Además de en las silvas (acosonantadas y romances), combinado con el heptasílabo, Machado utiliza el endecasílabo en los sonetos. *Nuevas canciones* es el libro donde aparece por primera vez de forma sistemática el soneto, lo que no deja de ser un hecho sorprendente y nos permite ver la evolución de Machado en sus usos métricos y su distancia hacia las formas modernistas. Es de suponer, por tanto, que Machado trata de encontrar en el soneto un equilibrio entre la solidez y la ligereza, un camino en el que la estructura no le ate y le permita –no es paradójico– la libertad que encuentra en la composición breve de estilo popular. O, lo que es lo mismo, el soneto debe servirle para producir sin estridencias la conjunción de clasicismo y folclore a la que hemos aludido al principio del estudio. El hecho de que el autor, en *Nuevas canciones*, se siente satisfecho de los resultados queda demostrado por el uso del soneto: soneto que no sólo estará dedicado ocasionalmente a la glosa de aquellos a quienes admira y homenajea, sino dedicado también a plasmar el recuerdo íntimo de momentos esenciales para el lirismo machadiano: así en CLXIV–[XVI] –*Los sueños dialogados*; o en CLXV –*Sonetos*– [IV], que dedica a su padre.

Tampoco es paradójico que el endecasílabo de Machado sea siempre el yámbico. El análisis muestra que sólo forzando la lectura podríamos encontrar el endecasílabo anapéstico (4, 7, 10) y el de gaita gallega (1, 4, 7, 10) en un par de ocasiones a

aparece dentro de sinalefa. En el fondo lo que parece ocurrir con estos monosílabos es que su aparición dentro de sinalefa alarga la sílaba en la que se encuentran, de modo que esa mayor duración compensa la perdida de tonicidad, que así se desvíe con claridad hacia la sílaba próxima. En este sentido, sería interesante que las ediciones de su obra incluyeran también notas sobre estos aspectos y sobre otras particularidades que han pasado desapercibidas: rupturas de sinalefas que indiscutiblemente deben realizarse de acuerdo al análisis métrico, varios desplazamientos de acentos y algunas sinéresis y diéresis que no se han señalado convenientemente.

lo largo del libro. Este uso del endecasílabo yámbico vale para los sonetos y también para todos los endecasílabos de las silvas del libro. No quiere esto decir que se rompa en estos versos la ley de la variación. Una de esas variaciones se da a través de la combinación del verso endecasílabo con el heptasílabo en las silvas, pero el soneto es una estructura cerrada que, por tanto, requiere otro tratamiento. El primero de los juegos de variaciones –o el más aparente– se da nuevamente con la estrofa y la rima de los sonetos. Aquí las rupturas no pueden ser muchas. Pero, aunque el autor evita los extremos modernistas –no abandona el endecasílabo, por ejemplo– sí se permite algunas alteraciones de estilo muy personal. De este modo va a jugar con la combinación de serventesio (rima cruzada) y cuarteto (rima abrazada). La forma que más utiliza (en doce ocasiones) es la de sumar dos serventesios de rimas independientes en cada a estrofa a dos tercetos al modo clásico: ABAB CDCD EFE FEF (o bien tercetos EFG EFG). El soneto clásico sólo aparece en cuatro ocasiones: ABBA ABBA CDC DCD y aun así puede cambiarse dentro de él el cuarteto por el serventesio. En algunas ocasiones los tercetos juegan a repetir una de las rimas de los cuartetos o bien a establecer una rima muy particular: EFF EFF. Un caso realmente curioso se produce en el IV soneto de CLXV –Sonetos, cuya estructura suma un cuarteto, un serventesio y dos tercetos ABBA CDCD EEF GFG.

Pero aparte de estos juegos de combinaciones estróficas la verdadera clave de la integración armoniosa del soneto en el libro *Nuevas canciones* radica de nuevo en la variación rítmica del verso, variación que el endecasílabo yámbico le permite al autor¹⁴. En las combinaciones distinguimos los endecasílabos yámbicos a *maiori de los yámbicos a minori*, y señalamos especialmente los casos en que aparecen acentos extrarrítmicos y antirrítmicos. Aunque las interpretaciones de los porcentajes pueden ser diversas –hay agrupaciones de tantos por ciento que no se indican–, los valores generales muestran las tendencias rítmicas claramente. Los porcentajes dentro de cada uno de los grupos básicos dejan constancia de las combinaciones más usadas en cada uno.

¹⁴ Ver el cuadro final.

Los endecasílabos sin extrarrítmicos son aproximadamente la mitad de todos (48%), de los que a su vez los heroicos doblan a los sáficos. El uso de los acentos extrarrítmicos va a ser notable, y es ahí donde volvemos a encontrar la clave del contraste y de la alternancia entre posiciones par/impar, de manera idéntica a lo que ocurría en el verso breve. Los acentos extrarrítmicos se dan, por orden de mayor a menor uso, en 3^a sílaba, 1^a sílaba y en 1^a y 3^a a la vez. Llegan a suponer el 38% de todos los versos, con dominio esta vez más acentuado de los heroicos sobre los sáficos. Finalmente los acentos antirrítmicos aparecen en el 14% de los endecasílabos, por lo que es evidente que también en ellos encontramos una verdadera voluntad rítmica del autor. Hay que aclarar que los acentos antirrítmicos son considerados aquí sólo cuando pueden ser marcados con claridad¹⁵. Hay así acentos antirrítmicos sobre las sílabas 1^a, 3^a, 5^a y 9^a, no más de uno por verso (algunas veces dos) y siempre de forma un tanto ocasional en el poema, pero que suman un porcentaje no despreciable si tenemos en cuenta el cómputo de todos los sonetos. Muy interesantes son los acentos antirrítmicos menos ocasionales, que son los que aparecen sobre la 7^a sílaba. Hay bastantes versos en los que concurren a la vez acentos en 6^a y 7^a, siendo los de 6^a uno de los ejes rítmicos del verso yámbico en todo el conjunto del poema. En esos casos el autor ha hecho recaer también un acento indiscutible sobre la 7^a sílaba, puesto que se sitúa sobre palabra de indiscutible tonicidad que, además, puede venir separada gráficamente de la 6^a sílaba en el poema mediante coma u otro signo de puntuación entre las dos palabras: nueva muestra de la voluntad de estilo en el contrapunto¹⁶.

7. Conclusión

El análisis métrico de *Nuevas canciones* revela así complejos y sutiles juegos estructurales en todos los niveles del estudio. Más allá de buscar simetrías extravagantes, se demuestra que el autor ha interiorizado un sentido del ritmo que le permite dar

¹⁵ Véase la nota 12.

¹⁶ Buenos ejemplos de ello encontramos en los versos 9 y 13 de CLXIV-[XII] –*Los sueños dialogados*; en los versos 3 y 10 del soneto III y en los versos 3 y 11 del soneto V (en CLXV–*Sonetos*); y también en los versos 22 y 32 de CLXIV-[X]–*Julio Castro*, por poner el ejemplo de una silva.

extraordinaria variedad y flexibilidad a los pocos elementos que forman su *paleta métrica*. El análisis métrico de *Nuevas canciones* pone de relieve que es en este nivel de estudio donde más claramente se percibe la unidad del libro y que el título es el denominador común para lo que de otra manera sólo sería mezcla heterogénea de los temas machadianos: recuerdo, soledad, la confesión íntima, sueño, paisaje, elogio, aforismo, *Proverbio* y *cantar*. Por el contrario, es en la métrica donde subyacen las claves que, a partir de la ley de variedad estrófica y la ley del contrapunto rítmico, confieren unidad a una poética que es también ética: la depuración de elementos, la riqueza de lo sencillo, la libertad expresiva que late en la forma tradicional, la vena inagotable del ritmo que enlaza lo clásico con lo popular y que pervive en *la verdadera poesía, la poesía que hace el pueblo*.

| Versos endecasílabos | | | |
|---|--------------------------|------------------|--------------------------|
| Agrupación básica y porcentaje de su uso | Acentos en las sílabas | Calificación | Porcentaje en cada grupo |
| Yámbico 32,19% | 2, 6, 10 | Heroico | 28,9% |
| | 4, 6, 10 | Heroico | 20,48% |
| | 2, 4, 6, 10 | Heroico | 19,27% |
| | 2, 6, 8, 10 | Heroico | 15,66% |
| | 4, 6, 8, 10 | Heroico o sálico | 8,43% |
| | 2, 4, 6, 8, 10 | Heroico o sálico | 7,22% |
| Yámbico a mayorí con extrarrítmico 3 ^a 14,39% | 3, 6, 10 | Heroico | 71% |
| | 3, 6, 8, 10 | Heroico | 29% |
| Yámbico con extrarrítmico 1 ^a 9,84% | 1, 6, 10 | Heroico | 7,7% |
| | 1, 4, 6, 10 | Heroico | 69,23% |
| | 1, 4, 6, 8, 10 | Heroico o sálico | 23% |
| Yámbico a mayorí con extrarrítmicos 1 ^a y 3 ^a 8,71% | 1, 3, 6, 10 | Heroico | 52,17% |
| | 1, 3, 6, 8, 10 | Heroico | 47,82% |
| Yámbico a menorí 15,53% | 4, 8, 10 | Sálico | 29,26% |
| | 2, 4, 8, 10 | Sálico | 70,73% |
| Yámbico a menorí con extrarrítmico 1 ^a 5,3% | 1, 4, 8, 10 | Sálico | (100%) |
| Yámbico con antirrítmicos 1,13 % | (1), 2, (3), 4, 6, 8, 10 | Heroico o sálico | (100%) |
| Yámbico a mayorí con antirrítmicos 11,36% | 1, 2, 6, 10 | Heroicos | 6,66% |
| | 1, 2, 6, 7, 10 | | 3, 33% |
| | 2, 3, 6, 10 | | 6,66% |
| | 2, 3, 6, 7, 10 | | 6,66% |
| | 2, 4, 5, 6, 10 | | 3,33% |
| | 1, 3, 5, 6, 10 | | 3,33% |
| | (1), (3), 6, 7, 10 | | 36,66% |
| | (2), (4), 6, 7, 10 | | 26,66% |
| | 2, 6, 9, 10 | | 3,33% |
| Yámbico a menorí con antirrítmicos 1,5% | 3, 6, 9, 10 | | 3,33% |
| Yámbico a menorí con antirrítmicos 1,5% | 1, 2, 4, 8, 10 | Sálico | 25% |
| | 4, 5, 8, 10 | | 50% |
| | 2, 3, 4, 8, 10 | | 25% |

Cuadro: ritmo de los endecasílabos en los sonetos de *Nuevas canciones*

Bibliografía utilizada

- ALVAR, M.: (1975) edición de Antonio Machado: *Poesía completa*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 2009, 48º edición.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: (2000) *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2ª edición revisada.
- (2001) *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, 2ª reimpresión.
- (2005) *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2009) *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*. Sevilla: Padilla Libros, *Rhytmica Revista Española de Métrica Comparada*, Anejo III.
- GIL, A.: (1998) Introducción a *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. Barcelona: DVD Ediciones, Los cinco elementos.
- MACRÍ, O.: (1989) edición de Antonio Machado, *Poesía y prosa*, dos volúmenes. Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos castellanos.
- NAVARRO TOMÁS, T.: (1956) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada.
- (1968) *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 14ª edición.
- (1973) *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, primera edición en Serie Studia, 1982.

RIMA Y ESTRUCTURA DEL METRO

RHYME AND METER STRUCTURE

JUAN FRAU
Universidad de Sevilla

Resumen: Este artículo constituye una reflexión acerca del papel que en algunas ocasiones desempeña la rima en la construcción métrica del poema, y defiende que ésta puede llegar a convertirse en un elemento constituyente del metro. Asimismo, se analizan algunas relaciones entre rima, metro y disposición gráfica.

Palabras clave: rima, metro, estrofa, disposición gráfica.

Abstract: This article is a reflection on the role that rhyme can sometimes play in metric construction of the poem, and argues that it can become a constituent element of meter. It also discusses some relationships between rhyme, meter and graphical layout.

Key words: rhyme, meter, stanza, graphical layout.

Es fácil, e incluso habitual, que un lego en la ciencia de las matemáticas utilice como sinónimos los términos *cifra* y *número*, y que hable de un número de seis cifras o de una cifra con seis ceros, por ejemplo. Un matemático siempre utilizará esos vocablos de manera diferenciada, pero no podrá corregir, sin embargo, a quienes los confundan fuera del ámbito científico, que en última instancia pueden justificarse acogiéndose a la autoridad de distintas ediciones históricas del Diccionario de la Lengua Española y a usos que se remontan al siglo XVI.

Algo parecido puede afirmarse sobre el término *rima*, con el problema añadido de que ni siquiera en el ámbito académico hay un acuerdo generalizado sobre su definición y, por lo tanto, su entidad. Dejando al margen el consabido carácter polisémico –rima, por sinédoque, también es la composición rimada–, el fenómeno que consiste en la repetición de ciertos sonidos finales de la palabra se produce en contextos muy diferentes y no siempre está claro que deba recibir el mismo nombre. Dicho de otra forma: no parece que lo que llamamos rima siempre sea la misma cosa.

Cabe preguntarse, pues, si estamos ante el mismo fenómeno cuando ocasionalmente encontramos algún ejemplo de lo que se conoce como rima interna, o si descubrimos una rima suelta en una composición en verso blanco, o si lo que aparece es la rima que nos permite, justamente por su disposición, distinguir un soneto, una octava real o unos tercetos encadenados.

Según la mayor parte de las definiciones al uso, sí es lo mismo. Sin embargo, no todos los metristas lo aceptan. Frente a la opinión de algunos, como Devoto¹, que ni siquiera considera que haya que vincular la rima necesariamente al verso, otros

¹ DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. París: Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale, vol. 10, 1985, pp. 152-154.

autores, como Cornulier², niegan que pueda hablarse de rima en un texto en prosa.

Hay, pues, cierta indefinición que surge de la disparidad de criterios, pero en el contexto académico no conviene dar acogida a las ambigüedades y los usos generales que en el lenguaje cotidiano permiten y hasta favorecen la confusión de *cifra* y *número*. Entendemos que no hay que mezclar el uso coloquial, en el que *rima* siempre significará cualquier coincidencia entre los sonidos finales de varias palabras, en el contexto que sea, con el uso técnico, preciso y objetivo, que ha de hacerse del término en el ámbito de la métrica, aunque no quede más remedio que admitir y reconocer que, en tanto que concepto y no objeto de la naturaleza, cualquier definición es al mismo tiempo una propuesta y una manera de llenar de contenido ese mismo concepto. En otras palabras, en el proceso interviene la voluntad del científico o del teórico, que antes de ocuparse del fenómeno en cuestión decide qué es lo que entiende por tal y desde qué perspectiva va a abordarlo.

Dejando para otra ocasión el intento de estudiar en profundidad qué es y qué no es la rima y de definir con precisión sus distintos aspectos y variantes (índole de los sonidos que se repiten, lugar en el verso, uso consciente o no, cuestiones gráficas, etc.), sí que partiremos del presupuesto de que ahora sólo nos interesa aquel uso de la rima que afecta en alguna medida a la construcción del verso en lo que toca a los aspectos métricos y rítmicos.

Conviene recordar, en este sentido, que la rima no suele considerarse elemento constituyente del verso, ya que, a diferencia del acento o la sílaba, su aparición es opcional. No hace falta insistir, sin embargo, en que cuando sí aparece adquiere una gran importancia en la génesis y la configuración del texto, tanto en los aspectos sintácticos y semánticos como en los que ahora nos interesan en mayor medida, los rítmicos. Dado que la rima es muchas veces el elemento formal más evidente y sonoro de un poema, y constituye el tramo en el que el verso desemboca, el poeta con frecuencia la toma como clave y referencia a la hora de construir toda la línea, llegando a torcer la sintaxis –y tal vez

² CORNULIER, Benoît: *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 192.

el esquema rítmico— para concluir con unos sonidos que son inevitables dentro del modelo que ha elegido. Es, por así decirlo, la meta que condiciona todo el recorrido.

Cabría discutir, por otra parte, si la rima —hablamos, como es obvio, de aquellos sistemas métricos en los que la rima existe— sí puede considerarse elemento constituyente de una unidad superior, la estrofa. Hay que tener presente, en este sentido, que en muchas épocas literarias la estrofa se define, se reconoce y clasifica en función justamente del esquema que adoptan las rimas. Pero no es menos cierto que hay poemas compuestos en verso blanco y divididos sin embargo en estrofas, en los que a la hora de establecer esas divisiones sólo entra en consideración el número de versos (la casuística es incluso más compleja: también hay poemas cuyas divisiones internas tienen un número variable de versos sin rima, de manera que su agrupación, que en tales casos difícilmente puede llamarse estrofa, puede llegar a parecer más temática, o incluso a veces sintáctica, que rítmica). Podríamos entender que las estrofas en verso blanco son una variante que parte de modelos anteriores con rima (tercetos, cuartetos, serventesios, etc.), o que, por el contrario, toman como referencia las estrofas grecolatinas, pero la explicación histórica no aclararía demasiado los aspectos estructurales.

En ocasiones, pues, pero no siempre, los conceptos de rima y estrofa se implican mutuamente: muchas veces hay estrofa porque la rima lo permite y hay rima porque lo exige la estrofa. En principio, como decíamos, eso no afecta a los aspectos métricos del verso, ni condiciona el ritmo más allá de lo que se pueda asociar a la eufonía que la propia repetición de sonidos finales implica o persigue. Dicho de otro modo: por muchos ajustes que el poeta tuviera que hacer en el caso de que emplee la rima, un endecasílabo lo será con independencia de ella.

Y, sin embargo, y esto es de lo que queremos tratar en el presente estudio, la rima puede, en ciertas ocasiones, convertirse en un elemento determinante de la estructura métrica de un poema y de los versos que lo conforman.

Veamos un ejemplo que ilustra bien esta circunstancia. Se trata de un largo y conocido poema, titulado “Qué lástima”, escrito por León Felipe y publicado en su primer libro, *Versos y oraciones de caminante*, en 1920, aunque revisado con

posterioridad –la versión en la que nos centramos es la de 1935–. Dada su extensión (son 142 versos), y puesto que se trata de un texto muy accesible para cualquier consulta, se reproducirá aquí tan sólo una sección, situada en el centro del poema, aunque se hará referencia al resto de versos que presenten cualquier tipo de dificultad³:

- 66 Tiene una luz muy clara
esta sala
tan amplia
y tan blanca...
- 70 Una luz muy clara
que entra por una ventana
que da a una calle muy ancha.
Y a la luz de esta ventana
vengo todas las mañanas.
- 75 Aquí me siento sobre mi silla de paja
y venzo las horas largas
leyendo en mi libro y viendo cómo pasa
la gente al través de la ventana.
Cosas de poca importancia
- 80 parecen un libro y el cristal de una ventana
en un pueblo de la Alcarria,
y, sin embargo, le basta
para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma.

De estos dieciocho versos, casi la mitad (71, 72, 73, 74, 76, 79, 81 y 82) son claramente octosílabos y su escansión no ofrece ninguna dificultad. El primero de todos (66) podría leerse como heptasílabo en otros contextos, porque la tendencia inicial sería la de hacer sinalefa (tié-neu-na-lúz-muy-clá-ra), pero el impulso rítmico del poema en general y, más concretamente, el que provoca la lectura de los dos octosílabos que le preceden, justifica y propicia la lectura como octosílabo, aplicando la correspondiente dialefa y modificando la acentuación del verso, que adquiriría un ritmo trocaico:

tié-ne-ú-na-lúz-muy-clá-ra.

³ LEÓN FELIPE: *Versos y oraciones de caminante (I y II). Drop a Star*. Madrid: Clásicos Alhambra, 1979. Aunque citamos por la excelente edición de José Paulino Ayuso, puede observarse que a partir del verso 55 –dividido gráficamente en dos niveles– nuestra numeración diverge de la suya.

Hay en el fragmento otros versos de arte menor que, por su brevedad, tampoco presentan ningún problema de medida: hay un trisílabo (68), dos tetrasílabos (67 y 69) y un hexasílabo (70; este verso actúa como eco del primero de la serie). Aparte de los que aparecen en este fragmento, cabe recordar que en el poema hay al menos otros once tetrasílabos (más adelante se verá que tal vez haya algunos más), lo que en su conjunto constituye casi un diez por ciento del total de los versos. También hay algunos trisílabos más, si bien en su mayor parte –seis ocasiones– son la repetición recurrente de las palabras que conforman el título del texto, “qué lástima”, que va hilvanando su estructura general.

Volviendo al fragmento seleccionado, puede observarse que el resto de los versos son más largos, algunos de manera notable. Una primera escansión, provisional todavía, sería la que sigue:

- 75 A-qui-me-sien-to-so-bre-mi-si-lla-de-pa-ja (13)
- 77 le-yen-do-en-mi-li-bro-y-vien-do-co-mo-pa-sa (14)
- 78 la-gen-te-al-tra-ves-de-la-ven-ta-na (11)
- 80 pa-re-cen-un-li-bro-yel-cris-tal-deu-na-ven-ta-na (14)
- 85 pa-ra-sen-tir-to-doel-rit-mo-de-la-vi-da-a-mi-al-ma (16)

Conviene hacer varias consideraciones y precisiones acerca de esta escansión: ninguno de los dos versos de catorce sílabas responde al esquema del alejandrino, el endecasílabo puede leerse como decasílabo si se establece una sinalefa entre las sílabas 3^a y 4^a, y el último verso podría también escandirse haciendo dos sinalefas (...vi-daa-mial-ma), con lo que computaría catorce sílabas (sin ser, igualmente, alejandrino).

Si el poema estuviera compuesto en su totalidad por versos de este tipo, el lector tendería a pensar que se trata de una composición en verso libre. El hecho de que todo el poema esté rima-do podría parecer una contradicción con el versolibrismo, pero es sabido que la exclusión de la rima por parte del verso libre es sólo la variante histórica que ha acabado por imponerse –sin duda la más coherente con los principios que impulsan este modelo de versificación–, pero no una condición esencial. María Victoria Utrera recuerda que en sus orígenes no era nada extraño que el poema en verso libre conservara la rima⁴.

⁴ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, p. 17. *Vid.* también pp. 87, 95, 99.

La rima, pues, no impediría que estos versos correspondieran al modelo amétrico, y sin embargo ella constituye la clave, o una de las claves, acaso la principal, para comprender y explicar que no se trata de eso. La otra clave, evidentemente, es la gran cantidad de octosílabos que hay en el poema, que en total alcanzan la cuarentena; esto es, casi un tercio del poema.

Teniendo en cuenta que la base del poema, por lo tanto, es el octosílaba, y que el siguiente verso más abundante es su quebrado, y que todo esto se combina con hexasílabos esporádicos, no resulta difícil llegar a la conclusión de que el poema no está escrito en verso libre, sino que sigue los dictados del ritmo octosílábico, es decir, que se trata de una tirada de versos pares cuya base es el octosílaba. Recordemos que el verso trisílaba, al tener necesariamente un solo acento, situado siempre en la segunda sílaba, se integra a la perfección, pese a su carácter impar, tanto en el ritmo octosílábico como en el endecasílábico. También aparecen a lo largo del poema algunos pentasílabos, cuya integración en el ritmo octosílábico admite la tradición, si bien es más frecuente que se produzca en los ritmos impares; algunos de los aparentes pentasílabos, por otro lado, son en realidad tetrasílabos una vez que se aplica la pertinente sinafía. Un ejemplo recurrente es el del verso “una batalla”, que viene siempre precedido en la línea anterior, de manera invariable, por el hemistiquio “que ganara”. Como se comentará más adelante, en tales casos se parte de un octosílaba originario que se ha dividido en dos versos, pero que, pese a la disposición gráfica, tiende a conservar su identidad y a mantener, por lo tanto la sinalefa: que-ga-na-rau / na-ba-ta-lla.

Una vez admitido que nos encontramos ante un poema compuesto en ritmo octosílábico, podríamos pensar acaso, a continuación, que los versos largos que antes hemos destacado son meras excepciones diseminadas por el texto para romper la expectativa del lector, o que el autor se ha permitido ciertas libertades en una composición cuyo esquema métrico se presta a la laxitud dada su longitud y la diversidad de sus líneas. Y que la repetición constante de la rima serviría para minimizar el impacto de esas excepciones y para armonizar el conjunto de los versos como principio último de la regularidad. Considérese,

además, que se trata de una tirada monorríma y que no hay ningún verso suelto: no hay, pues, parejas o tríos de versos relacionados entre sí –en oposición al resto– mediante estructuras cruzadas, abrazadas, etc., sino que cada verso se relaciona directamente y de la misma forma con todos los demás. Pero tampoco es esa la explicación.

El oído atento descubre en seguida que en todos esos versos largos hay, al menos, un octosílabo oculto (“sobre mi silla de paja”, “leyendo en mi libro y viendo”, “al través de la ventana”, “y el cristal de una ventana”, “para sentir todo el ritmo”). Se trata en todos los casos, pues, de versos compuestos, que han de dividirse en hemistiquios de los que siempre hay al menos uno que es octosílabo. Una posible lectura, pues, sería la siguiente:

| | | | |
|----------------------------------|-------------------------------|---------------------------|---------|
| A-qui | me-sien-to | so-bre-mi-si-lla-de-pa-ja | (3+3+8) |
| le-yen-do-en-mi-li-bro-y-vien-do | co-mo-pa-sa | (8+4) | |
| la-gen-te | al-tra-ves-de-la-ven-ta-na | (3+8) | |
| pa-re-cen-un-li-bro | yel-cris-tal-deu-na-ven-ta-na | (6+8) | |
| pa-ra-sen-tir-to-doel-rit-mo | de-la-vi-da-a-mi-al-ma | (8+8) | |

En el resto del poema pueden encontrarse otros casos similares. Dejando a un lado algunos hexadecasílabos compuestos de dos isostiquios, que aparecen en un total de quince ocasiones, otros ejemplos de versos compuestos serían estos:

- 2 que yo no pueda cantar // a la usanza (8+4)
- 22 y mi juventud, // una juventud sombría, en // la Montaña (6+8+4)
- 24 y ninguna de estas tierras // me levanta (8+4; podría ser también 4+8)
- 37 y el retrato de un mi abuelo // que ganara (8+4; podría ser también 4+8)
- 40 que yo no tenga un abuelo // que ganara (8+4)
- 42 retratado // con una mano cruzada (4+8)
- 45 que yo no tenga siquiera // una espada (8+4)
- 91 esos mendigos que vienen // arrastrando sus miserias // de pastrana (8+8+4)
- 106 caminando hacia la escuela // de muy mala gana (8+6)
- 113 y otro día // doblaron por ella a muerto // las campanas (4+8+4)

Como puede comprobarse, todos estos versos están formados por la suma de un octosílabo y, al menos, un heterostiquio menor. En algún caso el verso queda dividido incluso en tres partes, creando o adquiriendo la apariencia, por su longitud, de un

versículo. No se trata de una práctica del todo original, aunque sin duda es bastante más frecuente en composiciones de ritmo endecasílabico. La mezcla a lo largo del poema de versos de tres sílabas con versos de hasta veinte, como decíamos, puede además predisponer al lector, por la simple percepción de la disposición gráfica, a imaginar que va a encontrarse con un texto compuesto en verso libre. El marcado ritmo basado sobre todo en la sucesión (y a veces la suma, como se ha visto) de octosílabos y tetrasílabos (que a su vez llega a dar en algún momento la impresión de un ritmo pódico o de cláusulas), sin embargo, muestra con claridad durante la lectura que existe una pauta que el lector puede seguir sin mayores dificultades.

Lo que aquí queremos destacar es que la métrica del poema viene determinada en primera instancia por la rima, y que ésta puede aquí considerarse elemento constituyente del verso, desde un punto de vista métrico. Si se prescinde de los versos compuestos que hemos señalado, podría tal vez considerarse que el poema es tan sólo una silva octosílabica monorríma al uso. Y, efectivamente, es una silva octosílabica monorríma, pero ya es más discutible que lo sea al uso. Como antes hemos dicho, en las estrofas y formas estróficas convencionales hay un metro al que se añade o no la posibilidad de la rima (en algunos casos la rima se presupone, pero existe al respecto un grado considerable de libertad para el poeta, que puede perfectamente componer, por ejemplo, un soneto blanco). El hecho de que el poeta, en este caso, haya dispuesto esos versos largos formados por dos o tres heterostiquios supone, entendemos, una diferencia cualitativa en la concepción de la unidad métrica y una inversión en las prioridades. Es la rima la que hace que se sumen esos heterostiquios para formar un solo verso, en lugar de convertirse en versos independientes. La rima es aquí el criterio primordial para estructurar los versos; es ella la que determina su identidad –su forma– definitiva.

Como puede comprobarse, en todos los casos citados hay algún octosílabo oculto y parece evidente que los versos se han redistribuido o recomposto en función de la rima con posterioridad a su creación. Sin embargo, hay que tener presente dos aspectos: ni se trata de un asunto puramente gráfico, ni debemos

limitarnos a creer que el poeta escribió en primera instancia una serie de octosílabos que luego fue agrupando de dos en dos o con otros versos menores. De hecho, la primera versión que se conoce del poema, tal como la presenta José Paulino Ayuso en el apéndice de su edición del poemario, reflejaba justo el proceso contrario: la disagregación. Estos 142 mismos versos aparecían como 294 (a los que había que añadir otros 8 que luego se suprimieron). Valga el siguiente ejemplo de cómo se distribuían algunos versos del fragmento que hemos seleccionado:

- 145 Tiene
 una luz muy clara
 esta
 sala
 tan
 150 amplia
 y
 tan blanca...
 una
 luz muy clara
 155 que entra
 por una ventana
 que da a una calle
 muy ancha...

Como puede comprobarse, en esta primera versión también es la rima la que impone el criterio métrico. El poeta había elegido en esta ocasión un esquema arromanzado, lo que le obligaba a intercalar, entre rima y rima, algún verso que no rimara, siquiera formado por un solo fonema, como se observa en el verso 151, que consiste en la conjunción copulativa. Esta vez no hay que dividir, sino agregar las líneas para recomponer los octosílabos y otros versos pares que subyacen en lo que podríamos considerar una estructura métrica profunda, distinta a la que constituye la representación gráfica. Paulino Ayuso recoge testimonios que evidencian las críticas que sufrió León Felipe por este “artificio tipográfico”, aunque hubo quien lo defendió como recurso eficaz de emotividad⁵. En el estudio preliminar de la edición citada,

⁵ PAULINO AYUSO, José, en León Felipe: *Versos y oraciones de caminante*, cit., p. 91 (nota al pie).

Paulino sostiene, además, después de describir brevemente la evolución métrica de León Felipe, que el poeta tiende a utilizar la rima con mayor frecuencia en los poemas donde predomina el verso corto, puesto que, lógicamente, cuando usa el versículo la rima se vuelve necesariamente menos perceptible⁶.

Conviene señalar, en todo caso y para concluir con este aspecto, que en la versión definitiva del poema –la que aquí hemos tomado como referencia– también ha jugado la rima un papel fundamental en lo que respecta a los versos cortos, y explica su división a lo largo del poema. Ya se ha analizado antes el caso de algunos aparentes pentasílabos que habría que escandir y computar como tetrasílabos, aplicando una sinafía que obedece, o al menos se ve favorecida por ello, al hecho de que el primer verso (o su hemistiquio final) y el siguiente formarían un hipotético octosílabo original en el que habría una sinalefa justo donde luego la pausa versal introduce la división. Veamos algunos ejemplos más:

- | | |
|-----|--|
| 11 | Desde una tierra a otra tierra // desde una raza |
| 12 | a otra raza, |
| 33 | una casa |
| 34 | en que guardara |
| 107 | ni se para |
| 108 | en mi ventana |

Otras veces no hay sinafía, sino la simple concurrencia de un pentasílabo y un tetrasílabo:

- | | |
|-----|---------------|
| 61 | en una sala |
| 62 | muy amplia |
| 96 | qué gracia |
| 97 | tiene su cara |
| 119 | en una caja |
| 120 | muy blanca |

⁶ *Ibid.*, p. 42.

Otros poemas del mismo León Felipe siguen esta práctica de alternar versos simples y compuestos en función de la rima, aunque con algunas ligeras variantes (rima arromanzada, versos más cortos, ritmo endecasílabico, ritmo de cláusulas) y una diferencia esencial. En esos otros poemas, la agrupación de versos simples en versos compuestos da como resultado alejandrinos y hexadecasílabos, que son metros preexistentes, cuyo modelo está acuñado por la tradición e integrado en ella, con lo que no puede afirmarse que la rima haya condicionado el esquema métrico del poema o que lo preceda. En “Qué lástima”, sin embargo, se ha visto cómo muchos de los versos del poema se han creado adoptando por exigencias de la rima una estructura desusada: es la rima, insistimos, la que ha determinado la forma métrica de los versos y del poema: hay versos que son como son porque, como se ha visto, el sistema de la rima no podía permitir que fueran de otra manera.

Queda por hacer una última reflexión en torno a la relación entre los versos efectivos, la supuesta forma octosílabica que subyace en algunos casos y la lectura que el receptor ha de hacer, en cuanto al ritmo, del poema. Nos referíamos antes a la pauta rítmica que presenta la sucesión de los octosílabos y sus quebrados, que en principio puede orientar el ejemplo de ejecución de cada lector. Otra cosa es que el lector en cuestión siga esa pauta en la lectura efectiva o no, ya que dispone de varias opciones. Como suele suceder, puede elegir entre situar la pausa versal allí donde concluye el verso, tras la rima, o, por el contrario, llevar a cabo una lectura más inclinada hacia la sintaxis, dando prioridad al encabalgamiento sobre la pausa. Pero, además, en este caso concreto, hay una tercera opción que ya no es tan habitual: puede efectuar una lectura que trate de reconstruir los “versos perdidos”, es decir, de reunir aquellos versos arquetípicos, fundamentalmente octosílabos, que el juego de rimas ha ido dispersando.

Es cierto que conservamos una recitación del poema realizada por el propio poeta⁷, pero no hace falta insistir demasiado en el hecho de que eso no sirve de referencia para el lector, el cual, como hemos dicho, llevará a cabo un ejemplo de ejecución propio y que muy bien puede ser distinto en cada lectura que

⁷ LEÓN FELIPE: *Antología personal*. Madrid: Visor, 1996.

efectúe; y tampoco puede condicionar en modo alguno la interpretación rítmica o métrica del poema por parte del crítico o del metrista. Sin que se pueda afirmar de manera tajante que no hay ningún vínculo entre el modelo de verso y el ejemplo de ejecución, sí que cabe entender que de este último, siempre variable, no se puede deducir el primero, ni siquiera apelando a una hipotética autoridad del autor del texto, que al menos en el plano de la teoría perdió hace décadas una gran parte, si no toda, de la que haya podido tener o se le haya podido atribuir en otras épocas.

Sólo como curiosidad o como información complementaria y en gran medida anecdótica, pues, podemos comentar que la recitación que hace León Felipe de este poema suyo—su ejemplo de ejecución—no sigue una línea definida y coherente, sino que alterna el respeto de las pausas versales con la lectura encabalgada que da prioridad al sentido y a la sintaxis, e incluso en algunas ocasiones puede observarse cómo el poeta, al recitar, hace otras divisiones que algunas veces recuperan esa unidad original de los octosílabos a la que antes se hacía referencia y que otras no obedecen a ningún motivo claro, ni métrico, ni sintáctico. En la misma lectura, pues, sigue de manera alterna y sucesiva todas esas posibilidades a las que antes se aludía.

Queda, para concluir, hacer una última reflexión acerca del verso y su disposición gráfica. Se hace necesaria esta reflexión porque podemos pensar que los verdaderos versos coincidirían con eso que hemos denominado, quizás demasiado alegremente, estructura profunda, y que la disposición gráfica es un asunto meramente visual. Recuérdese, por ejemplo, el poema “Gratitud”⁸, de Oliverio Girondo, que comienza con los siguientes versos:

Gracias aroma
azul,
fogata
encelo.

Gracias pelo
caballo
mandarino.

⁸ GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor, 1989, p. 166.

Gracias pudor
 turquesa
 embrujo
 vela,
 llamarada
 quietud
 azar
 delirio.

Resulta obvio que cada secuencia de tres o cuatro versos forma –o podría formar– un endecasílabo canónico, y que este fragmento, dispuesto de otra forma, podría describirse como un cuarteto arromanzado: 11-11A-11-11A. El resto del poema sigue la misma pauta métrica, aunque la rima no es sistemática, sino más bien excepcional. Pero la pregunta esencial es si efectivamente esto son cuatro endecasílabos o son quince versos cortos, en principio libres.

Cabría discutir si en casos más o menos excepcionales como éstos que hemos presentado, en los que se produce una hipotética reagrupación o, por el contrario, dispersión de versos arquetípicos, la disposición gráfica no sería en cierto modo, en el plano de la escritura y para el poeta, equivalente a lo que en el plano fónico y para el lector supone el ejemplo de ejecución.

En la inmensa mayoría de los textos compuestos en verso, la definición teórica de la unidad métrica se corresponde sin apenas ningún conflicto (un conflicto menor surgiría con los versos partidos, dispuestos en la forma de escalón, que son típicos de los diálogos teatrales y que también aparecen en algunos poemas líricos) con la línea gráfica que efectivamente aparece sobre el papel –o la pantalla– y que no hace sino transcribir el segmento fónico que las dos pausas delimitan. El carácter casi constante de esa práctica ha provocado que la propia representación gráfica haya desarrollado o adquirido una considerable autoridad, ante el lector, a la hora de identificar el verso.

Pero tanto en el poema de León Felipe como en el de Oliverio Girondo hemos intuido –y el autor, seguramente, juega con esa posibilidad y con esa sugerencia– una forma alternativa de escritura. Tenemos la clara conciencia de que los versos se podrían haber dispuesto de otro modo; o mejor dicho, si aceptamos que

la representación gráfica otorga carta definitiva de naturaleza a las unidades métricas: los versos podrían haber sido otros. Y, volviendo al asunto central de este artículo, si bien en el caso del poema de Girondo la rima tiene una presencia meramente anecdótica, en el poema de León Felipe –en cualquiera de sus redacciones conocidas– adquiere una importancia y un papel definitivos en la concepción métrica del poema en general y en la plasmación de cada uno de sus versos.

EL RITMO DEL LENGUAJE: CONCEPTOS Y TÉRMINOS

RHYTHM IN LANGUAGE: CONCEPTS AND TERMINOLOGY

JESÚS LUQUE MORENO
Universidad de Granada

Resumen: En este trabajo se analiza el concepto de *ritmo* en un sentido amplio teniendo en cuenta la multiplicidad de sentidos del término, así como otras denominaciones equivalentes o afines utilizadas a lo largo de la historia. El ritmo de lenguaje y el ritmo del verso en concreto son estudiados considerando tres factores fundamentales: la organización temporal, la organización prosódica y la organización propiamente rítmico-métrica. No cabe duda del carácter convencional del ritmo poético artístico y de sus paralelismos con las artes musicales.

