



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„El ritmo del agua en poemas de: Rafael Alberti,
Federico García Lorca, Gerardo Diego y
Antonio Machado“

Verfasserin ODER Verfasser

Andrés González Torrejón

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Spanisch

Betreuerin ODER Betreuer:

Dr. Wolfram Aichinger

*A Cathrine,
por su apoyo incondicional
e imprescindible.*

INDICE:

Introducción	5
---------------------------	----------

Parte I:

1. ¿Qué es el ritmo?	7
2. El ritmo en el verso	10
Evolución histórica del ritmo en el verso	10
3. Verso: Unidad rítmica	11
3.1. Las sílabas: Ritmo de cantidad	12
3.2. Los acentos: Ritmo de intensidad	16
3.2.1. Tipos de acentos	17
3.2.2. Palabras átonas y tónicas	18
3.2.3. Acentuación y desacentuación rítmica	19
3.2.4. Acento antirrítmico y enfático	19
3.2.5. La Cláusula: La medición del ritmo acentual de los versos ..	19
3.2.6. Periodo rítmico interior y periodo de enlace	20
3.2.7. Cláusula del periodo rítmico interior	21
4.3 La pausa, tono y encabalgamiento	22
4.4 Rima	26
4.4.1. La rima y el cómputo silábico	27
4.4.2. Tipos de rima: Consonante y asonante	27
4.4.3. Versos sin rima	27
4.4.4. Origen de la rima	27
4.4.5. Clases de rima	28
4.4.6. Reglas de las rimas consonante y asonante	32
4.4.7. Licencias acentuales de la rima: Sístone y diástole	34
4.4.8. Aliteración	34
4.4.9. El simbolismo fónico	34

4. La estrofa	35
4.1. Propiedades de la estrofa	35
4.2. Clasificación de las estrofas según el tipo de verso	36
4.3. Representación de la estructura de las estrofas	37
4.4. Tipos de estrofas	37
5. El poema	39
5.1. Tipos de poemas	40
5.1.1. Poemas estróficos	40
5.1.2. Poemas no estróficos	43

Parte II:

6. La poesía como imitación de la naturaleza	45
7. El agua como elemento poético	49
8. Comentarios métricos	49

Parte II:

9. Valoración personal y conclusiones	108
---	-----

<i>Bibliografía</i>	111
---------------------------	-----

Anhang:

<i>Zusammenfassung</i>	113
------------------------------	-----

<i>Lebenslauf</i>	124
-------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Los artistas en general, y los poetas y escritores en particular, se ven influenciados en su proceso creativo por todo lo que les rodea; su entorno, sus vivencias... Cualquier aspecto, por insignificante que sea, puede suponer el arranque de un proceso interno que puede desembocar en la creación de un poema/texto etc... Uno de los elementos naturales que más me interesan es el agua; poseyendo en sí características que sobrepasan de lo propiamente natural para adentrarse a lo espiritual (Cabe decir que gran parte del cuerpo de los seres humanos está compuesto por agua, es por lo que esa relación agua-vida, la hace ser de una especial importancia).

El agua como elemento inspirador tiene una larga tradición en la historia de la literatura universal, sin embargo, con la intención de concretar lo quiero reducir en el siguiente trabajo al ritmo del agua como elemento inspirador en la literatura. Claro que abarcarlo de una manera general sería una tarea ardua y difícil, así que lo he concentrado en el estudio del ritmo del agua en un par de poemas de cuatro poetas españoles.

La elección de los poetas no es casualidad, son autores que han tenido una relación muy especial con el agua y este elemento ha dejado huella en sus obras: Rafael Alberti, poeta andaluz, de El Puerto de Santa María (Cádiz) cuya relación con el mar es la clave para comprender gran parte de su obra, Federico García Lorca, granadino, hace uso de la musicalidad de arroyos y fuentes para darle color a las estampas andaluzas que sugieren algunos de sus poemas. El tercer poeta que he elegido, y que también tiene al agua como elemento de inspiración, es Antonio Machado; el ritmo del agua de las fuentes y arroyos llenan de musicalidad su poemas castellanos... Y por último, Gerardo Diego que se inspira en un par de poemas en el agua de los ríos (Especialmente los del norte).

Estructuralmente, afronto este trabajo haciendo un recorrido desde lo general a lo concreto: Así comienzo intentado responder a cuestiones tan generales como: qué es el ritmo, el ritmo en el verso o incluso cómo ha evolucionado el concepto de ritmo a lo largo de la historia. Para concretarlo más a nuestro fin (El ritmo del agua en poemas de los cuatro poetas elegidos) sigo con aspectos lingüísticos como la métrica explicando todos los elementos que componen e influyen en el ritmo de un poema: Desde el elemento más pequeño, la sílaba, hasta el poema en sí. Una vez que cuento con la base teórica que la lingüística y la métrica me aporta, derivo en estudiar cómo la naturaleza ha sido, ya desde la antigüedad, elemento inspirador en el proceso creativo, y dedicándole un punto exclusivo al agua como elemento poético.

Para terminar llego a lo concreto que no es otra cosa que analizar los poemas elegidos e intentar descubrir alguna influencia del agua en el ritmo del mismo. Mis conclusiones, aparecen al final del trabajo.

PARTE I

*Dale a mi verso, mar, la ligereza,
la gracia de tu ritmo renovado.*

Rafael Alberti

1.- ¿Qué es el ritmo?

Uno de los problemas con los que me encuentro para afrontar esta pregunta es la cantidad de bibliografía que existe acerca del ritmo. El ritmo es un campo común de muchas disciplinas. Han estudiado el ritmo musicólogos, pedagogos, sociólogos (Existe el ritmo de la producción y del trabajo) y por supuesto los artistas, que buscan en el ritmo la belleza estética.

El término «ritmo» proviene del griego «rythmós», que significa „corriente“, „curso“, „medida de movimiento o de tiempo“, „proporción o simetría en las partes“, „orden, disposición“. La unión de los conceptos «ritmo» y «armonía» estuvo muy popularizado entre los griegos. Ese emparejamiento se extiende hasta nuestros días. Casi todos los diccionarios recogen como acepción de la palabra «ritmo», „retorno periódico“, „frecuencia“ y „armonía“.²

Una de las disciplinas que se ha ocupado de descifrar qué es ritmo y cómo lo percibimos, es la psicología. Esta se encuentra dividida en dos grandes teorías acerca del origen del ritmo y otros dos grandes teoría que intentan explicar cual es el factor esencial que determina la percepción del ritmo: Si es la igualdad en los transcurso del tiempo, o bien en la regularidad de los acentos.

Sobre el origen del ritmo llega a tener primero más peso la teoría de Meumann, completada por Franz Saran. Según esta teoría el ritmo no es algo externo al hombre y que éste pueda percibir, sino que se trata de una cualidad *innata*: es un complicado proceso mental por el que unimos sensaciones auditivas en un sistema de imágenes dispuesto sobre base temporal.

Por el contrario, la teoría posterior de Wundt considera que el hombre toma conciencia del ritmo desde un principio a partir de sus sensaciones musculares (Desde el exterior hasta el interior). Las sensaciones musculares son la génesis de imágenes temporales. Los movimientos automáticos, como el caminar, el respirar... No son conscientemente temporal, pero nos sirven como punto de referencia temporal. Como el hombre no tiene un sentido real del tiempo, las propiedades temporales están conexiadas con otras ideas que producen imágenes de velocidad y duración. En la captación de lo temporal, el hombre se engaña a menudo creyendo que intervalos de tiempo son más cortos de los que lo son y al contrario; una serie de intervalos irregulares iguales nos parece que se desarrollan con un tiempo más rápido del que realmente es. Los intervalos que el hombre mejor y con más acierto puede juzgar son los de 0,6 segundos, que son los equivalentes a un paso simple.³ En resumidas cuentas, la capacidad del hombre para percibir porciones de tiempo es

² Paraiso, Isabel, “*La métrica española en su contexto romántico*“, Arco/Libros, Madrid, 2000. passim.

³ Paraiso, Isabel, “Teoría del ritmo de la prosa“, Editorial Planeta, Barcelona, 1976. p. 19

engañoso, y más si nos alejamos de las referencias mínimas que suponen el paso simple o el latido del corazón.

Una definición optimista del ritmo nos la da el anteriormente mencionado Franz Saran: «Ritmo es toda organización, agradable como tal, de elementos sensorialmente perceptibles» en esta dirección se dirige la opinión de Enrique Anderson Imbert⁴:

... a esa móvil estructura de sensaciones sucesivas –estructura configurada, dirigida, regulada y vivida internamente por el hablante– llamamos «ritmo».

Los sonidos en sí no tienen ritmo: se lo adscribimos. No es necesario que esta definición de ritmo incluya los conceptos de periodicidad, de medida o de repetición. Basta, para que haya ritmo, que las líneas de nuestro sentimiento y pensamientos forman un dibujo melódico intencional.

También en esta tónica de asociar el ritmo con sensaciones agradables y placenteras está la de Amado Alonso⁵, en la que coincidiendo con Wundt y el anteriormente citado Enrique Imbert, habla del ritmo como fenómeno placentero porque «nuestro organismo vive el ritmo con movimientos ordenados de tensión y distensión» ya que los movimientos de nuestro organismo «son la manifestación motora del interés y participación con que nuestra fisiología sigue la marcha lineal de nuestro pensamiento» es por ello por lo que «el ritmo consiste en una sucesión de movimientos orgánicos dispuestos en tensión y distensión»

Resumiendo lo anteriormente expuesto: El ritmo, tanto si tiene un origen externo de la mente del hombre (Wundt) como si el origen tiene lugar dentro de la mente del hombre (Meumann), es propiedad del hombre, y existe una experiencia placentera en todo el proceso de percepción rítmica (Wundt, A. Alonso, R. Brenes-Mesén).

Y como el hombre tiene una capacidad de percepción temporal variable y engañosa (a excepción de los tramos coincidentes con fracciones temporales mínimas: Respiración, paso simple ...) el hecho perceptivo del ritmo se convierte en algo subjetivo. No existen métodos científicos y objetivos en los que nos podamos apoyar para analizar los poemas

⁴ Anderson Imbert, Enrique, „*Que es la prosa*“, Columba, Buenos Aires, 1963². p. 72

⁵ Alonso, Amado, „*Materia y forma en poesía*“, Editorial Gredos, Madrid, 1969. *passim*.

elegidos y su posible influencia por el ritmo del agua. Es por ello por los que nos basaremos en métodos lingüísticos (métrica) ya que con la psicología desembocamos en el mar de la subjetividad.