Palabras clave: ritmo, lenguaje, metro, organización temporal, organización prosódica.

Abstract: The concept of rhythm is analyzed in a general sense, while considering the various meanings of the term and other equivalent and similar words used historically. Language rhythm and particularly verse rhythm are studied from three fundamental perspectives: temporal, prosodic and metrical organization. There is no doubt about the conventional character of artistic poetic rhythm and its parallelism with the musical arts.

Key words: rhythm, language, meter, temporal organization, prosodic organization.

1. *El ritmo*

El ritmo, algo no exclusivo de la música o del lenguaje, sino connatural a todo proceso sonoro, motriz o temporal, ha sido siempre un concepto bastante problemático, en modo alguno fácil de encerrar dentro de los límites de una definición.¹ Los términos con que se lo designa resultan a veces ambiguos y son objeto de empleos no siempre adecuados, hasta el punto de que incluso en diccionarios y en escritos técnicos se deja a veces sentir esta indefinición².

El término “ritmo”, además, se aplica no sólo a una serie de sucesos sonoros, sino visuales (el ritmo de una señal luminosa o de una sucesión de colores); se habla igualmente de ritmo dentro de procesos naturales como las cuatro estaciones del año, al igual que se habla del ritmo de la vida; se habla incluso de ritmo con referencia no ya a procesos temporales sino a fenómenos más bien espaciales: el ritmo de una fachada, o de un grupo escultórico o de un cuadro.

“Is (rhythm) –escribía De Groot³– frequently used for any kind of repetition or periodicity in the physical world, also for any kind of correspondence in asthetic experience, and, generally, for practically anything connected with experience as long as it is not clearly defined”.

Ya Aristides Quintiliano dejaba constancia expresa de esta multiplicidad de sentidos del término griego ρύθμος, poniendo además el fenómeno en relación con sucesos no sólo auditivos,

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación FFI 2008-05611/FILO. El prof. Pedro Pablo Fuentes, de la Universidad de Granada, tuvo a bien leer y corregir el original.

² Cf., por ejemplo, WALTZ 1948, pp. 109 ss.

³ 1968, p. 541.

sino también visibles y tangibles, como, respectivamente, los movimientos de la danza o el pulso de las arterias⁴:

La palabra ritmo se usa en tres sentidos: se dice de los cuerpos inmóviles (como cuando hablamos de una estatua eurítmica), de todos los móviles (y así decimos que alguien camina eurítmicamente) y, en un sentido específico, de la voz. Acerca de este último nos propone mos hablar ahora.

El ritmo es, en efecto, un sistema formado a partir de tiempos dispuestos con algún orden, a cuyos estados llamamos *ársis* y *thesis*, ruido y reposo (...).

Todo ritmo se percibe por estos tres sentidos: por la vista, como la danza; por el oído, como el *mélos*; o por el tacto, como en las pulsaciones de las arterias. Pero el ritmo musical se percibe por dos, la vista y el oído. En música son regulados rítmicamente el movimiento del cuerpo, la melodía y la dicción. Cada uno de ellos se observa tanto en sí mismo como junto a los demás, específicamente con uno u otro o con ambos a la vez⁵.

Aquí una posible cuestión previa sería la de si es o no natural la discontinuidad de los procesos en cuanto se toman como temporales. Cabría en esto la misma doble postura posible en los procesos físicos, susceptibles de ser concebidos bien como un todo unitario en el que las partículas se imponen sólo como hipótesis necesaria o bien como una sucesión de entes o corpúsculos o momentos independientes. Lo mismo ocurre con una melodía, con el galope de un caballo, con el movimiento de los astros o con los múltiples o las potencias de un número. Hay además en todo esto el problema añadido del concepto de “natural”: de si lo que percibimos o interpretamos en estos procesos es así independientemente de que lo percibamos así. Cabría incluso reconcer con García Calvo⁶ que la noción de “rítmico” es más clara que la de “natural”.

Definido el ritmo como “ordenación de los tiempos” ($\tau\acute{a}\xi\varsigma$ $\chi\rho\omega\nu\omega$) por Aristóxeno de Tarento, el músico discípulo de Aristóteles, dicha concepción ha sido luego sucesivamente reelaborada, pero no radicalmente cambiada, ni siquiera por los que en época moderna se han ocupado de la cuestión desde campos diversos, como la lingüística, la música o la psicología.

⁴ En GALENO (IX 464 Kühn) se compara la sístole/diástole con arsis/thesis de la música.

⁵ *De mus.* I 13, p. 31 W.-I. Trad. L. Colomer y B. Gil, Madrid, 1996.

⁶ 1979, p. 249 ss.

Las definiciones modernas tanto del ritmo en general, como del ritmo del lenguaje en particular, insisten en el factor motriz o temporal:

All rhythm, it seems likely, is ultimately rhythm of bodily movement (...) The rhythm of speech, therefore, is primarily muscular rhythm, a rhythm of bodily movement, rather than a rhythm of sound⁷.

A su vez, este movimiento regularizado se asocia en muchos contextos no lingüísticos con una regularidad temporal más o menos estricta⁸. Y como resultado de todo ello, el ritmo termina identificándose con patrones de intervalos entre movimientos o entre comienzos o cumbres, o con patrones de duración de los movimientos, antes que con los patrones cualitativos de dichos movimientos. Warren⁹, por ejemplo, definía el ritmo en estos términos:

The serial recurrence of a given time interval or group of time intervals, marked of by sounds, organics movements, etc.

Y Sonnenschein¹⁰:

that property of a sequence of events in time which produces on the mind of the observer the impression of proportion between the durations of the several events or groups of events of which the sequence is composed.

Luego, como música y lenguaje tienen en común el operar con el sonido, esta concepción cuantitativa del ritmo se transfiere con frecuencia desde el contexto de la música al de la poesía y al de la lengua en general, hasta el punto de que con frecuencia se ha considerado la duración como el factor primario del ritmo. Bien es verdad que también se han alzado voces proclamando la insuficiencia de esta concepción temporal y duracional y la necesidad de hacer intervenir otro factor de prominencia, generalmente de tipo intensivo¹¹.

⁷ ABERCROMBIE 1965, pp. 7 y 19, respectivamente. En la misma línea, *cf.* GOODELL 1901, pp. 91 s.; DE GROOT 1930, p. 227 o FRY 1958, p. 129; 1964, p. 217, todos ellos mencionados por ALLEN 1973, p. 97.

⁸ Por ejemplo, en los ritmos de la naturaleza, en los del pulso, en la respiración o en el caminar; otro tanto ocurre en la música y en la danza.

⁹ 1934, s.v.

¹⁰ 1925, p. 16.

¹¹ Sobre todo esto, *cf.* ALLEN 1973, p. 97 y LUQUE 1994, pp. 38 ss.

La idea del ritmo como algo fundamentalmente motriz no es cosa de tiempos modernos; está en la base de la formulación aristoxénica que terminó imponiéndose en la Antigüedad. Aun así, parece que ni el concepto de ritmo ni siquiera el término con el que lo designaron los griegos tuvieron desde un principio una vinculación directa y primaria con el movimiento y con el tiempo.

Así las cosas, tanto en lo que atañe al ritmo en general como, y sobre todo, en lo que se refiere al ritmo del lenguaje, se mantienen con plena vigencia cuestiones como su naturaleza objetiva o subjetiva o la importancia que en él hay que reconocerles a los factores temporales y no temporales¹², o cuestiones como la isocrónia o anisocrónia de los intervalos o patrones rítmicos¹³ o como la distinción entre ritmo “primario” y “secundario” o como la determinación de los factores que pueden intervenir o que de hecho intervienen en el ritmo del lenguaje, es decir, los elementos lingüísticos que se muestran con mayor capacidad para constituirse en base de ritmo¹⁴ (las modulaciones tonales; las modulaciones de intensidad y sus relación con las tonales o con factores motrices) o como la cuestión del *ictus* y con ella las nociones de arsis (ἀρσις) y tesis (θέσις) en relación con los tiempos del flujo rítmico¹⁵.

2. *El ritmo del lenguaje: la articulación del sonus vocis*

Ciñéndonos al terreno del lenguaje, es evidente que la realidad sonora del hecho físico de que se sirve como medio, es decir, la materia y la forma del significante tal y como se materializa en el acto del habla, es algo que ha de ser tenido en cuenta, al menos en sus líneas generales, por todo aquel que, como nosotros, pretenda aproximarse a la articulación rítmica de la producción oral de dicho sistema de signos¹⁶.

¹² Cf., por ejemplo, ALLEN 1973, pp. 97 s.

¹³ Cf. asimismo ALLEN 1973, p. 99. En lo que se refiere al ritmo de la lengua, la isocrónia real, objetiva, del ritmo ha quedado hoy descartada experimentalmente por los estudios de los fonetistas.

¹⁴ Cf. de nuevo ALLEN 1973, pp. 99 ss.

¹⁵ Cf. LUQUE 1994; 1995, pp. 115 ss.

¹⁶ Yo voy a hacerlo aquí sumariamente, de la mano de un fonetista ya clásico, de absoluta solvencia, como es ABERCROMBIE (1967), y de la no menos sabia mano de LAVER, en cuyo tratado (1994) se recogen además aportaciones recientes en este

La producción del habla es en sí un fenómeno complejo, que va desde las fases de iniciación (intervención de los músculos intercostales y diafragmáticos, los pulmones, etc.), fonación (la laringe, las cuerdas vocales) y articulación (rápida modificación de los órganos del tracto vocálico, los denominados “órganos de resonancia” para crear patrones fonéticos que funcionen como vocales, consonantes u otras entidades fonológicas), a las fases de organización temporal del habla (duración de los elementos individuales, velocidad general, continuidad de la cadena hablada), de organización prosódica (control del tono y de la intensidad) y organización rítmico-métrica (la organización de las unidades rítmicas superiores –las frases, las palabras–, que, a su vez, refleja la interacción rítmica de las sílabas y el “stress” o el “peso silábico”)¹⁷.

La interacción de elementos y factores de cada uno de estos planos o aspectos de la producción del habla puede dar lugar a una serie de rasgos o componentes de dicha habla que constituyen variables independientes y que son relativamente controlables por el hablante; lo cual tiene una trascendental importancia en el acto del habla y no puede dejar de ser tenido en cuenta por quien pretenda analizarlo.

Todos estos factores, los registros sonoros de la fonación, los diversos tipos de fonación, la entidad articulatoria (timbre) de los sonidos vocales o consonantes, su entidad temporal (duración, ‘tempo’, continuidad) y prosódica (prominencia, tono, intensidad) y su organización rítmico-métrica, constituyen la base de la complejísima información que transmite el acto de habla; su riqueza semiótica es enorme. En efecto, el mensaje no se reduce a lo que podríamos denominar¹⁸ “información semántica” (la información normal del lenguaje en cuanto que sistema de signos), sino que conlleva también una “información sintomática o indicadora”¹⁹ de unas características personales del

terreno. Al lector deseoso de ampliar cualquiera de las interesantísimas cuestiones que yo aquí voy a esbozar lo remito a los escritos de dichos autores.

¹⁷ Cf. al respecto, por ejemplo, ABERCROMBIE 1967, pp. 1 ss.; LEHISTE 1970, *passim*; LAVER 1994, pp. 116 ss.

¹⁸ Con LAVER 1994, pp. 13 ss.

¹⁹ Es lo que ABERCROMBIE denominó “index”, considerándolo como algo propio del “medium” (a los rasgos del “medium” portadores de tales signos los denomi-

hablante²⁰ y una “información reguladora”²¹, que da a entender el deseo del hablante de proseguir o no en el uso de la palabra.

Bien es verdad que estos tres tipos de información no se canalizan exclusivamente a través de la voz del habla, sino que se sirven de otros medios no auditivos, visuales, por ejemplo. De ahí que, en principio, se suele hablar de dos tipos de medios en la comunicación: los vocales, sonoros, auditivos (la denominada “vocal behavior”) y los no vocales, sino visibles o tangibles (la “non-vocal behavior”), como pueden ser el gesto, la postura, la mirada, la expresión facial, etc.

La “vocal behavior”, la actuación sonora o vocal es la que se sirve del medio del habla, cuyos planos y características generales acabo de describir, del “aural medium”, como decía Abercrombie. Pero dentro de esta “conducta vocal” se puede aún distinguir entre una “conducta verbal” y una “conducta no verbal” (“verbal behavior”/“non verbal behavior”): la primera es estrictamente lingüística (en ella entran en juego todos los componentes y factores del sistema lingüístico); la segunda incluye procesos lingüísticos y no lingüísticos (por ejemplo, los implícitos en el tono de voz).

Ateniéndonos al “aural medium” y a la “conducta verbal”, su riqueza y complejidad saltan a la vista: se trata de un proceso siempre con doble cara, la cara de la forma y la de la materia, la del código (“code”) y la del medio (“medium”), la del sistema y la de su realización, necesariamente temporal y, por ende, discontinua, es decir, rítmica, en el sentido más elemental del término.

De las fases de producción del habla anteriormente mencionadas nos interesan aquí especialmente las tres últimas: la organización temporal, la organización prosódica y la organización rítmico-métrica.

naba “marcadores atributivos”: indexical features) y lo que LAVER llamó luego “evidential information”, transmitida mediante signos del habla que actúan como tales “marcadores”.

²⁰ Características físicas (sexo, edad, salud, etc.), transmitidas por los denominados “marcadores físicos”, en las que se incluyen rasgos como la “calidad de voz” (“voice quality”); “marcadores sociales” (*status* social, ocupación, educación, etc.) e intervienen cosas como el “acento” (“accent”) o el tipo de vocabulario; “marcadores psicológicos” (personalidad, situación afectiva, humor), que residen en lo que se suele denominar “tono de la voz” (“tone of voice”). Para todo ello, cf. ABERCROMBIE 1967, pp. 7 ss.; LAVER 1994, pp. 13 ss.

²¹ La “regulative information” de LAVER, *loc. cit.*

2.1. *La organización temporal del sonus vocis*

En cuanto a la organización temporal, hay que decir ante todo que se produce en términos de duración de los distintos segmentos, de velocidad general del habla y de continuidad de dicha habla.

La duración es el tiempo (normalmente milésimas de segundo) empleado en un suceso de lengua y viene condicionada también por la capacidad perceptiva del oyente, que en condiciones óptimas suele ser muy buena²². Los segmentos de la cadena del habla tienen cada uno su duración intrínseca, sus propiedades intrínsecas de duración; pero dicha duración viene además condicionada por una serie muy compleja de factores, como la lengua y el acento del hablante, el “tempo” medio del hablante o su situación paralingüística o como las peculiaridades articulatorias de los segmentos vecinos, la estructura de la sílaba en que figura el segmento, su naturaleza tónica o átona o su posición en la palabra, el número de sílabas de la unidad superior, etc.²³. Ni qué decir tiene que una cosa es la duración fonética y otra la cantidad fonológica de un segmento o de una sílaba²⁴.

El “tempo” es la velocidad al hablar y reside sobre todo en la velocidad de las sílabas. Cada individuo suele tener un “tempo” de habla, variable, por supuesto, según las circunstancias.

Con el “tempo” se halla estrechamente vinculada la “continuidad”, es decir, la incidencia de pausas en la corriente del habla, cuántas, cuáles y en qué lugares. Su presencia, tanto si se deben a dudas del hablante como si están hechas a propósito, suele caracterizar el habla de cada individuo. Estas pausas pasan la mayoría desapercibidas para el hablante y para el oyente y, en general, contra lo que, en principio, pudiera parecer, no guardan especial relación con la sintaxis.

“Tempo” y “continuidad” son rasgos extralingüísticos con una función paralingüística en todo caso²⁵.

²² Aunque también se ve afectada por diversos factores, como, por ejemplo, la disminución de la intensidad o el ruido: *Cf.* LEHISTE 1970, pp. 9 ss.

²³ Sobre todo esto *cf.* LEHISTE 1970, pp. 9 ss.

²⁴ *Cf.*, por ejemplo, LEHISTE 1970, pp. 6 ss.; LAVER 1994, pp. 436 ss.

²⁵ Se distinguen en este sentido el habla continua de la no continua; la fluida, de la interrumpida. Se reconocen “pausas vacías” o silenciosas y “pausas llenas” de material sonoro no lingüístico.

Pero todo ello se enmarca dentro del proceso cognitivo de planificación y ejecución de las unidades de habla. Dicho proceso es típicamente episódico, lo cual quiere decir que un episodio de habla es cognitivamente planificado como una entidad unitaria y ejecutado y percibido como un acto integrado. A este episodio se lo ha denominado “cláusula fonémica” (“phonemic clause”), que, aunque no siempre, coincide con frecuencia con la cláusula sintáctica.

La cláusula fonémica viene marcada por patrones de tono vocal, ritmo e intensidad. El tono es el más obvio de dichos parámetros²⁶. Los patrones tonales de la cláusula fonémica vienen intencionadamente marcados por una palabra, y sólo una, prominente en la percepción, precedida y opcionalmente seguida por otras secuencias de habla menos prominentes. En la estructura de la cláusula fonémica la sílaba acentuada de una palabra importante en cuanto a la información se hace intencionadamente más prominente que las demás sílabas de la cláusula.

2.2. *La organización prosódica del sonus vocis*

En cuanto a la organización prosódica del habla, hay que partir de la idea de que una sílaba resulta más prominente para el que escucha en la medida en que el que habla ha hecho más esfuerzo para articular los segmentos que la constituyen. Y, si todo lo demás es igual, una sílaba es más prominente que otra en la medida en que sus segmentos constituyentes tienen una altura tonal más elevada (“pitch”), una intensidad mayor (“loudness”), una duración más larga (“duration”) o un desvío articulatorio mayor a partir de la disposición neutra del tracto vocalico (“articulatory quality”).

Los patrones de variación de la prominencia silábica que resultan de la interacción de estos cuatro factores dan a cada lengua una textura característica más allá y por encima del detalle segmental de dicha lengua; textura que resulta del entrelazado de tres patrones fundamentales de organización suprasegmental: la organización prosódica, métrica y temporal del material lingüístico.

²⁶ Sobre la correspondencia de los patrones tonales con la cláusula fonémica, *cf.* LAVER 1994, cap. 15, a propósito de la “intonational phrase”.

Esta organización prosódica opera, pues, fundamentalmente con factores de tono (“pitch”) y de intensidad (“loudness”) entendidos como rasgos suprasegmentales, distintos, por tanto, de los rasgos de tono, sonoridad o intensidad inherentes a cada segmento y sobreañadidos a ellos²⁷. Y afecta esta organización prosódica a unidades suprasegmentales, es decir, a la sílaba y a unidades superiores²⁸.

2.2.1. *El tono (“pitch”) del sonus vocis*

El tono de la voz pertenece a la dinámica de la voz; es, por tanto, un factor controlable, aprendible y adquirible. Se trata de un concepto perceptivo, cuyo correlato físico es la frecuencia de onda, la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales en el momento de la fonación; su correlato acústico es la “frecuencia fundamental”, que se mide en hertzios.

La capacidad de percepción del tono en el sistema auditivo humano es muy fina en buenas condiciones.

El “pitch” de la voz fluctúa continuamente mientras hablamos²⁹. Rara vez permanece en una nota mantenida más de una fracción de segundo; la mayoría del tiempo del proceso lo pasa subiendo y bajando. No es una fluctuación al azar, sino que sigue unos patrones melódicos bien definidos (aunque normalmente no reconocidos en general) compartidos por la comunidad y que tienen una considerable importancia lingüística y social.

Que las lenguas e incluso los dialectos no suenan igual en lo que atañe a la fluctuación tonal es algo que todo el mundo sabe; no hace falta un oído especializado para detectar dichas diferencias³⁰.

²⁷ Cf. LEHISTE 1970, pp. 2 ss.

²⁸ Aunque, por supuesto, hay que reconocer interacciones de estos rasgos con los segmentales.

²⁹ El tono, por supuesto, está realmente presente sólo durante los segmentos sonoros (“voiced”), pero nosotros, sin embargo, escuchamos los patrones melódicos de la fluctuación tonal como continuos; los diminutos espacios que los interrumpen, causados por la presencia recurrente en el habla de segmentos mudos (sin sonido, “voiceless”), pasa desapercibida.

³⁰ La acusación que con frecuencia hace un grupo a otro de que “cantan en vez de hablar” reconoce simplemente la existencia de patrones melódicos diferentes. Los patrones familiares, de la lengua madre, pasan desapercibidos (“unremarked”): no son oídos en términos de tono musical como tal, sino simplemente como indicaciones inmediatas de significados y actitudes. Los patrones no familiares, en

En el análisis y descripción fonológicos de los patrones melódicos del habla (algo, por lo demás, común a la melodía del habla –“speech melody”– y a la de la música –“musical melody”–, en cuanto que ambas se basan en patrones de fluctuación melódica) lo importante no es la altura tonal (pitch) absoluta, sino que, al igual que en la música, lo que cuenta es la posición relativa de cada punto respecto a otro dentro del mismo patrón; no su frecuencia en términos de número de vibraciones por segundo. Además, tanto la melodía de la lengua como la de la música pueden ser “transportadas” (cambiadas de tonalidad) sin perder su identidad.

Hay, no obstante, una diferencia fundamental entre ambas melodías: en los patrones de la musical los intervalos entre los puntos son absolutos y constantes; en los de la melodía lingüística son relativos y variables. Así, un patrón en la melodía lingüística puede ser o comprimido o expandido en la dimensión del “pitch” y sigue siendo el mismo patrón, aunque en un caso los intervalos sean más pequeños y en el otro sean más grandes. Esto, en cambio, no puede ocurrir en la melodía musical, pues dicho patrón perdería su entidad tonal, quedaría desafinado (“out of tune”), o incluso sería un patrón diferente.

Y esta misma diferencia entre la música y el habla se puede apreciar en la dimensión temporal o duracional.

La melodía de la voz del hablante en una ocasión concreta no es, como he dicho, un asunto de valores tonales absolutos desarrollados por la voz de sílaba en sílaba. El tono (“pitch”) es relativo en dos sentidos: en primer lugar, una sílaba se considera “alta” o “baja” a partir de un juicio perceptivo que hace el oyente en términos de una hipotética ubicación dentro de la gama general en la que se cree que se mueve la voz del hablante³¹. En segundo lugar, el valor tonal de una sílaba dentro de una cadena de habla es valorado relativamente por referencia a las inmediatas.

Así, pues, la melodía de la voz de un hablante en una ocasión concreta es cuestión de una cadena de valores tonales³² que el

cambio, en cuanto que no conllevan estas significaciones inmediatas, son escuchados como fluctuación tonal; de ahí lo que se dice de “cantar en vez de hablar”.

³¹ El más grave tono en la voz de un niño pequeño se puede considerar más alto en términos de frecuencia absoluta que el más alto tono de la voz de un hombre mayor.

³² Esta definición de “melodía” deja, por ahora, a un lado las cuestiones de ritmo, que también han de ser tenidas en cuenta.

oyente percibe en la sucesión de las sílabas que va produciendo la unidad de habla, dentro del marco de la gama tonal (“pitch-range”) asumida del hablante.

Y dentro de esta “gama tonal” hay que tener en cuenta varios niveles. Uno es la “gama orgánica” del tono del hablante, que es la gama máxima de que es físicamente capaz la voz del hablante, dados los factores biológicamente determinados por la anatomía y fisiología de su faringe. Un segundo tipo de gama tonal es el de la “gama paralingüística” del hablante en el momento: un ajuste dentro de la gama orgánica con propósitos paralingüísticos (sorpresa, angustia, impaciencia, etc.)³³. El tercer tipo es la “gama lingüística”, la gama dentro de la cual varía habitualmente el tono fonológicamente pertinente de la voz del hablante en una conversación no marcada paralingüísticamente y neutra actitudinalmente³⁴.

El cuarto tipo de gama tonal, y para nosotros el más importante, es la “extensión tonal” (“pitch-span”) fonológica, que es la gama local (“local range”) dentro de la cual el hablante organiza los valores relativos de tono con propósitos prosódicos dentro del conjunto o de una parte de una unidad fraseológica particular.

Así, pues, nuestra percepción del valor tonal lingüísticamente relevante de una sílaba dada en una ocasión concreta en boca de un hablante concreto es completamente relativa. El oyente tiene que tener al menos una hipótesis de trabajo (tácita) de la gama orgánica que caracteriza al hablante. Tiene que tener sobreentendida la gama paralingüística en que el hablante se halla. Además debe tener una estimación de la anchura normal de la gama lingüística del hablante y una determinación del valor de la actual amplitud tonal (“pitch-span”) del hablante. Una vez que conoce todos estos factores, puede hacer una estimación del valor tonal relativo de cada sílaba.

³³ Aquí hay que tener en cuenta también las diferencias entre culturas al respecto.

³⁴ Las lenguas se diferencian en la ubicación de esta gama lingüística dentro de la gama orgánica: se dice, por ejemplo, que el español se habla, en conjunto, en una gama tonal más baja que el francés. Se diferencian también en la amplitud de la gama lingüística: se dice, por ejemplo, que la gama del mandarín es más amplia que la del francés.

La descripción fonética de los fenómenos tonales se limita convencionalmente a marcar los movimientos tonales relativos dentro de la gama lingüística.

El análisis de la melodía del lenguaje es importante por lo que entraña de soporte de índices afectivos, pero sobre todo por el hecho de que constantemente proporciona patrones de soporte lingüístico que operan simultáneamente con los patrones constituidos a base de rasgos segmentales y con algunos otros rasgos dinámicos.

La fluctuación tonal tiene así una función “indicadora” (“indexical”, según Abercrombie)³⁵ y una función lingüística; y esta segunda es básica en el sentido de que los signos “indicadores” están sobreimpuestos sobre los patrones de soporte lingüístico.

La fluctuación tonal, en su función lingüística, puede ser denominada “melodía del habla” (“speech melody”); y dicha melodía es parte de la forma de una lengua, exactamente igual que lo son los segmentos.

Las funciones lingüísticas de la melodía son muy variadas, pero fundamentalmente de dos tipos: en un caso los patrones melódicos forman parte de la estructura de la frase (“sentence”); en otro, lo son de la estructura de la palabra (“word”). A lo primero se lo denomina “entonación” (*intonation*); a lo segundo “tono” (*tone*)³⁶. En cada lengua la función es predominantemente de un tipo o de otro, de modo que las lenguas del mundo se pueden dividir en lenguas de entonación (“intonation languages”) y lenguas de tono (“tone languages”).

Laver³⁷ establecía una distinción entre dos usos fonológicos diferentes del tono, sobre la base del dominio lingüístico en el que los patrones tonales ejercen sus funciones contrastivas. El primero es el empleo del “pitch” en “sistemas tonales” (“tone systems”), en los cuales sirve para diferenciar unidades en el nivel de las palabras aisladas o de las sílabas aisladas³⁸. El segundo es el uso del “pitch” en “sistemas de entonación”, en los cuales sirve para identificar entidades lingüísticas en niveles superiores

³⁵ Cf. *supra*.

³⁶ Cf., por ejemplo, LUQUE 2006; 2006b, pp. 13 ss.

³⁷ 1994, p. 462 ss.

³⁸ PIKE 1948.

a la palabra, en el nivel de la frase (“phrase”) y de la oración (“sentence”).

En la distinción general entre lenguas de tono y lenguas de entonación hay ulteriores diferencias tanto en la forma como en la función de los patrones melódicos³⁹. En algunas lenguas de tono, por ejemplo, los patrones pueden servir para distinguir palabras completamente independientes que de otro modo serían iguales. En otras lenguas de tono los patrones pueden tener una función gramatical, marcando la distinción entre tiempos verbales, por ejemplo; sin olvidar, por supuesto, la función culminativa y demarcativa que dicha prominencia tonal ejerce en las palabras identificándolas como tales unidades rítmico-articulatorias. En las lenguas de entonación los patrones melódicos, aparte de su función demarcativa como señaladores de los límites de frase, pueden determinar tipos de oración: declarativa o interrogativa, orden o petición, dependiente o independiente.

Dentro de los sistemas de tono, en los cuales, los patrones tonales contribuyen a la identificación léxica de palabras individuales, se pueden distinguir dos tipos de este tono léxico: uno en que el dominio de la conducta tonal lingüísticamente significativa es la palabra entera; otro, en que el dominio significante es la sílaba⁴⁰.

El tono es usado fonológicamente con una función de entonación cuando los patrones melódicos significativos de movimientos tonales se distribuyen sobre unidades mayores que la palabra. Es lo que ocurre en inglés, lengua que es la que más se ha estudiado en este aspecto⁴¹.

2.2.2. La intensidad (“loudness” o “scale”) y “sonoridad” del sonus vocis

La intensidad del *medium* depende de la fuerza con que el aire es expulsado desde los pulmones mientras vibran las cuerdas vocales. La escala de intensidad de que es capaz la voz humana es muy considerable, pero es un rasgo fácilmente controlable y puede ser automática e inmediatamente controlado por el

³⁹ Cf. ABERCROMBIE 1967, p. 108.

⁴⁰ LAVER 1994, p. 462.

⁴¹ LAVER 1992, pp. 483 ss.

hablante, acomodándolo a las condiciones en que se encuentre. Los ajustes son muy exactos y el “feed-back” sobre el que se basa este control fino es casi completamente auditivo. El control se hace menos exacto cuando hay interferencias en la escucha⁴².

Cada cual al hablar cubre, en momentos diferentes, una amplia gama de intensidades. Pero individualmente hay muy distintos grados en la intensidad media del habla de cada uno⁴³.

La intensidad tiene poca importancia lingüística: esto se ve en el hecho de que un hablante de poca calidad en su intensidad apenas reproduce contrastes de intensidad o casi prescinde de ellos; y esto no importa e incluso puede pasar desapercibido⁴⁴.

Como siempre, hay que distinguir entre medidas físicas y correlatos perceptivos: lo mismo que la altura tonal (“pitch”) es el correlato perceptivo de la frecuencia, como medida física, la sonoridad (“loudness”) es el rasgo perceptivo relativo al concepto físico de “intensidad”.

El oído humano tiene una extraordinaria capacidad sensitiva para la intensidad de los sonidos y puede abarcar y apreciar una gama admirable de intensidades.

Se ha definido la sonoridad de un segmento como su intensidad (“loudness”) relativa a la de otros sonidos con la misma duración (“length”), “stress” y tono (“pitch”). La “jerarquía de sonoridad” generalmente aceptada, en líneas generales es la siguiente, de mayor a menor:

| |
|-----------------------------|
| vocales (“vowels”) |
| vocales bajas (“low”) |
| vocales medias (“mid”) |
| vocales altas (“high”) |
| “glides” |
| líquidas (“liquids”) |
| nasales (“nasals”) |
| obstructivas (“obstruents”) |
| fricativas (“fricatives”) |
| africadas (“affricates”) |
| occlusivas (“stops”). |

⁴² Las mujeres bajo el secador de la peluquería hablan más fuerte que de costumbre o de lo que ellas quisieran hablar en público.

⁴³ Se ha dicho incluso, aunque esto no está comprobado, que hay diferencias de intensidad media entre lenguas: los egipcios y los árabes parece que hablan con más intensidad que los escoceses.

⁴⁴ Sobre todas estas cuestiones sigo a ABERCROMBIE 1967, pp. 95 ss. y a LAVER 1994, pp. 500 ss.

Asumiendo que se puede establecer un principio de sonoridad relativa para las reglas lingüísticas generales que gobiernan la secuencia segmental dentro de la sílaba, se siguen dos consecuencias: la primera es que cada sílaba estaría internamente caracterizada por un “perfil de sonoridad” a lo largo de sus segmentos constituyentes; la segunda, que todas las sílabas serían susceptibles de ser referidas a sus sílabas vecinas de la unidad de habla en una jerarquía de prominencia silábica relativa⁴⁵.

En general, se puede decir que la intensidad parece explotada en la comunicación lingüística mucho menos que el tono.

Las diferencias de intensidad pueden contribuir a la percepción del “stress” de una sílaba dada en determinadas lenguas.

Más allá de la sílaba el uso lingüístico de la intensidad como rasgo prosódico es comparable en cierto modo al del tono.

2.3. *La organización rítmico-métrica del sonus vocis*

Y pasamos así al último escalón de la producción del lenguaje, el de la organización rítmico-métrica.

Abercrombie⁴⁶ incluía el ritmo entre los rasgos que constituyen la “dinámica de la voz”, rasgos todos ellos controlables, aprendibles y, por tanto, adquiribles. Para Laver, la “metrical organization of speech” es el sexto y último elemento de la producción del habla, tras la iniciación, la fonación, la articulación, la organización temporal y la organización prosódica.

El habla depende de la respiración: la corriente de aire no es continua, sino que consiste en una rápida fluctuación que refleja las contracciones y relajaciones de los músculos respiratorios; cada contracción de dichos músculos es lo que los fonetistas denominan “chest-pulse”, que coincide con una sílaba⁴⁷; con estos impulsos, reforzándolos, coincide otro tipo de impulso menos frecuente, el denominado “stress-pulse”. El ritmo del habla se constituye a base de estos dos tipos de impulsos; es un producto del modo en que se combinan al producir una corriente de aire para hablar. Dicho ritmo está de hecho en la corriente de aire,

⁴⁵ Esta segunda consideración contribuye a la noción de “peso silábico” para explicar la percepción del ritmo de las unidades fraseológicas.

⁴⁶ 1967, pp. 95 ss.

⁴⁷ STETSON 1951.

antes de que en ella tomen cuerpo las vocales y las consonantes de las palabras⁴⁸. En este sentido se puede decir con García Calvo⁴⁹ que el ritmo del lenguaje es “prelingüístico”, en cuanto que “común con todo proceso temporal”.

El ritmo del habla, como el de otras actividades humanas, surge así de la recurrencia de los movimientos implicados en la producción silábica y en la producción del “stress”⁵⁰ o de otro tipo de prominencia, como el peso silábico⁵¹.

⁴⁸ ABERCROMBIE 1965, p. 17. Sobre estos condicionamientos respiratorios y motrices del lenguaje, *cf.* BALBÍN 1968, pp. 61 ss.

⁴⁹ 1979, p. 251.

⁵⁰ *Cf.* ABERCROMBIE 1967, pp. 96 ss., quien, en consecuencia, reconocía dos tipos de ritmo en el lenguaje: uno determinado por la producción silábica (“syllable-timed”), en el cual la regularidad se halla en la periodicidad de los movimientos de articulación, mientras que los de “stress” son irregulares; otro determinado por el “stress” (“stress-timed”), en el que ocurre al revés.

Siendo las demás cosas iguales, una sílaba es más prominente que otra en la medida en que sus segmentos constituyentes presentan un tono (“pitch”) más alto, una intensidad (“loudness”) mayor, una duración más larga o un mayor desvío articulatorio del tracto vocalico respecto de la posición neutra.

Semejante caracterización compara tácitamente dos sílabas de igual estructura fonológica. Cuando a igualdad de todo lo demás una sílaba se hace más prominente por exageración de uno de esos cuatro rasgos, se dice que esa sílaba más prominente recibe más acento (“stress”).

En esta definición el “acento fonético” (“phonetic stress”) es un fenómeno de gradación y la realización fonética de una sílaba se puede decir que muestra un grado mayor o menor de “stress” relativo a la manifestación de alguna otra sílaba. El “stress” se puede así considerar una propiedad fonológica de la sílaba y se pueden establecer inicialmente dos tipos de sílabas, “acentuadas” y “no acentuadas” (“stressed” y “unstressed”) usando dos grados de “accento fonológico” (“phonological stress”).

La ubicación del acento fonológico en una sílaba concreta de una palabra es una propiedad definidora de dicha palabra; así se habla de “accento de palabra” (“word-stress”) o acento léxico (“lexical stress”). Se usa también el término “accent” o “word-accent” para el concepto de “lexical stress”, lo cual puede ser útil cuando uno quiere distinguir entre “word-accent” como algo potencial en la ubicación normal del “stress” en una palabra y “stress” como la ubicación de hecho en una ocasión determinada: algo así como distinguir entre “accento” y “refuerzo o énfasis”. La manifestación fonética del acento (“stress”) varía de una lengua a otra. Para todo ello, *cf.* LAVER 1994, pp. 511 ss.

⁵¹ Un segundo modo por el que las sílabas se pueden diferenciar en prominencia es el “peso silábico” (“syllable weight”), que es en parte un concepto fonológico basado en la constitución segmental de la estructura de las sílabas. Dependiendo de su configuración estructural las sílabas pueden ser consideradas métricamente como “pesadas” (“heavy”) y “ligeras” (“light”) en prominencia.

Una tercera vía por la que las sílabas pueden alcanzar prominencia, dentro del marco general del peso silábico, es la sonoridad característica de sus segmentos individuales constituyentes. *Cf.* LAVER 1994, p. 512 ss.

La base rítmica del verso y de la prosa es así la misma: ambos no son otra cosa que el resultado de explotar y organizar ciertos aspectos sonoros del habla o, mejor dicho, los movimientos que sustentan dichos fenómenos sonoros. Toda organización rítmica del habla artística, incluso la del más sofisticado de los versos, descansa y se sustenta en los patrones o factores articulatorios y rítmicos intrínsecos al habla normal⁵². El ritmo del habla cotidiana es el fundamento del ritmo del verso en la mayoría de las lenguas⁵³.

Por ello los hablantes de una lengua se hayan capacitados para producir y reconocer dichos efectos rítmicos sin necesidad de un estudio especial de prosodia o de métrica; el oyente reconoce el ritmo que emite el hablante en la medida en que, como miembro de la misma comunidad lingüística, mantiene con él lo que Abercrombie denominaba una “empatía fonética”⁵⁴.

La cadena hablada se percibe generalmente como pronunciada con un cierto ritmo. La percepción de ese ritmo del habla consiste en el reconocimiento por parte del oyente de una recurrencia quasi periódica en el tiempo dentro de un tipo dado de unidad del habla. Dicha recurrencia descansa o bien en la mera sucesión discontinua de las unidades de articulación (las sílabas, las palabras o las frases, claramente demarcadas mediante el “stress” u otro tipo de fenómenos como las inflexiones tonales), en cuyo caso nos hallamos más cerca de lo que se suele denominar “ritmo primario”, o bien en la aparición más o menos regular (como mínimo, consabida) de unas cimas de prominencia⁵⁵ que marquen unas sílabas frente a otras y den lugar a la alternancia de momentos distintos propia de un “ritmo secundario”.

⁵² HARDING 1976, pp. 17 ss., 29 ss.

⁵³ ABERCROMBIE 1967, p. 98.

⁵⁴ 1965, p. 19.