2.- El ritmo en el verso

Cuando el creador –poeta– quiere compartir la percepción intuitiva y emocional que tiene de sí mismo y de su entorno, lo hace sintéticamente, mediante unos esquemas rítmicos regulados y de fuerte periodicidad, esquemas que se han consagrado en un país o en una comunidad tras una tradición literaria, después de consolidarse como las más eficaces para la comunicación intuitiva y emocional, así es como llegamos a estar en presencia del verso.

Es sabido que estos esquemas rítmicos varían de unas comunidades a otras: aliteración en las primitivas literaturas germánicas, anglosajona y escandinava; paralelismo en la hebrea; isosilabismo y rima en las románicas, etc.⁶

3.- Evolución histórica del ritmo en el verso

En la historia del verso hispánico, hay una clara distinción entre la corriente culta y la popular, aunque esta última llega a vivificar a la culta en diferentes momentos de la historia. En resumidas cuentas, la poesía popular se apoya en bases rítmicas menos numerosas pero por el contrario más estables que la poesía culta, llegando a resistir prácticamente inalteradas desde los comienzos de la literatura española hasta nuestros días. En cambio, la poesía culta, por haber nacido con la idea de «maestría» con el objetivo de superar las dificultades técnicas del verso, llegando a multiplicar el número de bases rítmicas. El poeta produce deleite y admiración durante la Edad Media.

Durante el Renacimiento, y quizás guiados por la idea simplista clásica, se encuentra al verso sobrecargado de ritmos, por los que se extiende la idea de „liberalizar“ al verso de los ritmos menos consagrados. Aunque este sentido de reducción de ritmos en los versos no alcanza demasiada popularidad dura el Renacimiento si es este movimiento el germen de las épocas posteriores.

⁶ Véase, Paraiso, Isabel, 1976. p. 56.

No es precisamente en el Barroco donde se popularizan la reducción de ritmos, sin embargo hay que destacar dos signos „liberalizadores“ del ritmo que se dan durante el Barroco: El trasvase de la poesía popular a la culta y la propagación de la *silva*.⁷

El Romanticismo con su necesidad de renovar y de libertad afecta de forma trascendental los modelos rítmicos versales, sobre todo al acentual, que pasa a ser el dominante. Estos cambios los recogerá más tarde el Modernismo, llegando a liberarse de todos los soportes rítmicos, a excepción del acentual, en las llamada «versificación acentual».

Sin embargo esta „liberalización“ rítmica que proponen los modernistas no es suficiente para los poetas de la época actual que crean el «verso libre» donde ninguna de las bases rítmicas (ni las populares, ni las cultas) sobreviven. El gran problema con el que se encuentra el «verso libre» es la creación, precisamente de su propia base rítmica.

La aparición y el afianzamiento del «verso libre» supone una de las novedades más importantes en la historia de la poesía occidental. En el verso libre culmina la búsqueda de ritmos que dependen menos de los patrones métricos heredados, y más dependientes al íntimo pensamiento poético individual.⁸

4.- Verso: Unidad rítmica

La unidad mínima de presentación de una texto en lenguaje versificado es el verso. Por otro lado, la unidad superior es el poema. El poema recoge la serie de versos en su totalidad.

Estas dos unidades, es una constante que se repite en todas las culturas. Lo que varía de una cultura a otra es el número y los elementos generadores del ritmo que se encuentran en ellas.

En la versificación española, estas unidades mínimas y máximas de representación material sirven como instrumento a varios elementos que se repiten –y es por ello por lo

⁷ Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con posibilidad de dejar algunos versos sueltos. También se considera *silva* la combinación de endecasílabos y heptasílabos sin rima. (Definición encontrada en: Domínguez Caparrós, José, „*Diccionario de métrica española*“, Editorial Paraninfo, Madrid, 1985. p. 89.

⁸ Torre, Esteban, „*El ritmo del verso*“, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, Murcia, 1999. p. 15.

que resultan generadores de ritmo—. Estos son: la longitud del verso contada en número de sílabas (metro), la distribución de los acentos dentro del metro, la rima, la posible existencia de estrofas. Encuadrando o delimitando los elementos anteriores están las pausas.

Estos elementos configuran la estructura rítmica del verso español.

4.1.- Las sílabas: Ritmo de cantidad

El verso, como cualquier otro segmento de la cadena fónica, puede ser separado en sílabas. Ahora bien, el concepto de sílaba resulta bastante problemático por el gran número de interpretaciones que existen al respecto.

En las lenguas románicas, se considera que el *núcleo*, o parte central de la sílaba, ha de estar conformada por un fonema vocálico. En otras lenguas, sin embargo, también las consonantes pueden constituir por sí solas un núcleo silábico. Por ejemplo, en alemán la palabra «Hemd» (camisa) monosilábica, puede ser también bisilábica «Hem-d». Por otro lado, la adscripción de una determinada parte marginal –bien sea consonante o vocal– varía de forma arbitraria según las lenguas. La palabra *atlántico* en español se divide, normalmente, en: «at-lán-ti-co», mientras que en portugués, la misma palabra tiene otra división silábica: «a-tlán-ti-co».

La dificultad de definir teóricamente la sílaba no nos dificulta identificarla con claridad en la cadena fónica esa especie de pulso, o latido rítmico.

*Podemos, así, considerar las sílabas como elemento articulatorios y rítmicos, de los que tenemos una noción intuitiva que expresamos diciendo que son vocales, o conjunto de vocales y consonantes, los cuales se pronuncian en una sola emisión de voz.*⁹

La pronunciación de las sílabas por separado recibe el nombre de *escansión*. El resultado de ese cómputo es el *metro*. Muchas veces ese *escansión* o cómputo de las sílabas no presenta ninguna dificultad, en ocasiones pueden surgir dificultades de carácter más teórico que práctico a la hora de establecer los límites silábicos, como consecuencia del *encuentro entre consonantes y vocales*. Estos encuentros, aunque de interés teórico, no

⁹ Torre, Esteban, „*Métrica española comparada*“, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000. p 26.

afectan en el cómputo final de sílabas. Sin embargo, el encuentro entre vocales –entre palabras o segmentos de la misma palabra– da origen a una serie compleja de fenómenos fonéticos que influyen de manera directa sobre la medida del verso: La *sinalefa*, la *dialefa*, la *diéresis* y la *sinéresis*.

Los términos de diéresis y sinéresis nos son utilizados de manera unitaria por todos los lingüistas. Algunos autores dan una definición correlativa: si dos vocales contiguas, en el interior de una palabra, forman una sola sílaba, se daría la sinéresis, por el contrario, si dos vocales contiguas se separan formando dos sílabas distintas se daría la diéresis. De esa manera las definiciones coincidirían con las de hiato (*diéresis*) y diptongo (*sinéresis*). Como veremos después la *sinalefa* y *sinéresis* son casos especiales de diptongos y la *diéresis* y *dialefa* de hiatos.

Existe también la posibilidad que en la unión silábica intervengan tres vocales (triptongo) o más, de las que una cumple el papel de núcleo silábico y las restantes pasan a desempeñar el papel de partes marginales de la sílaba. La abertura de la vocal nuclear no podrá ser nunca menos que las vocales marginales.

Sinalefa

Llamamos sinalefa a la unión de las vocales última y primera de dos palabras formando una sola sílaba.¹⁰

Las circunstancias del encuentro de dos vocales son muy distintas. Se pueden encontrar vocales que se consideran como diptongos (por ejemplo si una palabra termina en „u“ y la siguiente palabra empieza por „a“). Pero también se dan casos con mucha frecuencia que las vocales que se encuentran son idénticas, o entre vocales diferentes con igual o distinto grado de abertura.

Ni los signos de puntuación ni las pausas se oponen a la *sinalefa*. La unión de dos vocales de distintas palabras en una misma sílaba también se podría interpretar como un fenómeno de *elisión* (desaparición de la vocal final de la primera palabra). Por ejemplo la unión de las palabras „esto aquello“ se podría silabearse como «es-toa-que-llo», con sinalefa, o como «es-ta-que-llo» con la desaparición de la última vocal de la primera palabra por *elisión*. La elisión, indicada ortográficamente mediante el apóstrofe (’), es muy frecuente en algunas lenguas contemporáneas como el francés o el italiano.

¹⁰ Herrero Prado, José Luís, „*Métrica española*“, Ediciones del Orto, Madrid, 1996. p. 28.

Dialefa

La frecuencia con la que la sinalefa es utilizada no impide que se de el caso contrario, esto es, la dialefa. Esta consiste en la formación de una hiato cuando dos vocales entran en contacto. En situaciones similares se pueden dar la *sinalefa* y la *dialefa* indistintamente.

Diéresis

Consiste en la formación de dos sílabas de dos vocales que forman diptongo. La preceptiva tradicional consideraba este fenómeno como una «licencia poética», es decir, como una transgresión o ruptura de las leyes gramaticales, que se permitía en nombre de las necesidades del metro, pero no es así, se trata de un hecho del habla.

Esta licencia suele señalarse en la escritura con la colocación de dos puntitos horizontales (¨) (llamados cremas o diéresis) sobre la vocal débil.

Sinéresis

Cuando las vocales del grupo: / a, e, o /, entran en contacto según la normativa, son consideradas hiato, sin embargo no sucede así en la práctica. Se da una verdadera agrupación silábica, con diptongos de la forma «ea», «oa», «eo», «oe».

A este fenómeno se le conoce como sinéresis, que consiste en la pronunciación en una sola sílaba, dentro de una misma palabra, dos vocales que según la norma, deberían formar hiato. Se consideró por la teoría tradicional como «licencia poética».

La sinéresis puede darse, también, en casos de fuerte hiato, con vocal acentuada de la serie: /i,u/. Por ejemplo: «oír», «aún». Tras la aplicación de la sinéresis estas palabras que según la norma son bisílabos, pasan a ser monosílabos mediante un proceso que se explicaría a través de un mecanismo de *dislocación acentual* (Modificación del acento).

Resumiendo, la sinalefa y la sinéresis unen vocales en grupos silábicos, mientras que la dialefa y la diéresis las separan en sílabas distintas. La sinéresis y la diéresis son fenómenos que se producen en el cuerpo de la palabra. La sinalefa y la dialefa se da en el contacto entre otras palabras.¹¹

¹¹ Véase, Torre, Esteban, 2000. p. 78.

Otros factores que influyen en el cómputo silábico

Hasta ahora en el cómputo de sílabas de los versos se ha tenido en cuenta el número real de sílabas, el que resulta de su escansión. Existen otras circunstancias (Si el verso termina en palabra aguda, llana o esdrújula, si se trata de verso simple o compuesto...) que influyen en el recuento final de las sílabas de un poema.