⁵⁵ Prominencia conseguida mediante el acento silábico (“syllable stress”) o/y el peso silábico (“syllable weight”). Para una exposición de conjunto de los recientes avances de la fonética en este sentido, véase LAVER 1994, pp. 513 ss, donde se pasa revista a la prominencia conseguida mediante el acento silábico (los mecanismos empleados en su producción, los rasgos acústicos implicados, el “accento de frase”, el acento fonológico y sus funciones) o mediante el peso silábico (estructura de la sílaba, tipos según el peso); se estudian luego los diferentes patrones de acento léxico en diversas lenguas (acento fijo/variable, colocación del acento determinada por el peso silábico, acento sintáctico) y, por último, se discute sobre la relación entre la prominencia silábica y el ritmo percibido en las secuencias de habla.

Por “ritmo primario”, o “cardíaco”, se entiende la mera secuencia de sucesos o elementos perceptibles, separados entre sí por unos intervalos determinados⁵⁶. En el “ritmo secundario”, en cambio, ya no se trata de la simple presencia/ausencia de un fenómeno, sino de una secuencia de, como mínimo, dos fenómenos distintos en alternancia regular o, al menos, consabida⁵⁷. En este ritmo secundario, es decir, en el ritmo propiamente dicho, el proceso supone la sucesión alternativa de sucesos o momentos que se reconocen como diferentes, x y 0, cuya diferencia es la condición de que uno de ellos, 0, se reconozca en ese retorno sucesivo como siendo el mismo⁵⁸.

Abercrombie, adoptando las categorías de ritmo lingüístico introducidas por Pike⁵⁹, entendía aún la isocronía como una característica del ritmo lingüístico de todas las lenguas. Dicha isocronía, sin embargo, ha quedado experimentalmente descartada por los estudios fonéticos posteriores, que han optado por una “isocronía subjetiva” en la que todo se reduce a una especie de “tendencia”. Estas teorías orientadas hacia la subjetividad implican

⁵⁶ Se trata, por tanto, de la simple presencia/ausencia de un suceso o estímulo (x x x x...). Es lo que ocurre con el pulso cardíaco o, ya dentro del lenguaje, con la mera sucesión de unidades de producción (sílabas, palabras, frases) en la cadena hablada; dicha cadena, en cuanto que proceso sonoro discontinuo, ya es en sí rítmica en este sentido de ritmo primario.

⁵⁷ Se trataría como mínimo de una secuencia x 0 x 0 x..., o, ya en el lenguaje, por ejemplo, no de una sucesión sílaba-silencio-sílaba-silencio..., sino además de dos tipos distintos de sílabas. Y otro tanto cabría decir en el nivel de las palabras o en el de las frases. Cf., por ejemplo, CHATMANN 1965, p. 22; ALLEN 1973, pp. 101 ss.

⁵⁸ Ahora bien la diferencia entre x y 0 no es simultánea, sino anterior a las nociones lógicas de “identidad” y “diferencia”: 0 no retorna porque sea 0, sino que es 0 porque retorna. Esto además exige que el ritmo se fundamente en una condición lógica, la de que los momentos sean solamente “uno u otro”, “o sí o no”.

La alternancia rítmica de esos dos momentos x y 0 tiene dos posibilidades y sólo dos: la simple 0 x ... o la reduplicativa 0 x x 0 x x 0... No cabe, por ejemplo, una sucesión 0 x x x 0, pues el x medial no se identificaría como tal. Tampoco cabe la alternancia 00 xx 00, pues en la alternancia reduplicativa 0 xx 0 xx el elemento x alterna con 0 en cuanto que reduplicativo (en la alternancia simple 0 x 0... lo hacía en cuanto que no 0) y no cabe, por tanto, otro elemento reduplicado. De estos dos tipos de alternancia rítmica dependen en cierto modo los dos tipos básicos de compases, los binarios y los ternarios: de la alternancia simple o binaria procede el compás o metro ternario, en el que uno de los momentos mide doble que el otro; de la alternancia reduplicada o ternaria procede el compás binario, en el cual valen lo mismo el momento reduplicado (xx) que el no reduplicado (0). Cf. GARCÍA CALVO 1979, pp. 252 ss.

⁵⁹ 1946.

que la verdadera isocronía se reduce a un patrón subyacente en la estructura profunda, la regularidad de cuya realización de superficie es perturbada por factores relacionados con la estructura fonética, fonológica y gramatical del habla, a base de unos patrones cuyas complejas reglas están aún por explicar completamente⁶⁰. Aunque, evidentemente, las cosas no son tan simples: las distorsiones rítmicas no parecen venir sólo de esa estructura externa fonológica o gramatical del habla, sino que parecen residir también en la propia naturaleza de la producción del habla; a lo que hay que sumar las variabilidades adicionales impuestas por las diferencias entre hablantes, por el “acento”, el estilo, las circunstancias, el humor, etc.

Todo ello hace que el material del habla no sea nunca completamente predecible; el oyente se ve así obligado a recuperar la intención del hablante a partir de la evidencia temporal de la señal lingüística.

Es, pues, fundamental la cuestión de la objetividad o subjetividad del ritmo, la distinción entre “ritmo objetivo” (el constituido por una serie de elementos formales sucesivos) y “ritmo subjetivo” (que reside en unos elementos funcionales que pertenecen a la experiencia subjetiva⁶¹); en otras palabras, determinar si el ritmo se produce (es decir, es cosa del emisor o de la señal en sí) o se percibe (o sea, es algo impuesto por el receptor⁶²).

La experimentación psicológica y fonética tienen más que comprobada una gran capacidad nuestra para experimentar y percibir el ritmo, capacidad que no se reduce a la simple recepción de los estímulos externos, es decir, a una “percepción analítica”,

⁶⁰ Se trata, pues, de un terreno abierto a nuevas investigaciones y lleno de sugerencias para la fonética y la fonología modernas: *cf.* LAVER 1994, pp. 524 ss. y 533, con indicaciones bibliográficas al respecto.

⁶¹ Las unidades básicas del ritmo son siempre elementos motrices; en la lengua, por ejemplo, las sílabas; en la música, cada uno de las notas o tonos; en la danza, los movimientos del cuerpo. Las diferencias entre las unidades básicas (es decir, entre los tiempos marcados y no marcados de dicho ritmo) pueden establecerse en el ritmo subjetivo sin necesidad de una percepción previa objetiva. Como muy bien dijo DE GROOT, las diferencias rítmico-funcionales entre las unidades básicas del ritmo objetivo pueden realizarse de cualquier manera imaginable. En cambio, estas diferencias en el ritmo subjetivo son siempre de “Auffälligkeit”, es decir, de “capacidad de llamar la atención”, de “prominencia”.

⁶² *Cf.*, al respecto, por ejemplo DE GROOT 1932, pp. 177 s. o GARCÍA CALVO 1975, pp. 18 ss.; LUQUE 1994, pp. 97 ss.

sino que alcanza igualmente a la predicción y expectativa de los estímulos venideros, de forma que fácilmente capta cualquier fallo en la organización de los sucesos rítmicos (la “percepción predictiva”) y llega incluso a una “predicción constructiva”, producto de nuestra predisposición a imponer patrones rítmicos y estructuras organizativas en aquellas realidades que percibimos (entre ellas, por supuesto, los procesos sonoros o temporales, en general), aun cuando en dichas realidades o secuencias no haya unos estímulos objetivos que induzcan a ello.

La percepción del ritmo es algo inherente en nuestra experiencia de secuencias de sucesos en el dominio temporal: ante todo hay que decir que nuestro sistema auditivo es extremadamente sensible a los fenómenos rítmicos; cualquier oyente capta la regularidad de los golpes rítmicos en la música y percibe perfectamente cualquier desviación de un ritmo establecido; un simple golpe sincopado lo percibimos enseguida claramente como fuera de paso en relación al ritmo de la frase. Es la “percepción analítica”.

Y esta capacidad para percibir la desviación rítmica de un único golpe sincopado se asienta en el hecho de que el oyente ha desarrollado una expectación de la ejecución rítmica por referencia a la cual juzga dicha desviación; es la “percepción predictiva”.

Pero además la percepción del ritmo, en general, como ya dije, y la del ritmo del habla, en particular, no es sólo analítica y predictiva, sino que puede ser también constructiva; la denominada “percepción constructiva”: nuestro sistema cognitivo no se resiste a imponer unos patrones rítmicos en aquello que percibe, aun cuando para ello no exista un estímulo objetivo; es el ejemplo tantas veces aducido de los golpes del péndulo del reloj, objetivamente iguales, sobre los que tendemos a imponer una organización subjetiva y arbitraria, que podemos modificar a voluntad. Y otro tanto puede ocurrir con los pasos al caminar. La lengua ofrece muchos ejemplos de esta tendencia o disposición cognitiva a imponer construcciones rítmicas al material auditivo⁶³. Esta formación de hipótesis rítmicas sobre el habla

⁶³ Experiencias en las que, por ejemplo, se hace que un oyente vaya marcando sobre la mesa los golpes que percibe del habla continua muestran que dicho oyente marca un ritmo más regular que el que conlleva de suyo el material lingüístico.

se puede decir que forma parte de unas estrategias cognitivas: se trataría en último término de imponer patrones cognitivos sobre el material sensorial con vistas a hacerlo disponible para su procesamiento ulterior.

Pero, dejando a un lado todas estas reservas sobre la variabilidad o la “irregularidad” del ritmo del habla, los fonetistas reconocen hoy como un hecho el que en el ritmo del habla se suman unos fenómenos de prominencia objetiva⁶⁴ con unos procesos de construcción cognitiva. Y entienden que el ritmo percibido es una propiedad del habla que emerge de la coincidencia de sonoridad segmental, peso silábico y “stress” léxico (acento de palabra) en el léxico de una lengua y del empleo pragmático de dicho léxico en las unidades fraseológicas de dicha lengua⁶⁵. A partir de una hipótesis de trabajo como ésta, que concibe el ritmo como una propiedad emergente, se deduce que en una lengua dada, dentro de unidades fraseológicas de “tempo” normal, la percepción del ritmo depende directamente del modo en que es capaz de fluctuar la prominencia de sílabas sucesivas. Y, dado que dicha prominencia relativa se ve como producto de la combinación de la sonoridad segmental con el peso silábico y el “stress” léxico, se intenta explorar en cada caso, en cada lengua, las posibilidades rítmicas que resultan de las permutaciones de dicha combinación⁶⁶.

3. Las reelaboraciones artísticas del ritmo del habla. Problemas de su estudio

En cualquier hecho de habla van implícitos todos estos factores sonoros: timbres, tonos, intensidades, duraciones, “tempo”, unidades de articulación mayores o menores, etc. Todo lo cual se complica si de dicha habla se pretende hacer un uso artístico, si se pretende un habla literaria. Dicha habla artística se sirve, no podía ser de otra forma, de los materiales del habla normal, entre ellos de estos factores o componentes fónicos: “toda obra

⁶⁴ Que, como ya he dicho, se hace residir en el peso silábico, en la sonoridad de los segmentos de cada sílaba y en el “stress” de dichas sílabas.

⁶⁵ Se entiende que algunas de estas unidades fraseológicas (utterances) resultan más regulares rítmicamente que otras dentro de la misma lengua y que pueden además añadir componentes de entonación que afectan a la temporización.

⁶⁶ Cf. de nuevo para todo esto, por ejemplo, LAVER 1994, p. 527.

de arte literaria es, antes que nada, un conjunto de sonidos de los cuales emana el significado”⁶⁷, hasta en aquéllas en que este medio sonoro queda reducido al mínimo, como puede ser el caso de una novela, el estrato fónico mantiene su importancia decisiva. Imagínese entonces la importancia de este componente sonoro en la expresión literaria antigua, que, incluida la prosaica, iba destinada ante todo y sobre todo a la ejecución oral. En toda obra literaria desempeñan una función de primer rango todos los factores fónicos (las calidades fónicas o fónico-prosódicas de las distintas unidades lingüísticas; la relaciones sonoras entre dichos componentes distribuidos en la cadena hablada, las rimas, las imitaciones sonoras –la denominada “armonía imitativa”–, toda la “orquestación” del habla) y, entre ellos los factores rítmico-métricos, es decir, todo lo referente a la articulación del flujo sonoro del habla⁶⁸.

El lenguaje versificado surge, pues, del habla normal, a base de un proceso de estilización y esterotipación de determinadas formas, algunas de las cuales llegan a fijarse como “formas métricas”. Este proceso de estereotipación del habla, a través de esa modalidad de habla que en otra ocasión⁶⁹ he denominado “habla marcada”, está en el origen del sistema musical y del sistema versificadorio. Se trata de unas unidades lingüísticas, fraseológicas, que por las razones que sea llamaron especialmente la atención de los hablantes, los cuales en el contexto del rito o del mito las repitieron una y otra vez. A base de ser repetidas e incluso subrayadas con movimientos corporales se va fijando progresivamente su estructura rítmica hasta que queda definida como una auténtica forma métrica, dispuesta ya para ser cumplimentada a base otros materiales lingüísticos. Estas formas métricas o versificadorias, una vez consolidadas constituirán incluso unas unidades autónomas, que no tienen por qué coincidir con las unidades fraseológicas del habla normal⁷⁰. Esto, por supuesto, se da en el verso, la fuerza de cuyo funcionamiento consistirá

⁶⁷ WELLEK-WARREN 1953, p. 187.

⁶⁸ Cf. WELLEK-WARREN 1953, pp. 188 ss.; HERESCU 1960, pp. 12 ss., donde se recogen una serie de pasajes que reflejan la especial importancia que los antiguos griegos y latinos concedían a los recursos fónicos en la elaboración artística del lenguaje.

⁶⁹ LUQUE 1998; 2002.

⁷⁰ Es la independencia que ya les reconocía COHEN 1996.

precisamente en esa relación dialéctica, esa “violencia organizada”, que se establece entre estas unidades rítmico-métricas nuevas, “artificiales” por así decirlo, y las unidades normales del habla (las palabras, las frases, unidades conceptuales y gramaticales, pero también unidades rítmicas naturales de la producción del lenguaje)⁷¹. En la prosa la situación es distinta: el período en ella es menos autónomo, se halla más sometida a las unidades conceptuales o incluso gramaticales, lo cual no quiere decir que no sea una unidad esencialmente rítmica, antes que unidad conceptual.

En el lenguaje versificado la cadena hablada aparece con una organización especial, basada en la recurrencia de determinados fenómenos (número y/o tipo—largas/breves, tónicas/átonas—de sílabas, distribución de fonemas, morfemas, etc.). Así se caracteriza frente al término opuesto, la denominada “prosa”. Pero, como en otras muchas dicotomías lingüísticas, por un lado, el término positivo aparece con frecuencia hipercaracterizado, con marcas distintivas redundantes; por otro, el término negativo (la prosa) puede tener algunas de las características del positivo⁷².

Dichos rasgos y características han de ser, por supuesto, siempre predecibles. Sobre su base se crea en el lenguaje versificado, y *mutatis mutandis* en la prosa rítmicamente articulada, una trayectoria circular, no lineal, unas unidades que, según he dicho, no tienen por qué coincidir con las oraciones.

El estudio de todo este componente fónico del habla y, en particular, del habla artística, lleva en sí la dificultad de la comunidad de conceptos y, sobre todo, de términos, con la música. Habla y música son dos fenómenos distintos, pero absolutamente paralelos; es más, en último término, son dos desarrollos distintos de una misma célula germinal, la capacidad vocal del hombre y la utilización de dicha capacidad para comunicarse. Si en sí habla y música van esencialmente unidas, lo están también sus respectivos análisis; históricamente así ha sido: la teoría musical se halla en la base del análisis de la articulación sonora del lenguaje que llevan a cabo no sólo la métrica sino también la retórica o la gramática, en sus capítulos de fonética, de ahí que muchos conceptos y términos de aquélla se hayan trasplantado a

⁷¹ Cf. MAROUZEAU 1949, p. 209.

⁷² RODRÍGUEZ ADRADOS 1969, p. 640.

los otros ámbitos, dejando abierta una brecha para todo tipo de tergiversaciones y malentendidos: conceptos y términos relativos al tono, a la intensidad, al acento, a los timbres, a las unidades rítmico-métricas, comunes a todos estos ámbitos y, en buena parte, difundidos en todos ellos a partir del campo de la música, requieren siempre una matización para ser entendidos en su justo sentido de acuerdo con el contexto en que se los emplea.

Huelga, por tanto, insistir aquí en los problemas que entraña el concepto y el término “ritmo”.

Dos cuestiones, sin embargo, a las que de un modo u otro ya me he referido no pueden ser pasadas por alto en este punto: una es la necesaria pertinencia lingüística de los elementos que intervienen en el ritmo artístico del lenguaje⁷³, es evidente que en cada lengua para que un elemento pueda ser base de este ritmo o intervenir de en él de algún modo ha de tener carta de naturaleza, es decir, ha ser pertinente en el sistema de dicha lengua.

La segunda cuestión es el carácter convencional de este ritmo artístico. En efecto, en una secuencia rítmica los patrones o intervalos en que se organiza no han de ser necesariamente iguales, ni siquiera regulares; basta con que sean consabidos, convenidos⁷⁴. Esta convencionalidad no afecta sólo al ritmo del lenguaje, cuyo sistema es todo él convencional, sino a cualquier tipo de secuencia rítmica.

4. *El ritmo y el metro*

Pues bien, tras este breve recorrido sobre una serie de perspectivas modernas acerca del ritmo del lenguaje, el natural y el artístico, viene a cuento volver la vista a algunos puntos especialmente relevantes de las antiguas doctrinas al respecto, a la teoría rítmico-métrica que terminó consolidándose en el seno de las antiguas artes musicales, desde donde se difundió al ámbito de la retórica y de la gramática y se perpetuó, en conceptos y términos, hasta nuestros días.

Según una clasificación, al parecer, bastante extendida, dentro de las artes de lo bello, lo que hoy entendemos por “bellas artes”, se distinguían dos grupos⁷⁵, un doble trío: de un lado las

⁷³ Cf., por ejemplo, MUKAROVSKY 1931; ALLEN 1973, p. 12.

⁷⁴ Cf. MARINER 1971.

⁷⁵ Cf. WESTPHAL 1867, pp. 4 ss.

artes “apotelésticas” (*τέχναι ἀποτελεστικαί*), que salen terminadas de mano del artista: la arquitectura, la escultura y la pintura. De otro las artes “prácticas” (*πρακτικαί*) o “músicas” (*μουσικαί*), en las que, además de la acción creadora del artista, hay que contar con un acto de ejecución o “performance” (aun cuando, como ocurría sobre todo en etapas más antiguas, el creador –compositor/poeta– y el ejecutante fueran la misma persona): la danza, la música, la poesía. Las tres del primer grupo, además, representaban lo bello estáticamente, en el espacio, mientras que las tres del segundo lo hacían dinámicamente, en movimiento, en su desarrollo temporal.

Todas estas artes, como es lógico, se sustentaban sobre un principio ordenador, que en las estáticas era la figura (*σχῆμα*) u ordenación espacial y en las dinámicas, el ritmo (*ρύθμος*). Las tres artes dináminas o musicales (*τέχναι μουσικαί*) formaban, de suyo, un todo unitario, más sólido que el de las espaciales. En ellas, no sólo creador y ejecutante eran, como acabo de decir, la misma persona, sino que el poeta (*ποιητής*) era a la vez el compositor o músico (*μουσικός*⁷⁶).

Pues bien, en el seno de dichas artes musicales, de esta *μουσική* (término que, de suyo, designa el conjunto de las tres, no sólo la parte “musical” de dicho conjunto, como ocurre con nuestra “música”) se configuró poco a poco un sistema teórico, una *θεωρία*, la ciencia de la música, la *τέχνη μουσική*, cuyo sistema terminó estructurado en tres apartados: la harmónica (*άρμονική*) o teoría de los intervalos, las consonancias y disonancias, las escalas y sistemas, etc.; la rítmica (*ρύθμική*), o teoría del ritmo y del compás y, en estrecha relación con ella, la métrica (*μετρική*), especializada en las formas de ritmo o compás propias de la poesía. Cada una de dichas tres partes tenía, a su vez, una faceta teórica y otra práctica: respectivamente, la “melopea” (*μελοποιία*), la “ritmopea” (*ρύθμοποιία*) y la poesía o teoría del poema (*περὶ ποιήματος*).

Mas dichas tres disciplinas, que con el tiempo irían cobrando autonomía⁷⁷, no eran en principio más que tres facetas de una

⁷⁶ Término que, en principio, significa “teórico de la música”, antes que “ejecutante” más o menos virtuoso.

⁷⁷ Cf., por ejemplo, LUQUE 2001b.

teoría general que respondía a una realidad unitaria, la de la μουσική, en cuyo seno lo que hoy entendemos por música, poesía y danza se hallaban estrechamente vinculadas.

En lo que se refiere a la configuración progresiva de una teoría sobre el ritmo, se entrevé así una primera fase en la que dicho ritmo se concibe ligado a los movimientos corporales de la danza; de ahí términos como “pie” (*πούς*) o “paso” (*βάσις*) que quedaron luego como designaciones de las unidades básicas de dicho ritmo. Luego, poniendo más los ojos en el componente lingüístico, se pasó a ligar el ritmo al habla, midiéndolo (*μέτρον*) a partir del flujo silábico. Hay que esperar a Aristóxeno de Tarento para ver el ritmo entendido como una instancia superior, como algo abstracto u autónomo, por encima de los movimientos de la danza o de las sílabas del lenguaje. Define, en efecto, Aristóxeno el ritmo como “ordenación de los tiempos” (*τάχις χρόνων*), entendiéndolo, de acuerdo con los principios su maestro Aristóteles, como la forma (*εἶδος*) que articula la materia (*ὕλη*) a ella sometida, los tres sujetos de ritmo (*ρύθμιζόμενα*): el habla (*λέξις*), el componente melódico o tonal (*μέλος*) y el movimiento corporal (*κίνησις σωματική*). La unidad de medida de dicha forma rítmica no es, por tanto, el paso, ni tampoco la sílaba, sino una unidad temporal abstracta, el “tiempo primo” (*χρόνος πρώτος*)⁷⁸.

Distinguido, así, el ritmo (*ρύθμος*) de su realización (*ρύθμοποιία*) y de los materiales temporales o duracionales a los que se aplica (*ρύθμιζόμενα*), queda en otro sentido estrechamente ligado a otro concepto y término con el que mantiene vínculos estrechos en diversos sentidos, el concepto de “medida” (*μέτρον*).

Ritmo y metro⁷⁹ se contraponen como género y especie o como serie infinita y finita, como secuencia indefinida y secuencia delimitada por dicha medida. Se consolida así también la expresión “a base de medidas” (*κατὰ μέτρον*), en la que subyace la idea de “metro” como algo más claramente regulado, constituido por unos esquemas fijos, no ya sólo en longitud sino en cuanto a su organización interna; frente a él, en el ritmo no

⁷⁸ Sobre todo ello, *cf.*, por ejemplo, LUQUE 1987, pp. 23 ss; 1995, pp. 11 ss.

⁷⁹ *Cf.*, por ejemplo, VANDVIK 1937; DREXLER 1941.

habría un retorno regular de elementos establecidos a priori. Se llegará con el tiempo a hablar de versificación “rítmica” o de “ritmos” (*rhythmi*), distinguiendo la nueva versificación silábica o silábico-acentual frente a la antigua versificación cuantitativa, la “métrica”. Ritmo y metro, por otra parte, se contraponen como dos grados distintos de abstracción: la forma rítmica es algo más abstracto y genérico que la forma métrica; el metro es un ritmo secundario lingüísticamente determinado, realizado a base de materiales lingüísticos⁸⁰.

Sobre la base de estas ideas antiguas unos teóricos redujeron luego el concepto de ritmo a los procesos en los que hay una “periodicidad” más o menos regular o, al menos, “consabida”⁸¹ entre el productor y el receptor. Otros, con un criterio más laxo, reconocen como rítmico cualquier proceso temporal o motriz discontinuo⁸². Los primeros casi identifican “ritmo” con “metro” y, en consecuencia, dentro del lenguaje no reconocen más proceso rítmico que el del lenguaje versificado; para ellos hablar de “ritmo de la prosa” sería contradictorio o puramente metafórico⁸³. Para los segundos, en cambio, este ritmo de la prosa artística es algo absolutamente normal, como lo es también el ritmo del habla espontánea cotidiana.

En este sentido se orienta una de las tradicionales distinciones que acabamos de ver entre “ritmo” y “metro”: frente al metro, el ritmo no consistiría en un retorno regular de elementos establecidos a priori. Sería éste el sentido en que se habla de poemas “de ritmo libre”; poemas que en ese caso poco se diferenciarían de la prosa rítmica⁸⁴.

Por esta vía se puede incluso ampliar y relajar el concepto de ritmo hasta el punto de reconocerlo en cualquier hecho de habla, que conlleva por naturaleza una sucesión de sílabas distintas (tónicas y átonas, largas y breves), de modo que nada fuera propiamente no rítmico, tal como sugería ya Quintiliano:

⁸⁰ Cf., por ejemplo, LUQUE 1984; 2002

⁸¹ MARINER 1971.

⁸² Algo próximo a lo que acabo de decir sobre el “ritmo primario”.

⁸³ Es el caso, por ejemplo, de WIMSATT, que mencionan WELLEK-WARREN (1953, p. 193, n. 18).

⁸⁴ Cf. PRIMMER 1968 y bibliografía allí citada.

Y, por cierto, en todo el cuerpo y, por así decirlo, en el trecho entero (del habla) se halla inserto el ritmo: pues ni hablar puedo sino a base de sílabas breves y largas, a base de las cuales se hacen los pies. Más, sin embargo, se lo requiere y aparece en las cláusulas⁸⁵.

Pero, si es así, ¿qué distinción establecer entre el habla común y la prosa artística? Viene entonces aquí otro tipo de concepción del ritmo no ya a base de unos patrones más o menos regulares, surgidos de la alternancia de dos tipos de sílabas, sino desde la óptica de la membración, de la responsión, de la estructura armoniosa. Así enfocado, el ritmo se desliga de sus lazos con las sílabas y sus posibilidades de prominencia en virtud de las modulaciones prosódicas (el tono, la intensidad, la duración) y se le abre la puerta al ámbito de las otras unidades de producción (unidades rítmicas primarias) del habla, las palabras y las frases. También estas unidades mayores pueden establecer patrones de retorno más o menos regular, como lo hacen las sílabas, pero, sobre todo, dan pie y constituyen el sustento de una articulación armónica del habla donde tengan cabida todo tipo de responsiones o correspondencias.

Se da por esta puerta entrada en la producción del ritmo a una gama infinita de factores lingüísticos: todo tipo de elementos del lenguaje, formales y/o de contenido, pueden intervenir en esta articulación del habla a base miembros que se corresponden e interrelacionan armónicamente, rítmicamente, de muchas maneras posibles. Cualquier elemento formal o de contenido que se puede repetir u organizar en disposición de correspondencia con otros puede ser susceptible de formar parte de la organización rítmica del habla.

Es éste, como veremos, el sentido en que se orienta la articulación rítmica de la prosa artística promovida por los rétores antiguos, a base de dejar en ella bien establecidas unas unidades de articulación periódica, con unos límites bien marcados y con una estructura interna armónica⁸⁶.

En este sentido irá en buena parte la distinción antigua entre la organización rítmica del lenguaje versificado (secuencia de

⁸⁵ *Et in omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est: neque enim loqui possum, nisi e syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt. Magis tamen et desideratur in clausulis et appare...: IX 4,61.*

⁸⁶ Cf., por ejemplo, LUQUE 2001.

medidas de base cuantitativa, silábica o silábico-cuantitativa) y la organización rítmica de la prosa (articulación rítmica a base de unas unidades fraseológicas bien marcadas⁸⁷ mediante diversos elementos formales y de contenido de la propia dicción; elementos entre los que se incluyen ciertos patrones rítmicos del tipo de los que caracterizan en su totalidad al lenguaje versificado).

Pero todas estas nociones no se han delimitado ni se delimitan siempre con la suficiente claridad y entre los términos que las designan las interferencias son frecuentes. Sin ir más lejos, en la pareja básica ritmo/metro es lógico que esto ocurra, cuando hasta los propios conceptos se imbrican mutuamente; todo metro es rítmico y todo ritmo conlleva un cierto tipo de medida. Todo ello hace que los problemas terminológicos no sean infrecuentes en estos terrenos, y aún más cuando se trata de textos como los ciceronianos que no persiguen una exposición estrechamente técnica.

5. *Los orígenes de la noción de “ritmo”: el término ρύθμος*

Y, por fin, cerremos estas reflexiones con una breve consideración sobre el sentido originario del término griego ρύθμος. Parece, en efecto, que dicho término no tuvo desde el principio una relación clara y exclusiva con los procesos motrices o temporales, sino que se presenta, en general, con un doble sentido: por un lado, simplemente el sentido de regularidad, forma, ley; por otro el de flujo regular, repetición regular. Así se puede ver en Aristides Quintiliano, quien, aun manteniéndose en la línea de Aristóxeno, dejaba constancia expresa de esta multiplicidad de sentidos del término ρύθμος.

Formalmente la única etimología posible de ρύθμος parece ser la que lo relaciona con ρέιν, “fluir”⁸⁸. Pero aun así la relación semántica entre “ritmo” y “fluir” no parece tan clara; es más, resulta difícil. La filología moderna no se ha mostrado unánime al respecto, ni, en consecuencia, tampoco en la determinación del

⁸⁷ De manera especial en sus comienzos y en sus finales: *sententiae verbis finiantur eorumque verborum numero nascatur ab proceris numeris ac liberis ... Et, si primi et postremi [illi] pedes sunt hac ratione servati, medii possunt latere* (Cic. *De or.* III 49, 191); *nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit, sic in mediis quoque ...* (Quint. IX 4,67).

⁸⁸ Cf. FRISK 1960, s.v.

contenido semántico originario del término *ρύθμος*. Unos se han manifestado más abiertamente a favor de la relación “ritmo”—“fluir”; es el caso de Schröder⁸⁹, de Fritz⁹⁰, de Waltz⁹¹ o, más recientemente de Wolf⁹². Otros, como Jaeger⁹³, Leemans⁹⁴, Benveniste⁹⁵ o Primmer⁹⁶ han mostrado reparos más o menos fuertes a esta relación.

Waltz, por ejemplo, insistía en que la noción originaria de “ritmo” (*ρύθμος*, relacionado con *ρέιν*) había estado libre de otras, como “medida” o “simetría”, que se le habrían ido asociando luego arbitrariamente con el uso: la idea originaria habría sido sólo la del fluir continuo. Luego el término *ρύθμος* se habría aplicado a todo movimiento continuo y suave, como el de un arroyo que fluye, y que produce sobre nosotros una impresión agradable⁹⁷. De ahí habría pasado a designar los movimientos sonoros del canto, de la música, de la poesía, a la prosa retórica, indicando “la fluidité du mouvement continu, interrompu, ...que constitue la sucession des sons instrumentaux ou vocaux”. En Grecia este término no se habría visto mezclado en un principio con la idea de medida (*μέτρον*) ni con otras afines; el *ρύθμος* habría sido simplemente “una cualidad del movimiento”. Pero luego, incluso ya entre los griegos, a esta noción de “ritmo” se le habrían ido agregando otras, ajenas a su etimología, como las ideas de “regla”, “medida” u “ordenación simétrica”, en lo cual es posible reconocer la influencia de Pitágoras con su culto por el número. Así se modifica la noción primitiva de “ritmo” tanto en los filósofos como en el habla de la calle. De este modo, en la lengua de la retórica, llegó a entrar en el campo de *ρύθμος* el término *άριθμός/numerus*⁹⁸, que no es un verdadero equivalente

⁸⁹ 1918.

⁹⁰ 1938.

⁹¹ 1948.

⁹² 1955.

⁹³ 1933.

⁹⁴ 1948.

⁹⁵ 1951.

⁹⁶ 1968, pp. 19 ss.

⁹⁷ WALTZ 1948, p. 112.

⁹⁸ Curiosamente WALTZ consideraba a los romanos como los verdaderos responsables de esto. Por obra de CICERÓN [*sic*] se habría consagrado con este sentido el término *numerus*.

de ρύθμος, sino un mero sucedáneo. De ahí inconsecuencias tan graves como el que Cicerón (*De or.* III 186) afirmara que *numerus in continuatione nullus est*, lo cual contraviene la idea de “movimiento o flujo continuo” que Waltz pretendía reconocer en ρύθμος, o el que por parte de Cicerón o Quintiliano se relacionen estrechamente *numerus* y *modus*, *rhythmus* y *metrum*⁹⁹.

Jaeger¹⁰⁰, por ejemplo, a propósito del fragmento 67 de Arquíloco¹⁰¹, escribía:

La concepción de donde brota este *ethos* soberano se eleva por encima del consejo puramente práctico de mantener la moderación en la vida cotidiana, hasta la intuición de un ‘ritmo’ en la totalidad de la existencia humana. En ella funda Arquíloco su exhortación al propio control y la advertencia ante todo desbordamiento sentimental, en la alegría y en la pena, es decir, ante toda la constrección exterior (...). En este ‘ritmo’ es acaso posible percibir ya algo del espíritu de la filosofía natural y del pensamiento histórico que, por primera vez, avanza hacia la intuición objetiva de una legalidad en el curso natural de la existencia. Heródoto [I 207] habla derechamente de los ‘ciclos de las cosas humanas’ y por ello entiende, ante todo, los altos y los bajos de la fortuna.

Ello no debe conducirnos, sin embargo, a pensar el ritmo de Arquíloco como algo fluente, que es la consecuencia natural de lo rítmico para el sentimiento moderno, que suele apoyarse en una derivación etimológica de la palabra, de πέο, ‘fluir’. La historia real de la palabra se opone claramente a esta interpretación. La aplicación de la palabra al movimiento de la danza y la música, de la cual deriva nuestra palabra, es secundaria y oculta la significación fundamental. Debemos ante todo preguntarnos cómo entendieron los griegos la esencia de la danza y de la música. Y esto se halla brillantemente ilustrado por la significación fundamental tal como se muestra ya en el verso de Arquíloco. El hecho de que el ritmo ‘mantenga’ al hombre –he traducido antes los ‘mantiene en sus límites’– excluye ya toda idea de un flujo de las cosas. Pensemos en el Prometeo de Esquilo, que se halla sujeto, inmóvil en su roca, con grillos de hierro y dice: me hallo encadenado aquí en este ‘ritmo’¹⁰²; o en el Jerjes, del cual dice Esquilo que ha encadenado el flujo del Helesponto y ha ‘dado otra forma (ritmo) al

⁹⁹ Ignorando a ARISTÓTELES, por ejemplo, *Rhet.* III 9,3.

¹⁰⁰ 1933, pp. 126 ss.

¹⁰¹ “Ni debes pavonearte ante el mundo como vencedor ni hundirte y lamentarte como vencido; alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el ritmo que mantiene a los hombre en sus límites (*γίγνωσκε δὲ οἶος ρύθμος ἀνθρώπους ἔχει*)”: trad. del propio JAEGER.

¹⁰² Esqu. *Prom.* 241: ὁδὸς ἐρρύθμισμοι.

curso del agua¹⁰³, es decir, lo ha transformado en un puente y lo ha sujetado con firmes ataduras. Ritmo es aquí lo que impone firmeza y límites al movimiento y al flujo. Y esto es únicamente lo que significa para Arquíloco. También Demócrito habla de ritmo del átomo en el antiguo y auténtico sentido y entiende por ello no su movimiento, sino, como ya Aristóteles certeramente lo interpretó, su ‘esquema’¹⁰⁴. Y así entendieron también los intérpretes antiguos las palabras de Esquilo. Evidentemente, cuando los griegos hablan del ritmo de un edificio o de una estatua no se trata de una transposición metafórica del lenguaje musical. Y la intuición originaria que se halla en el fondo del descubrimiento griego del ritmo, en la danza y en la música, no se refiere a su fluencia, sino, por el contrario, a sus pausas y a la constante limitación del movimiento.

Más adelante¹⁰⁵ pondera Jaeger la enorme importancia del número ($\alpha\rhoιθμός$) y de la aritmética, puestos en íntima relación con la música dentro de la tradición pitagórico-platónica; relación de donde procede la consideración de las leyes numéricas del mundo sonoro, base de la teoría filosófica sobre la acción educadora de la música. Esta unión entre aritmética y música dio lugar a las más fecundas ideas pedagógicas de los griegos: “sólo el conocimiento de la esencia de la armonía y del ritmo que surge de ella sería bastante para asegurar a los griegos la inmortalidad en la historia de la educación humana”. Es un conocimiento aplicable a todas las esferas de la experiencia humana, incluida la organización del cosmos. La armonía expresa la relación de las partes con el todo. En ella se halla implícito el concepto matemático de proporción. “Sólo si alcanzamos a comprender el dominio ilimitado de este concepto en todos los aspectos del pensamiento griego de los clásicos y de los tiempos posteriores, llegaremos a una representación adecuada de la fuerza normativa del descubrimiento de la armonía”.

Concepto de armonía, que se expresa en griego con un término cuya raíz (*ar-), en sus diversas posibilidades y grados de realización silábica, se comprueba como altamente productiva en el ámbito de las lenguas indoeuropeas¹⁰⁶, en las cuales ha dado lugar a una serie de palabras que, como sugería García

¹⁰³ Esqu., *Pers.* 747: πόρον μετερρύθμιζε.

¹⁰⁴ Arist., *Met.* A 4, 985b 16.

¹⁰⁵ 1933, pp. 162 ss.

¹⁰⁶ Cf., por ejemplo, POKORNY 1969, pp. 55-63.

Calvo¹⁰⁷, hacen de esta raíz el semantema técnico por excelencia; palabras que apuntan siempre a las nociones de “discontinuidad”, de “ensamblamiento” en su doble faceta de análisis y de síntesis (desmembración o división en piezas y combinación de dichas piezas en un conjunto).

Con este concepto de armonía aparece, como hemos visto, íntimamente relacionado el de ritmo ($\rho\upsilon\theta\mu\circ\zeta$), al igual que el de medida ($\mu\acute{e}tpov$) y el de relación ($\lambda\circ\gammao\zeta$), todos ellos conceptos básicos en la cultura griega:

Los conceptos de ritmo, medida y relación se hallan en íntima conexión con él o reciben de él su contenido más preciso. Lo mismo para el concepto de cosmos que para el de la armonía y el ritmo, el descubrimiento de la ‘naturaleza del ser’ es el estadio previo para llegar a su trasposición al mundo interior del hombre y al problema de la estructuración de la vida.