Terminación aguda, llana o esdrújula

El verso, como entidad rítmica, termina con la última sílaba acentuada, por ser el acento el elemento determinante en el ritmo. Si la última palabra de un verso termina con una sílaba postónica o sin acentuar (llana) o con dos sílabas postónicas (esdrújulas) estas sílabas no tendrán ninguna influencia en el cómputo silábico del verso.

Así, la sílaba final del verso define el cómputo total del verso, puesto que si la última palabra de un verso es aguda se cuenta una sílaba más, si es esdrújula, una menos y si es llana, se cuentan las que tenga.

Versos simples y compuestos

El verso es una unidad métrica y rítmica que, normalmente, se escribe en una sola línea. A, a su vez, la línea corresponde a la expresión de un verso.

Pero no siempre es así, ocurre en ocasiones que un solo verso se distribuye en dos o más líneas, por exigencias tipográficas o por deseo del autor.

Por el contrario, en otros casos, una sola línea contiene dos o más versos o unidades rítmicas. La línea recibe el nombre de *verso compuesto*, ya que está compuesto de varios *versos simples*. El ejemplo más característico, no solo en la lengua española, sino en otras lenguas indoeuropeas, es el verso alejandrino¹².

Sinafia y compensación

Entre verso y verso, o entre hemistiquio y hemistiquio no se da la sinalefa ya que existe una clara delimitación o ruptura que viene dada por la pausa final o por la cesura. Cada verso (o cada hemistiquio) funciona como entidad métrica independiente.

¹² Versos que aunque tienen 14 sílabas, deben considerarse como verso compuesto (7+7 sílabas). Así que cada uno de los versos está compuesto por dos «medios versos» o hemistiquios entre los que se supone que existe un corte o cesura, que es la pausa al final del verso.

Sin embargo, existen excepciones a esta regla, que aunque son muy poco frecuentes conviene señalarlas: La *sinafía* y la *compensación*.

Se conoce como *sinafía* a la sinalefa, que en rara ocasión, se produce entre verso y verso o entre hemistiqui y hemistiquio.

También excepcional, por lo raro de su presencia, es la compensación. Esta se da cuando un verso –o hemistiquio– de terminación aguda, que por tanto y como ya hemos indicado se contabiliza con una sílaba menos que los demás versos –o hemistiquios– llanos, «compensa» la falta de esa sílaba ya que le añade la sílaba inicial del verso –o hemistiquio– siguiente.

4.2- Los acentos: Ritmo de intensidad

El ritmo del verso viene marcado por la repetición de elementos articulatorios que se dan en la cadena fónica que hemos llamado sílabas. Pero en esta secuencia rítmica de sílabas, juega un papel esencial el acento.

Nos referimos a determinadas sílabas que se pronuncian con más intensidad que las restantes, sirviendo así de apoyo y referente para el resto. El ritmo de intensidad viene determinado por el acento –elevación de la voz– que es el elemento rítmico más característico y determinante de la lengua española.

En las lenguas románicas el acento es intensivo. La mayor o menor fuerza espiratoria distingue en una palabra las sílabas, a diferencia del latín o el griego clásico donde las sílabas se diferenciaban por su cantidad (Sílabas largas o cortas).

Eso hace que las lenguas románicas tengan en el acento uno de los principales elementos de creación rítmica. El acento es el alma de la palabra y, también, el alma del verso.

4.2.1 Tipos de acentos

Acento prósico

Se corresponde con la mayor elevación de la voz y recae sobre una de las sílabas de cada palabra. Este acento lo llevan todas¹³ las palabras.

Acento ortográfico

Es un signo (´) que se conoce con el nombre de tilde y que se coloca sobre la sílaba tónica de determinadas palabras siguiendo las reglas de acentuación.

Acento rítmico

El acento en el verso no constituye una entidad absoluta sino relativa. La posición de los acentos rítmicos (o métricos) coinciden generalmente con los prósicos. Así diremos que el acento rítmico es el acento que exige el modelo o esquema de cada verso por lo que une a los diversos vocablos de la frase entre sí. Casi siempre coincide con la sílaba que mayor elevación de voz exige y en el verso siempre hay una sílaba que domina sobre el resto que tiene mayor intensidad y duración que las demás. Éste es el acento que le interesa a la métrica.

Como hemos dicho suele coincidir el acento rítmico con el prósico pero no siempre.

Puede ocurrir que entren en contacto dos sílabas tónicas pertenecientes a palabras que aparecen juntas. Aún así, una de las dos sílabas deberá ser relativamente más acentuada, por lo que deberá asumir el papel de sílaba tónica de dicho entorno.

La imposibilidad de que existan dos sílabas fuertes consecutivas confirma el principio de eufonía o eurritmia que asegura la alternancia de sílabas fuertes y débiles.¹⁴

Hay tres clases de acentos rítmicos:

Acentos constituyentes:

Son aquellos acentos que oblicatoriamente debe llevar el verso en determinadas sílabas.

Este acento obligatorio, que recae siempre a la penúltima sílaba del verso si esa palabra es llana (a la última si es aguda, y a la antepenúltima si es esdrújula) es importantísimo, pues

¹³ Excepto las *enclíticas* y *proclíticas* (que se apoyan en la anterior y posterior para la pronunciación).

¹⁴ Véase, Torre, Esteban, 2000. p. 49.

acompaña indisolublemente al metro y recibe la rima. En definitiva, son aquellos que definen el esquema acentual de un verso o un conjunto de ellos.

La detección de los acentos constituyentes en los poemas con ritmo uniforme o monorrítmicos es relativamente fácil, lo difícil es señalar los acentos constituyentes en los versos de ritmo no uniforme, que son, realmente, la inmensa mayoría.

En un poema lo normal es encontrar coexistiendo diversos patrones acentuales; en ese caso hablamos de poemas polirrítmico. La música del poema viene dada por la captación de la repetición de los esquemas acentuales.

Acentos supernuméricos (o extrarrítmicos):

Son secundarios y por ello no obligatorios pero colaboran en la sonoridad final del verso, son todos aquellos que se añaden o se encuentran fuera de esa estructura acentual.

Acentos obstruccionistas (antirrítmicos):

Son los que se sitúan en la sílaba anterior y posterior del acento constituyente, restándole el efecto que deberían producir, es por eso por lo que siempre son indeseables en el verso.

4.2.2 Palabras átonas y tónicas

Para conocer en qué sílaba recaen los acentos, debemos conocer qué palabras son las que se acentúan y cuáles no en el idioma español. No haremos un detallado análisis, ya que se alargaría mucho si se plantease este punto con detalle, pero si creo necesario mostrar de una manera rápida una visión de las palabras que se acentúan en español: Llevan acento las categorías gramaticales que sustentan la oración en sus principales funciones (sujeto, verbo, complementos).

Sin embargo son átonas las categorías relacionantes (nexos). Así se acentúan: el verbo, el sustantivo¹⁵, el adjetivo¹⁶, el pronombre¹⁷, el adverbio¹⁸ y el artículo indeterminado.

Mientras que el artículo determinado es átono (el, la).

¹⁵ En los sustantivos compuestos el primer elemento pierde su carácter tónico en favor del segundo componente, al considerarse el resultado final como una unidad.

¹⁶ Se exceptúa los adjetivos posesivos que son átonos (mi reloj, tu casa...)

¹⁷ El pronombre es tónico en sus funciones sintácticas importantes: pronombre personal sujeto (tú, él...) o el personal complemento con preposición (para tí), el demostrativo, el indefinido y el numeral (salvo en los numerales compuestos que ocurre lo mismo que con los sustantivos compuestos; el primer elemento cede su acento al segundo elemento). El pronombre relativo

4.2.4 Acentuación y desacentuación rítmica

En el verso existen dos niveles normativos que confluyen: Por un lado la norma gramatical, en las acentuaciones, que nos indica qué palabra es tónica y cuál es átona. Pero esta norma se puede ver reforzado o contradicha por la norma rítmica, por el patrón interno de cada poema, lo que se conoce como *patrón acentual*, que el conjunto del poema dibuja en su conjunto. La coincidencia entre la norma gramatical con la norma rítmica es lo más habitual, mientras que las contradicciones entre ambas normas son poco frecuentes. De todas maneras, hay que prestar mucha atención a estos raros desencuentros ya que producen una gran tensión rítmica.

Cuando en una sílaba gramaticalmente átona, recae algo de tonalidad –sin llegar a ser una tonalidad plena– ya que lo exige el esquema rítmico, se habla de *acentuación rítmica secundaria*. Por el contrario, cuando una sílaba gramaticalmente tónica ocupa una posición débil en el esquema rítmico del poema, este fenómeno se conoce como *desacentuación rítmica secundaria*.

4.2.5 Acento antirrítmico y enfático

El acento antirrítmico es el que se encuentra junto con un acento rítmico, casi siempre precediéndolo. Al encontrarse dos sílabas tónicas en contacto, una por motivo gramatical, la otra por motivo gramatical y rítmico, sucede que se suele desacentuar la primera (la mencionada anteriormente desacentuación rítmica secundaria). Raramente ocurre, que cuando el choque rítmico de las dos sílabas tónicas sirve de expresión fónica inarmónico, deben mantenerse por razones de estilo ambos acentos.

El acento antirrítmico se transforma en este tipo de casos en un tipo de acento expresivo que llamaremos *acento enfático*.¹⁹

4.2.6 La Cláusula: La medición del ritmo acentual de los versos

En la métrica románica se suele utilizar conceptos de la literatura grecolatina, al haber concedido esta una codificación muy elaborada, aunque las bases rítmicas de ambas sean muy distintas. La unidad del ritmo grecoromano, el pie, está basado en la cantidad de

es átono pero «cual» es tónico y cuando todos ellos aparecen en función interrogativa son tónicos.

¹⁸ Los adverbios están siempre acentuados a menos que estén en función exclamativa o interrogativa. Un caso especial son los adverbios terminados en «mente», que poseen dos acentos: el de la raíz y el del sufijo.

¹⁹ Véase en Paraiso, Isabel, 2000. *passim*.

sílabas, ha sido utilizado en la literatura moderna y sustituido por el acento. En ella se entiende por pie o cláusula a un grupo acentual formado por una sílaba tónica y una o más átonas. La mayoría de los autores de Métrica son de la opinión que se debe iniciar el cómputo a partir de la primera sílaba, viendo más tarde los pies acentuales que se pueden encontrar en su interior. Los poemas de ritmo uniforme se consideran versos de ritmo anfibráquico. El problema que presenta este tipo de medir el ritmo acentual es que en los poemas de ritmo no uniforme, que son prácticamente la inmensa mayoría, el límite entre unas cláusulas y otras son muy confusas.