Volverá Jaeger sobre la misma idea a propósito de la *República* de Platón, donde sí aparece ya $\rho\upsilon\theta\mu\circ\zeta$ con su nuevo sentido de “ordenación del movimiento”:

Inseparable de la armonía es el ritmo, o sea el orden en el movimiento¹⁰⁸. Ya dijimos más arriba que la palabra griega por su origen, no entraña la acepción de movimiento, pero expresa en numerosos pasajes el ‘momento’ de una posición u ordenación fija de objetos. La mirada del griego la reconoce tanto en estado de quietud como en estado de movimiento, en el compás de la danza, del canto o del discurso, sobre todo si es en verso (...) la teoría del *ethos* en la armonía y el ritmo. De esta teoría se deriva lo que Platón enseña acerca de la selección de las armonías que expresan el *ethos* del hombre valiente o del hombre sereno. Y de entre la riqueza de las clases de ritmos no selecciona tampoco más que aquellas que imitan la esencia de estas dos actitudes morales de la voluntad. Por donde la teoría del *ethos* se erige en el principio común tanto de la *paideia* musical como de la *paideia* rítmica. Pero ya el mero hecho de que tome esta teoría de Damón, el mayor teórico musical de la época socrática, demuestra que no estamos ante algo específicamente platónico, sino ante una

¹⁰⁷ 1975, pp. 14 ss. Previamente presenta una rica enumeración de palabras relacionadas con esta raíz organizada en cinco apartados correspondientes a las nociones de “ajustar, justo, preciso”, “juntura, miembros, articulación”, “ensamblar, conjunto, estructura”, “correspondencia, harmonía, agrado, arte, manera” y “orden, cuenta, número, razonar, hablar, discutir”.

¹⁰⁸ *Rep.* 399 E.

concepción de la música peculiar de los griegos, que de un modo consciente o inconsciente fue decisiva desde el primer momento con respecto a la posición dominante que la armonía y el ritmo desempeñan en la cultura griega¹⁰⁹.

He considerado oportuno transcribir estas largas citas de Jaeger porque en sus palabras queda más que patente no sólo el sentido primario del término *ρύθμος* sino también la posición cardinal del concepto de “ritmo” en el pensamiento y en la cultura griega.

Desde esa idea partirá Benveniste, en su decisivo trabajo sobre la noción de “ritmo” y su expresión lingüística, cuyas líneas generales no se apartan de las que acabamos de ver en Jaeger:

La notion du ‘rythme’ est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les régissent, et aussi quand, par-delà l’ordre humain, nous rejetons un rythme dans les choses et dans les évènements.

Así inicia su estudio¹¹⁰ de nuestro término, generalizado luego desde Grecia y Roma a todo el pensamiento occidental. E inmediatamente pasa a reconocer que, a pesar de que morfológicamente no hay dificultad para relacionar *ρύθμος* con *ῥέων*, “fluir”, los lazos semánticos resultan, sin embargo, imposibles en cuanto se examinan las fuentes más antiguas. Los textos de Demócrito, los de Heródoto, los de los líricos, los de la tragedia, los de la prosa ática del siglo V (Jenofonte o Platón), los de Aristóteles, todos confirman la idea de *ρύθμος* no como “flujo”, sino como *σχῆμα*, es decir, “estructura”, “figura”, “forma”.

Sobre esta base afirma Benveniste que *ρύθμος* desde los orígenes al período ático no significó nunca “ritmo” en nuestro sentido moderno; que nunca se aplica al movimiento regular, por ejemplo, de las olas; que su sentido constante a través de todas las variadas condiciones de su empleo es el de “forma distinta”, “figura proporcionada”, “disposición”¹¹¹.

¹⁰⁹ 1933, pp. 620 s.

¹¹⁰ 1951, p. 327.

¹¹¹ Y otro tanto ocurre con sus derivados o compuestos, nominales o verbales.

Ello no conduce a Benveniste tanto a discutir la relación de ρύθμος con ρέιν, cuanto a centrar la atención sobre el sufijo -μος, que, según él, indica no cumplimiento de la acción indicada por la raíz, sino modalidad particular de dicho cumplimiento, tal como se presenta a los ojos. Así, por ejemplo, frente a χρῆσις, que significa “el hecho de consultar un oráculo”, χρησμός indica “una respuesta particular de dicho oráculo”; frente a θέσις (“el hecho de colocar”), θεσμός (“una disposición particular”); frente a στάσις (“el hecho de estar en pie”), στασμός (“la manera de estar”).

En lo que a radicales se refiere, la diferencia entre σχῆμα y ρύθμος es evidente: el primero, relacionado con ἔχω (“yo estoy”; *cf. habeo, habitus*) se define como una “forma” de estar fija, realizada o puesta de algún modo como un objeto; ρύθμος, en cambio, según los contextos, designa la forma en el instante en que es asumida por lo que se mueve, por lo que es móvil, fluido y no tiene consistencia orgánica; es una “forma”, por así decirlo, provisional, momentánea, modificable.

Si tenemos en cuenta que ρέιν constituye en la filosofía jónica, en Heráclito, Demócrito, el predicado esencial de la naturaleza y de las cosas, se comprenderá entonces fácilmente que ρύθμος significa al pie de la letra “manera particular de fluir” y que haya sido el término más propio para describir unas “figuras”, “configuraciones” o “disposiciones” que no tienen fijeza ni necesidad natural, sino que son resultantes de una disposición siempre en trance de cambiar. La elección de un derivado de ρέιν para expresar esta modalidad específica de la “forma” de las cosas es algo plenamente comprensible en el contexto de la filosofía que la inspira.

En todo ello estaban ya implícitas las condiciones para que luego ρύθμος fuera la palabra apropiada para expresar lo que nosotros entendemos hoy por “ritmo”. Y es precisamente en Platón donde se detecta el paso desde la antigua noción de “ritmo” a la nueva; en él aparece aún ρύθμος con su valor tradicional, pero enriquecido con una nueva orientación:

Mas, querido, cuando captes todos los intervalos (διαστήματα) –su número– que hay de la voz acerca de lo agudo y lo grave (φωνῆς

ὅξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος) y de qué clase son, y los límites de los intervalos y todas las combinaciones que nacen de ellos –que los antepasados reconocieron y nos transmitieron a sus sucesores con el nombre de armonías (άρμονίας), y, por otra parte, que se dan otros accidentes semejantes que residen en los movimientos del cuerpo, los cuales <medidos mediante números (διά ἀριθμῶν μετρηθέντα>> dicen que deben ser llamados ritmos y metros (ρυθμοὺς καὶ μέτρα), y a la vez hay que considerar que así hay que atender a toda unidad y multiplicidad (περὶ ποντὸς ἐνὸς καὶ πολλῶν) – cuando, pues, captes eso de este modo, entonces habrás llegado a ser sabio¹¹².

Heráclito (...) Dice, en efecto, que lo uno ‘siendo discordante en sí concuerda consigo mismo’, ‘como la armonía del arco y de la lira’. Mas es un gran absurdo decir que la armonía (άρμονία) es discordante o que resulta de lo que todavía es discordante. Pero, quizás, lo que quería decir era que resulta de lo que anteriormente ha sido discordante, de lo agudo y de lo grave (τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος), que luego han concordado gracias al arte musical (ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης), puesto que, naturalmente, no podría haber armonía de lo agudo y de lo grave cuando todavía son discordantes. La armonía, ciertamente, es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo (ή γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις); pero un acuerdo a partir de cosas discordantes es imposible que exista mientras sean discordantes y, a su vez, lo que es discordante y no concuerda es imposible que armonice. Justamente como resulta también el ritmo de lo rápido y lo lento (ώσπερ γε καὶ ὁ ρύθμος ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος), de cosas que en un principio han sido discordantes y después han concordado. Y el acuerdo en todos estos elementos lo pone aquí la música (...) Y la música es, a su vez, un conocimiento de las operaciones amorosas en relación con la armonía y el ritmo (καὶ ἐστιν αὖ μουσικὴ περὶ ἀρμονίαν καὶ ρύθμον ἐρωτικῶν ἐπιστῆμη) (...)¹¹³.

Este orden en el movimiento ha recibido precisamente el nombre de ritmo (τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ρύθμον ὄνομα εἶη), mientras que al orden de la voz (τῆς φωνῆς), donde lo agudo y lo grave se funden (τοῦ τε ὀξέος ὄμια καὶ βαρέος συγκεραννυμένων), se le ha dado el nombre de armonía (άρμονία) y la unión de ambos se llama arte coral (χορεία)¹¹⁴.

¹¹² *Phil.* 17 c-e; trad. M^a A. Durán, Madrid, 1992.

¹¹³ *Symp.* 187 b-c, trad. M. Martínez Hernández, Madrid, 1993.

¹¹⁴ Leg. 665 a. Prácticamente de la misma época que estos textos platónicos es el pasaje de citado por CASTILLO (1968, p. 287), en el que se asocia ya la idea de ritmo a la organización de la prosa artística: “Porque hay algunos prosistas que ... prefirieron escribir discursos que no se refieren a vuestros contratos, sino que se dirigen a todos los griegos, que atañen a la ciudad y a todo el público que asiste a una fiesta solemne. Estas obras, según todos dicen, se acomodan más a las composiciones

Nótese en estos pasajes la expresa relación del ritmo con la armonía, ambos dentro de la música como “formas” proporcionadas, concordantes. La definición de “ritmo” que se da en el tercero de ellos (*Las leyes*) no se aparta del sentido tradicional del término; sólo lo reorienta. Platón emplea aún el término *ρύθμος* con el sentido de “forma distintiva, disposición, proporción”; su innovación consiste en aplicar este sentido a la forma del movimiento del cuerpo humano, a la danza, y a la disposición de las figuras que surgen en este movimiento. Lo decisivo aquí, como se ve por el pasaje del *Filebo*, está en la noción de un *ρύθμον* corporal, asociado a la “medida” (*μέτρον*) y sometido a las leyes del número (*άριθμός*).

Detrás de todo esto reconocía Benveniste un largo proceso de reflexión sobre la naturaleza de las cosas. A nosotros, en cambio, después de tantos siglos, la noción de ritmo nos resulta algo natural, necesariamente inherente a las formas articuladas del movimiento; y esto hasta tal punto que nos resulta difícil creer que no fue así desde el principio, que fue preciso el esfuerzo de muchos pensadores para llegar a definir y a tomar conciencia de dicha noción¹¹⁵.

No nos debe pasar tampoco desapercibida la relación que en el *Filebo* se establece expresamente entre ritmo (*ρύθμος*) y número (*άριθμός*). Dicha relación aparece igualmente explícita en otros textos antiguos. Tal es el caso de la *Retórica* de Aristóteles:

Lo primero, en efecto, no resulta convincente (porque da la impresión de artificioso) y al mismo tiempo distrae, pues hace que <el oyente> esté sólo pendiente de cuándo volverá otra vez la cadencia. Ocurre, pues, como con los niños, que a la pregunta de los heraldos ‘¿a quién escoge el liberto por patrón?’ se adelantan a responder ‘¡A Cleón!’ En cambio, lo que no tiene ritmo resulta ilimitado (*τὸ δὲ*

que llevan música y ritmo (*όμοιοτρούς εἶναι τοῖς μετὰ μουσικῆς καὶ ρύθμὸν πεποιημένοις*) que a las que se pronuncian en el tribunal (*ἴη τοῖς ἐν δικαστερίῳ λεγομένοις*). Pues en la expresión aclaran los hechos de manera más poética y adornada e intentan utilizar los pensamientos más dignos y nuevos y además organizan todo el discurso con otros brillantes y útiles procedimientos. Al oírlos, todos disfrutan no menos que con las composiciones métricas (*ῶν ἀπαντες ἀκούοντες καιρούσιν οὐδὲν ἥττον ἥττων ἐν τοῖς μέτροις πεποιημένων...*)”. Trad. J.M. Guzmán, Madrid, 1979.

¹¹⁵ BENVENISTE 1951, p. 335.

ἀρρυθμον ἀπέρσαντον); y es preciso que haya una delimitación, si bien no en virtud del metro (μή μέτρω), pues lo indeterminado no es ni placentero ni inteligible (ἀηδὲς γὰρ καὶ ὄγνωστον τὸ ἀπειρον). Ahora bien, en virtud del número queda todo delimitado (περοίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα). Y el número de la forma de la dicción es el ritmo, del cual también los metros son divisiones (ό δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμός ῥυθμός ἐστιν, οὐ καὶ τὰ μέτρα τμήματα)¹¹⁶.

Y un poco más adelante (1409b 5) volverá a afirmar la presencia del “número” en la dicción organizada rítmicamente a base de períodos:

“número tiene la dicción a base de períodos” (ἀριθμὸν ἔχει ή ἐν περιόδοις λέξις).

En Isócrates se lee igualmente:

(...) después de haber abarcado todas las estructuras (ἄπαντας τοὺς ῥυθμοὺς περιλαβών)¹¹⁷.

Dentro de este mismo ámbito de la retórica veremos más adelante a Dionisio de Halicarnaso utilizar el término ἀριθμός para referirse al ritmo de la prosa¹¹⁸.

Y esta proximidad entre ῥυθμός y ἀριθμός en la lengua griega pudo contribuir a que el latín recogiera el significado de ambos términos con uno solo, *numerus*¹¹⁹:

*Numerus vocatur qui Graece ῥυθμός dicitur*¹²⁰.

La equivalencia o proximidad entre los dos conceptos y términos no ha parecido siempre fácil a los estudiosos. Ya hemos

¹¹⁶ *Rhet.* III 8, 1408b 22.

¹¹⁷ *Busiris* 16,1 s.

¹¹⁸ *Dem.* 54, 1119,1.

¹¹⁹ Cf. CASTILLO 1968, p. 288, en donde se encontrará también lo fundamental sobre posible etimología de *numerus* (quizá relacionable con el griego νομάω, νέμω, en donde se halla implícita la idea de “distribución”) y sus significados principales en los primeros empleos documentados en latín: nociones de cantidad, de número, clase, categoría o importancia. Implicando la idea de “ritmo” aparecería por primera vez quizás en el epitafio de Plauto que recoge Aulo Gelio (I 24) y luego en Lucrécio (II 629 ss.; 635 s.; IV 768 ss.; V 1401 s.), en Catulo (50,5) y en la *Rhet. ad Her.* IV 44,12.

¹²⁰ Cic., *Or.* 67. Cf. al respecto Cocchia 1919.

visto al respecto las afirmaciones de Waltz; afirmaciones, por cierto, no bien fundadas, como ya dije, ni bien documentadas. Ya antes habían mostrado sus escrúpulos al respecto Christ y Graf¹²¹. Para el primero¹²², por ejemplo, una vez entendido el ritmo en palabras de Aristóxeno como “ordenación de tiempos” ($\tauάξις χρόνων$), todos los materiales sujetos a ritmo (los $\rhoνθμίζομενα$), las sílabas, los movimientos corporales, los tonos de la música, tenían que ser medidos en términos de unidades temporales, de “tiempos primos” ($χρόνοι πρώτοι$). El resultado de esta medida se expresaría en números. De ahí que Aristóteles afirmara en la *Retórica* (III 8,2): $\circ\delta\epsilon\tauο\mathfrak{v}\sigma\chi\etaματο\mathfrak{c}\tau\mathfrak{h}\circ\lambda\epsilon\xi\epsilonω\circ\alpha\pi\mathfrak{r}\thetaμ\circ\circ\epsilon\sigma\tau\mathfrak{l}$ ¹²³. El que los latinos designaran el concepto de ritmo con el término *numerus* pudo deberse, según Christ, a consideraciones como las que acababa de exponer o bien al intercambio que observaron en griego entre $\rhoνθμ\circ\circ$ y $\alpha\pi\thetaμ\circ\circ$.

Para Cocchia¹²⁴, los latinos emplearon el término *numerus* con el sentido de “ritmo”, mirándose en el espejo de los griegos, en especial de Aristóteles, en el que aflora la idea aristoxénica de “ritmo” como “ordenación de tiempos”, en la que va implícita la idea de “percepción de dicho orden” y de “medida” del mismo. No en vano, dice, los propios latinos harían también un uso amplio del término *modus*, “medida”, para designar conceptos musicales. Se podría pensar, dice, que se tratase de un uso paralelo e independiente que hicieron los latinos de la palabra *numerus* en una acepción técnica especial. Si los griegos hubieran empleado $\alpha\pi\thetaμ\circ\circ$, aunque fuera una sola vez, como equivalente de $\rhoνθμ\circ\circ$, se podría pensar que los poetas o los gramáticos romanos se habrían apropiado el concepto y se habrían centrado en uno de los dos términos; algo similar a lo ocurrido con $\gammaραμματικ\mathfrak{h}$ y *litteratura* (en su sentido originario, se entiende).

No es posible demostrar la suposición de Müller de que este empleo de *numerus* fuese una innovación de Ennio bajo el influjo de las doctrinas pitagóricas. Para Cocchia, *numerus* en su sentido de “armonía” remonta al patrimonio más arcaico de la

¹²¹ 1891, p. 16, n.º 1.

¹²² 1879, p. 2.

¹²³ Remitía Christ también a Arist., *Probl.* XIX 38; Platón, *Phil.* 17d; Ateneo XIV 632d.

¹²⁴ 1919, pp. 167 ss.

lengua; es altamente significativo que *numerus* tenga la misma raíz que el griego *νόμος*, que, como es bien sabido, además de los significados de “distribución” o “ley”, tiene el de “armonía”. Semejante conexión confirma el concepto de “orden” al que se adscribe esta palabra y clarifica la etimología originaria, que se halla en la base del uso latino del término. En efecto, la equivalencia entre *numerus* y *ρυθμός* mal se entiende si no se tiene en cuenta la del término griego *άριθμός* con *ρυθμός*; la cual, a su vez, no encaja si se concibe *ρυθμός* exclusivamente como “flujo” o “movimiento”¹²⁵. Es preciso no olvidar su significado primario de “forma”, “estructura”, tal como lo hemos visto definido en palabras de Jaeger o de Benveniste y tal como sugiere la propia etimología de *άριθμός*, palabra formada sobre la misma raíz indoeuropea *ar-, a partir de la cual se forma también *άρμονία* y tantos otros términos relacionados con las ideas de ensamblamiento y estructura, a las cuales hice referencia más arriba.

6. *Las denominaciones latinas: rhythmus/numerus*

El testimonio más antiguo de *numerus* con el sentido de “ritmo” podría ser, según Castillo, el epitafio de Plauto transmitido por Gelio (I 24). Luego la propia Castillo recoge varios pasajes de Lucrécio, de Catulo y de la *Rhetorica ad Herennium* que “permiten afirmar que con anterioridad al año 55 a.C. el término *numerus* se había empleado en latín para expresar nociones de cantidad y orden, y además como designación de la cadencia propia de la danza y referido al ritmo de la versificación poética”¹²⁶.

La presencia de *numerus* con este sentido se constata igualmente en Virgilio (*ecl. 9, 45 numeros memini, si verba tenerem*), en Propercio (III 22,6 *Phrygis insanus numerus*) o en Ovidio (*Am. I 1,27 sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*: aquí, como se ve, con el sentido de “unidad de ritmo”, “pie métrico”).

Cicerón, en su empeño de crear un lenguaje técnico latino, no usará nunca el griego *rhythmus*, a pesar de que con toda probabilidad dicho término debía de circular normalmente en las escuelas de su época; acude en su lugar a *numerus*, que, como he resumido en nota anterior, también era ya por entonces de

¹²⁵ Es lo que le ocurría a WALTZ 1948.

¹²⁶ CASTILLO 1968, pp. 284 ss.

uso corriente como tecnicismo para hacer referencia al ritmo. Castillo¹²⁷, sin embargo, recoge con acierto varios pasajes que revelan cómo desde Varrón hasta Mario Victorino se mantiene cierta resistencia al empleo de *numerus*, que normalmente debe ser explícitamente referido a *rhythmus*¹²⁸, término éste que lógicamente no necesitaba de explicación ninguna.

Cicerón empleará *numerus* en estrecha relación o casi en concurrencia con términos como *compositio* y *perfectio*¹²⁹ o como *forma*, que recuerda el griego σχῆμα¹³⁰, y *quadrum*¹³¹. Extiende Cicerón el uso de *numerus* no sólo a los terrenos de ῥυθμός y ἀριθμός, en sus diversos sentidos de estructura y esquemas rítmicos, sino incluso al terreno del μέτρον, lo cual lo lleva a un cierto grado de imprecisión terminológica, por lo demás común en sus escritos de retórica, que corren así el riesgo de malentendidos, como ya reconocía Quintiliano, quien además, de acuerdo con su época, liberada ya de aquel rigor de la *latinitas* ciceroniana, no tenía inconveniente en recurrir al término *rhythmus*.

En griego los conceptos de ῥυθμός, de ἀριθμός y de μέτρον, y los términos que los designan, se hallan a veces en concurrencia, de modo que las lindes entre sus respectivos campos se desdibujan en ocasiones, sobre todo dentro del terreno de la expresión lingüística, en prosa o en verso. En latín la delimitación es tanto más difícil como necesaria, pues a la proximidad de los conceptos se añade la peculiaridad terminológica del empleo de *numerus*.

Numerus con el sentido de “ritmo” en latín tiene, por un lado, que deslindarse de los demás sentidos (“número”, “cantidad”, “parte de un todo”, “rango”, “lugar”, “orden”) con que se emplea. Por otro lado, tiene que entrar en concurrencia con *rhythmus* (y a través de él con el ἀριθμός-ῥυθμός griego), lo

¹²⁷ 1968, pp. 288 ss.

¹²⁸ *Rhythmus... latine numerus dicitur*: Varro *De serm. lat.* 87, p. 218 Goetz-Schoell; *nam sunt numeri rhythmoe, ut et ipse (Cicero) constituit et secuti eum Vergilius, cum dicit 'numeris memini, si uerba tenerem', et Horatius 'numerisque fertur lege solitus'*: Quint. IX 4,53; *rhythmum qui latine numerus vocatur*: Diom. *GLK* I 513,1 s.; *latine numerus dicitur, ut Vergilius 'numeris memini...'*: Mar. Vict. *GLK* VI 41,25.

¹²⁹ *Or.* 181, 182, 228.

¹³⁰ *De or.* III 199.

¹³¹ *Or.* 208, 233.

cual lo lleva a conectarlo también con $\mu\acute{e}tpov$ /metrum y demás equivalentes latinos (*modus* y similares, en un sentido; *versus* y similares, en otro). Todo ello, sin embargo, sobrepasa los límites del presente trabajo.

Bibliografía utilizada

- ABERCROMBIE, D.: 1965: "A phonetician's view of verse structure", en *Studies in Phonetics & Linguistics*. London.
- 1967: *Elements of general phonetics*. Edinburgh.
- AILI, H.: 1979: *The Prose Rhythm of Sallust and Livy*. Stud. Lat. Stockholmiensis 24: Stockholm.
- ALLEN, W.S.: 1965: *Vox latina*. Cambridge.
- 1969: "The latin accent: a restatement". *Journal of Linguistics*, 1969, 5, pp. 136 ss.
- 1973: *Accent and Rhythm*. Cambridge.
- BALBÍN, R. de: 1968: *Sistema de ritmica castellana*, 1968 (2^a).
- BENVENISTE, E.: 1951: "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique". *Journal de Psychologie*, 1951 (=Problèmes de linguistique générale, Paris, 1966, pp. 327-335).
- CAESAR, J.: 1861: *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik*. Marburg.
- CASTILLO, C.: 1968: "Numerus qui graece ποθμός dicitur". *Emerita*, 1968, 36/2, pp. 279-308.
- COCCIA, E.: 1919: "Numerus e carmen nell'antica poesia latina". *Riv. indo-greco-italica*, 1919, 3, pp. 1-10.
- COHEN, J.: 1966: *Structure du langage poétique*. Paris.
- CHATMAN, S.: 1965: *A Theory of Meter*. The Hague.
- CHRIST, W.: 1879: *Metrik der Griechen und Römer*. Leipzig, 1879.
- DE GROOT, A.W.: 1930: "La métrique générale et le rythme". *BSL*, 1930, 30, pp. 202-232.
- 1932: "Der Rhythmus". *Neophilologus*, 1932, 17, pp. 81-100, 177-197, 241-265.
- 1933: "Le mètre et le rythme du vers". *Journal de psychologie*, 1933, 30, pp. 326-332.
- 1968: "Phonetics in its relation to aesthetics", en Malmberg 1968, pp. 523-549.
- DREXLER, H.: 1941: "Rhythmus und Metrum". *Glotta*, 1941, 29, pp. 1-28.
- FRISK, H.: 1960: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.
- FRITZ, K.v.: 1938: *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*. New York-London.
- FRY, D.B.: 1958: "Experiments in the perception of stress". *Language and Speech*, 1958, 1, pp. 126 ss.
- 1964: "The function of the syllable". *Zphon*, 1964, 17, pp. 215 ss.

- GARCÍA CALVO, A.: 1975: *El ritmo del lenguaje*. Barcelona.
 —1979: *Del lenguaje*. Madrid.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. (ed.), 1998: *Estudios de lingüística latina*. Madrid.
- GARVIN, L.: 1964: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Georgetown.
- GOODELL, T.D.: 1901: *Chapters on Greek Metre*. New York-London.
- GRAF, R.: 1891: *Rhythmus und Metrum*. Marburg.
- HARDING, D.W.: 1976: *Words into rhythm. English speech rhythm in verse and prose*. Cambridge.
- HERESCU, N.I.: 1960: *La poésie latine*. Paris.
- HERNÁNDEZ VISTA, V.H.: 1972: "Ritmo, metro y sentido". *Prohemio*, 1972, III/1, pp. 93-107.
- JAEGER, W.: 1933: *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, trad. J. Xirau-W. Roces. México.
- LAVER, J.: 1994: *Principles of Phonetics*. Cambridge.
- LEEMANNS, E.A.: 1948: "Rhythme en ρύθμος". *Ant. Clas.*, 1948, 17, pp. 403 ss.
- LEHISTE, I.: 1970: *Suprasegmentals*. Cambridge, Mass.
- LUQUE MORENO, J.: 1984: "Sistemas y realización en la métrica. Bases antiguas de una doctrina moderna". *Emerita*, 1984, 52/1, pp. 33-50.
 —1987: *Scriptores Latini de re metrica. Vol I Presentación*. Granada.
 —1994: *Arsis, ictus: las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*. Granada.
 —1995: *De pedibus, de metris. La medida del ritmo en la música y en la poesía antigua*. Granada.
 —1998: "Vox (sonus) - sermo - carmen - cantus - versus - oratio", en García Hernández 1998, pp. 971-985.
 —2001: "Numerus: la articulación rítmica del lenguaje" (Ponencia presentada al X Congreso Español de Estudios Clásicos, Alcalá de Henares, Septiembre 1999). *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II. Madrid, 2001, pp. 493-527.
 —2001b: "Metrica y grammatica", en J. Dangel (ed.), *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Louvain-París, 2001, pp. 13-50.
 —2002: "Forma y medida en los versos greco-latino: la génesis del sistema de niveles". *Emerita*, 2002, LXXII-2, pp. 231-256.
 —2006: *Accentus (προσῳδία): el canto del lenguaje. Representación de los prosodemas en la escritura alfabetica*. Granada.
 —2006b: *Puntos y comas. La grafía de la articulación del habla*. Granada.
- MALMBERG, B.: 1968: *Manual of Phonetics*. Amsterdam.
- MARINER, S.: 1971: "Carácter convencional del ritmo", en *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*. Madrid, 1971, pp. 89-96 (= 1999, pp. 427-434).
 —1999: *Latín e Hispania antigua. Scripta minora*. Madrid.
- MAROUZEAU, J.: 1949: *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*. Paris.

- MUKAROVSKY, J.: 1931: "La Phonologie et la Poétique". *Travaux Cercle Ling. Prag.*, 1931, 4, pp. 278-288.
- 1964: "The Connection between the Prosodic Line and Word Order in Czech Verse", en Garvin 1964, pp. 113 ss.
- PIKE, K.L., 1946: *The Intonation of American English*. Ann Arbor, Michigan.
- 1948: *Tone Languages*. Ann Arbor, Michigan.
- PRIMMER, A.: 1968: *Cicero numerosus*. Wien.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: 1969: *Lingüística estructural*. Madrid.
- SCHRÖDER, O.: 1918: ΠΥΘΟΣ, *Hermes*, 1918, 53, pp. 342 ss.
- SEYDEL, G.: 1914: "Rhythmik", en Pauly-Wisowa, *RE* s.v.
- SONNENSCHEIN, E.A.: 1925: *What is Rhythm?*. Oxford.
- STETSON, R.H.: 1951: *Motor Phonetics*. Amsterdam.
- VANDVIK, E.: 1937: *Rhythmus und Metrum. Iktus und Akzent*. Oslo.
- WALTZ, R.: 1948: "Πυθος et numerus". *REL*, 1948, 26, pp. 109-120.
- WARREN, H.C.: 1934: *Dictionary of Psychology*. Boston.
- WELLEK, R.-WARREN, A.: 1953: *Teoría literaria*, trad. J. M^a Gimeno. Madrid.
- WESTPHAL, R., 1867: Westphal, R.-Rossbach, A., *Griechische Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der musischen Disziplinen* (2^a). Leipzig.
- 1885: *Theorie der musischen Künsten der Hellenen: I Griechische Rhythmik*. Leipzig.
- 1887: *Theorie der musischen Künsten der Hellenen: III,1* (col. H.Gleditsch): *Allgemeine Theorie der griechische Metrik*. Leipzig, 1887.
- WOLF, E.: 1955: "Zur Etymologie von πυθος und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur". *W. St.*, 1955, 68, pp. 99 ss.

LA PERVIVENCIA DE ESQUEMAS MÉTRICOS TRADICIONALES EN LAS CANCIONES POP ESPAÑOLAS

THE SURVIVAL OF TRADITIONAL METRICAL SCHEMES IN THE SPANISH POP SONGS

CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN
UNED (Madrid)

Resumen: Las letras de canciones pop actuales en español no se ciñen normalmente a una estructura métrica clásica, ya que siguen un ritmo predeterminado por la música que hace que esto sea innecesario. Sin embargo, el prestigio de la poesía, unido a la fuerza de la tradición hace que todavía podamos rastrear algunos casos de letras de canciones que parecen compuestas bajo el prisma de la poesía, utilizando metros como endecasílabos, heptasílabos, etc.; y estrofas como cuartetos, serventesios, seguidillas, redondillas, etc. La utilización de estos moldes puede ser interpretada de muy diversas maneras: justificación artística, reivindicación de la inclusión de estas letras dentro del ámbito de la cultura con mayúsculas, o simple diálogo con la tradición.

Palabras clave: letras de canciones, estrofas, estructuras métricas, metros, música, pop, tradición.

Abstract: Spanish pop lyrics are not normally adhered to a classical metrical scheme, since they follow rhythm marked by the music. However, thanks to the prestige of poetry, along with

the force of tradition, we can still track some lyrics that seem to be composed through the prism of poetry. They use classical verses such as hendecasyllables, heptasyllables, etc.; and stanzas as quatrains, limericks, etc. The use of these patterns in lyrics can be interpreted in many different ways: artistic justification, a claim to be included within the field of culture and arts, or simply, dialogue with tradition.

Key words: lyrics, stanzas, metrical structures, metros, music, pop, tradition.

1. Introducción

COMO ya he señalado en una publicación anterior¹ las investigaciones y estudios de métrica en el ámbito hispánico rara vez se ocupan del campo de las letras de las canciones y su posible comparación con la métrica de la poesía. En este trabajo nos centraremos en la utilización en las letras de canciones actuales de estructuras típicas de la tradición poética española. No nos ocuparemos de la calidad literaria de dichas letras, lo que no excluye que exista en muchas de ellas, sino únicamente de la vertiente formal de las mismas. En esto coincidimos con la afirmación de Torrego Egido:

El texto de las canciones puede enmarcarse dentro del lenguaje poético. Con ello no se pretende afirmar nada acerca de la calidad literaria de los versos de las canciones: simplemente se quiere manifestar que el lenguaje utilizado por las canciones es diferente en su esencia al lenguaje común².

En cuanto al corpus de canciones escogidas hemos de aclarar que nos ceñiremos exclusivamente a letras escritas por músicos españoles, en castellano, desde los años ochenta a la actualidad. Esto es debido a que hay que poner cierto límite dentro de un campo muy amplio. Estos límites se establecen porque cronológicamente se quiere abarcar la producción más reciente, y geográficamente porque nos ceñiremos así al ámbito nacional, que es también el más conocido para mí. En cuanto a los géneros hemos de aclarar que hemos optado por estudiar únicamente las

¹ MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I.: “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”. *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, 2010, VIII, pp. 67-94.

² TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999, p. 76.

letras de canciones pop o pop-rock por ser éstas, en términos generales, las más alejadas de la métrica de la poesía.

El punto clave de nuestro trabajo es observar si las estructuras poemáticas tradicionales son utilizadas con asiduidad en la canción, cuáles lo son más, y si esto crea vínculos con la poesía. Vemos que mientras que en la poesía las estructuras poemáticas tradicionales han experimentado una recesión en su uso (con la gran excepción del soneto³), en las letras de canciones, que no se encuentran ligadas normalmente a este tipo de moldes, sí encontramos estrofas o formas fijas típicas de la poesía. Ya otros investigadores habían hecho esta reflexión:

No debemos pasar de largo esta observación: mientras que la poesía culta (con pretensiones estéticas, formales e ideológicas, diría yo) se ha ido decantando, al menos de manera mediática y, en parte, académica, hacia el abandono de las formas heredadas o tradicionales, la poesía popular (y por poesía popular hay que entender durante el siglo xx la que sirve de punto de apoyo o de pretexto a la canción, desde Aristide Briand a Jacques Brel, pasando por Charles Trainet, Brassens, desde Edith Piaff a la última cantante francesa de cabaret, de Antonio Machín a Alejandro Sanz o Joaquín Sabina, pasando por todos los cantautores, en cualquier lengua, castellanos, catalanes o de música country, por toda la copla, en sus distintas variantes, el tango, el bolero, las rancheras, etc.), la poesía popular, es decir aquella mediante la cual “el pueblo” accede a los secretos de la poesía, en sentimiento, en imaginario, sigue aferrada a unas cuantas formas tradicionales, heredadas, inventadas y asumidas a lo largo de siglos por la colectividad. El pueblo, pues, sigue asumiendo la poesía y el poema desde la tradición. Y esta es una realidad que no desmienten [...] las diferentes formas de la música pop⁴.

Las letras de canciones toman de la poesía, muchas veces sin necesitarlo, patrones poéticos tradicionales, bien de manera consciente o inconsciente, como una forma de remitir a esa poesía

³ Un estudio de Juan FRAU sobre la rima analiza un corpus de 1515 poemas de autores españoles de 1975-2003 y encuentra que la forma más utilizada es el soneto, constituyendo un 3,4% del total de los poemas y un 28% de los poemas rimados. (FRAU, Juan: “La rima en el verso español”. *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, 2004, II, pp. 109-136).

⁴ ANSÓN ANADÓN, Antonio (coord.): *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinares, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 47-48.

canónica, consagrada por la tradición, o también simplemente reproduciendo un ritmo o una estructura que resulta muy familiar en lengua castellana. Profundizar sobre estas semejanzas y diferencias puede resultar muy esclarecedor para ambos campos.

2. *Utilización de estructuras clásicas en canciones pop*

En este apartado trataremos de aproximarnos a las estructuras utilizadas para organizar la letra de una canción. En muchas ocasiones su relación con la poesía hace que sean altamente significativas, ya que su uso puede asegurar un esquema reconocible dentro de la tradición literaria. Esto supone además establecer una ligazón mayor o menor con esta tradición.

Para determinar la estructura de un poema concreto suelen tenerse en cuenta tres factores principales: número de versos que la forman, medida silábica de esos versos y posición de la rima. Estas reglas funcionan muy bien para clasificar poemas y canciones regulares con rima. Sin embargo cuando uno de estos criterios está menos definido (número de versos muy amplio, medidas silábicas dispares o desaparición de la rima), la definición y clasificación de la estructura poemática se vuelve más compleja.

Dado que en este trabajo buscamos únicamente hacernos eco de aquellas estructuras que remitan claramente a un modelo poético, nos limitaremos a señalar canciones que se organizan con arreglo a una estructura canonizada por la tradición, aunque permitan ciertas variaciones.

Como nos enfrentamos a un campo en el que voz y música se superponen encontraremos fenómenos que influirán en la correcta medida de los versos, y que tenemos que tener en cuenta para un correcto análisis. Así, en ocasiones encontraremos ciertas palabras o sílabas de relleno que señalaremos en el análisis, o ciertos versos que se introducen únicamente como repetición pero que no tienen valor dentro de lo que llamaríamos la estructura de esa letra.

2.1. *Pop, rock y pop-rock*

Estos géneros son quizás los que presentan un menor⁵ ajuste a

⁵ En su estudio de la aplicación didáctica de estas letras dice GÓMEZ CAPUZ: “Las letras de canciones pop presentan una acusada irregularidad métrica, a pesar de

esquemas poemáticos tradicionales. La razón podemos buscarla quizás en el hecho de que se trata de un tipo de música que llega al ámbito hispánico a través del anglosajón, heredando con ello muchas de sus características. Otros autores ligan esta falta de regularidad en las letras al predominio de la música:

Esa ayuda que ofrece la música del Rock a sus textos consiste en dirigir, seguir, elevar o disminuir el ritmo de cada frase o de cada palabra con acordes de mayor o menor intensidad, según el efecto que se pretenda, pero parece claro que lo normal es que se capte primero el ritmo y después la letra, y que ésta se adecúe a aquél con mayor frecuencia que al contrario, porque lo que importa del Rock, sobre todo, es que es un ritmo, en cuanto a la música y en cuanto a una forma de entender la vida⁶.

Un excelente estudio de la adaptación que han de sufrir las letras en castellano para encajar dentro de unos ritmos que no le son propios es el llevado a cabo por Santiago Auserón (también conocido como Juan Perro y vocalista de la antigua banda Radio Futura), titulado “Métrica española y ritmo negro”. Afirma el cantante:

Al encontrarse con la rítmica afroamericana amplificada por ciudades y pueblos –por obra de la radio y de la televisión, por las orquestas de baile– ambos grupos fónicos sufren cierta perplejidad. Pronto los primeros grupos de rock españoles intentan imitar el fraseo anglosajón, muy libre y flexible para comprimir ideas en un solo *beat*, y se encuentra con la papeleta de tener que sostener sílabas de más en los labios, yéndose de la mano que pulsa el instrumento. Para salir del compromiso, los cantantes suelen dislocar el acento natural de las palabras. Los fonemas del español son, por ende muy abiertos y rudos, lo que hace que toda licencia destaque en exceso. [...] Finalmente, cuando se aprende a calcar el dibujo de la frase en inglés, salen versos menos usuales, casi siempre cortos y de terminación aguda, y si son largos tienen frecuentemente nueve o diez sílabas, ni ocho ni once. La tentación de lo extranjero se queda en cercanía confusa. En la canción

estar subordinadas a esquemas musicales más o menos regulares”. (GÓMEZ CAPUZ, Juan: “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 2009, nº 17, p. 21).