El pie o cláusula se parece al compás musical. Ambos coinciden en ser unidades abstractas de medida que no coinciden necesariamente con la unidades de frase bajo las que se encuentran (sintáctica o musical, respectivamente).

En la música, si algún compás empieza por tiempo débil, ese tiempo recibe el nombre de «anacrusa» y no se tiene en cuenta en la medición del compás.

De manera similar se aplica el concepto de anacrusis en la métrica. Esta es la sílaba átona inicial del verso (o las sílabas en el caso de que se trate de más de una).

La idea de anacrusis se remite al concepto «procéfalo» de la métrica clásica. Cuando el verso empieza por una sílaba tónica carece de anacrusis.

4.2.7 Periodo rítmico interior y periodo de enlace

Se denomina periodo rítmico interior la parte del verso comprendida entre la primera sílaba acentuada, hasta la última sílaba anterior al acento final (eje rítmico).

El periodo de enlace, por el contrario, comprende todo lo que no es periodo rítmico interior, es decir: La sílaba tónica final del verso, la sílaba átona final y el anacrusis del verso siguiente, en el caso de que este exista.

El periodo rítmico interior es el que nos va a desvelar el ritmo acentual del verso: si se trata de par, impar, lento, rápido... Es por ello por lo que se trata de la parte más importante y significativa a la hora de hacer una medición rítmica, la que nos va a ayudar, en última instancia, a ver el ritmo.

Tanto el periodo rítmico interior como el periodo de enlace atienden a la musicalidad del verso, al esquema acentual, y solo secundariamente a las palabras que conforman el poema. La separación de los pies o cláusulas no suele coincidir con la de las palabras.

Es importante señalar que en los versos compuestos cada uno de los hemistiquios posee un ritmo interior y un periodo de enlace.

4.2.8 Cláusulas del periodo rítmico interior

La naturaleza del periodo rítmico interior es muy importante ya que de ella depende la denominación adjetival del verso (p. ej.: hexasílabo trocaico, eneasílabo dactílico...) y sobre todo dependerá el efecto estilístico.

Clasificación de las cláusulas:

Las cláusulas en español suelen tener entre una y seis sílabas. Las más frecuentes son las de dos y tres sílabas: [-˘] y [-˘˘]. Estan reciben el nombre de *cláusula trocaica* y *cláusula dactílica* (o troqueo y dácilo) respectivamente. Estas dos cláusulas forman la base donde se monta el sistema taxonómico más usual de la métrica española.

Cuando un verso está compuesto de clausulas uniformes de un tipo, recibe el nombre de ese tipo (p. ej.: heptsílabo trocaico [˘-˘-˘-˘-˘], eneasílabo dactílico [˘-˘˘-˘˘-˘]). Como apuntába anteriormente, un verso formado de un solo tipo rítmico se conoce con el nombre de monorrítmico.

Si en el periodo rítmico interior se mezclan clausulas trocaicas y dactílicas el metro resultante se considera mixto. Un poema (p. ej.: el romance) compuesto por varios tipos acentuales de versos recibe el nombre de polirrítmico. Aunque las cláusulas de dos y tres sílabas son las más abundantes, no son las únicas. También aparece con bastante frecuencia la de cuatro sílabas, conocida con el nombre de cláusulas peónicas o peones. Las de cinco y seis sílabas son realmente bastante extrañas y su frecuencia se reduce a casos extraordinarios.

Por último hay que señalar la existencia de las cláusulas monosílabas. En realidad estas son contempladas como acentos enfáticos, y se mantiene como una excepción dentro del verso, o bien, es percibida como acento antirrítmico y se resuelve con la desacentuación rítmica.

Efecto estilístico de las diversas cláusulas

Ya desde la métrica clásica eran conocidos los principales valores estilísticos de los distintos pies, así como cuales eras los más adecuados para los distintos géneros. Por lo que se refiere al troqueo y al dácilo, que son los más interesantes al ser los más frecuentes en la lengua española, hay que decir que troqueo proviene de la palabra griega «trojaíos» que significa *corredor, ágil*. Esto indica su valor para producir ese efecto de rapidez y de dinamismo en el verso. En cuanto a dácilo (del griego «dáktylos») significa *dedo* y se

refiere a la forma del metro (larga-breve-breve), como los huesos del dedo. Esta cláusula produce un efecto de relentizamiento.

4.3 La pausa, tono y encabalgamiento

La pausa

La emisión de todo grupo fónico exige un descanso al final más o menos largo, que llamamos *pausa*. Estas interrupciones no siempre vienen marcadas por signos de puntuación. La pausa puede estar motivada: 1. Por la necesidad fisiológica de respirar; 2. Por razones sintácticas: fin de la oración, hipérbaton, vocativo intercalado, oración adjetiva explicativa... Lo ideal es que ambas se produzcan al mismo tiempo. De todas maneras, conviene no confundir las mencionadas pausas con el descanso que tiene lugar, de manera obligatoria, al fin de todos los versos (y de todos los hemistiquios), por motivo que no son ni sintácticos, ni fisiológicos, sino que se trata de pausas puramente métricas y rítmicas. Este descanso que se hace al final de verso, también recibe el nombre de *pausa*, y para ser más precisos *pausa final*.

Podemos distinguir los siguientes tipos de pausas:

1.- **La pausa versal**, es la primera y la más importante. Es la que se produce al final del verso, es la más necesaria ya que define el verso y justifica su escritura aislada. Es la que marca el final de cada verso y le da paso a la pausa inicial. Puede ser larga o corta. Será más larga si viene reforzada por la sintaxis con un signo ortográfico de punto, y algo más corta si lleva punto y coma, dos puntos o coma. Si no existen estos signos sintácticos será más breve pero no por ello dejará de existir.

2.- **La pausa estrófica**, es un poco más larga que la anterior y es la que se produce al final de cada estrofa. Ortograficamente suele venir marcada por un punto y aparte, por lo que su duración es mayor (salvo si se trata de un encabalgamiento estrófico, algo que veremos más adelante).

Como existen muchos poemas no estróficos, este tipo de pausa no es tan decisivo como la pausa versal.

3.- **La pausa interna**, es la que se produce en el interior de un verso; no es obligatorio. Si existe el verso se llama verso pausado, y si no, se llamaría verso impausado. La pausa interna permite la sinalefa.

4.- **La pausa medial:** Cesura. Es el tipo de pausa que se produce entre dos hemistiquios de un verso compuesto, generalmente en su parte media.

Dos criterios distinguen a la cesura de una simple pausa; primero, cuando el primer hemistiquio termina con palabra aguda, hay que computar métricamente una sílaba más, y si es esdrújula, una menos. El hemistiquio se comporta exactamente igual que un verso. El segundo criterio que distingue a la cesura de otro tipo de pausa es que en esta posición no se puede producir cínalefa.

5.- **Esticomitia.** Las pausas inicial y final de un verso intentan aislar y hacer coincidir la unidad rítmica con la unidad de sentido. La coincidencia entre la unidad poética y la unidad de sentido se llama *esticomitia*.

La *esticomitia* ha tenido un papel relevante a lo largo de la historia literaria. Lo contrario es el encabalgamiento, fenómenos que veremos más adelante.

Tono

El tono es el responsable del comportamiento melódico de cada verso en particular y de la estrofa en general.²⁰

Las variaciones del tono dependen de distintos factores:

- 1 De la longitud del grupo fónico, mientras más largo sea este, más bajo será el tono, y viceversa. Es por eso por lo que el endecasílabo tenga un tono más bajo que, por ejemplo, el octosílabo, y resulte más idóneo en temas más ceremoniosos, más solemnes. Sin embargo los versos con grupos fónicos menores, tienen un tono más alto, más vivaz, por lo que le hace ideal para los temas populares.
- 2 Del tipo de pausa que siga a la terminación del grupo. Si se trata de una pausa larga, como por ejemplo al final de una estrofa, entonces el tono será más bajo. Si se trata de una pausa interna, el tono bajará muy poco.
- 3 También dependerá del significado del grupo fónico. Si se trata de una afirmación, el tono descenderá, si se trata de una interrogación, ascenderá, en el caso que no lleve una partícula interrogativa que en el caso de llevarla, el tono descenderá para evitar reduplicaciones. Si se trata de una duda, el tono se quedaría en suspensión.

²⁰ Quilis, Antonio, „*Métrica española*“, Editorial Ariel, Barcelona, 1989. *passim*.

Si en el interior del verso se dan finales de grupo fónico, hay que marcarlos, y donde oblicatoriamente hay que señalarlos al final del verso, teniendo en cuenta que la inflexión del tono se produce a partir de la última vocal acentuada.

Encabalgamiento

El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica. Ya he comentado anteriormente que todo verso exige una pausa, pero puede suceder que por razones morfosintácticas la pausa resultante resulte violenta. Si se trata de un desajuste entre el metro y la sintaxis, debemos concretar en los casos en los que se puede dar un encabalgamiento²¹:

Hay partes de una oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado y la existencia de pausa es difícil: cuando las leemos nunca hacemos pausa. Se conoce con el nombre de *sirremas* la agrupación de estas partes que no permiten una pausa en su interior. En español, las sirremas son las siguientes:

- 1 Sustantivo + adjetivo o viceversa: «la casa blanca»
- 2 Sustantivo + complemento determinativo: «la casa de Juan»
- 3 Verbo + adverbio o viceversa: «Juan canta bien»
- 4 Pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + el elemento que introduce: «la casa está por allí»
- 5 Tiempo compuesto de los verbos y perífrasis verbales: «ha nevado mucho»
- 6 Palabras con preposición «salir de pesca»
- 7 Las oraciones adjetivas especificativas, que se oponen a las explicativas por ausencia de pausa en las primeras y presencia de pausa en las segundas: «Los niños que comen mucha azúcar engordan» frente a «Los niños, que comen mucha azúcar, engordan»

Este desajuste entre la sintaxis y el metro produce un efecto inusual en la estructura estrófica; y esta anomalía es la característica que acompaña siempre al fenómeno del encabalgamiento.

El que no coincidan la estructura morfosintáctica de la frase o parte de esta, y la estructura del verso, tiene dos facetas, ambas anormales.

²¹ Véase Quilis, Antonio, 1989. *passim*.

Clases de encabalgamiento

La clasificación de encabalgamientos se puede hacer en función de distintos criterios. Si tenemos en cuenta, a la hora de clasificarlos, al **tipo de verso** en el que se produce, tenemos:

Encabalgamiento versal.– El que coincide con la pausa final del verso simple.