⁶ PÉREZ PASCUAL, Ángel: “La poesía y el rock”. *Pliegos de la Insula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, 1994, nº 1, p. 148.

en lengua romance es todavía perceptible el hiato entre la tradición y lo contemporáneo⁷.

Partiendo de estas afirmaciones sabrán valorarse en su justa medida los ejemplos que expondremos a continuación, y que no son tan llamativos como los que podríamos encontrar en la canción de autor.

Recogemos primero letras del ya nombrado grupo Radio Futura. Es significativa la canción “A cara o cruz”, en la que encontramos una combinación de estrofas de cuatro versos con rimas independientes en cada estrofa y alternando rima cruzada y abrazada. El que podemos llamar estribillo de la canción está escrito en octosílabos con rima consonante abrazada:

| | |
|---------------------------|----|
| Pongamos la cosa clara | 8a |
| busquemos alguna luz | 8b |
| lo echamos a cara o cruz | 8b |
| o lo hacemos por la cara. | 8a |

(RADIO FUTURA, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

Sin embargo las distintas estrofas que forman el texto de la canción están escritas en ocasiones en decasílabos y en otras en endecasílabos, mezclando además rima alterna y cruzada:

| | |
|----------------------------------|-----|
| El sabor de la uva morena | 10A |
| me gustó, el de la rubia también | 10B |
| dicen que voy por la mala senda | 10A |
| la tierra tiembla bajo mis pies. | 10B |

| | |
|------------------------------------|-----|
| Y es que el amor es una enfermedad | 11A |
| que una vez contraída no se cura | 11B |
| y por más que uno quiera perdura | 10B |
| y se contagia con facilidad. | 11A |

(RADIO FUTURA, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

Resulta llamativo asimismo el tono de la canción, sobre todo en su parte final, ya que se pueden percibir ciertas referencias a la lírica del Siglo de Oro:

⁷ AUSERÓN, Santiago: “Métrica española y ritmo negro”. *Litoral*, 2007, nº 249, pp. 252-253.

| | |
|--|-----|
| Vamos a ver dijo Don Rufio Datura ⁸ | 12A |
| por qué tenéis que perder la razón | 11B |
| pues sin esfuerzo consigue natura | 11A |
| lo que ansía vuestro corazón. | 11B |

| | |
|--|-----|
| No esperes hoy la tormenta de ayer | 11A |
| no dura siempre la pena de este infierno | 12B |
| y aunque el azul del cielo no es eterno | 11B |
| hasta mañana no vuelve a llover. | 11A |

(RADIO FUTURA, “A cara o cruz”, *Memoria del porvenir*)

Es precisamente la existencia de una música en la que se apoya el texto la que hace que este tipo de irregularidades en la medida de los versos no sean tan visibles como podrían resultar en una simple lectura. La existencia de esta música y su ritmo son asimismo los causantes de que el tipo de endecasílabo más utilizado en estas letras sea precisamente el dactílico, tipo menos común en la poesía española. La tendencia a un ritmo ternario explica también la abundancia de decasílabos anapésticos.

Otras canciones de la misma banda también se basan en estos esquemas de cuartetos y serventesios endecasílabos. Recorremos la célebre “Veneno en la piel”, cuyo estribillo está compuesto por cuatro endecasílabos dactílicos:

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Dicen que tienes veneno en la piel | 11A |
| Y es que estás hecha de plástico fino | 11B |
| Dicen que tienes un tacto divino | 11B |
| Y quien te toca se queda con él | 11A |

(RADIO FUTURA, “Veneno en la piel”, *Memoria del porvenir*)

La influencia de la poesía en este grupo se hace evidente, y encontramos incluso una versión del poema de Edgar Allan Poe “Annabel Lee”. La canción no pretende conservar la métrica del original y se inclina más bien hacia versos de dieciséis sílabas con dos hemistiquios octosilábicos, aunque la irregularidad en la traducción/versión de Radio Futura es la norma.

Otro grupo cuya métrica y temática aparece ligada más claramente a la poesía es Mecano. Encontramos una serie de

⁸ Juego de palabras con el nombre del grupo, Radio Futura.

canciones que remiten a la lirica popular, y que reproducen asimismo su métrica. Es el caso de “Una rosa es una rosa”, cuyas estrofas se organizan siguiendo un modelo de cuartetas octosilálicas con rima independiente y asonante:

| | |
|------------------------------|----|
| Es por culpa de una hembra | 8a |
| que me estoy volviendo loco. | 8b |
| No puedo vivir sin ella, | 8a |
| pero con ella tampoco. | 8b |
| Y si de este mal de amores | 8a |
| yo me fuera pa la tumba, | 8b |
| a mi no me mandéis flores, | 8a |
| que como dice esta rumba: | 8b |

(MECANO, “Una rosa es una rosa”, *Entre el cielo y el suelo*)

Este tipo de estructura remite claramente a la poesía y a la canción folklórica española. Dice Fernández Álvarez: “Entre las formas poéticas más usadas en la canción tradicional española cabe destacar, en primer lugar, la cuarteta. Es usada en multitud de géneros músico-vocales y es típica en jotas, folías y canciones de ronda”⁹.

Sin embargo, el estribillo de “Una rosa es una rosa” varía su métrica notablemente, pasando al heptasílabo como verso base:

| | |
|---|-----|
| Quise cortar la flor | 7a |
| más tierna del rosal, | 7b |
| pensando que de amor | 7a |
| no me podría pinchar, | 7b |
| y mientras me pinchaba | 7- |
| me enseñó una cosa | 7c |
| que una rosa es una rosa es una rosa... | 12c |
| Y cuando abrí la mano | 7- |
| y la dejé caer | 7d |
| rompieron a sangrar | 7- |
| las llagas en mi piel | 7d |
| y con sus pétalos | 7- |
| me las curó mimosas | 7c |

⁹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Óscar: “Sobre las canciones del folklore musical en España”. *Revista de Folklore*, Obra Social y Cultural de Caja España, 1994, nº 168, pp. 212.

que una rosa es una rosa es una rosa... 12c
 (MECANO, "Una rosa es una rosa", *Entre el cielo y el suelo*)

Este tipo de métrica, aunque más original que la anterior parece basarse asimismo en esquemas tradicionales, si bien el cambio en una misma composición del octosílabo a heptasílabo podría parecer algo bastante extraño en las composiciones más canónicas.

Otra de las canciones de Mecano más conocidas y que presenta una mayor ligazón con la lírica es la titulada "Hijo de la luna". La temática, que gira en torno a la maternidad, el mundo gitano, la noche y la luna, relaciona esta canción directamente con el *Romancero gitano* de Lorca. La estructura formal del poema dista bastante, sin embargo, de ser la del romance. Se conservan, eso sí, las rimas asonantes y los versos de arte menor, pero estos son de distinto signo. Las estrofas están formadas por hexasílabos y heptasílabos según el siguiente patrón: 6 (+4) 6 (+4) 6 6 7 6 6 7. La rima no sigue el mismo patrón en todas las estrofas, pudiendo quedar versos sueltos, aparecer pareados, rondillas y otra serie de combinaciones:

| | |
|-------------------------------------|------|
| tendrás a tu hombre//piel morena | 6+4A |
| desde el cielo habló//la luna llena | 6+4A |
| pero a cambio quiero | 6b |
| el hijo primero | 6b |
| que le engendres a él | 7c |
| que quien su hijo inmola | 6d |
| para no estar sola | 6d |
| poco le iba a querer | 7c |

(MECANO, "Hijo de la luna", *Entre el cielo y el suelo*)

El estribillo de esta canción sí adopta una métrica más cercana a la de las canciones populares:

| | |
|------------------------|----|
| Luna quieres ser madre | 7- |
| Y no encuentras querer | 7a |
| Que te haga mujer | 7a |
| Dime luna de plata | 7- |
| Qué pretendes hacer | 7a |
| Con un niño de piel | 7a |

(MECANO, "Una rosa es una rosa", *Entre el cielo y el suelo*)

Podríamos asimilar esta estructura a una sextilla definida por Domínguez Caparrós como: “estrofa de seis versos de arte menor cuya rima puede adoptar variadas disposiciones”¹⁰, de tipo paralelo, pues se divide en dos partes de tres versos que ordena la rima de forma paralela.

La influencia lorquiana en las canciones pop y rock actuales ha sido siempre significativa. Uno de los ejemplos más claros podría ser el del grupo Marea, cuyo disco 28 000 puñaladas se apoya en gran medida en sus composiciones, aunque sin seguir en ningún caso la métrica. Encontramos incluso una versión musicada del “Romance de la Guardia Civil española”.

Los Planetas, grupo de origen granadino, recogen en su último disco, “Una ópera egipcia”, una serie de composiciones que remiten a poemas y cantes flamencos tradicionales. Es destacable la versión del “Romance de Juan de Osuna”, obra del cantaor Manolo Caracol. A pesar de su nombre la composición no es exactamente un romance, sino que se organiza en estrofas de cuatro versos con rimas independientes de la siguiente forma: 8- 8a 8- 8a 8- 8b 8- 8b 8- 8c 8- 8c. Lo más sorprendente quizás en este tema es encontrarnos con un estribillo en endecasílabos:

| | |
|---|-----|
| Los tormentos de mi negras duquelas | 11A |
| No se los mando ni a mi enemigos | 11B |
| Yo soñaba con clavito y canela | 11A |
| Me despertaron pa’ darmel castigo | 11B |
| (LOS PLANETAS, “Romance de Juan de Osuna”, <i>Una ópera egipcia</i>) | |

La acentuación obligatoria del octosílabo en séptima sílaba y del endecasílabo en sexta u octava ha hecho que estos dos metros no aparezcan casi nunca juntos en una misma composición¹¹. En parte también gracias a la música en esta canción se

¹⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2007 (1^a ed., 1985), p. 387.

¹¹ La concordancia o discordancia entre los distintos metros ha sido un tema bastante tratado por los estudiosos. Isabel PARAÍSO, por ejemplo, afirma: “En general, los metros impares se mezclan sin discordancias, y los pares a su vez también. Por el contrario, la mezcla de pares e impares, sobre todo si son de medidas próximas (por ejemplo, de 7, 8 y 9 sílabas), produce choques e inestabilidad rítmica” (PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros,

consigue combinar de manera natural dos metros que normalmente se han opuesto en tono y temática, pero que son, sin duda, los más utilizados de la lírica castellana.

Dentro de este mismo disco de Los Planetas se incluye también “Soy un pobre granaíno”, que es, según la información encontrada en la web del disco, la adaptación de una colombiana (palo del flamenco). Sin embargo, aunque la colombiana suele caracterizarse porque el texto contiene seis versos de ocho sílabas, en esta canción encontramos un romance¹² con algunas rimas ocasionales en los versos impares y algún verso no octosílabo:

| | |
|------------------------------|----|
| Soy un pobre granaíno | 8- |
| soy un pobre granaíno | 8- |
| que vive en la serranía | 8a |
| y de noche bajo a verte | 8- |
| porque no puedo de día | 8a |
| que si de mi dependiese | 8- |
| nunca te abandonaría | 8a |
|
sabes que por quererte | 7- |
| sabes que por quererte | 7- |
| me estoy jugando la vida | 8a |
| y en lugar de darte pena | 8- |
| creo que te da alegría | 8a |
| nadie va a quererte nunca | 8- |
| como yo a tí te quería | 8a |
| [...] | |
|
una rosa en un rosal | 8- |
| una rosa en un rosal | 8- |
| gasta mucha fantasía | 8a |
| viene el viento y la deshoja | 8- |
| ya está la rosa perdida | 8a |
| una rosa en un rosal | 8- |
| gasta mucha fantasía | 8a |

(LOS PLANETAS, “Soy un pobre granaíno”, *Una ópera egipcia*)

2000, p. 113). En la práctica métrica encontramos que poetas como José Hierro sí han combinado en poemas metros como el endecasílabo y el hexasílabo o el decasílabo con el heptasílabo. Antonio Carvajal ha combinado también en sus liras en alguna ocasión endecasílabos con octosílabos.

¹² La repetición del primer verso de cada estrofa no impide su clasificación como romance.

Este tipo de canciones recuperan el octosílabo como verso popular también para la canción pop española.

Por último destacaremos del disco de Los Planetas el tema “Siete faroles”. Es una versión de una cantiña cordobesa, de la que coge una de las estrofas:

| | |
|---------------------------|----|
| Como tú y yo lo vemos | 7- |
| no es de la misma forma | 7a |
| túquieres fiesta | 5- |
| yo estoy en coma | 5a |
| túpiensas en espadas | 7- |
| yo en amapolas | 5a |
| como tú y yo lo vemos | 7- |
| no es de la misma forma | 7a |
|
pregúntale al platero | 7- |
| pregúntale cuánto vale | 8b |
| esos pendientes, | 5- |
| ese brillante | 5b |
| ese anillo de plata | 7- |
| y ese colgante | 5b |
| pregúntale al platero | 7- |
| pregúntale cuánto vale | 8b |
| que cuánto vale | 5b |
| que cuánto vale | 5b |
| grabarte en los zarcillos | 7- |
| mis iniciales | 5b |

(LOS PLANETAS, “Siete faroles”, *Una ópera egipcia*)

Su métrica nos permitiría clasificarla como seguidilla, estrofa que define de la siguiente manera el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós:

Combinación de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos sueltos, y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima asonante. Aunque es la forma canónica, cabe, sin embargo, señalar como modificaciones más corrientes: la fluctuación de los versos en su medida; la posibilidad de que la rima sea consonante, y de que los heptasílabos rimen entre sí también¹³.

¹³ *Ibid.*, p. 373-374.

La gran diferencia estriba en el hecho de que la división en estrofas de cuatro versos no es tan clara en esta canción.

Acompañando a una relativa regularidad silábica, en la canción es frecuente encontrarse con letras que siguen una versificación por cláusulas métricas, debido, como ya comentábamos, a la influencia de la música. Es el caso de la canción “Del montón” de Sr. Chinarro:

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Cerca fue del castillo, | 7- |
| el de San Sebastián, | 7a |
| de las barcas que amarran | 7- |
| a la orilla del mar. | 7a |
|
Nunca tú me quisiste, | 7- |
| yo vi ponerse el sol, | 7a |
| calabaza gigante: | 7- |
| ay, qué miedo me dio. | 7a |
|
Pudo ser un amor del montón, | 10- |
| pero todo el montón era mío. | 10- |
|
Y perdí la cabeza | 7- |
| y toqué pronto fondo. | 7a |
| Y se fue un pescador | 7- |
| al son del cante jondo. | 7a |
|
Yo miraba al castillo | 7- |
| y me creía Franz Kafka, | 7a |
| y escribí una canción | 7- |
| que acabé en una tasca. | 7a |
|
Pudo ser un amor del montón, | 10- |
| pero todo el montón era mío. | 10- |
|
Pudo ser, pero nunca fue nada | 10- |
| y en nada se queda el montón. | 10- |

(SR. CHINARRO, “Del montón”, *El mundo segín*)

La gran mayoría de los versos responde a un esquema anapéstico, por medio del cual se enlazan los versos heptasílabos y los decasílabos, por lo demás se sigue una estructura de estrofas de cuatro versos con rima asonante independiente en los versos pares.

Por último, podemos también comentar la canción de Alejandro Sanz, “Te quiero y te temo”, que se estructura como cuatro estrofas de ocho versos hexasílabos en los que ocasionalmente aparece algún quebrado de tres y todos los versos son monorrimos (con la excepción de dos versos en toda la canción que quedan sueltos):

| | |
|------------------------|----------------|
| Te siento y te vierto | 6a |
| te abro y te cierro | 6a |
| te advierto despierto | 6a |
| te miento | 3a |
| te evades, te espiro | 6- |
| te adhiero a mi cuerpo | 6a |
| te escapas, te dejo | 6a |
| te quiero y te temo | 6 ^a |

(ALEJANDRO SANZ, “Te quiero y te temo”, *El tren de los momentos*)

La particularidad de este tema reside, por una parte, en la posibilidad de dividir en dos hemistiquios trisílabos cada uno de los hexasílabos. Esto hace que el ritmo acentual coincida exactamente con el de cláusulas anfibráquicas. Además la rima entrelaza prácticamente todos los versos e incluso varios de los hemistiquios.

Con esta sucinta selección de canciones hemos pretendido dar cuenta de los distintos modos en los en nuestro país el pop y rock actuales siguen en muchos casos unos patrones formales que los relacionan con la tradición poética. Aunque en algunas ocasiones esta utilización de estrofas y formas tradicionales se hace de manera no consciente, en otros la relación música-poesía se afianza por la imitación de un tono y un tema popular, o incluso por la influencia de una generación o un poeta en particular¹⁴.

¹⁴ Afirma GÓMEZ CAPUZ: “Otro de los grandes aspectos de imitación métrica en las canciones de pop consiste en la imitación de la poesía popular, recurso que también enlaza con la poesía romántica y de épocas posteriores (poesía neopopularista de la generación del 27). En las letras de muchas canciones de pop encontramos versos de arte menor (octosílabos o heptasílabos), rimas asonantes y cuartetas/redondillas” (GÓMEZ CAPUZ, Juan: “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos...”, cit. p. 24).

3. Conclusiones

Hemos pretendido dar a ver con este muestrario de canciones que muchas estrofas y estructuras poemáticas tipificadas en la poesía son recogidas por las letras actuales. Esto sucede principalmente en géneros musicales en los que la letra tiene una importancia superior a la música como puede ser la canción de autor, pero no sólo en esos ámbitos, sino que también en géneros como el rock o el pop la influencia de la poesía se deja notar.

Hasta cierto punto se asume que el lenguaje poético y el de las letras de canciones tienen algo en común, si bien, como decíamos, no siempre podemos hablar de calidad literaria. Temas (tópicos, referencias, etc.), figuras retóricas y moldes métricos encuentran un eco en las letras de canciones. Dice Zamora Pérez:

No deja de ser, a lo sumo, sorprendente, que en un ámbito musical, al que se le cuestiona su calidad de cultura con mayúsculas, se dé precisamente la expresión de ideas y sentimientos, justo con aquellos mismos patrones formales-expresivos que habían dado lugar a las más bellas joyas literarias¹⁵.

Ha resultado interesante comprobar dicha afirmación. El análisis de varias canciones nos ha hecho ver que géneros como el pop y el rock se acercan con relativa poca frecuencia a esquemas prefijados por la tradición poética y, cuando lo hacen, casi nunca se ajustan a una plena regularidad, ya que la presencia de la música suple en muchos casos estas irregularidades. La libertad es así mayor que en la poesía regular, pero normalmente menor que en la poesía versolibrista, pues la música también impone ciertos esquemas.

Las formas que hemos encontrado que aparecen de forma más habitual son, por una parte, estrofas de cuatro versos, que podrían tomarse como las estrofas más tradicionales y habituales en la lírica popular. Como apuntan Varela, Moiño y Jauralde: “Las estrofas de cuatro versos aparecen desde los orígenes mismos de la poesía como una de las formas clásicas y espontáneas de organizar el poema”¹⁶. Los poemas en serventesios, cuartetos,

¹⁵ ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza: *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 34.

¹⁶ VARELA, Elena; MOIÑO, Pablo; JAURALDE POU, Pablo: *Métrica española*. Madrid:

cuartetas o redondillas buscan una forma de versificación natural. Así, aunque se utilice un recurso de ordenación tan rígido como la estrofa, hay una tendencia clara hacia este tipo estrófico que otorga naturalidad y cierta libertad en estas letras de canciones. Por otra parte es también muy generalizado el uso de series arromanzadas, lo que se explica por la gran influencia que esta forma poética ha tenido en nuestra tradición poética.

Una de las conclusiones más sorprendentes es la gran influencia del flamenco en la conformación de estas estrofas. En muchos casos podríamos pensar en este género musical como generador principal de estrofas y estructuras métricas tipificadas en la canción por delante del influjo de la poesía.

Cabe también destacar, por otro lado, la importancia de los patrones rítmicos anglosajones en los textos de canciones. Géneros como el rock y el pop son importados de este ámbito y copian sus ritmos en música y texto.

Aun así no cabe duda de que las letras de las canciones beben en parte de la tradición poética con la que guardan una relación de amor-odio, imitándola en algunos casos, transgrediéndola con su lenguaje o con enunciados abiertamente antipoéticos, etc. Para Pérez Pascual “a pesar de ese carácter rupturista del lenguaje del Rock, la influencia de la Poesía en esa música ha sido asumida con mucha mayor conciencia por parte de los cantantes modernos que la que haya podido ejercer el Rock en la Poesía”, y defiende que existe “un Rock cuyas letras son, igual que en Poesía, estetizantes, metapoéticas, experimentales, etc., porque la analogía entre un tipo y otro de textos es demasiado evidente y porque, en el fondo, muchos rockeros han aspirado también a ser considerados como poetas”¹⁷. Esta afirmación es si cabe más cierta en otros tipos de música como la canción de autor, pero puede servir para los más variados géneros musicales.

El resultado es, al fin, un tipo de textos cuya relación con la poesía se hace en algunos casos más evidente que en otros, y que pueden permitirse ciertas libertades por su apoyo musical. Aunque no siempre se siguen patrones conocidos la interferencia entre géneros resulta muy enriquecedora y digna de estudio.

Castalia, 2005, p. 297.

¹⁷ PÉREZ PASCUAL, Angel: “La poesía y el rock”, *cit.* p. 145.

Bibliografía utilizada

- ANSÓN ANADÓN, Antonio (coord.): *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinares, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- AUSERÓN, Santiago: “Métrica española y ritmo negro”. *Litoral*, 2007, nº 249, pp. 250-260.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2007 (1^a ed., 1985).
- FERNANDEZ ALVAREZ, Oscar: “Sobre las canciones del folklore musical en España”. *Revista de Folklore*, Obra Social y Cultural de Caja España, 1994, nº 168, pp. 212-216.
- FRAU, Juan: “La rima en el verso español”. *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, 2004, II, pp. 109-136.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan: “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y Bachillerato”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 2009, nº 17.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I.: “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”. *Rhythmica, Revista española de métrica comparada*, 2010, VIII, pp. 67-94.
- PARAISO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- PÉREZ PASCUAL, Ángel: “La poesía y el rock”. *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, 1994, nº 1, pp. 137-152.
- TORREGO EGIDO, Luis Mariano: *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- VARELA, Elena; MOÍNO, Pablo; JAURALDÉ POU, Pablo: *Métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza: *Juglares del siglo xx: la canción amorosa pop, rock y de cantaautor*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

Discografía

- ALEJANDRO SANZ: *El tren de los momentos*. Warner, 2006.
- LOS PLANETAS: *Una ópera egipcia*. Sony Music, 2010.
- MECANO: *Entre el cielo y el suelo*. Ariola, 1986.
- RADIO FUTURA: *Memoria del porvenir*. Ariola BMG, 1998.
- SR. CHINARRO: *El mundo según*. Mushroom Pillow, 2006.

ASPECTOS MÉTRICOS DEL CULTISMO LÉXICO EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ

METRICAL FEATURES AND LEXICAL SCHOLARLY TERMS IN AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ'S POETRY

MARÍA D. MARTOS PÉREZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Este artículo estudia aspectos métricos del cultismo léxico en la poesía de Agustín de Tejada Páez (1567-1635). Concretamente analiza el cultismo léxico como instrumento de realce métrico y expresivo en dos casos: primero, en la colocación de latinismos agudos y esdrújulos en posiciones rítmicas y acentuales marcadas del endecasílabo; y segundo, en el profuso empleo de secuencias antirrítmicas como procedimiento métrico para potenciar la cualidad sonora de la *asprezza*. La presencia de ambos fenómenos se ilustra con abundantes citas extraídas de la obra poética de Tejada Páez.

Palabras Clave: cultismo léxico, métrica, Agustín de Tejada Páez.

Abstract: This paper analyses the metrical aspects of the lexical scholarly terms which appear in Agustín de Tejada Páez's poetry (1567-1635). Specifically a study is made of latinisms as an instrument of metrical and expressive significance in two cases: firstly, in the placement of stress on the final syllable and in the case of proparoxytone latinisms in rhythmic and accentual positions marked in the lines of eleven syllables; and secondly in the

frequent use of arrhythmic sequences as a metrical procedure by which to promote the sonorous quality of the (sharpness) *asprezza*. The presence of kinds of expressiveness is illustrated through abundant quotations extracted from Tejada Páez's poetic works.

Key words: lexical scholarly term, metrics, Agustín de Tejada Páez.

La poesía áurea, desde Garcilaso hasta la pléyade de culteranos de finales del siglo XVII, otorgó al cultismo un lugar de privilegio. A pesar de esta relevante presencia la bibliografía sobre el tema continúa siendo parcial y exigua.¹ Queda todavía un amplio campo de estudio por explorar y sistematizar² dada la falta de trabajos de conjunto que analicen el fenómeno en su globalidad, lo que se subsana con acercamientos concretos a autores y calas en sus obras. En esta línea, vamos a abordar algunos aspectos métricos del cultismo³ en la obra del poeta Agustín de Tejada Páez (1567-1635), uno de los más interesantes representantes del manierismo andaluz en el camino que media entre Fernando de Herrera y Luis de Góngora.

¹ Este trabajo ve la luz gracias a una beca postdoctoral concedida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Fondo Social Europeo desde junio de 2010 a mayo de 2012.

² Los listados elaborados por Dámaso Alonso sobre la poesía de Góngora continúan siendo inexcusables: ALONSO, Dámaso: “Vocablos cultos de la *Soledad I*”, en *Obras completas*, vol. V. Madrid: Gredos, 1978, pp. 54-72 y “Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en ésta”, en *Obras completas*, cit., vol. V, pp. 84-86. Resultan de obligada consulta los trabajos de HERRERO INGELMO, José Luis: “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, pp. 13-192; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, pp. 237-402; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1995, LXXV, pp. 173-223; “Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 1995, LXXV, pp. 293-393; así como VILANOVA, Antonio: “Índice comentado de cultismos”, en *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, 2 vols. Barcelona: PPU, 1992, pp. 807-872, y MACRI, Oreste: “Vocablos de uso poético”, en *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos, 1972, pp. 403-431.

³ Véase DÍEZ ÉCHARRI, Emiliiano: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1949.

Me voy a centrar en dos cuestiones que presentan especial valor en la poesía de Tejada Páez –y de otros poetas del Siglo de Oro español como Fernando de Herrera o Luis de Góngora–, particularmente el realce métrico de cultismos agudos y esdrújulos y las secuencias antirrítmicas, fenómeno métrico de marcada significación en nuestro autor y que ha sido escasamente estudiado y ambiguamente valorado por la crítica. Ambos rasgos se orientan a la consecución de un estilo grave marcado por la cualidad sonora de la *asprezza* de acuerdo al espíritu y temática heroica dominantes en la obra de este poeta áureo.

Cultismos agudos y esdrújulos

Entre los vocablos cultos empleados por Tejada en una muestra significativa de su corpus poético⁴ se encuentran en torno a 45 esdrújulos y 24 oxítonos. Casi la mitad de los cultismos agudos terminan en vibrante implosiva⁵, un sonido que tradicionalmente –y en la poesía de Tejada marcadamente– se presta a poner de relieve la cualidad de la aspereza asociada al estilo sublime, ahora intensificada por la fuerza articulatoria de la sílaba tónica. Así pues, la posición rítmica que ocupa el cultismo se asocia en la poesía de nuestro autor a otras marcas estilísticas, especialmente la aliteración de sonidos ásperos para subrayar la expresividad del vocablo culto. Veamos algunos casos.

El término *esplendor*, herrerianismo de gran presencia en la poesía cultista, se presenta en todos los casos en que lo emplea Tejada en posición rítmica marcada. El final oxítono en vibrante implosiva coincide con el acento rítmico en sexta:

el lustre y esplendOR de Monteagudo
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 363)

y el frondoso esplendOR de sus laderas
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 440)

y el nombre, el esplendOR, el lustre y gloria
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 596)

⁴ Remito al estudio de los cultismos en la poesía de Tejada Páez que llevé a cabo en mi tesis doctoral *La obra poética de A. de Tejada Páez: estudio y edición*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, y que puede consultarse en esta dirección electrónica: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4042>. Véase el capítulo IV, pp. 401-466 y el apéndice de cultismos, pp. 911-1019.

⁵ Me refiero a voces como *esplendor*, *furor*, *honor*, *humor*, *imitador*, *inferior*, o *terror*.

La nota semántica de luminosidad explota en el centro del verso irradiando a las sílabas que preceden y anteceden. Al mismo efecto se suma el grupo consonántico *-spl-* y la nasal implosiva trabada con oclusiva dental. Los tres ejemplos citados se concentran en la canción dedicada a la *Virgen de Monteagudo*, la pieza del antequerano que más se prodiga en el recurso de la aspereza como manifestación del espíritu heroico y religioso que la alienta. Nótese, entonces, como combina Tejada la cualidad sonora de la vibrante implosiva y los grupos consonánticos con la fuerza articulatoria del acento prosódico y rítmico.

En el caso de *terror* se aúnan tres cualidades sonoras que alcanzan gran valor estético: la vibrante implosiva final en combinación con la vibrante múltiple, y la tonicidad en la última sílaba. La valencia sonora dada al latinismo se presenta análoga al de *esplendor*:

y tú, EquiÓN, terrOR de las estrellas
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 131)

Las dos palabras que preceden al cultismo *terror*, el pronombre monosílabo y el nombre del gigante, son también oxítonas, lo que junto a la sonoridad de la vibrante múltiple y la vibrante simple implosiva producen una tensión *in crescendo* que culmina en la sílaba aguda *-or*, la sexta del endecasílabo. El verso queda, de esta forma, dividido en dos segmentos marcados por el cambio rítmico y la aliteración, y la frontera se establece en la sílaba *-or*. La primera mitad del endecasílabo presenta ritmo trocaico (2-4-6), vocales cerradas y oscuras *ú-ó-ú* y aliteración de vibrante; mientras que la segunda mitad no posee acento rítmico en octava y la aliteración de sibilante y lateral evoca la claridad y paz celeste en contraposición a la oscuridad vocálica anterior y la aspereza consonántica.

Al mismo respecto, también las poéticas renacentistas pusieron de relieve el valor de la acentuación esdrújula como vehículo de la majestuosidad en el estilo. El cultismo esdrújulo tiene un valor meramente fonético, pues la frecuencia de esdrújulos frente al verso grave castellano crea una alternancia musical. Además, si recibe el acento métrico, normalmente en 6^a o 10^a,

potencia enormemente las posibilidades rítmicas del endecasílabo. Dámaso Alonso señaló cómo en la poesía gongorina se une al uso del cultismo esdrújulo, acentuado en sexta, una sensación colorista que ilumina todo el verso. Tejada, una vez más, combina el resabio culto del vocablo con la funcionalidad rítmica como refuerzo expresivo.

De los aproximadamente cuarenta y cinco cultismos esdrújulos estudiados al menos el 75% de estas voces cultas se encuentra en una posición rítmica marcada⁶ del endecasílabo, es decir, en sexta o décima:

tú al alto rey, al Mísero criado
(soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 5).

regale en dulce CÁntico los vientos estrellas
(canción “El ánimo me inflama ardiente celo”, v. 741)

invidia de mil CÉlebres pinceles
(soneto “Máquinas suntuosas y reales”, v. 7).

Callo de aquellos HÉroes la excelencia estrellas
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 378)

ni de Escila las HÓrridas gargantas
(canción “Nave que encrespas con errada proa, v. 43)

Mas ya, famoso inCRÉdulo, me acuerdo
(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 55).

sustentando el magNÍfico cimborio
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 644).

su son fiero y hoRRÍsono interrumpa
(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 125)

de Calvino saCRÍlego la saña
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 534)

⁶ A propósito de *La Moschea* de J. de Villaviciosa, M. MORREALE propone una serie de observaciones muy sugerentes sobre la “significativa colocación de los vocablos esdrújulos en una serie de versos” de esta obra, especialmente superlativos, y “adjetivos latinizantes que indican grado hiperbólico”. Asimismo, destaca esta estudiosa cómo “la rima es otro motivo que privilegia el cultismo” (MORREALE, Margarita: “Apreciación lectora de *La Moschea* de José Villaviciosa (1615)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2005, LIII, pp. 185 y 186).

divulgó por los TÉRminos del mundo
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 159)

penetrandó los aires con tal Música
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 708)

y donde habían dado mil oRÁculos
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 67)

Temiendo, pues, que los herejes PÉRfidos
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 355)

y a los cielos levanta sus piRÁmides
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 512)

Por tanto, los cultismos esdrújulos que se hallan en la posición rítmica sexta o décima contribuyen de manera eficaz a la modulación de la línea acentual del endecasílabo⁷. La hacen más fluida y otorgan firmeza y elegancia a su estructura. No obstante, en otras ocasiones el cultismo esdrújulo ocupa otras posiciones rítmicas sin ninguna funcionalidad más allá de su capacidad evocadora para sugerir la idea de solemnidad y grandiosidad. Por ejemplo, el cultismo *bárbaro* en este verso imprime al endecasílabo un ritmo de tipo heroico:

el BÁRbaro cruel infanticida
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 486)

Otras veces el esdrújulo sólo pone de relieve la cualidad áspera de un sonido, que dota al verso de nervio:

que sudan por las RÚsticas cortezas
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 668)

También puede contribuir a instaurar una atmósfera luctuosa en un soneto epitáfico, por la conjunción del ritmo, de la aliteración vocálica *u-u* y de las consonantes nasal y lateral:

⁷ Sobre rima y cultismo es de obligada consulta el artículo de PÉREZ LASHERAS, Antonio: “La Rima como Poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora”. *Notas y estudios filológicos*, 1989, nº 4, pp. 37-74.

acompañan su TÚmulo y trofeo
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 14)

El análisis de un cultismo en todas sus recurrencias puede resultar ilustrativo de la conjunción de factores rítmicos, sonoros y léxicos que Tejada pone en funcionamiento en torno a los latinismos esdrújulos para la consecución de un estilo grave. Así sucede con el cultismo *íncrito*, el cual analizo en ocho de sus recurrencias. De ellas, tres en sexta sílaba rítmica y una en décima:

aún juzgan vivo al ÍNclito troyano
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 13)

Tu Démara, también ÍNclito un tiempo
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 424)

por él tendrá tan ÍNclitos blasones
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 804)

Pero cuando llegó la Virgen Ínclita,
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 508)

La sílaba implosiva *-in* y el grupo *-cl-* + dental son recursos habituales en la poesía tejadiana para crear un *sonus* áspero.

En otros casos, el cultismo *íncrito* subraya el ritmo heroico o enfático del endecasílabo:

Tú, ÍNclito don Diego, honor y gloria
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 17)

mil ÍNclitos milagros y obras raras
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 160)

ÍNclito rey de cuantas aguas corren
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 553)

Otro recurso de la asprezza: las secuencias antirrítmicas

Sorprende en la poesía de Tejada, por su frecuencia y reiteración, otro fenómeno métrico, el de las secuencias antirrítmicas, sobre las que Fernando de Herrera no teorizaba en sus

Anotaciones pero sí dio amplia muestra en su práctica poética. El mismo efecto de ruptura y aspereza que Herrera estimaba para el hiato se obtiene con las secuencias antirrítmicas⁸.

Como indica J. Domínguez Caparrós, el acento antirrítmico “es el situado en posición inmediata a la ocupada por un acento rítmico” y subraya que “puede ser un factor de relevancia estilística”⁹ puesto que la palabra sobre la que recae se carga así de un valor expresivo ya marcado por su posición rítmica¹⁰. Como continúa puntualizando el citado estudioso, este tipo de acentos, precisamente por su carácter *accesorio*, es el que acaba definiendo las pautas rítmicas del verso, de la estrofa y, en definitiva, del poema:

Las denominaciones de rítmico, extrarrítmico, antirrítmicos, muy extendidas, deberían ser sustituidas por las más precisas de métrico, extramétrico, altimétrico, ya que el punto de partida para estas calificaciones es el esquema teórico abstracto, el metro. En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su ritmo,

⁸ Sigo de cerca las pautas del estudio de FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Támesis, 1981, especialmente el capítulo tercero (pp. 47-116) dedicado al estudio de los fenómenos antirrítmicos en la poesía herreriana.

⁹ Otras denominaciones que ha recibido el acento antirrítmico, como *antiversal*, *obstrucionista* o *perjudicial* evidencia la valoración negativa que se ha recibido tradicionalmente este fenómeno. La crítica filológica tradicional ha tendido a considerarlos “defectos” de la versificación, sobre todo cuando el choque acentual se produce entre 5^a-6^a y 9^a-10^a (FERGUSON, William: *La versificación imitativa...*, cit., p. 49). Rafael de BALBÍN LUCAS (*Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975²) condena los acentos posteriores a los rítmicos; Rudolf BAEHR (*Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970), por su parte, opina que los acentos en séptima quedan normalmente oscurecidos por la mayor intensidad del sexto; y Tomás NAVARRO TOMÁS (*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1972), en cambio, reconoce el “realce expresivo” de este fenómeno en autores como Petrarca, Garcilaso y Góngora. De ahí, quizás, la escasez de estudios dedicados a este aspecto métrico. Cabe subrayar la atención dedicada a la acentuación antirrítmica en Fernando de Herrera por William FERGUSON (*La versificación imitativa...*, cit.) y algunas notas en la poesía de san Juan de la Cruz por Ramón ESQUER TORRES (“Qué bien sé yo la fonte que mana” (Estudio estilístico y rítmico)”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1956, XXXII, pp. 89-96). Casos como los que vamos a estudiar seguidamente creo que avalan sobradamente el valor expresivo de este tipo de acentuación. Véase DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000: “Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar inadvertido por el poeta, quien lo utilizará con fines expresivos” (p. 94).

¹⁰ *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005, p. 34.

que es lo individual, lo particular de ese verso frente al metro, esquema que comparte con los demás de su misma clase; y precisamente los acentos no exigidos por el esquema son los que más pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto¹¹.

Si una secuencia antirrítmica consiste en la presencia de dos o más acentos prosódicos fuertes¹² en sílabas consecutivas, obviamente, el efecto será mayor si tales acentos recaen ya en palabras de alto valor semántico, bien en términos fónicamente marcados como los cultismos, o bien en vocablos que aúnan ambas marcas, semántica y sonora. W. Ferguson destaca para el caso de Herrera que los choques acentuales resultan especialmente significativos si se corresponden con choques semánticos, conceptuales o de imágenes.

La insistencia de Tejada en las secuencias antirrítmicas, la localización repetida de estas secuencias en los mismos acentos prosódicos del endecasílabo, la coincidencia de esos dos acentos prosódicos consecutivos en sílabas que contienen un sonido aliterativo, especialmente la vibrante, no ofrecen dudas sobre la intencionalidad y conciencia del poeta al emplear en su poesía este recurso.

La conjunción de la aliteración del fonema *r*, principal sonido implicado en la *asperitas*, con las secuencias antirrítmicas confirma el valor que Tejada otorga a esta última como recurso potenciador del *sonus* áspero. Pueden rastrearse casos en casi todos los acentos rítmicos del endecasílabo:

—en 3^a-4^a:

¹¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Elementos de métrica española*, cit., p. 35.

¹² El principal problema al estudiar este tipo de fenómeno rítmico radica en las palabras de acentuación débil o fluctuante. A veces sobre estos vocablos recae inevitablemente un acento prosódico por encontrarse a final de verso o por otros imperativos métricos. Frente a los términos que NAVARRO TOMÁS considera inacentuados (los relativos *como*, *quién*, *dónde*, *cuando*, *cuánto* las conjunciones, y las preposiciones), la opinión de FERGUSON difiere en la de NAVARRO TOMÁS en algunos puntos. Considera inacentuadas: *he*, *ha*, *has*, *un*, *una*, *es*, *son* y *o*, *oh*, *no* y *ni* *muy*, *ya*; de acento fluctuante: *este*, *ese*; y acentuadas: *nuestro*, *vuestro*. En el análisis que propongo me he ceñido exclusivamente a secuencias antirrítmicas que no ofrecen duda a este respecto porque implican choques acentuales claros en sílabas claramente marcadas con acento prosódico. Los casos que ofreczan una duda razonable o que impliquen a palabras que no sean sustantivos, adjetivos o verbos no han sido considerados.

“el **rigor** fiero, la sangrienta rabia”
 (canción “El ánimo me inflama ardiente celo”, v. 482)

—en 5^a-6^a:

“Sueño, **domador** **fuerte** del cuidado”
 (soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 1)

“entre las que el **mar** **rompen**, te corones”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 6)

—en 6^a-7^a:

“y pues que con **bramar** **turbas** los cielos”
 (canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 148)

“quien se atrevió a **mirar**, **libre** de espanto”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 63)

—en 9^a-10^a:

“la cabeza mortal del **dragón** fiero”
 (canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 56)

“de la horribles furia del **mar** **bravo**”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 228)

1/ Secuencia antirrítmica en 6^a-7^a

En cuanto a la posición el tipo de secuencia antirrítmica que domina en la poesía de Tejada es la que implica a los acentos prosódicos en 6^a-7^a, la variedad más extendida en el Siglo de Oro, según ha estudiado Ferguson:

“Tú Demara, **también** **íncrito** un tiempo”
 (canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 424)

“¿Fue acaso, puso **Dios** **límite** en vano?”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 67)

“al mar, y **dividió** en vano la tierra”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 68)

“que invidia le **tendrán** **claras** naciones”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 805)

“y los ríos que **dan** **censo** a tus venas”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 13)

“y siempre **vencedor** **tu** **onda** serena”

(soneto “Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía”, v. 13)

“de coral y **marfil**, **ébano** y nieve”

(soneto “Sin tener en la mano el hierro fiero”, v. 14)

“será para tu **altar** **víctima** buena”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 170)

“a tu viaje **den** **céfiro** blando”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 11)

“son la luna y el **sol** **astros** menores”

(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 108)

“de nuestra redención **sacra** católica”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 87)

“no sólo de cristal **ondas** espacia”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 599)

“porque de tu **virtud** vida es la muerte”

(soneto “Cielo por techo y cielo por alhombra”, v. 12)

La constitución fonemática de estas sílabas entre las que se produce el choque acentual se compone usualmente de nasales implosivas o de otros grupos consonánticos que propician, igualmente, un *sonus* áspero (*cl-*, *-ct-*, *-str-*, etc.), como ilustran estos ejemplos:

“Tú Demara, **también** **ínclito** un tiempo”

“que invidia le **tendrán** **claras** naciones”

“y los ríos que **dan** **censo** a tus venas”

“y siempre **vencedor** **tu** **onda** serena”

“será para tu **altar** **víctima** buena”

“son la luna y el **sol** **astros** menores”

“de nuestra redención **sacra** católica”

Cuando el acento antirrítmico¹³ recae en 7^a se articula una pausa fuerte después de 6^a que propicia una percepción fragmentada del endecasílabo. Además de los factores acentuales, la bipartición del endecasílabo se induce desde distintos mecanismos de construcción sintáctica como el emparejamiento léxico en el segundo segmento. La cláusula final del endecasílabo suele responder a la secuencia sustantivo + adjetivo o adjetivo + sustantivo –siendo uno de los dos cultismos–, a lo que se suma una estructura silábica que responde al esquema bisílaba + trisílaba o trisílaba + bisílaba:

“será para tu altar/víctima buena”: sust. trisílaba + adj. bisílaba

“a tu viaje den/céfiro blando”: sust. trisílaba + adj. bisílaba

“son la luna y el sol/astros menores”: sust. bisílaba + adj. trisílaba

“de nuestra redención/sacra católica”: adj. bisílaba + adj. trisílaba

“no sólo de cristal/ondas espacia”: sust. bisílaba + verbo trisílaba

A partir del acento en séptima la estructura rítmica se acomoda al esquema dáctilo + troqueo. Este fragmento adónico dota de una línea melódica especial a la segunda mitad del verso al romper el esquema yámbico.

2/ Secuencia antirrítmica en 9^a-10^a

El segundo tipo de secuencia antirrítmica predominante en la poesía de Tejada es la que implica a las sílabas 9^a-10^a en endecasílabos de tipo A:

“tibia leche, albo toro, **ciudad alta**”

(canción “Nave que encrespas con errada proa”, v. 185)

“Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**”

(canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 61)

“del padre universal y **pastor alto**”

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 89)

¹³ Algunas observaciones escuetas sobre el empleo de secuencias antirrítmicas en la poesía de san Juan de la Cruz anota ESQUER TORRES, Ramón: “‘Qué bien sé yo la fonte que mana’ ...”, *cit.*, pp. 94-95.

“de vivífica luz y **vital aura**”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 168)

“efecto de su diestra y **sutil celo**”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 211)

“del nácar, que a la autora prestó **labios**”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 67)

“de quien el nombre de Eva mudó en **ave**”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 735)

Según Ferguson este tipo de secuencia goza de gran difusión en la literatura del Siglo de Oro y es la que más censuras ha recibido. Lógicamente, la eficacia expresiva del acento antirrítmico radica en la quiebra de expectativas respecto al ritmo esperado. En opinión de Ferguson, Herrera emplea frecuentemente la secuencia antirrítmica en 9^a-10^a, sobre todo con sustantivos bisílabos terminados en *-or*. Tejada también se sirve de este tipo de choques acentuales, por ejemplo, en los versos “Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**” y “del padre universal y **pastor alto**”. Se pueden registrar otros casos de dos acentos prosódicos consecutivos en que está implicada la sílaba *-or*, aunque no se trate de cultismos:

de Carlos, en quien Marte el calor **fragua**
(soneto “Las velas españolas, q[ue] una a una”, v. 11)

“y con deseo del cielo y **mejor vida**”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 166)

Ya he subrayado el gusto de Tejada por la secuencias antirrítmicas en que participan vibrantes en posición implosiva, aún más reforzada si la vibrante se localiza en sílaba final de palabra y en posición implosiva. Otros ejemplos de este tipo de secuencias pero en posición acentual 3^a-4^a son los siguientes

“y al Amor **dice** q[ue] su pecho inflama”
(soneto “De azucenas, violas, lirio, acanto”, v. 11)

“la **mayor parte** de sus dulces aguas”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 479)

3/ Secuencias antirrítmicas en otras posiciones acentuales

Tal como hemos mencionado, las secuencias antirrítmicas en 6^a-7^a y 9^a-10^a en endecasílabos del tipo A son las más habituales y las que implican en la poesía tejadiana a mayor número de cultismos en ese choque acentual.

Los acentos prosódicos consecutivos en 1^a-2^a probablemente no constituyen una secuencia antirrítmica en la mayor parte de los casos porque uno de los dos acentos tiene influencia sobre el otro. Además, al tratarse de la posición más alejada del eje acentual del verso el conflicto rítmico ostenta menor relevancia, lo cual, por otra parte, no resta importancia a su poder imitativo. Tejada la emplea, sobre todo, en apóstrofes, para subrayar, desde el énfasis articulatorio y la inicial fricción acentual, la grandeza del personaje celebrado:

“Tú, ínclito don Diego, honor y gloria”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 17)

“tú al alto rey, al mísero criado”
(soneto “Sueño, domador fuerte del cuidado”, v. 5)

“aún juzgan vivo al ínclito troyano”
(soneto “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina”, v. 13)

La secuencia antirrítmica en 2^a-3^a, en cambio, está escasamente representada en el corpus tejadiano:

“secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho”
(soneto “Desata, ¡oh noble espíritu!, desata”, v. 7)

“alzó Dauro, mirando su ribera”
(soneto “Revuelta en perlas y oro, la alta frente”, v. 2)

En el caso de “alzó Dauro, mirando su ribera” coincide con una fuerte pausa gramatical que tiende a fragmentar el verso, quedando así destacado el fragmento adónico que sigue. Aunque no haya pausa el choque de acentos justo a principio de verso suscita lo áspero y abrupto al contrastar después con el remanso de la cláusula troqueo + dáctilo.

Ferguson considera las *secuencias antirrítmicas en 3^a-4^a* “las más ambiguas de todas en sus posibilidades imitativas”¹⁴. A pesar de ello gozan de relativo cultivo en la poesía tejadiana. En algunos casos implica a cultismos:

“Dime **tú, musa**, el orden por entero”
 (canción “De los héroes invictos, ya sagrados”, v. 9)

“del **mortal** peso las desnudas almas”
 (canción *A la Virgen de Montea*gudo, v. 178)

“**competir** pueda con el Gange y Nilo”
 (canción *A la Virgen de Montea*gudo, v. 405)

y en otros no:

“cuando el **sol** dora al Toro el cuerno ardiente”
 (soneto “Revuelta en perlas y oro, la alta frente”, v. 4)

“que **mudar** montes y grandeza tanta”
 (canción *A la Virgen de Montea*gudo, v. 372)

“**colgará** en arcos y pondrá en altares”
 (canción *A la Virgen de Montea*gudo, v. 397)

Por tratarse de una secuencia del tipo impar-par no parece romper el fluir rítmico del verso. Como el acento predominante es el 4º, el efecto antirrítmico parece reforzarlo Tejada por la colocación del peso semántico en la sílaba impar. Así ocurre en los dos cultismos *mortal* y *competir*, y en los vocablos *sol*, *mudar* y *colgará*.

En el verso “Dime **tú, musa**, el orden por entero” la colisión de los dos acentos prosódicos, los dos sobre la vocal *u* (*ú-ú*), realza la invocación a la Virgen-musa para cantar las hazañas de los héroes cristianos. Los dos siguientes ejemplos parecen poseer también un claro valor imitativo. En el verso “del **mortal** peso las desnudas almas” la anástrofe subraya ese sintagma preposicional a inicio de verso, a la vez que la fricción rítmica lo dota de una contundencia articulatoria y rítmica que se transforma en ligereza en el segundo fragmento –“las desnudas

¹⁴ FERGUSON, William: *La versificación imitativa...*, cit., p. 111.

almas”–, gracias a la aliteración de la sibilante, la lateral y las nasales. Paralelamente, la anteposición hiperbática del infinitivo en el verso “competir **pueda** con el Gange y Nilo” incide en el mismo efecto. La vibrante implosiva y los dos acentos prosódicos crean, en el plano fónico y rítmico, esa fricción inherente a la semántica del verbo *competir*.

Y, finalmente, la última forma de las secuencias antirrítmicas a que me referiré es aquella que implica dos acentos consecutivos en las posiciones acentuales 5^a-6^a:

“invidia de **mil** célebre pinceles”
(soneto “Máquinas suntuosas y reales”, v. 7).

“cantan himnos, **dan** **loor** y plumas baten”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 369)

“retriba un triunfal **arco**, de quien penden”
(canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 663)

Según Ferguson las secuencias antirrítmicas en 5^a-6^a son tan frecuentes en el Siglo de Oro como las que afectan a las sílabas métricas 6^a-7^a. Herrera las suele colocar en palabras sintácticamente ligadas, por lo que el choque acentual, si bien genera tensión, no destruye la continuidad rítmica. Así sucede en los tres versos de Tejada en que los acentos prosódicos consecutivos recaen en numeral + sustantivo, verbo + OD y adjetivo + sustantivo, respectivamente.

Conclusión: métrica y cultismo en el contexto poemático

El realce métrico de cultismos agudos y esdrújulos y la acentuación antirrítmica se combinan frecuentemente en la poesía de Tejada Páez con otros recursos sonoros o sintácticos de similar valor estilístico y en el que se suelen hallar implicados latinismos. Un caso ejemplar, entre otros que pudieran señalarse, se constata en el siguiente soneto:

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,
solo el filo **criuel**, duro, inhumano,
se **rebeló**, **rigor** al **fin** de acero.

Abrió el cristal y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;
viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de coral y marfil, Ébano y nieve.

Este bello soneto se cierra con un endecasílabo cuatrimembre que contiene una secuencia antirrítmica en 6^a-7^a. A partir del tópico de la sangría de la dama despliega el antequerano todo un sistema metafórico que cifra el cuerpo de la dama –desde la sinédoque de la mano–, basado en el contraste *niveus/sanguineus*.

Es palmaria, en primer lugar, la profusa cantidad de palabras oxítonas existentes en el soneto. En gran parte de los versos, la sílaba aguda coincide con la sílaba métrica sexta en el endecasílabo de tipo A: vv. 3, 4, 9, 10, 12. Si el endecasílabo es del tipo B², bien la sílaba cuarta (vv. 5, 11), bien la octava (v. 8) son oxítonas.

El primer cuarteto plantea la situación, mientras que las otras tres estrofas se destinan a recrear los efectos de la herida y la sangre sobre la piel de la dama. La variación en la perspectiva desde la que se considera el episodio de la sangría se marca a través de un cambio en la forma enunciativa. En el primer cuarteto la situación aparece formulada desde el presente y apelando a la segunda instancia lírica, ese tú femenino:

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,

En cambio, desde el verso 3 hasta el final, el sujeto lírico relata en pasado el suceso de la herida de la dama, refiriéndose a ella en tercera persona. El tiempo por el que opta Tejada es el pretérito perfecto simple: “se rebeló”, “abrió”, “descubrió”, “tiñó” y “viose”; y la amada aparece aludida en tercera persona como “mi gentil lucero” y “aquella faz serena”.

En el segundo cuarteto, la descripción de la herida se articula en los tres preteritos indefinidos, que se demoran en el proceso, gracias el retardamiento que favorece el polisíndeton:

Abrió el cristal y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

Los tercetos, por su parte, poetizan la contemplación, casi plástica, del contraste de color entre la sangre y la piel de la dama. La descripción abunda en el uso de adjetivos y sustantivos, y en el estatismo de la contemplación, ayudado por la triple repetición anafórica de “viose”, único verbo de los tercetos:

Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;
viose turbada aquella faz serena,
y **viose** en una mano un paraíso
de coral y marfil, ébano y nieve.

El verso final recolecta esos materiales que describen el cuerpo femenino, en una secuencia cuatrimembre subrayada por los dos acentos antirrítmicos. Notorio es que los tres elementos metafóricos acaben en sílaba aguda y coincidan con los acentos principales del verso: los dos primeros en sexta en endecasílabos del tipo A y el último en 4 en endecasílabo del tipo B²:

Viose el rojo **clavel** en la azucena,
y en el blanco **marfil** bruñido y liso
puesto el **coral** por el cuchillo aleve;
[...]

viose turbada aquella faz serena,
y **viose** en una mano un paraíso
de **coral** y **marfil**, **Ébano** y nieve.

En síntesis, el cultismo léxico se revela en la poesía de Tejada como uno de los principales instrumentos de realce métrico y expresivo tanto desde su cuidada colocación en los lugares

acentuales relevantes del endecasílabo como en su ubicación en secuencias antirrítmicas. De ello hemos intentado dar muestra, con variable fortuna, a través de los ejemplos recogidos y de los comentarios que los acompañan.

ZEUXIS Y AZEUXIS EN LA CONFIGURACIÓN SILÁBICA

ZEUXIS AND AZEUXIS IN SYLLABIC CONFIGURATION

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: La agrupación o la separación silábica de dos o más vocales contiguas –entre palabras o en cuerpo de una palabra aislada– da origen a una serie muy compleja de fenómenos fonéticos, que han sido objeto de numerosos estudios, contradictorios en ocasiones. En este trabajo se analizan las distintas circunstancias en las que las vocales en contacto se agrupan en una sola sílaba o, por el contrario, aparecen separadas en sílabas diferentes. Se propone una simplificación terminológica, que consiste en utilizar el término *zeuxis* para el primer caso, y *azeuxis* para el segundo.

Palabras clave: sílaba, acento, métrica, ritmo, fronteras silábicas, diptongo, hiato.

Abstract: Syllabic grouping, or separation of two or more adjacent vowels –either between different words or within a single word–, gives rise a very complex series of phonetic phenomena, which have been the object of numerous studies, contradictory at times. This discussion analyses the variable circumstances in which vowels in contact are grouped exclusively within one syllable or, on the contrary, such vowels appear in the form of separate syllables. Here we propose a terminological simplification, which

consists of the use of the term *zeuxis* with regard to the first item, and *azeuxis* in the second case.

Key words: syllable, accent, metrics, rhythm, syllabic boundaries, diphthong, hiatus.

EN la configuración de la sílaba, como elemento básico del metro, juega un papel de excepcional importancia el contacto entre vocales. En las lenguas románicas, se considera que existe un núcleo, o parte central de la sílaba, que ha de estar siempre representado por una vocal, pudiendo aparecer como partes marginales tanto las vocales como las consonantes. No presenta grandes dificultades la delimitación silábica entre consonantes o entre vocal y consonante, si bien la adscripción de una determinada parte marginal a una u otra sílaba varía según las lenguas y sus distintas convenciones gramaticales. Los problemas surgen cuando la frontera silábica se establece entre vocales. La agrupación o la separación silábica de dos vocales contiguas –entre palabras o en cuerpo de una palabra aislada– da origen a una serie muy compleja de fenómenos fonéticos, que han sido objeto de numerosos estudios, contradictorios en ocasiones.

Se ha venido elaborando una extensa terminología con el objeto de distinguir y analizar las distintas circunstancias del encuentro entre vocales. La diversidad de los criterios seguidos y la evolución histórica de los mismos han dado lugar a que algunos términos –diptongo, hiato, sinéresis, diéresis, sinalefa, dialefa, sinafia– no sean utilizados en la actualidad de una manera unívoca por la generalidad de los tratadistas. Como muchas veces ocurre en el dominio de las ciencias humanas, las palabras ahogan las ideas y los términos falsean la realidad. Y, a decir verdad, la realidad que nos ocupa es bien sencilla. Se puede resumir así: las vocales en contacto pueden agruparse en una sola sílaba o, por el contrario, pueden aparecer separadas en sílabas diferentes. En el presente trabajo se propone la utilización del término *zeuxis* para el primer caso, y *azeuxis* para el segundo.

Estos términos y estos conceptos se irán analizando y desglosando en las páginas que siguen.

No se preconiza aquí el olvido de muchos de los términos tradicionales en uso, que pueden ser de utilidad para dar cuenta de los fenómenos fonéticos que entran en juego en determinadas circunstancias. No hay inconveniente alguno en seguir llamando sinalefa a la unión silábica que resulta del contacto entre dos o más vocales pertenecientes a palabras distintas, o sinafía a la sinalefa que se produce entre verso y verso o hemistiquio y hemistiquio. Pero tendríamos que ser precavidos, por ejemplo, a la hora de hacer uso de términos tales como hiato y diptongo en relación con el contacto de las vocales de la serie /a, e, o/ entre sí o con vocales de la serie /i, u/. En el contexto de los estudios gramaticales tradicionales, se ha venido considerando como lo normal y normativo para la formación de diptongos la agrupación de una vocal de la serie /i, u/ con otra de la serie /a, e, o/, o bien la agrupación de las dos vocales de la serie /i, u/ entre sí. El encuentro de las vocales de la serie /a, e, o/ entre sí daría lugar al hiato.

El *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973) admite ya la posibilidad de que existan diptongos con vocales de la serie /a, e, o/ combinadas entre sí, lo cual había venido siendo antes considerado como anómalo o impropio. Lo cierto es que la división silábica de palabras tales como *línea*, *coágulo*, *óleo*, *coexistir* no suele ser *lí.ne.a*, *co.á.gu.lo*, *ó.le.o*, *co.e.xis.tir*, sino *lí.nea*, *coá.gu.lo*, *ó.leo*, *coe.xis.tir*, esto es, se forman agrupaciones vocálicas que en nada difieren de las consideradas como diptongos.

Así pues, lo habitual es que las palabras *línea* y *óleo*, por ejemplo, funcionen como bisílabas. En consecuencia, el uso de la tilde sería innecesario, como no lo es en la palabra *santolio*. ¿Por qué *óleo* y *petróleo*, con tilde, y *santolio*, sin ella? La razón es muy sencilla: *óleo* y *petróleo* se consideran vocablos esdrújulos (de ahí la tilde), y *santolio*, llano. Es claro que, según los criterios académicos, la intervención de una vocal de la serie cerrada /i, u/ sería imprescindible para la formación «normal» y «natural» del diptongo. De este modo, vino en denominarse *sinéresis* (del griego συνάρπεσις: contracción) el hecho de

pronunciar en una sola sílaba dos vocales que normativamente deberían formar hiato. Por ejemplo:

Ya los héroes no visten armadura...

CARLOS ÁLVAREZ

De petróleo y naranja es su arco iris...

PABLO NERUDA

En división silábica:

ya.los.he.roes.no.vis.ten.ar.ma.du.ra
de.pe.tro.leoy.na.ran.jaes.suar.co.i.ris

En el primer ejemplo, *héroes* es vocablo bisílabo (*he.roes*) en virtud de la sinéresis. En el segundo ejemplo, *petróleo* es trisílabo (*pe.tro.leo*) por el mismo motivo. Adviértanse también las sinalefas que se originan (*leoy, jaes, suar*), así como la dialefa (*co.i*) entre *arco* e *iris*.

Más complejo es el caso de la contigüidad de una vocal acentuada de la serie cerrada /i, u/ con una vocal no acentuada de la serie /a, e, o/. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las palabras *oír*, *aún*, *diría*. Parece evidente que la formación del hiato es ahora inevitable. Difícilmente se podría admitir un diptongo en el que la vocal nuclear fuera la más cerrada, cumpliendo el papel de elemento marginal la vocal más abierta. Y, sin embargo, en el lenguaje habitual es muy frecuente que una frase como *yo diría que...* se articule como *yo.di.ria.que...* Se ha producido, sin duda, una sinéresis (*ia* en lugar de *i.a*). La explicación que suele darse es que ha entrado en juego aquí un mecanismo de dislocación acentual: el acento se habría desplazado de la vocal más cerrada a la vocal más abierta. Pero acudamos, en lo que concierne a las palabras *oír* y *aún*, al dominio del verso:

Ver cómo se mece el árbol,

Oír el hilo de la fuente...

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

*Aún no nos damos por vencidos. Dicen
Que se perdió una guerra. No sé nada...*

BLAS DE OTERO

En división silábica:

*ver.co.mo.se.me.ceel.ar.bol
oir.el.hi.lo.de.la.fuen.te*

*aun.no.nos.da.mos.po.ven.ci.dos.di.cen
que.se.per.diou.na.gue.rra.no.se.na.da*

En el primer ejemplo, hay sinalefa entre *mece* y *el*, en este caso entre vocales idénticas. Por otra parte, la primera sílaba de la palabra *fuente* contiene el diptongo *ue*, que pertenece al grupo que los criterios normativos contemplan como normal. Además, en este caso, el diptongo proviene de vocal latina y no podría realizarse como hiato, ya que la conciencia lingüística del hispanohablante lo siente como una unidad vocalica indestructible (*fuente* < *fontem*). En el segundo ejemplo, la sinalefa entre *perdió* y *una* da origen al triptongo *iou*. Pero lo que interesa resaltar aquí es el hecho de tanto *oir* como *aún* funcionan como monosílabos. Se da, sin duda, la sinéresis. ¿Pero existe aquí realmente una dislocación acentual? Un buen lector de poesía tal vez perciba el tintineo del hilo de la fuente de Juan Ramón Jiménez en el timbre de la *i* acentuada del *oir*, y la rotunda fuerza del *aún* de Blas de Otero que vibra en esa *u* profunda y tenebrosa. Veamos, sin embargo, lo que la gramática (*Esbozo*, párrafo 1.6.8.c) nos dice en un caso similar, esto es, de contacto de una vocal abierta y átona con una vocal cerrada y tónica. En esta ocasión, la unión silábica se da entre palabras, en forma de sinalefa:

Otra curiosa «licencia» poética, que en este caso afecta también a la rima, aparece el endecasílabo de Garcilaso (*Égloga I*, v. 122): *Y por nuevo camino el agua SE iba*, donde se computa como una sílaba el grupo vocalico final /éi/, con dislocación del acento, lo que no impide que *iba* sea consonante de *estiva*. Lo mismo ocurre en Góngora (*Sonetos completos*, ed. 1969, pág. 27): *Que a Júpiter ministra el garzón de Ida*, verso aconsonantado en *-ida* a pesar de la sinalefa /éi/, o en *Ponga, pues, fin a las querellas que usa* (*ibid.*, 127), con sinalefa /éu/, pero con rima *-usa*.

El texto citado merece una detenida atención. En primer lugar, es de advertir que los grupos silábicos que se aducen (*sei*,

dei, queu) son conceptuados como «sinalefas», y se especifica que se computan «como una sílaba», no que realmente constituyan una auténtica sílaba. Al fin y al cabo, no serían más que curiosas «licencias» poéticas. En segundo lugar, se afirma algo que es obvio: que esas llamadas licencias afectan a la rima. Aquí no hay escapatoria: o existe rima o no existe rima. Y es innegable que existe la rima: *iba, ida, usa*. Ahora bien, lo que se entiende por rima no es otra cosa sino la completa igualdad de sonidos con que terminan dos o más palabras *a partir de la última vocal acentuada*. Por lo tanto, y en pura lógica, si existe la rima (que sí que existe), el acento recae necesariamente en la *i* de *iba*, en la *i* de *Ida* y en la *u* de *usa*. No hay dislocación acentual. Así lo percibían Góngora y Garcilaso. Y así lo percibe el atento y competente lector de poesía. Hay sinalefa, hay diptongo, hay zeuxis, pues así lo demuestra y lo exige la medida del verso. Y hay rima, de acuerdo con la estructura estrófica. En consecuencia, no tiene sentido desplazar el acento a la vocal más abierta. Habría que revisar el concepto de dislocación acentual y admitir que, en casos como éstos, es la vocal más abierta la que se oscurece y se hace menos perceptible, hasta el punto de asumir el papel de mero elemento marginal.

La sinalefa, lejos de ser un recurso excepcional, una licencia métrica o poética, es un fenómeno fonético que se da habitualmente en el verso y en el lenguaje ordinario. Ni los signos de puntuación, ni las pausas que éstos señalan, se oponen a la unión vocálica y silábica que la sinalefa implica. A este respecto, vale la pena considerar la opinión que les merece a los redactores del *Esbozo* (párrafo 1.6.8.b) la realización de la sinalefa tras una pausa sintáctica:

El verso de metro regular emplea algunas libertades en la formación de la sinalefa. En el endecasílabo de Gerardo Diego (*Primera antología*, ed. 1947, pág. 62): *Mi nombre espera. un día y otro día*, la pausa destruye siládicamente el grupo /áu/, pero métricamente se computa como una sílaba, es decir, como una sinalefa. Lo mismo en Bécquer (*Rimas*, ed. 1911, LXV): *¡Estaba en un desierto! aunque a mi oído*. Esta organización del verso es muy frecuente.

Se termina reconociendo que estamos en presencia de una organización «muy frecuente»; pero, al comienzo del párrafo, se indica ya que se trata de «algunas libertades», rarezas o licencias del verso, y concretamente del «verso de metro regular». Está claro. El verso de metro irregular no presentaría problema alguno, puesto que no está sujeto a la tiranía de las convenciones métricas que obligan al poeta a cosas tan raras –al parecer– como realizar una sinalefa allí donde el oído le dice que tiene que haber sinalefa. Es llamativo el empecinamiento de algunos tratadistas en considerar como excepción, anomalía y rareza aquello que es sencillo y natural para el poeta y para el competente lector de poesía.

Se afirma que la pausa destruye «siládicamente» el grupo /áu/. Es evidente que se confunde la pausa motivada por la sintaxis, por el deseo de destacar el sentido o simplemente por la necesidad de respirar, con la pausa versal, esto es, la pausa final del verso o final de hemistiquio (cesura). No hay otro tipo de pausas en el verso. Ni siquiera la alternancia de hablantes, en la obra de teatro en verso, rompe la continuidad de la línea poética. El *Esbozo* admite que el grupo /áu/, destruido «siládicamente», puede «métricamente» computarse «como una sílaba». No es ya que no exista realmente una sílaba, ni siquiera una sílaba métrica o fonética, en oposición a las auténticas sílabas gramaticales o fonológicas; no. Lo que ocurre, según el sentir del *Esbozo*, es que tampoco existiría una verdadera sinalefa, sino sólo que se computa «como una sinalefa».

Serían innumerables las circunstancias que una minuciosa casuística podría establecer en relación con el fenómeno de la sinalefa. Pero, en el fondo, la aparente complejidad de este fenómeno reside más bien en la teoría –o, por mejor decir, en la elucubración– que en la práctica. Veamos, por vía de ejemplo, el siguiente texto:

*¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío;
acaban de dar las once.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

En división silábica:

*quees.a.que.llo.que.re.lu.ce
por.los.al.tos.co.rre.do.res
cie.rra.la.puer.tahi.jo.mi.o
a.ca.ban.de.dar.las.on.ce*

La unión silábica que tiene lugar entre *puerta* e *hijo* podría dar lugar a múltiples disquisiciones. El sintagma *hijo mio*, en función invocativa o apelativa, va justamente entre comas, que obviamente no impiden la sinalefa o zeuxis de *ta* (de *puerta*) con *hi* (de *hijo*). El problema, para algunos tratadistas, podría residir en el hecho de que el acento de la palabra *hijo* quedaría anulado en la línea del verso, aunque lo cierto es que dicha palabra conserva de algún modo su independencia acentual: en este caso por obra de la frecuencia acústica, ya que no de la intensidad. Existe, en efecto, un cambio de tono entre *puer* y *tahi* que confiere a esta última sílaba una matización acústica –perceptible por audición directa y objetivable en un espectrograma de frecuencias– que viene a suplir la pérdida de intensidad acentual.

La regularidad con que se realiza la sinalefa en la línea del verso, o en la linealidad del discurso ordinario, no impide que alguna vez tenga lugar el fenómeno opuesto: la *dialefa*. Al no producirse la unión silábica o zeuxis, las vocales que entran en contacto forman hiato o azeuxis:

De la ola, una ola y otra ola,
verde mar, verde frío, rama verde,
yo no escogí sino una sola ola:
la ola indivisible de tu cuerpo.

PABLO NERUDA

En división silábica:

*de.la.o.lau.na.o.la.yo.tra.o.la
ver.de.mar.ver.de.fri.o.ra.ma.ver.de
yo.no.es.co.gi.si.nou.na.so.la.o.la
la.o.lain.di.vi.si.ble.de.tu.cuer.po*

En contextos análogos, se pueden dar ya la dialefa, hiato o azeuxis, ya la sinalefa, diptongo o zeuxis:

*Cuerpo de la mujer, río de oro (de.o.ro)
donde, hundidos los brazos, recibimos
un relámpago azul, unos racimos
de luz rasgada en un frondor de oro. (de.o.ro)*

*cuerpo de la mujer o mar de oro (de.o.ro)
donde, amando las manos, no sabemos
si los senos son olas, si son remos
los brazos, si son alas solas de oro. (deo.ro)*

BLAS DE OTERO

Por otra parte, la acumulación de vocales en hiato –a lo largo de la línea versal o discursiva– ha venido siendo conceptuada, desde el punto de vista retórico, como algo reprobable por su efecto supuestamente desabrido y cacofónico. Habría, por lo tanto, que evitar el hiato. Pero, como ocurre siempre que entran en juego valores estéticos, las cosas no se atienden siempre a los estrictos patrones de la normativa. Veámoslo en un ejemplo:

*Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie –ahí está el detalle–
que hasta diese la mano y escupiese.*

BLAS DE OTERO

En división silábica:

an.do.bus.can.doun.ver.so.que.su.pie.se
pa.rar. aun.hom.breen.me.dio.de.la.ca.lle
un.ver.soen.pie.a.hi.es.tael.de.ta.lle
quehas.ta.die.se.la.ma.no.yes.cu.pie.se

Obsérvese, en la parte central del tercer verso, la cadena de vocales en hiato –/e.a.i.e/– que, lejos de producir un efecto acústico indeseable, restalla como un látigo en la conciencia del lector, adormecido tal vez por la lectura de otro tipo de versos blandos, apagados, relamidos: *esos poetas cursis, con sordina, / hijos de sus papás* –nos dirá el mismo autor más adelante–. Se trata de encontrar un verso vivo, un *verso en pie*, que ande por sí solo: *Poetas, perseguid al verso ese,/asidlo bien, blandidlo, y que restalle...*

En lo que concierne al contacto de vocales abiertas de la serie /a,e,o/ con vocales cerradas de la serie /i,u/, o de vocales de esta última serie entre sí, se ha venido considerando como normal y natural la formación de diptongos. Pero lo cierto es que, en vocablos como *viaje, gradual, cliente, cruel, brioso, sinuoso, diurno, ruido*, aunque se haya venido estimando como normativa la agrupación silábica –con diptongos de las formas *ia, ua, ie, ue, io, uo, iu, ui*– en la pronunciación habitual de estas palabras no se produce el diptongo o agrupación silábica (*via.je, gra.dual, clien.te, cruel, brio.so, si.nuo.so, diur.no, rui.do*), sino la separación silábica: *vi.a.je, gra.du.al, cli.en.te, cru.el, bri.o.so, si.nu.o.so, di.ur.no, ru.i.do*. Y es de advertir que en algunas palabras, como *ruido*, se vacila entre la agrupación (*rui.do*) y la separación (*ru.i.do*); en otras, como *cruel*, lo más frecuente es precisamente la separación silábica (*cru.el*), al menos en lo que concierne al español peninsular, ya que en la mayor parte de las hablas hispanoamericanas se prefiere el diptongo (*cruel*).

La preceptiva tradicional consideraba la separación silábica, en todos los casos citados, como una licencia poética o métrica, esto es, como una transgresión de las leyes gramaticales, tolerada solamente en el dominio de la versificación, ya que dichas vocales –por su propia naturaleza– deberían formar diptongo. A la pronunciación de las mismas en sílabas separadas se le dio el nombre de diéresis, del griego διαιρέσις (división, separación):

*Ya están las rosas primeras
dispuestas a embriagarnos.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En división silábica:

yaes.tan.las.ro.sas.pri.me.ras
dis.pues.tas.aem.bri.a.gar.nos

La lectura del primer verso como octosílabo no ofrece la menor dificultad. Nadie dudaría en realizar la sinalefa entre *ya* y *están*. En cambio, en el segundo verso, que también es un octosílabo que forma parte de una serie arromanzada, pueden surgir algunas discrepancias en su escansión. Desde luego, no admite

discusión la unidad silábica o zeuxis del grupo vocálico *ue* que aparece en la palabra *dispuestas*, ya que proviene de vocal latina (*dispositas*). Pero, en el resto del verso, cabrían dos posibles interpretaciones:

- a) Sinalefa entre *a* y *embriagarnos*, y diéresis en esta última palabra: *aem.bri.a.gar:nos*.
- b) Dialefa entre *a* y *embriagarnos*, y diptongo en esta última palabra: *a.em.bria.gar:nos*.

Se ha elegido la opción primera, pero no existen razones gramaticales ni explicaciones científicas que avalen esta interpretación. Podríamos aducir, en todo caso, la regularidad con que en la obra de Juan Ramón Jiménez se da la sinéresis en palabras tales como *piano*, *viaje* o *embriagar*. Y hay, naturalmente, motivos estéticos que nos harían rechazar la existencia entre *a* y *embriagarnos* de una separación silábica ciertamente desafortunada, que con toda justicia merecería la calificación de *hiato*, en su acepción etimológica más peyorativa de grieta, resquebrajamiento o bostezo.

Se podría haber llamado a la diéresis simplemente hiato, en oposición a diptongo; pero ese término tenía ya otras acepciones y otros matices retóricos, ya que el hiato (del latín *hiatus*: hendidura, grieta, abertura, bostezo) implicaría una carga afectiva de cacofonía no deseada. A decir verdad, también el término *diptongo* (del griego δίφθογγος: de doble sonido) es algo impreciso: no señala si los dos sonidos o vocales están unidos en una sola sílaba o separados en sílabas diferentes.

En éste, como en todos los casos de vocales en contacto, sería más conveniente hablar de unión o desunión silábica. Y, para ello, la lengua griega nos proporciona dos términos claramente delimitados: zeuxis (ζευξίς: enganche, unión) y azeuxis (αζευξίς: desunión), sustantivos verbales de ζεύγνυμι (uncir, unir).

El término *azeuxis* ha venido ya siendo utilizado en la lengua española, justamente como sinónimo de hiato o encuentro de dos vocales que se pronuncian en sílabas diferentes. No ocurre lo mismo con el término *zeuxis*, como alternativa a la palabra

diptongo, pues hasta ahora no ha formado parte de la nomenclatura métrica. Existe, en cambio, el término *zeugma* (ζευγμα: junta, ligadura) como figura retórica de construcción, que también es sustantivo verbal de ζεύγνυμι y que consiste en sobreentender una palabra o sintagma en varias oraciones o cláusulas, aunque sólo está presente en una de ellas. Si aparece en la primera oración o cláusula, se denomina *prozeugma* o *protozeugma*. Si aparece en la última, *hipozeugma*. Y si lo hace en una intermedia, *mesozeugma*.

Tanto *zeuxis* como *zeugma* son, así pues, sustantivos verbales, si bien el primero expresa la acción del verbo, y el segundo, el resultado. Es lo mismo que ocurre con los términos *sintaxis* (σύνταξις: orden, disposición, orden de combate) y *sintagma* (σύνταγμα: ordenamiento, constitución, fila de combate), sustantivos verbales que expresan respectivamente la acción y el resultado de συντάσσω (ordenar, organizar). El significado de *sintagma* como ordenamiento o constitución es patrimonio aún del griego moderno, como puede comprobarse en la denominación de la Plaza de Sindagma (de la Constitución) de Atenas. No es precisamente una lengua muerta la que pervive en la Grecia actual y en otras naciones helénicas, sino un sistema que goza de vigor y lozanía, y que nos sigue ofreciendo vocablos de inestimable valor para la precisa terminología de las ciencias y las artes.