Encabalgamiento medial.– Es aquel que coincide con cesura en un verso compuesto.

Si para la clasificación tenemos en cuenta a la **unidad que corta** la pausa, tenemos:

Encabalgamiento léxico.– Cuando la pausa versal divide una palabra.

Encabalgamiento sirremático.– Cuando la pausa se encuentra en el interior de un sirrema.

Encabalgamiento oracional.– Cuando la pausa se encuentra después del antecedente en una oración adjetiva especificativa.

Si tenemos en cuenta a la hora de la clasificación la **longitud del verso** encabalgado, nos encontramos con:

Encabalgamiento abrupto.– Este ocurre cuando la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado, es decir, se hace una pausa antes de esa sílaba.

Encabalgamiento suave.– Cuando el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado hasta las sílabas quinta o sexta o hasta el final del verso, suponiendo que, por motivos sintácticos esté tan perfectamente encadenado que no se pueda detener antes.

Acústicamente, existe una diferencia sustancial entre los dos tipos de encabalgamientos basada en su comportamiento tonal: Mientras que en encabalgamiento suave, como el grupo fónico es más largo, el tono desciende suave y lentamente, el encabalgamiento abrupto lo hace con una caída rápida del tono por ser el grupo fónico más corto.

Encabalgamiento y rima

La pausa y el ritmo constituyen la base métrica en el verso. Ya que el encabalgamiento lo que hace realmente es anular la pausa versal, esto es, la que se produce al final del verso, ésta deja de hacer la función de delimitación del verso, es por eso por lo que ese papel de señalar dónde y cuando termina un verso lo ejerce la rima. Esa sensación de unidad que

desaparece al no existir la pausa se reestablece ya que al volver a sonar en nuestro oído la segunda rima, el recuerdo de la primera, aún reciente, recuerda en nosotros la existencia del final del verso a pesar de la inexistencia de pausa.

Braquistiquio

El braquistiquio o hemistiquio corto, es la estructuración pausal más breve del verso español. El braquistiquio logra un gran efecto expresivo, es un corte, una pausa breve, que como tal, es usado con frecuencia por el poeta cuando quiere poner algún aspecto de relieve. El braquistiquio no tiene por qué darse en el encabalgamiento, si esto ocurriese recibiría el nombre de encabalgamiento abrupto (como en el punto anterior he señalado), pero en muchas ocasiones se da de forma autónoma.

El braquistiquio es, en definitiva, una forma de potenciación estilística de ciertas palabras, potenciación fundada, también, en el comportamiento tonal: al ser el braquistiquio un grupo fónico muy corto, entre dos pausas, el nivel del tono es superior al del resto del verso, poniéndose de este modo, de relieve. Este braquistiquio puede situarse al final del verso, produciendo los mismos efectos.²²

4.4. Rima

La rima es el componente más llamativo del verso, consiste en la repetición total o parcial de los sonidos a partir –inclusive– de la última vocal acentuada del verso. Así, para que exista rima, es necesario, que por lo menos dos versos la contengan.

Como ya expuse con anterioridad, los componentes del verso español son: la rima, la disposición de los acentos en el interior de cada metro (esquema acentual), las pausas y las estrofas. Estos componentes se encuentran entremezclados y conjuntados, pero el que mejor se llega a identificar por la mayoría de los receptores es la rima.

La rima consonante ya aparecen en los comienzos de la versificación culta en el siglo XIII y llega hasta nuestros días, mientras que el ritmo acentual y el de pausas, al tratarse de elementos mucho más sutiles, aparecerán más tarde en la conciencia poética y crítica.

²² Véase Quilis, Antonio, 1989. *passim*.

4.4.1. La rima y el cómputo silábico

En la lengua española la inmensa mayoría de las palabras son de acentuación llana. Es por eso por lo que se han tomado las palabras llanas como la norma métrica, tanto para el cómputo silábico del verso como para establecer la rima. La lengua española determina que la rima llana es la paradigmática y determina el cómputo métrico del verso. Si el verso termina en palabra aguda, tenemos una rima aguda, y se contará una sílaba más, y si termina en palabra esdrújula, rima esdrújula, contaremos una sílaba menos.

4.4.2. Tipos de rima: Consonante y asonante

Si existe entre dos o más versos una semejanza total de sonido a partir de la última vocal acentuada, hablamos de rima consonante o total.

En la rima consonante tienen que ser iguales los sonidos, no las grafías; p. ej. «cava» y «cantaba» forman rima consonante.

Si entre dos versos sólo existen semejanzas entre las vocales a partir de la última vocal acentuada, pero no de consonantes, estamos ante rima asonante o parcial.

La rima marca los límites del verso, y está reforzada por la pausa versal.

4.4.3. Versos sin rima

Una tercera vía para los versos, después de rima asonante y consonante es la ausencia de esta, lo que se conoce como «rima cero». Esto sucede con un conjunto de formas métricas del renacimiento que empezó a emular la poética grecorromana que carecía de rima. Se les conoce con el nombre de versos blanco o sueltos. También se encuentran muchos versos con rima cero entre los versos libre.

La rima cero es siempre un indicio de métrica culta ya que la versificación popular considera la rima como algo que siempre va de la mano del verso, y prefiere la rima asonante.

4.4.4. Origen de la rima

Los versos latinos de origen culto, de base cuantitativa, no tenían rima. En cambio se cree que sí lo tenía la poesía de origen popular. Además de esta posible existencia de rima en la poesía latina de origen popular, se han encontrado en retórica figuras como el *homeotéleuton* y el *homeóptoton*, cuyo sonido es próximo y muy semejante a la rima, sólo que en esta ocasión se trata de prosa. Estas figuras se trasladaron a la poesía de la Edad Media con motivo de la retorización de la literatura que caracterizó a esta época.

Los cantos litúrgicos e himnos cristianos sí tienen rima y de ahí pasa a las lenguas románicas. Igualmente se encuentra rima en los cantos goliárdicos medievales.²³

La rima perfecta o consonante se encuentra ya en los himnos latinos del siglo XI. Se considera el «Salmo contra los donatistas» del año 393 de San Agustín como el primer escrito latino rimado. Más de 200 versos con rima monosilábica en –e, y con un estribillo que tiene asonancia bisílaba. Se cree que fue una imitación de San Agustín de algún himno donatista.

Desde entonces, el uso de la rima se hizo más frecuente. El gramático Virgilio Marón en los finales del siglo V aporta a sus escritos una gran cantidad de versos, en su mayoría rimados.

La poesía lírica española de la época visigótica dan lugar en sus himnos a rimas, tanto asonantes como consonantes.

4.4.5. Clases de rima

Rima según el acento

- *Masculina, oxítónica o aguda*; si el verso termina en palabra aguda.
- *Femenina, paroxítica, llana o grave*; si el verso termina en palabra llana.
- *Dáctila, proparoxítica o esdrújula*; si el verso termina en palabra esdrújula.
- *Poénica o sobreesdrújula*; si el verso termina en palabra sobreesdrújula.

Rima según la distribución

- *Rima continua y rima pareada*

Se dice que la rima es continua cuando todos los versos de un poema tienen rima. Suele ser asonante y la agrupación de versos en rima continua se conoce con el nombre de «serie» y el poema que la presenta se llama «monorrimo» si sólo ofrece una, y «en serie» si por, debido a su extensión, cada cierto tiempo cambia de rima. Durante el Modernismo son muchos los autores que en su amor a la literatura primitiva y buscando especiales efectos musicales recurren a ella.

Encontramos una cierta semejanza en la disposición de rimas entre las diferentes culturas. En la épica primitiva encontramos la serie indeterminada de versos: *Ilíada y Odisea*, *Chanson de Roland*, *Cantar de Mio Cid*, *Beowulf*, *Cantar de los Nibelungos*, etc. Excepto

²³ Véase en Paraiso, Isabel, 2000. p. 56.

en los poemas homéricos, que no tienen rima, en los demás encontramos rima continua, asonatada.

En tiempos más recientes, el Modernismo revitaliza el poema monorrimo asonante.

Otra forma muy frecuente es la *pareja de versos* (a menudo con rima pareada o gemela), o bien separados en estrofas o insertados en series.

- *Rima alterna y rima abrazada*

Cuando la rima tiene la estructura /abab/ se llama alterna, cruzada o encadenada, y cuando la tiene /abba/ se llama abrazada. La alterna y la abrazada son las dos estructuras rítmicas más frecuentes desde la Edad Media. En los poemas medievales ambos tipos son intercambiables encontrándose un esquema u otro, e incluso ambos, en un mismo poema. A partir del Renacimiento existe una distinción.

- *Rima arromanzada*

Es la propia del tipo llamado romance: asonante y distribuida en el poema cada dos versos, los pares, mientras que los versos impares no reciben rima. Parece ser que el romance nació de la bipartición del amplio verso épico en sus dos hemistiquios, con lo que el verso correspondiente al primer hemistiquio quedó suelto y sin rima, y la asonancia monorrima del segundo hemistiquio afectó a los versos pares.

Desde el romance, este esquema de rimas se extiende a otras estructuras poemáticas. Un claro ejemplo lo encontramos en la silva arromanzada, frecuente en el Romanticismo tardío y en el Modernismo.

- *Rima de libre distribución y dispersa*

Se considera que un poema tiene rima de libre distribución cuando no está sujeto a ningún patrón de aparición, sino que surge de modo desordenado, según la necesidad o el deseo del poeta. Puede aparecer con rima consonante (lo que se conoce como rima consonante de libre distribución) pero también puede aparecer con rima asonante. Un ejemplo de rima consonante de libre distribución la encontramos en la silva italiana. En ella algún verso puede aparecer suelto, pero la mayoría aparecen rimados.

La rima dispersa aparece sólo en momentos donde existía una gran sabiduría y control de la métrica (Modernismo, Postmodernismo), y surgía cuando un poeta mediante el experimento o alguna creación personal, renuncia a la alta periodicidad de la rima

dominante. Produce un efecto contradictorio de torpeza métrica (ya que se mezclan versos sueltos y versos rimados, y porque esta no sigue ningún esquema establecido), o bien un efecto de refinada sutileza acústica. Frecuentemente se da en poemas de cierta extensión y comprende varios tipos de rima.

En cuanto a la naturaleza que aparece en la rima dispersa, puede ser, indistintamente, consonante o asonante. Lo que distingue la rima dispersa de la rima de libre distribución es la presencia de la dispersa en versos sueltos.