El término *zeugma* es más exacto que el *diptongo*, ya que su significado no se limita a sólo dos elementos fónicos. Pueden ser tres (el llamado *triptongo*) o más las vocales que se agrupan en una unidad silábica. Del mismo modo, *azeuxis* carece de las connotaciones peyorativas del *hiato*, e indica además con toda claridad que existe una desunión de las vocales en contacto, una separación de las sílabas que se constituyen en torno a ellas.

La unión silábica entre palabras, esto es, la llamada *sinalefa* (del griego συναλοιφή: fusión, unión), puede afectar a dos o más vocales, originando auténticos diptongos, triptongos y otras agrupaciones vocálicas, a las que es preferible denominar globalmente *zeugma*. La separación de las vocales en sílabas diferentes, es decir, la llamada *dialefa* (del griego διαλοιφή: desunión), en nada difiere del *hiato*, o por mejor decir, de la *azeuxis*. En el

interior de la palabra, *diéresis* y *sinéresis* no son más que realizaciones concretas del *hiato* y del *diptongo*, o por mejor decir, de la *azeuxis* y de la *zeuxis*.

La unión silábica de la *zeuxis* y la separación silábica de la *azeuxis* tienen lugar tanto en la línea sintagmática del verso como en la del lenguaje ordinario, siendo irrelevante que dicha unión o dicha separación se realicen entre palabras o en el interior de la palabra aislada. No parece oportuna la distinción que, en 1973, se hacía en el *Esbozo* entre sílabas *gramaticales* y sílabas *métricas*, o la que, más recientemente, en 2010, se sigue haciendo en la *Nueva gramática de la lengua española* (1.4ñ) entre sílabas *fonológicas* y sílabas *fonéticas*:

Las sílabas fonológicas no se corresponden necesariamente con las sílabas fonéticas. En el verso *entre el vivir y el soñar* (Machado, *Nuevas canciones*), se observa la diferencia entre estos dos aspectos. Las sílabas fonológicas *en.tre.el.vi.vir.y.el.so.ñar* se convierten desde el punto de vista fonético en *en.trel.vi.vir.yel.so.ñar*.

Se admite, al menos, que las sílabas «fonéticas» que se producen por el contacto de vocales entre palabras son auténticas «sílabas», sin tener que recurrir al término «sinalefa» para justificar la anomalía originada por la «licencia» poética. Pero se nos dice que, en el citado verso, las sílabas fonológicas «se convierten» en fonéticas, cuando lo que sucede es justamente lo contrario: es la realidad fonética la que se abstrae y se convierte en sistema fonológico. La sílaba presupone el sonido, que es lo que el oído directamente capta. Y conviene poner énfasis en la cualidad acústica, auditiva, del sonido, no en el aspecto meramente oral y articulatorio o en la consideración física de la onda sonora.

La sílaba no tiene en sí misma valor fonológico alguno, a no ser como unidad mínima portadora de un acento. Aunque, a decir verdad, el acento viene a su vez definido, tautológicamente, por un mayor relieve de la sílaba acentuada. La sílaba remite al acento, y el acento a la sílaba. En lo que concierne al contacto entre vocales y su incidencia sobre las posibles divisiones silábicas, carecería de sentido el tratar de atribuir un papel fonológico –distintivo de significados– al hecho de que tenga lugar la *zeuxis* o la *azeuxis*. Es obvio que un piano no es más o menos piano, ni

mejor ni peor, porque tenga dos sílabas (*pia.no*) o tres (*pi.a.no*). Y es que sucede que la sílaba no es un elemento gramatical, sino rítmico.

Sílabas y acentos vienen a configurar el armazón rítmico del verso y su análisis pertenece al dominio de la métrica, la poética y la estética, y no a los estudios gramaticales o lingüísticos. Con buen criterio, la Real Academia Española, que todavía en el *Esbozo* prestaba alguna atención a las sílabas, el acento y la fonología sintáctica, en la *Nueva gramática* pasa ya por estas cuestiones como sobre ascuas. Significativamente, el *Manual* de la *Nueva gramática* dedica a las unidades fónicas sólo dos brevísimos párrafos, que vienen a ocupar no más de media página de un total de novecientas noventa y tres.

De la sílaba, se nos dice escuetamente que es «el grupo mínimo de sonidos dotado normalmente de estructura interna en la cadena hablada» (*Manual*, 1.2.1). Conviene que nos detengamos en la calificación adverbial *normalmente*. Cabría deducir de esa definición que puede haber sílabas *anormales* o desprovistas de *estructura interna*. ¿Serán estas sílabas anormales y desestructuradas las que tradicionalmente se consideraban como «métricas», frente a las «gramaticales», y más recientemente «fonéticas», frente a las «fonológicas»?

Si escasa o nula es la atención que el *Manual* concede a la sílaba, no es mayor la que otorga al acento. En este caso, a la parquedad hay que unir una cierta confusión o una franca incongruencia. Tras hacer alusión a la prosodia como «disciplina que estudia el conjunto de los elementos fónicos SUPRASEMENTALES», define el acento como «grado de fuerza con el que se pronuncia una sílaba y el que la dota de prominencia con respecto a otras límitrofes» (*Manual*, 1.2.2).

Conviene recordar que tanto el *acento* como la *prosodia* son palabras latinas con idéntico significado: la primera (*accentus*), como calco del griego (προσῳδία); la segunda, como directo préstamo del mismo. En la lengua originaria griega, la prosodia es el canto con acompañamiento de un instrumento musical, el acorde, la armonía, la buena pronunciación. La prosodia, como parte de la gramática, no ha venido significando en efecto otra cosa que pronunciación: pronunciación correcta, pronunciación

exquisita; del mismo modo que la ortografía se ha venido siempre considerando como correcta escritura, recta grafía. Morfología, sintaxis, prosodia y ortografía eran las partes tradicionales de la gramática. Carece, por tanto, de sentido limitar la prosodia a los elementos fónicos suprasegmentales, esto es, al acento y a la entonación.

Por otra parte, no es oportuno atribuir el acento a la «fuerza» con la que se pronuncia una sílaba. En la constitución del acento –tanto en la palabra aislada, como en la línea discursiva del lenguaje ordinario o en la línea del verso– intervienen fundamentalmente dos cualidades del sonido: la intensidad y el tono. Si atendemos a la *intensidad* acústica, el acento no es una fuerza, sino una energía, esto es, una magnitud física de mayor complejidad que la fuerza, y proporcional a la amplitud de la onda sonora. Si atendemos al *tono* musical, entra en juego la frecuencia, es decir, el número de ciclos por segundo de los sonidos emitidos. Y, tanto si el correlato físico del acento es la intensidad, como si lo es el tono, lo verdaderamente importante no es el aspecto suprasegmental, que en la lengua española confiere un valor fonológico a la sílaba acentuada (“cántara”, frente a “cantara” o “cantará”).

El rendimiento del acento, como unidad suprasegmental, fonológica –y, por lo tanto, distintiva de significados–, es realmente insignificante en español, y nulo en otras lenguas. Lo que de verdad interesa en el acento es el carácter melódico que inserta en la línea discursiva, con su alternancia de sílabas tónicas o más acentuadas y átonas menos acentuadas, lo que origina una especie de pulso o latido rítmico más directamente perceptible que los propios fonemas. Es bien sabido cómo un simple saludo (*¡buenas tardes!*) es más eficaz por la distribución de sus sonidos, sus sílabas y sus acentos que por la materialidad de sus contenidos sémicos.

Sílabas y acentos constituyen el armazón rítmico del verso, la razón de su música. Pero esta música no está superficialmente basada en una fría combinatoria mecánica de unidades abstractas, sino que hunde sus raíces en la viva percepción acústica de la sustancia fónica. Las fronteras silábicas, al igual que la distribución de los acentos en la línea del verso, no obedecen a motivos estrictamente gramaticales. La alternativa entre la unión

o la separación silábica de las vocales contiguas no depende en ningún caso –si es que hablamos de buena poesía, de auténtica poesía– de caprichosas manipulaciones por parte del poeta, ni de quiméricas licencias artesanales.

Es el sustrato acústico del sonido el que, en aras de la eufonía, une o desune. Y es el oído, que lo capta, el que decide unir o desunir. En el verso *con un manso ruido*, de Garcilaso de la Vega, se produce la azeuxis (*ru.i.do*), mientras que en *el ruido con que rueda la ronca tempestad*, de José de Zorrilla, se realiza la zeuxis (*rui.do*). En realidad, nada tiene de extraño que el manso *ru.i.do* se nos presente con la suave lentitud de la separación silábica de la azeuxis, mientras que el abrupto *rui.do* de la tempestad opte por la rapidez de la unión silábica de la zeuxis, lo que, por otra parte, se compagina muy bien con la sugerencia onomatopéyica del juego aliterativo de las vibrantes múltiples.

En otros casos, no es posible la opción alternativa entre zeuxis y azeuxis, como ocurre en las agrupaciones vocálicas *ie* y *io* provenientes de ē y ó tónicas latinas: *bien* (de *bene*), *bueno* (de *bonum*). Aquí se produce siempre la zeuxis. Hasta el día de hoy, en efecto, nadie ha podido pronunciar estas palabras como **bi.en* o **bu.e.no*. La conciencia lingüística, la intuición y la estética marcan los cauces de la percepción acústica. En los estudios métricos, de nada valdría empeñarse en engrosar la casuística y hacer uso de una terminología cada vez más compleja, dejando a un lado la directa audición de la música del verso. Porque la cosa es bien sencilla: podemos llamar sencillamente *zeuxis* a la unión silábica de dos o más vocales contiguas, y *azeuxis* a la separación de las mismas en sílabas diferentes.

CRÍTICA DE LIBROS
REVIEWS

JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO: *Modulaciones rítmicas en la lírica latina. Las Odas de Horacio*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2007.

El profesor de filología latina, Jesús Bermúdez Ramiro, muestra en este libro un interés por enlazar los estudios tradicionalmente asignados a su especialidad con la orientación formalista de los estudios literarios del siglo xx que se concreta en distintas propuestas de la estilística. Los nombres de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Emilio Alarcos, R. Jakobson o Samuel R. Levin, entre otros, ilustran esta tendencia.

El título es elocuente acerca del objeto de su estudio, que explica además de forma precisa en las dos páginas de la introducción. Pues “modulaciones rítmicas” significan las variaciones que dan su aire particular al poema concreto, no las constantes métricas necesarias y normalizadas en el código de la métrica latina. Quiere ser, pues, un estudio del ritmo en sentido amplio, del ritmo como distinto del metro, de lo que tiene que ver con el habla, con la manifestación concreta, frente al metro, la norma. Estudia “otros constituyentes diferentes de la cantidad”, no los “diferentes patrones métricos cuantitativos”. Tampoco es un estudio teórico o descriptivo general sobre las formas de modulación del ritmo en la lírica latina, sino que es un análisis de estas formas en la lírica de Horacio, en sus *Odas*. Es cierto que Horacio es el “esclarecedor precedente de toda una serie de constituyentes sobre los que, en buena medida, se sustenta el ritmo de la poesía lírica occidental”. La tesis del libro y el esbozo de su plan están en el siguiente párrafo (p. 10):

La cantidad proporciona a las *Odas* un ritmo constante, monorrítmico, es lo esperado. Pero hay además otro ritmo de carácter variable,

polirítmico, igualmente perceptible que se superpone a la cantidad. A producir este efecto polirítmico, enriquecedor, contribuyen elementos como el encabalgamiento, elementos de carácter fónico, como la anáfora, la aliteración, la distribución armónica de sonidos, que cumplen con una función artística y rítmica a la vez, y factores de carácter morfosintáctico y semántico, como los paralelismos, el dinamismo expresivo, elementos estéticos, que influyen en el poema produciendo una sensación de riqueza, de variedad rítmica, hasta el punto de que dos odas con el mismo patrón cuantitativo, nos producen efectos rítmicos diferentes. Tales componentes responden a una ley interna del poeta, no convencional, que se presta a su identificación y explícitación.

Se trata de una indagación, pues, de lo individual, del *habla* –en el sentido lingüístico de manifestación concreta, frente a la *lengua* como sistema–, del ritmo –en el sentido amplio que los formalistas rusos daban a este concepto–, terreno propio de la estilística. Los elementos que contribuyen a producir los efectos rítmicos, y que se enumeran en la lista del párrafo citado, se pueden clasificar en los tres planos de la ordenación tradicional de los hechos de estilo: fónico, sintáctico y semántico. Aunque en la realidad del análisis se suelen mezclar los tres a la hora del comentario: la rima, por ejemplo, es fenómeno que tiene que ver con el sonido, con la sintaxis rítmica –situación en el esquema métrico– y con la semántica.

Antes de entrar en el desarrollo de cada uno de estos elementos rítmicos, el profesor Bermúdez Ramiro sintetiza, en un capítulo titulado *Algunas consideraciones conceptuales y metodológicas* (pp. 11-21), las tesis centrales de “algunos autores y críticos más significativos, exponiendo sus teorías o aquellos aspectos puntuales que me parecen claves para la comprensión de este trabajo, y que nos han servido de base en nuestros razonamientos” (p. 12). Estos autores son: A. García Calvo, para una teoría general del ritmo; Emilio Alarcos Llorach, y su descripción del ritmo en el poema; Antonio Quilis, para la teoría del encabalgamiento; A. Holgado, y su original estudio del encabalgamiento en Lucano; Carlos Bousoño, cuyas obras sobre la expresión poética y sobre Vicente Aleixandre son “verdadero arsenal de ideas para el análisis de cualquier poema” y del que se servirá principalmente para el estudio del dinamismo expresivo.

Entre los estudiosos del ritmo del verso amétrico actual y de la prosa, resume a Amado Alonso, Samuel Gili Gaya, Isabel Paraíso y Francisco López Estrada. Aunque no los resume en este momento, confiesa el auxilio de autores como Dámaso Alonso, Rafael de Balbín, Tomás Navarro Tomás “y muchos otros que cito en la bibliografía” (p. 20).

El capítulo siguiente –que es el tercero, después de la introducción y las consideraciones conceptuales, aunque el autor no numera ninguna de los capítulos– trata del *encabalgamiento* (pp. 23-61). Por su extensión distingue encabalgamiento léxico (sinafía), abrupto, suave y encadenado, que afecta a dos o más versos y que fue definido por R. de Balbín. Por la dislocación producida distingue las separaciones en sintagma nominal, sujeto y verbo, verbo y complemento. Pasa a estudiar después las funciones rítmicas y expresivas del encabalgamiento en odas de un solo metro, odas en dísticos o hemístrofias, con abundancia de análisis de ejemplos fijándose en los efectos estilísticos sobre el ritmo, y hay que destacar el ejemplo de las posibilidades interpretativas del análisis de la mezcla de impulsos rítmicos en una misma oda, la II 7 *O saepe mecum tempus in ultimum* (pp. 51-53). Termina con el estudio del encabalgamiento en el interior de verso por la cesura.

Si el lector del libro es un conocedor de la métrica española y está familiarizado con las distinciones y definiciones más comunes a partir de los estudios de Quilis, podrá llamarle la atención encontrar ejemplos que van más allá de la dislocación de sirremas que no admiten pausa en su interior, de lexemas o de oraciones de relativo especificativas. Por ejemplo: *nec sumit aut ponit securis/arbitrio popularis aurae* (“y no toma o deja las segures al soplo del viento del pueblo”) (p. 26). Lo mismo si el elemento implicado es un vocativo, como en el ejemplo siguiente: *Delicta maiorum inmeritus lues,/Romane, donec templa refeceris* (“Tú, romano, expiarás inmerecidamente los delitos de tus mayores, hasta que hayas reconstruido los templos”) (p. 25). En este caso, la expresividad se basaría en la formación de un braquistíquio, *Romane*, que no implica encabalgamiento. Pero es que hay que tener en cuenta que se trata de dos lenguas con comportamientos muy diferentes respecto al orden de las palabras y que, por

tanto, no se pueden trasladar de forma automática las distinciones de una a otra. Tampoco hay que olvidar que el encabalgamiento es un fenómeno estilístico, y, como tal, no definido con el rigor de una ley métrica. En latín los miembros de un sirrema admiten mayor separación que en español, y es tan frecuente que la construcción sintáctica desborde los límites del verso que casi podría pensarse que la figura estilística, lo llamativo, sería la *esticomitia*, el ajuste de la frase al verso. Véase el análisis de la oda III 30 *Exegi monumentum aere perennius* (pp. 33-36), donde los versos encabalgados aumentan a medida que avanza el poema. Parece que el criterio en la consideración del encabalgamiento va desde los casos reseñados por Quilis para el español hasta la oración, vista como unidad sintáctica y semántica. El metricista español asociará muchos ejemplos con lo que alguna vez se ha llamado *encabalgamiento dilatado* (no considerado por Quilis) para definir los casos en que está muy presente el hipérbaton. No es casualidad que sea la poesía de Góngora la que presente ejemplos de este tipo. Léanse los versos 659-662 de la *Soledad Primera*:

De Alcides lo llevó luego a las plantas,
que estaban, no muy lejos,
trenzándose el cabello verde a cuantas
da el fuego luces y el arroyo espejos.

(El montañés llevó luego a su huésped a los álamos, que estaban cerca de allí, como si fueran mujeres trenzándose el cabello verde, sirviéndoles de luz los fuegos encendidos en el ejido, y de espejos los cristales del arroyo que corría a sus pies.)¹

El capítulo cuarto, dedicado al *ritmo acentual* (pp. 63-101), tiene un interés especial para el estudioso del verso español, sabedor del distinto papel del acento en el verso latino, por cuanto que se demuestra una función rítmica del acento en el verso horaciano no del todo inconsciente, y porque no han sido pocos los intentos de reproducir el ritmo del verso horaciano en español. A la aparición del ritmo acentual ayuda el ritmo silábico. La regularidad acentual en las odas de Horacio ha sido bien estudiada,

¹ GÓNGORA, Luis de: *Soledades*. Edición de Robert James. Madrid: Editorial Castalia, 1994 (Clásicos Castalia, 202), p. 327.

entre otros por J. Luque, cuyas conclusiones resume Bermúdez (pp. 65-66). Las bases para explicar la función rítmica y semántica de los acentos en la odas son: a) intencionalidad de Horacio en la colocación de los acentos; b) noción de ritmo como iteración; c) organización de los acentos en grupos melódicos, unidades rítmicas; d) función semántica de la melodía acentual (pp. 66-67). El análisis detallado se reparte en dos apartados: función rítmico-melódica (pp. 67-94) y función semántica (pp. 94-101).

En el primer apartado, después de una detenida descripción del *grupo rítmico* (cláusula rítmica), entra en el análisis del ritmo acentual en la estrofa sáfica, la estrofa alcaica, composiciones en las que entra a formar parte el verso asclepiadeo menor, y otros versos eólicos. Por lo que se refiere a la caracterización del *grupo rítmico* (pp. 67-73), resumimos sus notas: son grupos de dos o tres sílabas que empiezan siempre por sílaba tónica, y, si entre dos acentos median tres, cuatro o más sílabas, actúa el acento secundario; si hay alguna sílaba átona antes del primer acento del verso, se forma un grupo rítmico con ella, «teniendo su base en un acento secundario de principio de palabra a comienzo de verso o cesura (˘)» (p. 69). Ejemplo:

obstrictis aliis praeter Iapyga (I 3, 4)

Se analiza de la siguiente manera:

òbs - tríctis - áliis//práeterI - ápyga
ò óo óoo//óoo óoo

Como puede apreciarse, el sistema es igual que el de T. Navarro Tomás para la métrica española (cláusulas de dos o tres sílabas con acento en la primera), pero con la diferencia de considerar la *anacrusis* también como grupo rítmico por efecto de un acento secundario.

Dos o más grupos rítmicos se integran en el *grupo acentual* o *grupo melódico*, limitado por pausa métrica final o por cesura. Es decir, se integran en el verso o en el hemistiquio. Veamos la representación de un verso asclepiadeo organizado en dos grupos melódicos:

infamis scopulos//Acroceraunia (I 3, 20)
 in - famis - scopulos//Acroce - raunia
 1+2+3//3+3

Caracterizado el grupo rítmico, se pasa al análisis del funcionamiento del mismo con una serie de análisis (pp. 63-94) que ofrecen muy interesantes ejemplos de versos silábicos acentuales. En esta parte es en la que el especialista en métrica española encontrará los modelos de intentos de aclimatación del verso latino, algunos perfectamente integrados en el canon métrico del español, como el sálico y la estrofa sálica. Imposible entrar en la relación de equivalencias de esquemas acentuales horacianos con tipos de versos españoles. Por ejemplo, entre los esquemas del *alcaico eneasilabo* se encuentran modelos del eneasilabo español de ritmo anfibráquico (acentos en 2.5.8) o yámbico (acentos en 2.4.6.8), entre otros (pp. 79-80). O el decasílabo dactílico esdrújulo de Sor Juana Inés de la Cruz, con acentos en 1.4.6.9 y principio en palabra esdrújula (*cálamos forme el sol de sus luces*), reconocible en el *alcaico decasílabo* con fórmula acentual 3+2+3+2 : *Iúpiter ipse rúens tumúltu* (I 16, 12) (p. 80). El rendimiento del análisis acentual en una composición completa se ve con el ejemplo de la estrofa alcaica en la oda I 9 (pp. 80-84), de la combinación de gliconio y asclepiadeo en la oda I 13 (pp. 90-92), de los dísticos de la oda I 8, cuya sistematicidad en la repetición de grupos acentuales no da la impresión de ser obra de la casualidad, sino que parece probar la percepción de tales grupos como rítmicos, lo que hace al autor concluir acerca de esta oda:

Esto lleva a pensar que esta oda fuera un pequeño ensayo en el que el poeta consciente ya del valor rítmico de los acentos, tratara de conjugarlos con la cantidad, sin que esta perdiera su efectividad y valor rítmico. Dos dibujos rítmicos son perfectamente perceptibles en esta oda sin que entren en contradicción ni por ello se dejen de percibir (p. 94).

El segundo apartado del capítulo dedicado al ritmo acentual es más breve y trata de la función semántica del mismo, es decir, de la relación semántica entre lexemas, sintagmas nominales u oracionales emparentados por el acento. La oda III 9 *Donec gratius eram tibi*, con cuyo análisis termina el capítulo, ofrece

ejemplos muy elocuentes de «parallelismo léxico-semántico que viene reforzado a nivel acentual por responder a unos mismos esquemas melódicos» (p. 100).

El extenso capítulo siguiente, el quinto, titulado *Ritmo basado en elementos morfo-sintácticos y semánticos* (pp. 103-172), trata cuestiones de sintaxis rítmica y de dinamismo expresivo que están muy presentes en los análisis estilísticos de la poesía española. Pues dentro de la sintaxis rítmica trata del *parallelismo*, de la *correlación* y de lo que el autor llama *términos equivalentes*, que es concepto igual al de emparejamiento en posiciones comparables de Samuel R. Levin. Son muy numerosos los ejemplos de las odas horacianas comentados, entre los que hay destacar el de los emparejamientos en la oda I 22 *Integer vitae scelerisque purus* (pp. 129-134), en cuyo texto, por cierto, encontramos la errata del verso 4 *partera* por *pharetra*, no repetida sin embargo luego en el comentario. El estudio del dinamismo expresivo (positivo y negativo) aplica la conocida teoría de Carlos Bousoño a ejemplos horacianos. El que este autor comparta con Dámaso Alonso y con S. R. Levin menciones en este capítulo nos indica el carácter estilístico de esta parte del estudio.

Especial interés para el metricista tiene el capítulo siguiente (pp. 173-195), titulado *Ritmo de timbres*, dividido en dos secciones, que estudian la función poética y el valor semántico de las recurrencias fónicas, tituladas: *función rítmica* y *función semántica*. La musicalidad de Horacio es un aspecto de su poesía que cuenta con numerosos estudios, citados por Bermúdez en p. 174. En el comentario de la función rítmica trata de *anáfora*, *paronomasia* y repetición de sonidos vocálicos o consonánticos. En el estudio de este último aspecto distingue la *aliteración* y la *armonía vocálica*. Recordemos que Tomás Navarro Tomás integraba la armonía vocálica en los *complementos rítmicos* del verso –es decir, fenómenos expresivos que no están sometidos a norma métrica sistemática pero que se suman a los factores rítmicos–, junto a *efecto evocativo*, *repercusión* y *encabalgamiento*². Los análisis que lleva a cabo Bermúdez Ramiro demuestran la sutileza de la organización vocálica –en paralelo o en quiasmo–,

² Véase nuestro *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, en las voces correspondientes.

con ejemplos muy vistosos, como el verso: *omne capax mouet urna nomen* (III 1, 16), con distribución paralela de los sonidos o-e (o-e o-e o-e) y el quiasmo en la disposición de los sonidos o-m (o-m m-o o-m). La posición final de verso es especialmente interesante porque es el lugar de la rima vocálica. En palabras del autor:

Horacio se sirve de cualquier motivación de carácter morfosintáctico (palabras unidas en este nivel, un adjetivo y un sustantivo, un sujeto y un verbo, etc.) o posicional, es decir lexemas que ocupan posiciones equivalentes (principio o final de verso), contrapuestas (principio + final) o simplemente que son próximas para conseguir un efecto rítmico-eufónico (p. 183).

La función semántica de estas figuras fónicas es de dos tipos: sintagmática (refuerza y matiza el significado de una unidad; por ejemplo, en casos concretos analizados, misterio, oscuridad, idea de masacre y desastre, sonido puntagudo de la «i» en relación con carácter sentencioso) y lexemática, para realzar un lexema en concreto por contraste o por semejanza (véanse ejemplos en pp. 192-195).

En el último capítulo (pp. 197-208) antes de las conclusiones, titulado *Posiciones rítmicas equivalentes*, volvemos al marco conceptual de Samuel R. Levin, citado al principio como punto de partida, junto a N. Ruwet y A. Fontán, para distinguir cuatro posiciones rítmicas equivalentes en el poema determinadas por el esquema métrico: principio y final de verso y de hemistiquio. La ordenación de los elementos que ocupan dichas posiciones puede adoptar la disposición en paralelo o en quiasmo, y entre ellos se establecen afinidades de naturaleza fónica, gramatical o semántica. A los ejemplos de las distintas combinaciones sigue un análisis de la forma en que las posiciones rítmicas equivalentes contribuyen a la rítmica de la oda I 24 *Quis desiderio sit pudor aut modus* (pp. 206-208).

Las conclusiones ocupan las nueve últimas páginas (209-217) y son un resumen de todos los puntos tratados en el trabajo. La abundante bibliografía está organizada en nueve secciones, que son: ediciones, traducciones y comentarios; prosodia y métrica latina; sobre aspectos particulares del verso lírico horaciano;

obras de retórica, estilística y análisis poético; sobre ritmo en general; encabalgamiento; acento y ritmo; morfosintaxis y ritmo; fonología y ritmo. Como se ve, la bibliografía responde bien a los aspectos esenciales de la métrica de Horacio, de la estilística, y a los capítulos del libro.

El interés de esta investigación va más allá de los especialistas en literatura latina, pues se trata de un trabajo plenamente clasificable entre los de carácter formalista, tan característicos del siglo xx. Se nota la sutileza y la amplitud de las relaciones entre elementos lingüísticos a que nos acostumbraron los análisis jakobsonianos de la poesía. Por tanto, es un estudio que interesa a los teóricos de la literatura también. Por el lado de la métrica, es muy digno de notar que en todo el libro subyace una idea amplia del ritmo, que va más allá de la consideración exclusiva de los elementos métricos regulados por la norma, y lo convierte en un ejemplo de lo que es la relación entre métrica y poética. La idea amplia del ritmo nos lleva también a los formalistas rusos, para quienes el ritmo, como ilustra Osip Brik en «Ritmo y sintaxis», no se agotaría en la métrica, sino que integraría los aspectos esenciales del lenguaje poético³. Siempre, además, busca el significado, la función de los elementos analizados en el conjunto.

El que trate de Horacio es un motivo más de interés para el estudioso del verso español, pues, aparte de la importancia en la lirica occidental señalada al principio por el autor, en la nuestra ha inspirado ensayos métricos originales que están pidiendo una historia que los cuente, describa y comente. Por poner un ejemplo, Antonio Alatorre, en un estudio reciente, destaca la importancia del ejemplo horaciano en el cultivo del verso esdrújulo en el siglo xvi, junto a la influencia italiana⁴. Los ensayos de traducción en verso de las odas horacianas por Manuel Fernández-Galiano son otro ejemplo, lo mismo que la traducción de Alejandro Bekes⁵, en versos tradicionales castellanos o en combinaciones de estos.

³ Véase nuestro trabajo *Métrica y poética*. Madrid: UNED, 1988, pp. 53 y ss. (2010, 2.^a edición).

⁴ Véase ALATORRE, Antonio: «Versos esdrújulos», en *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.

⁵ HORACIO: *Odas*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2005.

Por último, hay que advertir que no hay que conocer todos los tecnicismos de la métrica latina para leer el trabajo que comentamos, pues el autor es muy claro en sus explicaciones cuando se necesitan. Además todos los textos están traducidos, lo que da ocasión también a una lectura reposada de algunas de las odas de Horacio.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ: *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*. Barcelona: Davinci, 2010.

José Enrique Martínez estudia en este libro aquellos aspectos rítmicos y expresivos que contribuyen a la desfiguración del verso dentro de las pautas métricas. El autor comienza su trabajo tratando de los elementos fundamentales del verso: el acento, el número de sílabas métricas, la rima y la pausa, con especial atención a esta última, para pasar después a estudiar el encabalgamiento, que considera, con Navarro Tomás, como un complemento rítmico con alto valor expresivo. El libro hace un recorrido detallado de los diferentes tipos de pausa –versal, estrófica, medial, cesura– y de las variedades terminológicas empleadas por los metricistas, algo que resulta especialmente útil para establecer posteriormente las varias clases de encabalgamientos. No desdena José Enrique Martínez en este capítulo sobre la pausa el apunte histórico, que emplea certeramente, como hará en otros apartados posteriores del libro, para ilustrar las opiniones actuales sobre esta y otras cuestiones.

El problema del encabalgamiento es abordado, en general, como una tensión entre verso y prosa o entre verso y destrucción del modelo versal, destacando siempre el valor estilístico del mismo frente al verso no encabalgado o verso esticomítico. Demostrando un profundo dominio de la materia, pasa revista a la bibliografía fundamental de este fenómeno métrico-sintáctico y considera sus orígenes y antecedentes históricos, así como las primeras referencias críticas, que sitúa en Fernando de Herrera, para quien sería una virtud estilística siempre que su uso no sea continuado y repetitivo. Martínez repasa las opiniones de críticos y poetas sobre el encabalgamiento, generalmente negativas, sobre todo si se abusa del mismo, por más que su empleo se haya instalado en la poesía moderna.

Tras “La pausa” y “El encabalgamiento”, en el capítulo tercero, titulado “Tipos de encabalgamiento”, el estudioso revisa de una manera exhaustiva las tipologías existentes. Parte de la distinción de Quilis por la que parecería conveniente aceptar la idea de que “hablaríamos de encabalgamiento, únicamente, cuando se trata de la escisión de *palabras* (llamados *tmesis* o *hipermetría*: apresurada-/mente) o de *sirremas*, es decir, de partes de la oración que constituyen una unidad gramatical tal que nunca las separamos en el habla o en la lectura” (p. 25). Como es sabido, éstas serían: sustantivo y adjetivo, sustantivo y complemento determinativo, verbo y adverbio, pronombre átono, preposición, conjunción, artículo y elemento que introducen, tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales, palabras con preposición, y, finalmente, oraciones adjetivas especificativas. No obstante, indica Martínez que, en la práctica, es decir, en la ejecución, “existen otras partes del discurso con algún grado, aunque menor, de cohesión” (p. 28), por lo que tiene también en cuenta el concepto de “enlace métrico” que introdujera Kurt Spang. Afirma también respecto a la percepción del encabalgamiento que “la recepción es fundamental en este fenómeno de carácter básicamente estilístico” (p. 30).

Una vez determinado el alcance y los límites del encabalgamiento, señala las tipologías según los siguientes elementos:

1. El tipo y el lugar del verso en que se realiza, distinguiendo encabalgamiento versal, medial o interno y estrófico. Apunta que el encabalgamiento medial “no tiene la percepción auditiva y visual que el versal, con la siguiente merma de efectos expresivos” (p. 32). Por ese motivo, explica que su trabajo se atendrá únicamente al encabalgamiento versal.
2. La unidad escindida, diferenciando encabalgamiento léxico, sirremático y oracional.
3. Los efectos expresivos de acuerdo con la prolongación del sentido en el verso encabalgado, distinguiendo encabalgamiento abrupto o suave. Como indicara Domínguez Caparrós, ya Andrés Bello había señalado la diferencia entre ambos tipos antes que Dámaso Alonso les diera la denominación actual.

A estas clases añade Isabel Paraíso el contra-encabalgamiento abrupto, que afectaría al verso encabalgante –*contre-rejet*–, de gran valor expresivo.

José Enrique Martínez dedica un capítulo a la valoración de los “Estudios estadísticos” sobre el encabalgamiento para comprobar si aportan un mayor conocimiento de los efectos expresivos. Concretamente se ocupa de los estudios sobre el encabalgamiento en Pedro Salinas por Ramón Almela Pérez y en Calderón de la Barca por John Wooldridge. En tales análisis se concluye que el uso del encabalgamiento se vincula siempre a fines expresivos y al estilo del poeta. Por su parte, Martínez hace lo propio con los *Sonetos espirituales* y *Estío* de Juan Ramón Jiménez y con la obra de Elena Martín Vivaldi, considerando en ambos los encabalgamientos léxicos, sirremáticos y oracionales. Como en el caso de Pedro Salinas, en estos dos poetas los encabalgamientos más abundantes son los sirremáticos del tipo sustantivo-complemento determinativo y sustantivo-adjetivo, “lo que indica que la ‘partición’, como decía Herrera, de esos sirremas no se siente demasiado anómala o bien que es la que proporciona mayores beneficios estilísticos” (p. 45). En esta línea, y como destaca el autor, ya Navarro Tomás había observado que “la manifestación más corriente del encabalgamiento era la de *sustantivo/adjetivo*” (p. 45).

Como complemento rítmico y estilístico, José Enrique Martínez concluye, a partir de los trabajos de Quiles y de Domínguez Caparrós, que los efectos del encabalgamiento pueden reducirse a tres grupos básicos: variedad de estilo, acompañamiento de los versos con el correr de la pasión y acercamiento del lenguaje poético a la lengua familiar. Tras exponer algunas de las opiniones de poetas contemporáneos sobre la cuestión –Hierro, Brines o Cernuda–, vuelve a algunas ideas críticas y teóricas para aclarar el uso de este procedimiento en determinados autores, demostrando su claro valor expresivo. Más allá de la mera recopilación de datos y de su empleo y frecuencia estadística, la interpretación de los mismos se desarrolla en los capítulos “Efectos expresivos” y “Efectos expresivos del encabalgamiento en *Sonetos espirituales* y *Estío*, de Juan Ramón Jiménez, y en la obra poética de Elena Martín Vivaldi”. El profesor Martínez

sitúa las obras de Juan Ramón de acuerdo con el tipo de verso predominante en su poesía y en la historia poética juanramoniana. A propósito de *Sonetos espirituales* son interesantes las reflexiones sobre la relación entre rima y encabalgamiento. En este sentido, se señala la importancia que tiene este último respecto a la atenuación de la pausa métrica: “Pausa y rima delimitan el verso tradicional, y en este caso el del soneto; la continuidad sintáctica de la frase entre versos encabalgados tiende a desvanecer la pausa métrica, por lo que la rima, como indica Quilis (1993: 86), releva en sus funciones a la pausa versal” (p. 66). La rima vendría, pues, a compensar el efecto desvirtuante del encabalgamiento, al afianzar la pausa. La relación con la rima, externa o interna, se pone de manifiesto en otros muchos pasajes de su estudio, que resultan ilustrativos del efecto expresivo y estético en la poesía juanramoniana y que Martínez analiza detalladamente. Del mismo modo, resultan interesantes las apreciaciones sobre el encabalgamiento en relación a la ambigüedad semántica que conlleva y a sus efectos estéticos e interpretativos. Es evidente, pues, el rendimiento estilístico del encabalgamiento en la poesía de Juan Ramón y sus relaciones con la rima, la pausa y algunas figuras retóricas. Martínez señala que “el encadenamiento de los versos encabalgados (...) parece borrar más efectivamente la pausa versal en la sucesión de versos, si bien es algo que depende de la ejecución, lectura o recitación del receptor” (p. 75). Resultan muy esclarecedoras las relaciones con figuras como el hipérbaton, el quiasmo, etc. El capítulo se completa con un análisis de la poesía de Martín Vivaldi, que muestra igualmente la vertiente semántica del recurso.

En el capítulo “Encabalgamiento y recitación” se centra José Enrique Martínez en la debatida cuestión de la realización de pausa versal en caso de la presencia del encabalgamiento y de la lectura de los versos. La tensión entre una lectura prosaica y una lectura métrica, entre sintaxis y unidad versal, se equilibra con una postura conciliadora. No olvida la importancia que Oldrich Belic había concedido a los efectos semánticos de las pausas rítmicas y a los efectos expresivos del encabalgamiento. El encabalgamiento, por más que pueda atenuar el ritmo versal, nunca lo anula, pues, con ello, se perderían sus efectos semánticos.

Habría que vincularlo, entonces, a la línea entonacional, como en el verso libre. Estas reflexiones permiten al autor relacionar el encabalgamiento no sólo con el verso tradicional sino con el versolibrismo moderno, sobre todo por la importancia que adquiere en él la entonación y por la función expresiva del encabalgamiento. Aunque en su origen el verso libre se vinculara a la unidad sintáctica pronto surgió un verso libre encabalgado. El versolibrismo comparte con el verso tradicional todo tipo de encabalgamiento, cuya función es la de resaltar el carácter métrico de los versos, amén de los aspectos expresivos y estilísticos ya señalados, que, en el caso del verso libre, se combinan con el elemento visual y gráfico. Las relaciones con la poesía moderna se tratan en el capítulo dedicado a “Encabalgamiento y verso libre” y en “Encabalgamiento y dislocación de metros clásicos”.