Rimas especiales

Son rimas que aparecen de forma muy excepcional y especialmente en épocas y en determinadas corrientes donde valoran la dificultad de la rima: Edad Media, Renacimiento y Barroco. Por imitación de estas corrientes volvemos a encontrarlas en épocas más recientes como en el Romanticismo y el Modernismo, aunque mantienen su carácter de rareza.

- Rima interna y leonina

Se da la rima interna cuando la rima no solo ocupa el lugar del final del verso, sino que también se sitúa en otros lugares del verso: Inicial del verso, o al final del hemistiquio si se trata de un verso compuesto. En los autores clásicos (p. ej. En Ovidio) aparecen esporádicamente ejemplos de rima interna y es más frecuente en poetas de la baja latinidad. Desaparece en la poesía latina de Carlomagno, aunque se mantiene en Reims y aparece de nuevo en el siglo IX.²⁴

Un curioso caso de rima interna la encontramos en la conocida como rima leonina. Una vez que se afina el arte de los «versos rítmicos» latinos, esto ocurriría a mediados del siglo XI, aparece el «versus leoninus», verso puesto de moda por el monje Leonino. A esta moda se sumó en España Pablo Álvaro de Córdoba. Consiste en que no solamente existe rima al final del verso sino también en el interior, o bien una palabra en el interior rima con el final del verso que le sigue.

Esta última posibilidad, cuando la palabra del interior rima con el verso siguiente, recibe el nombre de «versus serpentinus». En la poesía en lengua vulgar o romance, la rima interna

²⁴ Véase en Paraiso, Isabel, 2000. *passim*.

existe también durante los siglos XII-XVII. Aparece con cierta asiduidad en la poesía trovadoresca.

- *Rima doblada y en eco*

Este tipo de rima puede ser considerado realmente como otro tipo de rima interna que afecta a la parte final del verso. Encontramos muestras de rima doblada en la literatura española en algunos poemas barrocos.

La rima en eco puede considerarse a su vez un tipo de rima doblada, una parte de esta se traslada al verso siguiente, como ocurre con el «encadenado»²⁵, este tipo de rima surge en el Renacimiento.

Este esquema pasó a consagrarse como un género y los poemas que los presentaban fueron llamados «ecos». Se cree que los «ecos» fueron la antesala de los juegos de rima tan usados por los trovadores a entre los poetas franceses de los siglos XV y XVI.

En España también tenemos ejemplos en Quevedo en el Barroco o Rubén Darío en el Modernismo.

- *Rima derivada*

Tipo de rima practicada por los trovadores y consiste en situar en posición de rima palabras de gran similitud morfológica. Estas formas de rima se encuentran en los Cancioneros españoles de los siglos XV y XVI con los nombres de «arte de macho e femea».

- *Rima de cabo roto*

Es una rima que aparece muy esporadicamente en la poesía burlesca de los siglos XV-XVII, y donde se omite la última sílaba átona de las palabras que se encuentran en posición de rima, y esta actúa sobre la sílaba tónica que se muestra. Los versos de cabo roto o de «pies cortados» se desarrollan sobre todo en el Barroco.

Como resumen y para cerrar el capítulo de los tipos de rima, podemos sintetizarlo todo en el siguiente esquema:

1.- *Por el número de sonidos que la intergran:*

²⁵ El «encadenado» consiste en repetir al principio del verso la palabra con la que termina el verso anterior.

- consonante
- asonante
- carencia de rima: verso suelto

2.- *Por el tipo prosódico de la palabra que la porta:*

- aguda
- llana
- esdrújula

3.- *Por su disposición en la estrofa o poema*

- continua
- pareada
- abrazada (tipo abba)
- alterna (tipo abab)
- arromanzada
- de libre distribución
- dispersa

4.- *Rimas espaciales*

- interna y leonina
- doblada o en eco
- derivada
- de cabo roto

4.4.6 Reglas de las rimas consonante y asonante

A continuación hago una lista de observaciones que tienen como objetivo garantizar la eufonía del ritmo. Las reglas que afectan a la rima asonante son permisivas, y las de la rima consonante, prohibitivas.

Reglas de la rima consonante

- 1 Una palabra no debe rimar consigo misma.²⁶

²⁶ Dentro de esta acepción debemos considerar distintas posibilidades que llegan a quitarle belleza al poema:

- «Rima homónima o idéntica», cuando una palabra se repite en posición de rima aunque con distinto significado. (Ej. luna, satélite, – luna, cristal en la ventana)
- «Autorrima», cuando una palabra en sentido propio rima consigo misma en sentido figurado.

- 2 La rima debe guardar un efecto sorpresa, debe ser brillante. Por eso se deben evitar las rimas obvias y fáciles y sobre todo poco expresivas.²⁷
- 3 El esquema y la estructura de la rima consonante debe ser nítido y no debe presentar posibilidad de duda. Es por ello que todo lo que traiga confusión a la comprensión de la estructura rítmica debe ser evitado.
- 4 La variedad de rima en el poema es agradable. El uso de la misma rima en tres o más versos resulta monótono y poco estético, es por ello por lo que se recomienda que se evite. Esta regla encuentra una excepción a comienzos de la literatura española (Cuaderna via) y también en ejemplos más recientes durante el Modernismo.
- 5 La palabra en posición de rima es la más importante ya que recibe el último acento del verso, si esta posición es ocupado por una palabra átona, se produce un choque entre la lectura gramatical (que pide atonicidad) y la lectura métrica (que exige un acento que actúe como referencia en la rima). El resultado de esta situación sería la semiacentuación y entraría a formar parte de los casos de «acentuación rítmica secundaria». Es por eso por lo que es conveniente evitar este tipo de palabras en las posiciones de ritmo. Esta regla cuenta con algunas excepciones que se encuentran en épocas donde gustaba experimentar (Barroco y Modernismo).

Reglas de la rima asonante

- 1 En un poema que tenga rima aguda, para que se de rima asonante lo único necesario es la igualdad de la vocal tónica.
- 2 En un poema con rima asonante se permite la aparición de rima consonante sobre todo si esta aparece esparcida por el poema.
- 3 Además de la rima asonante «perfecta», que es la usual, se puede encontrar, sin dejar de ser por ello rima asonante, la «rima asonante diptongada o atenuada» (es decir, entre vocales plenas y vocales acompañadas de semivocal o semiconsonante,

- «Rima parónima», esta se produce entre una palabra simple y otra compuesta, o entre un primitiva y su derivada. (Ej. conectar – desconectar)

²⁷ También dentro de este punto debemos especificar ya que encontramos varios casos:

- Deben evitarse las «rimas gastadas».
- También deben evitarse las rimas morfológicas donde existen innumerables palabras con el mismo final (Participios, adverbios terminados en –mente...)

en diptongos o en triptongos). Lo que cuenta realmente para la rima asonante es el núcleo y no lo que lo rodea.

- 4 Por la misma regla, pueden rimar palabras llanas con esdrújulas siempre que haya semejanza entre la vocal tónica y el final de ambas palabras. La razón de este caso es que la vocal postónica de la palabra esdrújula al ser poco perceptible no cuenta ni para el cómputo silábico, ni para la rima.
- 5 Las vocales del tipo velar (o,u) o las del tipo palatal (e,i) y siempre que se encuentren en la posición átona final de palabra, pueden rimar entre sí, siempre que la vocal tónica sea la misma.

4.4.7. Licencias acentuales de la rima: Sístole y diástole

Con la intención de facilitar la rima con palabras que presentan para ello cierta dificultad (ej. lámpara) se admite que la palabra que debe rimar con ella sufra una modificación en su acentuación (ej. mámpara, en vez de mampara). La anteposición del acento se llama «sístole». Por el contrario, la postposición del acento se conoce con el nombre de «diástole».

Sístole y diástole son licencias de rara presencia en la poesía del siglo XX. Su presencia hay que buscarla en los siglos anteriores.

4.4.8. Aliteración

Se entiende por aliteración la repetición de uno o varios sonidos que guardan entre sí la suficiente semejanza como para que el efecto pueda ser perceptible. Su uso no está sometido a reglas determinadas, cosa que no ocurre con la rima como acabamos de ver, constituye un nexo entre el ritmo y lo que se puede llamar melodía o orquestación del verso. Cumple por ello una importante función simbólica y expresiva.

4.4.9. El simbolismo fónico

Los sonidos no tienen significación por sí mismos. Tampoco las palabras designan lo que significan por naturaleza. El signo lingüístico es convencional: La única relación que existe entre el significante y el significado es la establecida por una convención social.

Pero, sin embargo existen sonidos o combinaciones de estos que son capaces de evocar determinadas representaciones en nuestra mente, como si existiese algún tipo de nexo entre sonido y sentido. Esta capacidad simbólica o evocadora, se puede de manifiesto especialmente en la aliteración, así como en las onomatopeyas y otras palabras «expresivas».

Existe honomatopeya cuando el elemento fónico de una palabra imita el sonido del significado: el «cacarear» de las gallinas, el «tronar» de las tormentas... Las honomatopeyas son signos motivados con la intención de imitar la naturaleza del significado.

De mayor relevancia son las palabras expresivas, que no sólo implican imágenes acústicas sino que van más allá y nos transportan a otras esferas sensoriales y nos evocan imágenes visuales, gustativas, táctiles. De esta manera con lo acústico se imita lo no-acústico. Se extiende así de un campo a otro, llegando a confluír en una especie de mezcla de sentidos que se conoce con el nombre de *sinestesia*. Las imágenes sinestésicas se consiguen, también, de otros modos. El recurso más usado es la figura retórica conocida con el nombre de *hipálage*, que consiste en atribuir a otras palabras lo que conviene a otras palabras de la misma frase.²⁸ Una de las características de la poesía es la utilización ilimitada de todos los recursos que ofrece el lenguaje, las cualidades sensoriales y evocadoras constituyen una parte esencial del propio contenido.

5.- La estrofa

Un verso aislado no es nada, ni siquiera un verso, es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que exista el verso como tal debe aparecer en compañía de otro u otros. Así, en esta agrupación, surge la estrofa. Esta es un número determinado de versos ordenados de igual manera en cuanto a medida y rima. Existe una larga lista de estrofas que se han utilizado a lo largo de toda la historia de la literatura española, en este punto sólo recordaré las más usuales.

5.1. Propiedades de la estrofa

Una estrofa, para poder ser considerada como tal, necesita reunir una serie de condiciones:

***Un axis rítmico.*—**

El acento de cada verso siempre está situado sobre el núcleo silábico situado en la penúltima sílaba. La cantidad de cada verso está en función de la penúltima sílaba métrica. El tono de cada verso se produce a partir de la penúltima sílaba métrica y la rima se tiene en cuenta a

²⁸ Véase, Torre, Esteban, 2000. *passim*.

partir del núcleo silábico de la penúltima sílaba métrica acentuada. Resumiendo, que los cuatro elementos del sonido –acento, cantidad, tono y timbre– se acumulan en la penúltima sílaba métrica de cada verso.