El encabalgamiento continuado es puesto en relación con la desmembración del estrofismo clásico, la dislocación de los metros tradicionales y el cultivo del verso libre, aspectos que Martínez estudia en “Encabalgamiento y dislocación de los metros clásicos”. En el análisis de diversos ejemplos de poetas actuales, señala que la lectura de los versos encabalgados provoca un desvaimiento rítmico, de manera que la estrofa canónica quedaría destruida. El encabalgamiento tendría, pues, un efecto desfigurador y desautomatizador sobre el verso: “El papel desautomatizador del encabalgamiento se produce sobre el reconocimiento de un metro canónico sometido a violencia, pero no destruido” (p. 123). La nueva entonación cumple una función similar, de índole expresiva y significativa: “Sobre el fondo de la entonación rítmica, la entonación semántica aparece como una transgresión de la expectación, y a la inversa” (p. 124). Esta prosaización del verso en virtud del encabalgamiento debido a la entonación más coloquial, que contrasta con la entonación rítmica tradicional, sería propia de la poesía actual: “El presente estudio considera que este contraste se produce por la evolución progresiva de la poesía de la oralidad a la escritura, de la escucha colectiva a la lectura ‘coloquial’, individual, íntima, privada, algo propio de la poesía actual, en la que el ritmo entonacional se acomoda mentalmente –no declamatoriamente– a la fuerza de la sintaxis, al encabalgamiento continuado” (p. 124).

El estudio concluye con un interesante capítulo sobre los encabalgamientos más llamativos y artificiosos: “Encabalgamientos forzados: encabalgamiento léxico y final de verso en partícula átona”. Se parte de Caramuel para plantear el problema de la escansión de los monosílabos a final de verso, que habrían de contarse como agudos. No es baladí el problema de la rima para estas terminaciones, como ya hiciera ver Luzán, por ejemplo, que prefiere siempre una terminación llana y completa (sustantivo) para el verso. El tipo de encabalgamiento tratado aquí no sería del gusto ‘clásico’ precisamente, como bien hace ver Martínez en su libro: “la función rítmica y demarcadora del verso que se les pedía tradicionalmente a la rima y a la pausa métrica versal queda desvaída con las partículas átonas a fin de verso; la percepción de éste como unidad fónica y semántica aparece desdibujada” (p. 132). El modernismo, como es sabido, no desdenó el uso ni de este tipo de encabalgamiento, ni tampoco de la tmesis. Tampoco lo hacen otros movimientos contemporáneos como los novísimos, que, según Martínez, quieren romper con la poesía anterior: “Es indudable que, más allá de las ingeniosidades modernistas, el brusco encabalgamiento sirremático tiene en la poesía contemporánea la función primordial de desfigurar, desleír o desarticular desde dentro los metros tradicionales y canónicos, de los cuales queda, a pesar de todo, la huella rítmica o visual, según los casos” (p. 143). El encabalgamiento léxico o tmesis y su tradicional repudio entre poetas y tratadistas, salvo algunas excepciones –Quevedo o Caramuel– se tratan con especial interés por el autor tanto a lo largo de la historia –en el caso de Caramuel, por ejemplo–, como en la teoría contemporánea y en poemas concretos que Martínez analiza detalladamente. En este sentido, se detiene en la violencia expresiva de la poesía de Rafael Ballesteros, en un original estudio donde la tmesis se une a otros recursos métricos y retóricos. Rafael Ballesteros sería “un caso límite en el uso del encabalgamiento” y un modelo de desfiguración del verso en el plano fónico y léxico (p. 152). La continuidad del encabalgamiento, además de otras técnicas, sería un procedimiento claro de anulación de la marca final de verso que termina desarticulando el metro clásico. No obstante, “la disposición gráfica es tal vez la principal garantía de

poeticidad de algunos textos de Ballesteros” (p. 154). El análisis del poemario de *Serenata y navaja* de Antonio Carvajal viene a ratificar la curiosa tensión entre forma clásica y ruptura métrica que Martínez sostiene a lo largo de su libro. En el caso particular de Carvajal, demuestra que el encabalgamiento cumple en la poesía del granadino “una función nueva: la dislocación, desde dentro, de los metros tradicionales” (p. 161), a lo que se suma la violentación sobre las estructuras estróficas. Con singular acierto estudia Martínez igualmente, como hace en otros lugares del libro, el uso de la rima monosílaba átona con un efecto igualmente desarticulador de la pausa final de verso y de la tmesis. En Carvajal la tmesis supone a veces la división no sólo de la palabra sino de una sílaba de un modo peculiar y caprichoso –conde-stable–. A veces las palabras –o medias palabras por el efecto del encabalgamiento léxico– que riman entre sí obligan a una dislocación acentual, por ejemplo en los versos: “del trueno y el relámpago” e “irresistible trampa, go–”. Se trata de violencias morfológicas y fónicas (p. 164) que evidencian, al mismo tiempo, la maestría técnica de Carvajal.

En definitiva, el autor de este libro, ya imprescindible en la bibliografía sobre el encabalgamiento, concluye que en los casos más extremos de encabalgamiento no es éste “un procedimiento aislado, sino que, en serie, o por proliferación de encabalgamientos léxicos y sirremáticos del tipo analizado, a base de partir el sirrema o sintagma por una de sus unidades de relación, forma parte del conjunto de mecanismos de ruptura que dan carta de naturaleza a una parte al menos de la poesía contemporánea. Todos estos fenómenos se agrupan en el conjunto mayor de los distintos fragmentarismos que afectan a la poesía contemporánea y que deben verse, no de modo exclusivo, como una consecuencia más de la crisis de la oralidad y la consiguiente conversión de la poesía en un objeto destinado a la lectura privada y personal” (p. 167).

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

SAMUEL DANIEL: *Defensa de la rima*; estudio preliminar, traducción y notas de Juan Frau; prólogo de Esteban Torre. Ed. bilingüe. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.

Samuel Daniel (1562-1619) es una figura capital de las letras isabelinas, un verdadero humanista del que autores como Spenser, Wordsworth o Coleridge subrayaron siempre su elegancia tanto en prosa como en verso y cuyo modelo de soneto sería adoptado por el mismo Shakespeare. La tarea desarrollada por Daniel abarcó tanto la poesía lírica como la épica, la dramaturgia o el ensayismo, sin que deba olvidarse su importante faceta como historiador y traductor. En este amplio conjunto de intereses creativos se inserta su *Defensa de la rima*, que se publica en un año crucial para la historia de Inglaterra, 1603, pues la muerte de la reina Isabel y la sucesión en la persona de Jacobo I planteó un interesante debate ideológico de identidad en el que los aspectos literarios no iban a quedar al margen. Así, Samuel Daniel plantea en este ensayo una decidida defensa no sólo de la rima como elemento fundamental de la poesía, sino que también nos presenta un modelo de poética basado en el razonamiento de diversas cuestiones literarias frente al acrítico argumento de autoridad que algunos pretendían exigir a la métrica del momento.

La edición de esta obra que nos presenta la Universidad de Valladolid en su colección *Disabelia. Colección de traducciones ignotas*, –vinculada a la prestigiosa revista *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*–, está a cargo del profesor titular de la Universidad de Sevilla Juan Frau, quien, dentro de su currículum investigador, ya ha dado sobradas muestras de su interés y preocupación por los estudios métricos¹, en general,

¹ “Ideas métricas en *The Art of English Poesy* de George Puttenham”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2009, VII, 7, pp. 151-177; “Blas de Otero: métrica y poética”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*,

y por los relativos a la rima², en particular. De esta suma de intereses, a la que se añade su capacidad como traductor, surge la obra que reseñamos y en la que el profesor Frau nos presenta una cuidada edición del texto inglés, una precisa traducción e, igualmente, el minucioso y acertado estudio introductorio que la precede. Por todo ello, el resultado que se obtiene es, a la vez, un documento esencial para entender un periodo histórico-literario determinado, un trabajo de investigación que permite poner en relación los asuntos planteados por Daniel con otros poetas y teóricos, contemporáneos y posteriores, y un excelente ejercicio de actividad traductora.

Como ya se encarga de indicar en el prólogo de la obra el doctor Esteban Torre, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, además de traductor y poeta él mismo, este libro nos acerca a una de las querellas que a lo largo de la historia se han producido entre clásicos y modernos. Pero en este caso, relativo a la polémica sobre el uso de la rima y situado en la frontera que separa los siglos XVI y XVII, se da la particularidad, nada desdeñable, de que la modernidad no está del lado de aquellos humanistas que, de acuerdo con una visión renacentista extrema, propugnaban la vuelta a una métrica cuantitativa semejante a la de la poesía griega y latina; sino de aquellos otros que defendían la métrica silábico-acentual de orígenes medievales. Los primeros olvidaban la distinta naturaleza de la lengua inglesa con respecto a las lenguas clásicas, mientras que los segundos, dejando al margen prejuicios doctrinarios que trataban de proscribir la Edad Media como periodo infecundo, no hacían sino defender un modelo plenamente adaptado a su lengua y cuyos frutos eran fehacientes.

De esta polémica, aunque hubo distintos pronunciamientos, los dos textos más representativos que nos han llegado son, de

2003, I, 1, pp. 87-124; “Sobre la comparación métrica en la poética clasicista”. *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 2003, 7, pp. 261-272; “El Exemplar poético de Juan de la Cueva. Claves métricas”. *Archivo Hispalense*, 2002, 259-260, pp. 141-162.

² “Teorías y polémicas sobre la rima en el renacimiento inglés”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2008, V, 5-6, pp. 49-90; “La rima en el verso español: tendencias actuales”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2004, II, 2, pp. 109-136.

un lado, la obra de Daniel, objeto principal de este estudio (*Defence of Ryme*, 1603), y la publicada un año antes por Thomas Campion (*Observations in the Art of English Poesie*, 1602). De hecho el título completo traducido de la obra de Daniel sería el siguiente: *Defensa de la rima. Contra un panfleto titulado Observaciones sobre el arte de la poesía inglesa, en donde se prueba de manera manifiesta que la rima es la más feliz armonía de las palabras que conviene a nuestra lengua*. Por todo ello, el profesor Frau acierta también al incluir en un apéndice los dos capítulos más importantes de la mencionada obra de Campion para que el estudioso o el lector interesado pueda conocerlos de primera mano y él mismo pueda ponerlos en relación con el pensamiento de Daniel.

El hecho de que Samuel Daniel se refiera expresamente en el título de su ensayo a la rima –aunque Campion en su obra abarque también otros problemas del verso– se debe a que precisamente este fenómeno métrico es para Daniel el más definitorio del verso inglés de su época frente al modelo grecolatino que es siempre tomado como su opuesto. Sin embargo, el profesor Frau subraya la idea de que, en realidad, la rima no corría peligro alguno en el panorama literario del momento, sino que más bien el poeta inglés tomaba la obra de Campion como el pretexto adecuado para exponer sus propias teorías sobre el verso y afirmar, razonadamente, el valor de la cultura de su tiempo frente a la Antigüedad grecolatina y la Edad Media. De este hecho se deriva la estructura tripartita de la obra y que es analizada por el profesor de la Universidad de Sevilla: en primer lugar, la descripción del verso rimado frente al grecolatino; a continuación, los valores culturales e históricos del momento en oposición a los clásicos y medievales; y, finalmente, la polémica directa con los planteamientos de Campion.

Daniel no sólo reivindica en su ensayo su manera de concebir la poesía ligada al procedimiento formal de la rima, intenta, sobre todo, huir de una visión simplificadora y muy extendida en ciertos círculos humanistas que identificaba este recurso métrico con una señal de barbarie de procedencia medieval que había acabado por anular las características del verso clásico. El autor del ensayo se rebela contra quienes como William Webbe,

Roger Ascham, el mencionado Thomas Campion e incluso George Puttenham planteaban este fenómeno evolutivo como una corrupción de la elegancia de la poesía grecolatina relacionándolo con las oleadas de tribus bárbaras que habían asolado el imperio romano y su cultura. Para Samuel Daniel no se trata de corrupción alguna sino el resultado del progreso histórico, y en esto se incluye una valoración meliorativa de la Edad Media, y, por otro lado, reivindica su extensión como una señal manifiesta de la universalidad del espíritu humano.

El autor de la *Defensa de la rima* traza una línea que marca el progreso de las cosas, donde nada puede permanecer estático y donde dejan su huella todos los hombres sabios de cada época. La cultura, y la poesía como parte fundamental de la misma, vive de un proceso de influencias, de causalidades, de tradición bien entendida que tiene su reflejo en los textos escritos que van trenzando una cadena a lo largo del tiempo. Es este sentido, tan actual por otra parte, el que hace a Daniel, un hombre de formación claramente renacentista, establecer su defensa de lo medieval. Pero, más allá de esto, y al igual que George Puttenham, Samuel Daniel señalará también cómo, al margen de una mera línea cronológica, los más diversos pueblos han recurrido a la rima como elemento literario de primer orden y ambos advierten que, al ser su uso en realidad más antiguo que la propia versificación cuantitativa, lo único que demuestra es su plena adecuación a la naturaleza de los hombres y, por tanto, la rima se convierte así en documento que testimonia uno de los rasgos de la universalidad del espíritu humano.

Un aspecto fundamental del trabajo que nos presenta el profesor Frau se centra en la consideración de la rima en cuanto a su valor artístico. Si Campion considera a la rima como *unarteficial*, es decir, carente de arte, Daniel, por el contrario, dedicará parte de su ensayo a defender precisamente ese carácter de complejidad consciente, de técnica, para realizarla. El profesor Frau analiza al respecto la oposición naturaleza/arte desde los dos ángulos posibles, el de su inmediato contexto histórico y el de la teoría literaria en general. Asimismo, explica la preocupación de Daniel vinculándola a la defensa de las lenguas vulgares –reivindicación ésta netamente renacentista– que ahora luchan por

imponer unos procedimientos estéticos diferenciados de los de las lenguas clásicas. Los apartados que llevan por título “Ética, política, identidad” y “Poética y versificación en el Renacimiento inglés” desarrollan con exactitud estos asuntos, relevantes sin duda para entender no sólo la *Defensa de la rima* sino la poética inglesa de finales del XVI y principios del XVII, en las que Daniel siempre otorgará la primacía a la acción sobre las letras.

Merecen destacarse asimismo los capítulos de esta edición dedicados a “La polémica sobre la rima” y a “La polémica sobre los metros clásicos” donde el profesor Frau hace un ejercicio tanto de poética sincrónica como diacrónica, al poner en relación las ideas que sobre estos dos aspectos sostiene Daniel con las de otros poetas y tratadistas de su tiempo, así como la opinión que sobre estos temas vertieron en épocas posteriores quienes se ocuparon de las mismas cuestiones. La tesis de Samuel Daniel se resume al afirmar que para él la rima no supone ninguna esclavitud sino un acicate para la imaginación, un estímulo que alienta a buscar soluciones expresivas felices y no sospechadas, una eufonía delimitadora del verso que contribuye a estructurar el poema y una contribución decisiva para que permanezca en la memoria la creación poética. Como poeta que es, el autor del ensayo sabe examinar con acierto las distintas posibilidades que la rima ofrece de acuerdo con su acentuación y la repetición total o parcial de los sonidos que intervienen en ella, analiza sus diferencias y puede valorar con perfecto conocimiento de causa su contribución al logro final del poema. A partir de ahí, y estableciendo un parangón con los metros clásicos, Daniel eleva toda una teoría el verso, que es el resultado maduro de quien ha logrado aunar el ejercicio teórico y analítico con la práctica de la poesía, mostrando la reciproca influencia de ambas tareas.

Un capítulo más, dedicado a las “Ideas poéticas de Daniel”, se constituye en una visión de conjunto de la teoría literaria del autor inglés. Juan Frau repasa en él todos los aspectos que aparecen diseminados a lo largo del ensayo y que se refieren a la creación literaria en general y que sobrepasan el campo específico del verso. Entre otros, Daniel se refiere a la primacía del contenido sobre la forma poética, el juicio que merecen las obras según su calidad estética, el necesario paso del tiempo para la correcta

valoración de los textos literarios y, por consiguiente, el establecimiento del canon, como él mismo nos ofrece. Igualmente, aborda los problemas de estilo, la consideración de la retórica, su preferencia por la sencillez expresiva, el debate entre originalidad e imitación y su vinculación con la dicotomía clásica de arte e ingenio, sin olvidar el papel del lector en el acto de la recepción literaria. En todos estos aspectos, Daniel se muestra siempre partidario de la proporción y del equilibrio entre los extremos.

Para la fijación del texto inglés, el profesor Frau se ha inclinado por la edición en folio de 1603, frente a la edición en octavo que también se publicó en el mismo año, y ha consultado todas las ediciones que con posterioridad se han hecho de la misma en lengua inglesa. Ha mantenido las grafías originales, salvo excepciones plenamente justificadas de acuerdo con los criterios actuales de edición y ha señalado todas las variantes dignas de consideración en nota a pie de página.

En cuanto a la traducción en español, primera que se hace en nuestra lengua de la obra de Samuel Daniel, hay que dejar constancia de su rigor intachable. Respeta los giros y construcciones originales del texto inglés y resulta de una exquisita lectura para cualquier receptor actual, que puede apreciar de este modo el estilo de Daniel sin renunciar a la fluidez necesaria a nuestro oído. La traducción se completa con un adecuado y exacto conjunto de notas que aparecen al final sin distorsionar la preeminencia del ensayo escogido, pero que facilita por su amplia información literaria y contextual la comprensión de determinados pasajes del texto original.

Por último, esta edición de la *Defensa de la rima* se completa con otros textos que ayudan a enmarcarla adecuadamente. Así, a los dos capítulos de la obra de Thomas Campion ya mencionados, y cuya aparición nos parece fundamental como referencia, se añaden también tres poemas. Dos pertenecen al propio Samuel Daniel (*"To the reader"* y *"To my dear brother and friend M. John Florio"*) y uno más a Ben Jonson (*"A fit of rhyme against rhyme"*). Todos ellos están también traducidos del inglés por el profesor Frau, quien hace gala aquí de otra de sus facetas, pues además de profesor de Teoría de la Literatura y Literatura. Comparada de la Universidad de Sevilla es un excelente poeta con

diversos galardones en su honor. Ambas ocupaciones se hacen presentes cuando justifica los metros elegidos para la traducción de estos tres poemas en el último capítulo de su introducción y el mantenimiento de la rima en el caso del poema de Ben Jonson, cuyo mismo título la reclama como imprescindible.

En resumen, estamos ante una obra que aúna el interés científico de la investigación con el placer de la lectura de una obra literaria. El ensayo de Samuel Daniel es un modelo de escritura humanista, de fino razonamiento y de nervio poético y esta edición, a cargo de Juan Frau, permite conocerlo en una traducción impecable, enmarcándolo en su adecuado contexto histórico y literario, de manera que una controversia del pasado es puesta al día y nos permite enlazar con el presente de la actividad teórica y creadora.

MANUEL ROMERO LUQUE

LEVENTE SELÁF, PATRICIA NOEL AZIZ HANNA Y JOOST VAN DRIEL: *Formes strophiques simples/ Simple Strophic Patterns.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Este magnífico libro inaugura una colección muy prometedora, que aglutina estudios de poética y métrica en varios idiomas (inglés, francés, español e italiano) realizados por reconocidos especialistas en el ámbito de las diferentes literaturas europeas. Cada uno de los capítulos está precedido además por un *abstract* en inglés que resume y define el contenido del mismo.

El volumen está dedicado al estudio de las formas estróficas simples, de cuya definición y delimitación se encarga en el primero de los capítulos que funciona a modo de introducción al resto: “*Formes strophiques simples: un essai de définition*” uno de los coeditores del libro, Levente Seláf, que trata de aglutinar las principales aportaciones de las contribuciones recogidas. Según afirma, la invención poética principal de la Edad Media tuvo lugar gracias al nacimiento del *trobar* en la poesía occitana del siglo XII, a partir de la cual se sucedieron imitaciones, traducciones y *contrafacta*. La poesía provenzal se caracterizó por una elevada complejidad de sus esquemas poéticos, que gozaron de una riquísima variedad basada en diferentes modelos de construcción en los que la poesía mediolatina –aún muy desconocida y mal estudiada– jugó un importantísimo papel. Seláf señala el valor de los estudios agrupados en el volumen para dar una perspectiva de la presencia de la estrofa simple en todas las literaturas vernáculas y de las ventajas de realizar un estudio comparativo de este tipo. Por ello, resume las particularidades que definen los poemas de *trobadours* y *trouvères*: homogonía (o equivalencia en los esquemas de rimas masculinas y femeninas) en los primeros, considerados líricos, y heterogonía (o no coincidencia de los esquemas de rimas) en los poemas no

líricos en lengua *d'oïl*. Por otra parte, hace notar las particularidades métricas de los esquemas germánicos, que obedecen a conceptos opuestos derivados de la regularización artificiosa de la misma. Además, indica que en la literatura gallego-portuguesa se distinguen las *cantigas de refrán* y las de *meestria*, unidas también a un reflejo sociológico y temático; mientras que en castellano la poesía medieval no lírica se puede resumir bajo el esquema de la cuaderna vía, como herencia de la principal estrofa no lírica francesa.

Respecto a la poesía holandesa medieval, señala que ésta se ve sometida a una triple influencia mediolatina, germánica y francesa; fenómeno muy diferente al que se analiza en este volumen sobre la poesía italiana, cuyo nacimiento de la poesía épica en estrofas tiene lugar en el siglo XIV con la creación de la *ottava rima*, probable origen, a su vez, de la *rhyme royal* británica.

El último ejemplo que recoge es el de la poesía húngara, tardía, pues sus primeros testimonios conservados se sitúan en torno a 1500, pero rica y llena de formas isométricas e isoestróficas de temática principalmente orientada hacia asuntos de tipo didáctico-moral o narrativo.

Para finalizar su introducción, explica que este volumen es el resultado de unas jornadas sobre métrica y poética comparada que tuvieron lugar en Budapest en septiembre de 2008, que reflexionaron de forma conjunta sobre asuntos como el origen latino o romance de estas formas poéticas, el uso clerical o júglaresco de las mismas, la aparición de formas comunes como el tetrástico de alejandrinos monorrímos en Inglaterra, Francia, España y Hungría con temáticas similares, la relación entre los poemas estróficos didácticos y los épicos, la definición de lírica en sí misma. El editor señala que las respuestas a estas preguntas las ofrecen los autores de forma individualizada y aplicadas a su ámbito de especialización, sin pretender dar una solución unívoca, sino crear una conciencia de la necesidad de emprender un estudio conjunto de tipo comparativo en busca de una poética medieval europea.

Pasemos ahora al resto de los capítulos. La primera contribución, realizada por el investigador italiano Francesco Stella, se ocupa de describir el proyecto del *Corpus Rhythmorum Musicum* (s. IV-IX), haciendo particular hincapié en la forma de

representación métrica de la edición digital. Tras repasar los principales proyectos tecnológicos relacionados con el campo, el investigador italiano señala que existen dos modelos de edición digital: el hipertexto y la base de datos, siendo este último modelo el que ha sido utilizado en el *CRM* que aúna ediciones de texto y música de los poemas latinos rítmicos no cuantitativos con el objetivo de llegar a reconstruir la naturaleza de estas composiciones en forma de edición abierta que permite consultar de forma simultánea las diferentes versiones y variantes de los textos en tres entregas, dos de las cuales ya han sido realizadas y la tercera se encuentra en proceso. Tras esta introducción, pasa a detallar la estructura del software, con su menú de textos, manuscritos, ediciones, búsquedas complejas, concordancias, estadísticas, una guía y una amplia bibliografía. El capítulo explica con detalle el funcionamiento de todas las posibilidades que ofrece y ofrecerá a futuro el programa y se ayuda de capturas de pantalla para exemplificar lo expuesto. Uno de los aspectos más importantes es la representación de la métrica de los poemas, que sigue principalmente la nomenclatura adoptada por Dag Norberg y D'Angelo e incluye información sobre el esquema estrófico, de rimas y de número de sílabas de los versos.

La segunda contribución de la obra corre a cargo de una de las coeditadoras del volumen, Patrizia Noel Aziz Hanna, de la Ludwig-Maximilians-Universität München, que se ocupa del estudio del fenómeno de la anacrusis en la poesía germánica desde una perspectiva gramatical desde la cual, la anacrusis se plantea como una reliquia de la transición del orden de palabras protoindoeuropeo hacia el germano. Mientras que la frase de la izquierda en protoindoeuropeo se caracteriza por enclíticos en la segunda posición, la sintaxis germana tiene partículas proclíticas. Por ello, la autora muestra en este artículo que la anacrusis está sujeta al cambio sintáctico y es, por ello, específica y propia de cada lengua y especialmente controvertida en el caso de las germánicas, sobre las cuales se centra este trabajo, que concluye que la forma especial de la anacrusis germánica representa un buen encaje entre el sistema métrico y el gramatical, gracias a su variación.

La tercera contribución de este libro se traslada al ámbito francés y versa sobre el alejandrino en la Edad Media. Su autora,

Jacqueline Cerquiglini-Toulet de la Université de Paris-Sorbonne realiza un estudio de este verso medieval de doce sílabas en francés, que suele estar ausente de todo poema de contenido lírico y se emplea por lo general en forma de tetrásticos para la expresión de contenidos de tipo didáctico y moralizante. Partiendo de los análisis de los tratados poéticos medievales y de la presencia de este verso en los poemas compuestos entre los siglos XII y XV, la autora concluye que este verso aparece, además, en los comienzos o finales de composiciones como marco estructural, con temática paródica en algunos casos, en epitafios y profecías e inscripciones. El estudio de la utilización no casual de un verso de este tipo para determinados contenidos hace que esta investigación se plantea la conciencia literaria de la Edad Media partiendo del análisis que los propios poetas y autores de las obras realizan sobre el propio verso, tanto durante el período medieval como en la época de los Grands Rhétoriqueurs. La importancia de este tipo de estudios resulta crucial, y no solamente referidos a la literatura francesa, puesto que este tipo de estudios en una línea muy similar, ha sido llevado a cabo recientemente en la literatura española aplicado a la cuaderna vía, designación castellana para el tetrástico monorrítmico de alejandrinos¹.

El capítulo siguiente, realizado también por uno de los editores del libro, el profesor húngaro Levente Seláf, de la Universidad de ELTE (Budapest), versa sobre la estrofa del *Hélinand*, que apareció por primera vez en un poema compuesto algo antes de 1200 por un monje cisterciense, que se hizo muy popular en poesía moral satírica e himnica. Su forma estrófica (12 versos octosílabicos rimados aabaabbbabba) no lírica es la segunda de mayor importancia en Francia, ya que ignora el principio de la homogonía. Los propios autores se refieren a los poemas con términos no líricos, como *dit*, *saluto*, *traité*... La estrofa se utilizó en más de 100 poemas, entre cuyos autores destaca la figura de Adam de la Halle, así como varios poetas en los albores del siglo XIV. El poeta francés fue el primero en aplicar ciertas normas de la lírica a la estrofa, aunque lo cierto es que la estrofa

¹ Véase mi libro: GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena: *La cuaderna vía española en su marco panrománico*. Madrid: FUE, 2010.

nunca fue lírica como tal, por lo que los poetas la consideraron una rareza en sí misma y casi un género literario.

Ya en el ámbito de la literatura española medieval, Fernando Baños Vallejo se ocupa del análisis de la cuaderna vía, nombre de la estrofa del tetrástico monorrítmico de versos alejandrinos castellanos, y concretamente del fenómeno métrico de la dialefa, por el cual se evita sistemáticamente la realización de sinalefas entre las vocales consecutivas en este tipo de estrofa. El investigador se ocupa del estudio de este fenómeno teniendo en cuenta que en el período medieval no había fórmulas gráficas como las actuales para marcar determinados fenómenos métricos como los hiatos, y señala además que el hecho de que los textos se leyieran en voz alta suponía un factor clave para comprender la medición de los mismos.

Tras la castellana, Joost van Driel, el tercero de los coeditores del libro de la Universidad de Leiden, pasa a la poesía holandesa, en la que analiza los poemas estróficos de Jacob van Maerlant, poeta del siglo XIII que compuso 10 textos en estrofas de 13 versos con el esquema rimático aabaabaabaabb, todos ellos poemas de más de 35 000 versos, de temática didáctico-moralizante, que han sido considerados obras maestras de la poesía medieval holandesa. Dicha estrofa resulta enigmática, ya que ni él mismo la emplea en más composiciones, ni ningún otro poeta europeo. El autor de este capítulo señala que la literatura épica holandesa medieval fue propensa a realizar experimentos formales y estilísticos, y este tipo de estrofa pudo ser parte de uno de estos experimentos.

El siguiente capítulo se ocupa de la literatura gallego-portuguesa, y sobre esta, Santiago Gutiérrez García, de la Universidad de Santiago de Compostela, se ocupa del estudio del paralelismo y el refrán en la configuración de los géneros. Así, señala que las formas estróficas gallego-portuguesas y en especial las *cantigas de amigo* utilizan con gran frecuencia el recurso del paralelismo frente a otros sistemas poéticos líricos como los *trouvères*, que prefieren el estribillo, fenómeno que diferencia a ambos sistemas poéticos.

Una vez realizado el recorrido a través de los diferentes países, Dominique Billy, de la Université de Toulouse-Le Mirail,

analiza las formas poéticas simples en el tratado de las *Flors del Gay Saber*, un tratado occitano medieval de gramática y poética, compuesto en pareados de octosílabos y dividido en 7 partes, que presume de ser el primer tratado de este tipo en poesía romance medieval. Dicho tratado recoge ejemplos tomados de la tradición lírica del momento, pero también ilustra sus explicaciones con ejemplos originales que son los que el autor de este capítulo utiliza para su análisis de formas estróficas simples.

También francesa es la autora del siguiente capítulo, Clotilde Dauphant, de la Université François Rabelais, de Tours, que se ocupa de la heterometría “faible” (débil) o aquella que mezcla los géneros de la rima masculina y femenina, la heterometría “forte” (fuerte), que opone dos tipos de versos, por lo general uno largo y uno corto, y la isometría “pure” (pura), que usa un tipo de verso y un mismo género para todas sus estrofas (es la menos frecuente y las rimas son, por lo general, masculinas, exceptuando el caso de Christine Pizan). Estos son los principales esquemas que aparecen en las estrofas de la balada francesa medieval. La investigadora estudia el tratamiento dado por el *Art de dictier* de Deschamps (arte poética en lengua d’oïl) a este tipo de formas, así como las implicaciones métricas del género de la rima.

Siguiendo la línea de los artículos anteriores, Marco Praloran dedica un estudio a las relaciones entre las formas métricas y el discurso poético en la tradición italiana. El investigador señala que esta relación se manifiesta especialmente en la canción de Petrarca, en la que el autor juega con las diferentes estrofas como si de un tema musical de composición con variaciones se tratara, basando el argumento en una progresión oscilante propia de un monólogo interior. En el otro extremo sitúa los poemas en *ottava rima* como el *Orlando* de Boiardo y el *Orlando* de Ariosto, en los cuales la pausa sintáctica coincide con la métrica al final de la estrofa y marca una tensión narrativa. Mediante estos ejemplos, Praloran ilustra su hipótesis de que el discurso métrico tiene en sí un valor implícito que condiciona el contenido de lo expuesto.

R. F. Yeager, de la University of West Florida abandona el campo de la poesía romance para adentrarse en el estudio de las

formes fixes en la literatura medieval inglesa. Dicho investigador dedica este pequeño ensayo a reflexionar si el término “lírica” puede emplearse para designar poemas que son diametralmente opuestos en literatura inglesa (se centra concretamente en poemas de Chaucer y Gower), y así, señala que la forma estrófica no es ni debe ser el único condicionante para clasificar una obra, sino que existen otros factores que comienzan en lo formal y aumentan progresivamente su complejidad hasta llegar al ámbito sociopolítico.

El siguiente capítulo está dedicado a la poesía húngara, y compuesto por uno de sus grandes especialistas, Iván Horváth, de la Universidad de ELTE, Budapest. Este trabajo tiene como objetivo demostrar, mediante el ejemplo de la poesía húngara, que en los estudios métricos el análisis comparativo basado en la cercanía geográfica de diferentes formas poéticas no resulta menos útil que su relación genética. Para ello, recorre diferentes tipos de versos húngaros y en cada uno de los casos demuestra que todos ellos pueden ser explicados mediante un origen europeo y también mediante la influencia de algunas tradiciones literarias indoeuropeas.

También sobre poesía húngara versa el epígrafe dedicado al origen del dodecasílabo húngaro, planteado como hipótesis dentro del propio título por Péter Bognár, de la Universidad de ELTE, Budapest. En dicho trabajo se explican las particularidades de la poesía húngara que no aparece manifiestamente hasta la segunda mitad del siglo xv. La mayor parte de sus poemas están compuestos en estrofas isométricas, generalmente compuestas de cuatro versos monorrimos. Una de las estrofas más frecuentes en el siglo xvi es el tetrástico de versos dodecasílabicos divididos en dos hemistiquios. En este ensayo se esboza una hipótesis para esbozar el origen de esta forma y su autor sugiere la vinculación de este tipo de estrofa con el asclepiadeo².

² Esta hipótesis ya fue puesta en juego por D'Arco Silvio AVALLE en “Le Origini Della Quartina Monorima Di Alessandrini”. *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 1962, 1 [número monográfico: *Saggi e Ricerche in Memoria di Ettore Li Gotti*], 119-60, para explicar el origen de la estrofa castellana y francesa análoga. Sin embargo, el proceso es mucho más complejo de lo que aquí se expone, ya que entra en juego un aspecto esencial que es el paso de la métrica latina cuantitativa a la rítmica, y aún hoy se discute el papel en este

El libro finaliza con dos riquísimos índices, uno de autores y obras y otro de términos métricos y poéticos, que remiten cuidadosamente a las páginas en las que dichos términos aparecen. Resulta por lo tanto una herramienta utilísima para emprender cualquier tipo de investigación sobre métrica medieval románica y europea, puesto que la panorámica que ofrece es actualizada, rica, muy variada y realizada por importantes especialistas en cada uno de los ámbitos. Constituye además un libro diferente a los estudios sobre métrica al uso que plantea una línea innovadora y que es, sin duda, el camino a seguir, cuyas continuaciones esperamos ansiosos.

ELENA GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA

cambio del acento y del cómputo silábico (términos sobre los que muy a comienzos de siglo ya se debatían ilustres filólogos como Gaston Paris o Léon Gautier), que condiciona enormemente la evolución hacia uno u otro tipo de poesía.

RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA

DE MÉTRICA COMPARADA®

Universidad de Sevilla-UNED

Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada es una revista científica, con periodicidad anual, centrada en el campo de la métrica comparada en sus diferentes manifestaciones teóricas e históricas y otras parcelas afines, dirigida a un público especializado.

Normas de edición

1. Los trabajos deberán tratar temas relacionados directamente con la métrica. Deben ser inéditos y originales y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. Los trabajos serán valorados y aceptados de acuerdo con el rigor científico de los mismos y el grado de originalidad y novedad. No se aceptarán trabajos previamente devueltos.
2. La fecha límite de recepción de los originales será el 15 de enero de cada año. La Secretaría de la revista acusará recibo de los originales enviados en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de dos meses, esto es, antes del 15 de abril de cada año.
3. Los trabajos han de ir acompañados de una hoja en la que conste: título del trabajo, nombre y apellidos del autor o autores, dirección, teléfono, población y correo electrónico, situación académica y profesional y nombre de la institución científica a la que pertenece y fecha de envío del trabajo.
4. Los trabajos se remitirán en disquete o CD-rom y en hojas de formato DIN-A4. La extensión máxima de los trabajos será de 25 folios, incluidos cuadros, notas y bibliografía, con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y superior e inferior de 2,5 cm, tipo de letra Times New Roman de 12 puntos e interlineado de 1,5. No se utilizará en el texto el subrayado, ni la letra negrita.
5. Los trabajos deberán ir acompañados de un breve resumen tanto en español como en inglés de no más de 150 palabras. Asimismo, se indicarán, tanto en español como en inglés, un máximo de siete palabras clave.
6. Las notas, numeradas correlativamente, deberán ir a pie de página, con el tipo de letra Times New Roman, de 10 puntos.
7. Las citas que superen las tres líneas irán exentas y sangradas en el tipo de letra Time New Roman, de 11 puntos.
8. Las citas bibliográficas en notas a pie de página se ajustarán a los siguientes criterios, de acuerdo con las normas UNE 50-104-94 e ISO 690 y 690-2:

Libros

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:

TÍTULO: *en cursiva*

TOMO O VOLUMEN, SI LO HAY: t., vol.

PUBLICACIÓN: lugar: editorial

AÑO

REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 26.

Colaboraciones en libro

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:
TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (“ ”), en
TÍTULO DEL LIBRO: *en cursiva*
PUBLICACIÓN: lugar: editorial
AÑO
REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

TORRE, Esteban: “El soneto *Un nuevo corazón, un hombre nuevo* de don Francisco de Quevedo”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Sevilla: Universidad, 2007, pp. 837-838.

Artículos de revista

AUTOR: APELLIDOS (mayúsculas) y nombre:
TÍTULO DEL ARTÍCULO: entre comillas (“ ”).
AÑO, VOLUMEN, NÚMERO
REFERENCIA DE PÁGINA O PÁGINAS: p., pp.

Ejemplo:

PARAÍSO, Isabel: “El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2004, II, 2, pp. 182-183.

9. En las citas sucesivas en notas del mismo trabajo se seguirá el criterio habitual, según los casos:
 - cita inmediata: *ibid.*
 - cita diferida: se repite el comienzo del título seguido de *cit.*
10. En caso de incluir la bibliografía utilizada al final del artículo, se seguirán los criterios anteriormente expuestos y se ordenarán las entradas alfabéticamente bajo el título de **Bibliografía utilizada**.

Ejemplo:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
PARAÍSO, Isabel: “El *Primus Calamus* de Juan de Caramuel Lobkowitz”. *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2004, II, 2, pp. 181-200.
TORRE, Esteban: “El soneto *Un nuevo corazón, un hombre nuevo* de don Francisco de Quevedo”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Sevilla: Universidad, 2007, pp. 833-841.

11. El método de evaluación de los trabajos que se reciban será el de doble ciego. Los trabajos serán examinados de manera anónima por evaluadores externos a la revista. En caso necesario, sus observaciones se enviarán a los respectivos autores, que se mantendrán siempre en el anonimato, para que realicen las modificaciones oportunas. El Consejo de redacción de la revista valorará finalmente la publicación de los trabajos de acuerdo con los informes de los evaluadores externos.

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA®
Universidad de Sevilla-UNED

ANEJOS PUBLICADOS

- I. EDUARDO BENOT: *Prosodia castellana y versificación*. 3 tomos. Edición facsímil al cuidado de Esteban Torre (Sevilla, Padilla Libros, 2003).
- II. ISABEL PARAÍSO: *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura* (Sevilla, Padilla Libros, 2007).
- III. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega* (Sevilla, Padilla Libros, 2009).