Número determinado de rimas.—

El número de rimas y la distribución de las mismas juegan un papel importante no solamente porque marcan la frontera versal, sino porque articulan el grupo de versos.

Estructura sintáctica determinada.—

Esto se refiere a que el enunciado coincida con la pausa estrófica. En algunos poetas, y por motivos estéticos, no se cumple este principio. La causa se puede encontrar en la imitación de la poesía greco-latina donde se solía prolongar la frase sobre la estrofa siguiente.

Sistema estructurado de versos.—

Es necesario que el número y el tipo de cada verso, así como el número y la distribución de la rima tengan cierta relación, sea fijo y se repita en cada estrofa. El número de versos de cada estrofa es ilimitado y normalmente viene determinado por el deseo del poeta o por las tendencias de la época. Sin embargo en la práctica se sabe que no es conveniente que una estrofa tenga más de diez versos ya que es difícil mantener la percepción global del poema.

5.2. Clasificación de las estrofas según el tipo de verso

Las estrofas se pueden dividir según el tipo cuantitativo de los versos:

Estrofas isométricas.—

Cuando todos los versos que integran a la estrofa tienen el mismo número de sílabas.

Estrofas heterométricas.—

Cuando los versos que integran la estrofa tienen distinto número de sílabas.

5.3. Representación de la estructura de las estrofas

Para la representación del esquema rítmico, por convenio, se suelen utilizar letras.

Normalmente se suelen utilizar dos tipos de transcripciones: El primer tipo distingue si se trata de un verso en arte menor por medio de letras minúsculas, y si se trata de un verso en arte

mayor lo hace con letras mayúsculas. La segunda forma de representar el esquema utiliza sólo letras minúsculas y por mediación de subíndices señala el número de sílabas que tiene el verso (Ej a_7 b_{11} a_7 b_7 b_{11}).

5.4. Tipos de estrofas

Los principales tipos de estrofas en la poesía española son los siguientes (la rima va señalada con letras mayúsculas si es verso de arte mayor, y con letra minúscula si es verso de arte menor):

Pareado: Este tipo de estrofas está compuesta de dos versos, de arte mayor o arte menor, estas riman entre sí, normalmente lo hace con rima consonante (AA, aa). Los versos no tienen que tener el mismo número de sílabas. El pareado se ha utilizado en toda la historia de la literatura española, de manera especial en refranes y sentencias.

Terceto: Esta estrofa combina tres versos endecasílabos con rima entre el primero y el tercero, quedando libre el segundo (ABA). Normalmente se utiliza en series en las que el segundo verso que queda suelto rima con el verso primero y tercero del siguiente terceto, y así de una manera sucesiva (ABA-BCB-CDC-DCDC), y se añade un verso final para cerrar este encadenamiento. Su procedencia es italiana, y su aparición en la poesía española llega en el Renacimiento.

Tercetilla: Se trata, realmente, de un terceto con versos de arte menor. Si la rima es asonante se llama Soledad o Solea.

Cuarteto: Compuesto de cuatro versos endecasílabos y la rima es consonante. Su esquema es ABBA. Llegó a España a mediados del siglo XVI.

Redondilla: Este tipo de estrofas está compuesta por cuatro versos octosílabos consonantes, con esquema igual al cuarteto.

Serventesio: Compuesto por cuatro versos endecasílabos consonantes, con el esquema ABAB. Es una variante del cuarteto.

Cuarteta: Cuatro versos octosílabos con rima consonante y con esquema igual al serventesio: ABAB.

Copla: Es una estrofa de cuatro versos de arte menor (generalmente octosílabos), los versos pares están unidos con rima asonante y quedan sueltos los versos impares.

Seguidilla: Estrofa formada por cuatro versos, dos de heptasílabos (el primero y el tercero) y dos pentasílabos (el segundo y el cuarto), rimando de una manera alterna: el 1º y el 3º son heptasílabos, y el 2º y 4º pentasílabos. La rima en la seguidilla es consonante o asonante en los versos pares (–a –a).

Puede ocurrir que la seguidilla va seguida de tres versos más: el 1º y 3º pentasílabos asonantes, y el 2º heptasílabo suelto recibiendo el nombre de bordón, y al conjunto estrófico de los siete versos se le llama seguidilla con bordón.

Cuaderna Vía: Formado por cuatro versos alejandrinos aconsonantados (AAAA), utilizado principalmente en los siglos XIII y XIV por los poetas cultos del Mester de Clerecía.

Quinteto: Formado por cinco versos de arte mayor consonantes, rimando de forma subjetiva del poeta, con las siguientes limitaciones.

- No se permite que quede ningún verso suelto.
- Tampoco se pueden rimar más de dos versos seguidos.
- No puede existir un pareado en los últimos dos versos.

Quintilla: Estrofa formada por un quinteto de arte menor.

Lira: Estrofa compuesta por cinco versos: 1º, 3º y 4º heptasílabos, 2º y 5º endecasílabos, rimando 1º con 3º y 2º con 4º y 5º (7a-11B-7a-7b-11B). Es de origen italiano. De frecuente utilización en el Renacimiento.

Copla de pie quebrado: Compuesta por seis versos de arte menor, con rima consonante, y con la siguiente disposición: 8a-8b-4c-8a-8b-4c. El verso de cuatro sílabas recibe el nombre de pie quebrado. Su utilización se extiende por todas las épocas de la literatura española, sufriendo algunas variaciones en la distribución de las. También se le conoce con el nombre de sextilla.

Sexteto-lira: Se le conoce también con el nombre de sexteto alirado, o lira de seis versos. Su esquema es 7a-11B-7a-11B-7c-11C.

Octava Real: Consta de ocho versos endecasílabos, teniendo en los seis primeros versos la rima alterna, y los dos últimos formando un pareado (ABABABCC). Provino de Italia y su aparición en la literatura española se remonta al siglo XVI. También es conocida como octava rima.

Octava Italiana: Son ocho versos de arte mayor rimado de manera consonante, rimando el 2º con el 3º, el 6º con el 7º, el 4º con el 8º (siendo esta última rima necesariamente aguda), y quedan sueltos el 1º y 5º. También procede de Italia y se conoce en la literatura española desde el siglo XVIII, y a lo largo de la historia también ha sufrido variaciones tanto en el número de sílabas como en la distribución rítmica.

Octavilla italiana: Ocho versos de arte menor, y teniendo la misma distribución que la octava italiana.

Copla de arte mayor: Formada por ocho versos dodecasílabos, rima consonante y presenta el siguiente esquema: ABBAACCA.

Décima o Espinela: Su nombre se lo debe al poeta Vicente Espinela (S. XVI-XVII) ya que él fijó su estructura. Consta de diez versos octosílabos consonantes y el esquema ABBAACCDDC.

6.- El poema

A partir de la estrofa llegamos al poema. El poema es la realidad rítmica máxima.

6.1. Tipos de poema

Los poemas pueden ser divididos de la siguiente manera:

En cuanto a su forma:

- **Poemas estróficos:** Poemas formados por estrofas.

- **Poemas monoestróficos:** Son los que están formados de una estrofa.

- **Poemas poliestróficos:** Poemas formados por varias estrofas siendo ilimitado el número de estrofas que componen este tipo de poemas y depende, básicamente, de las tendencias de la época o de los gustos del autor. Normalmente en los poemas compuestos por varias estrofas se suele mantener el mismo tipo de estrofa aunque puede ser habitual que aparezcan dos tipos de estrofas alternadas.

- **Poemas no estróficos:** Poemas sin estrofas. Normalmente este tipo de poemas suele presentar uno o dos tipos de versos alternados.

En cuanto a su contenido:

- **Poema poliestrífico suelto:** Poema en el que las estrofas que lo forman tienen una simetría formal entre sí, siendo el tema lo único que le une en todo el poema.

- **Poema poliestrífico encadenado:** Son los que en las estrofas hay un verso o grupo de ellos que se reitera a lo largo del poema y que hace de unión, además de contar con una unidad conceptual y formal de las estrofas.

6.1.2. Poemas estróficos

La combinación de distintos tipos de estrofas generan los poemas estróficos:

Los principales son:

El Soneto:

Formado por una estrofa de catorce versos endecasílabos con rima consonante, de los que dos son cuartetos con la misma rima ABBA ABBA y seis versos que forman dos tercetos (CDC DCD), aunque se puede dar el caso que adobten otras combinaciones.

Su procedencia es italiana y llegó a la poesía española en el siglo XV y a partir de ese momento se ha venido utilizando hasta la actualidad.

La canción:

La canción es introducida en España por Boscán en el Renacimiento que tomó como modelo la *canzone* de Italia que reelaboró Dante que descendía de la antigua *cansó* provenzal.

Poema que presenta cierta complejidad en su estructura que llega a variar dependiendo del poeta y de la época:

- El número de estrofas, conocido con el nombre de **Estancias**, que constituyen la canción son variables: en Tetrarca entre cinco y diez; en Gracilazo cuatro o cinco....
- Presenta cierta variabilidad en el número de versos de cada estrofa: en la provenzal, por ejemplo, el mínimo eran seis; el máximo, ilimitado, aunque normalmente tenía entre seis y doce.
- No hay una normativa relativa a la rima.
- Sin embargo, a pesar de esta libertad en la construcción de las estrofas, el esquema global era fijo. El esquema de la primera estrofa debe repetirse necesariamente en las demás.
- Cada estrofa se compone de dos partes:

1. **Fronte:** Se conoce con ese nombre al grupo de versos iniciales que a su vez se subdividen en dos partes; cada una de las subdivisiones reciben el nombre de „**Piede**“.
2. **Coda:** Se trata de la parte final, que también podía estar subdividida recibiendo el nombre de „**Verso**“.

Otros elementos de la canción son:

- **Volta:** Es el verso que une el fronte y la coda. Éste debía que rimar con el último verso del segundo piede.
- **Tornata o envío:** Se trata de la estrofa de menos versos que marca el final de la canción. Se podría decirse que se trata de una combinación de versos heptasílabos y endecasílabos en estrofas, donde el gusto del poeta es el que define la distribución, pero una vez se debe respetar a lo largo de la canción.

El Madrigal:

Se trata realmente de una canción breve. Sin forma fija en cuanto al número de sus estrofas ni el número de versos, es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Se recomienda que sean breves y de combinación sencilla y armónica.

Poemas con estribillo:

1. Zéjel: Poema de origen hispano-árabe que apareció en la España musulmana y se trata de una combinación de poemas destinados a ser cantados. Formado del estribillo inicial, de tres a dos versos, que canta el coro; a continuación tres versos monorrimios de arte menor (conocidos con el nombre de „mudanza“) y un cuarto verso que rima con el estribillo y que recibe el nombre de „vuelta“. Eran todos versos de arte menor y eran cantados por el solista.

2. Villancico: Se trata de un poema de parecidas características que el Zéjel, quedando a lo largo del tiempo como denominación de cantos de características religiosas y navideñas. Se compone de un estribillo inicial, mudanza y verso de vuelta. Todos los versos son octosílabos o heptasílabos, encadenados como a continuación se detalla:

- Estribillo de tres o cuatro versos
- Pie que consta de mudanza (Normalmente se trata de una redondilla)
- Y dos o tres versos de nexo que riman con el estribillo.

Así su esquema queda fijado:

Estribillo: a b b
Mudanza: c d d c
Enlace: c b b

Letrilla: Se trata de versos de arte menor rimado de manera consonante, con una estructura similar al villancico, llegando a ser igual en ocasiones pero el estribillo es más corto (dos versos) y el pie más largo, pudiendo llegar hasta diez versos. Su temática llevaba siempre un tono burlesco o satírico.

Su esquema suele ser:

Estribillo: a a
Pie: b c c b b a
Los dos últimos versos del estribillo: a a
Pie: d e e d d a
Los dos últimos versos del estribillo: a a

4. Glosa: Poema de versos octosílabos con rima consonante. El tema aparece expuesto en la primera estrofa (Texto) desarrollándose en las siguientes estrofas apareciendo de manera repetitiva los versos de la primera. Su esquema es:

a b b a // c d c d c a e a e a // f g f g f b h b h b //
... o también
a b a b // c d d c a a e e a // f g g f b b h h b //...

6.1.3. Poemas no estróficos

Hay poemas que no siguen una determinada combinación de estrofas sino que sigue una propia teniendo sus propias características formando un poema en si mismo. A estos se les conoce con el nombre de poemas no estróficos.

Encontramos los siguientes:

Romance:

Es, junto al soneto, el tipo de poema que más se ha utilizado en la poesía española. Los primeros romances que se conocen aparecen en el siglo XV. Pero ya existieron con mucho antes en la tradición oral.

Se piensa que los romances como se conocen a partir del siglo XV vienen de los cantares de gesta; es decir, se crean de la partición de los dos hemistiquios de un verso compuesto dando lugar dos versos simples. (8 sílabas + 8 sílabas = verso de 16 sílabas).

El romance está formado por una serie indeterminada de versos octosílabos, con rima consonante entre los versos pares y sin rima entre los impares.

Dependiendo del número de sílabas que tengan sus versos podemos diferenciar:

- a) **Romance Endecha:** Compuesto por versos heptasílabos.
- b) **Romancillo:** Compuesto por versos hexasílabos.
- c) **Romance Heroico:** Compuesto por versos de arte mayor, normalmente endecasílabos.

Silva:

Se trata de una serie ilimitada de versos en los se combinan, por voluntad expresa del poeta, versos de siete y once sílabas, con rima consonante, aunque algunas veces se incluyen versos sueltos. Aunque se trata de un poema no estrófico los autores los suelen fracturar en formas paraestróficas, desiguales, recordando las partes de la canción.

Tiene su origen en Italia, y su primera utilización en España se remonta al siglo XVI.

Versos sueltos:

Tipo de poema en los que aparece todos los ritmos (Cantidad, intensidad y tono), exceptuando el ritmo del timbre, y además, carece de rima. Se empieza a utilizar a partir del siglo XVI.

Versos libres:

Son los Poemas que carecen de un esquema métrico fijo, recayendo el peso del ritmo en otros elementos (disposición de las palabras, estructura sintáctica....) presentando una característica especial para cada poema.

Estamos, por tanto, ante una ruptura con las formas métricas tradicionales. Carece de estrofas, de rima, tampoco tienen los versos las mismas medidas y la posición de los acentos no sigue ninguna regla establecida...

Aunque presenta una libertad creadora se trata de un texto cerrado y presenta una forma única. Se pueden distinguir en este tipo de poemas repeticiones de estructuras y patrones acentuales que buscan el hacer que todo sea más compacto...

El poema de versos libres se caracteriza por la frecuencia, dejando el orden al gusto del poeta.

PARTE II

¡El ritmo, mar, el ritmo, el verso, el verso!

Rafael Alberti

7.- La poesía como imitación de la naturaleza: Una visión histórica

La idea de „mímesis“ que expresa la relación y similitud de la naturaleza con las artes en general y con la literatura en particular, ha tenido diversas interpretaciones a lo largo de la historia siendo estas dispares. Esta idea de semejanza o idea de imitación ya aparece en los Recuerdos socráticos de Jenofonte. Platón en su libro „La República“ y „las Leyes“ también utiliza el concepto de „mímesis“ como repulsa al arte, ya que materializar y cristalizar en la realidad las ideas no hacían otra cosa que desvirtuar la idea original y ejemplar. Pero fue Aristóteles el que definió y estableció la idea de „mímesis“ en el Arte y especialmente en la poesía. Según este filósofo, el arte, lo que hace es imitar a la naturaleza prolongándola y completándola. La cultura griega mantiene y profundiza la idea aristotélica de la „imitación“ como principio y base esencial de la creación artística, pero ya se empieza a aceptar cierta importancia en el proceso de aspectos, hasta el momento no tratados, como la fantasía. Ya Cicerón hablaba sobre la importancia del cultivo de la invención y fantasía como elementos importante en la creación artística, y ya había por la época, pensadores (Entre los que se encontraban Horacio, Plinio el Viejo, Séneca, etc...) que aunque aceptaban la imitación de la

naturaleza como principio general del arte, hacía distinción de los que copiaban y a los que, sin dejar de serles fieles a la naturaleza que tomaban siempre como referencia, se llegaban a expresar con mayor libertad.

De manera progresiva distintos autores y filósofos (Quintiliano, Filóstrato el Viejo y Plutarco) le dan cada vez mayor importancia a la fantasía. Autores como Plotino, defiende que al arte, por ser imitación, no debe ser objeto de desprecio, insistiendo en la idea que el arte no es solo imitar sino que entran en juego otros aspectos eternos que proceden de la naturaleza. San Agustín, adaptador al cristianismo del pensamiento de Platón, también acepta la idea de imitación y para defender lo que se conocía como las „mentiras del arte“ habla de los poderes creativos de la fantasía. Esta misma teoría también la sostiene Boecio, aunque matizando que el conocimiento de la naturaleza será favorecida por la creación poética. Hay que señalar, que cierto es que en la Edad Media, influenciada por las ideas de los pueblos germánicos tiene bastante popularidad la teoría de la ornamentación y la presencia de elementos decorativos (luz, oro, piedras preciosas...) será muy valorado. Los filósofos de la Escolástica aplicaron las ideas estéticas de Platón y Aristóteles. La idea de „arte-imitación“ quedará explicada con la fórmula de Santo Tomás de Aquino. El arte no debe imitar la forma exterior de la naturaleza, sino cómo actúa la naturaleza para materializarse con esas formas. La idea de mimesis del Arte se intensifica en la Edad Media y en el Renacimiento. Leonardo, aunque valora la fantasía y el ensueño, se concentra en la imagen que el objeto proyecta sobre sí misma en el „espejo de la naturaleza“. Esta idea de mimesis es, según Berrio, la base sobre la que se crea el sistema clásico creado en el Renacimiento. Este concepto sirve de núcleo desde donde se ramifican los diferentes conceptos que forman el sistema clásico y neoclásico: naturaleza, realidad, posibilidad y verosimilitud. Todos estos elementos conforman la base para dirigir la creación y orienta la crítica literaria. Los modelos con más influencia son las obras de Cascales, Boileau, Batteux, Luzán y Blair. Las tendencias neoclásicas partían de la idea que rige la literatura y definen la naturaleza del hombre. A estas ideas debía fijarse la actividad uniforme de la sensibilidad e inteligencia creadora. Esta idea de la imitación fue la esencia de la teoría de las tres unidades y en ellas se apoyaron los defensores de ciertas interpretaciones de los movimientos realistas y naturalistas.

La teoría literaria del Renacimiento se basa en la creencia fundamental descrita por Aristóteles en la que señalaba que el arte „imita“ a la „Naturaleza“. Esto no significa que se imite los aspectos efímeros de la Naturaleza, sino la esencia y la idea permanente. “El arte debe imitar a la naturaleza” es una frase imprescindible para entender el arte clásico. Pero como ya se ha mencionado se debe entender „naturaleza“ desde un sentido general.

Además de la naturaleza física, se incluyen conceptos como los de „naturaleza“ del hombre, „naturaleza“ sentimental... „Naturaleza viene a significar como „el modo propio de ser, exclusivo en cada realidad“. A continuación explicamos como lo conseguían.

De momento, esto exigía que todos los elementos que se encontraban en el poema se pueda identificar con la realidad en la naturaleza que pretende imitar. Si el poeta describía, por ejemplo, una tormenta, esa descripción debía presentarla con la utilización de elementos que le den veracidad a dicha similitud. En primer lugar se elegían elementos que vayan a representar a la realidad mencionada, se hacía con esos elementos una reducción esquemática y se lleva a la abstracción de los rasgos más representativos. Esto deriva en una representación subjetiva e ideal de la realidad.

Esto exigía el conocimiento de las realidades que se quisieran evocar por parte del poeta, para extraer los rasgos esenciales que mejor pueden representarlo poéticamente. Es aquí donde entra en juego los conocimientos de los autores. Para hablar de viajes marítimos, el poeta debía documentarse sobre navegación, etc... La creación literaria venía de la mano de una documentación previa.

Esta „copia“ de la naturaleza no era exclusiva de la naturaleza física. Como ya señalábamos, se trata de la „imitación“ de los estados anímicos, imitación de los ambientes, y también en estos casos, se exigía una documentación previa del autor para la creación literaria en general, o bien, para una obra en concreto.

Esto significaba en la práctica que los elementos que mejor representaban las realidades que se querían utilizar en las obras poéticas ya las habían utilizado con éxito escritores anteriores. De ahí que se recurriese con frecuencia a la *imitatio* de los maestros para conseguir una representación óptima de la realidad. Debemos insistir en lo que ya apuntábamos: si un poeta quiere presentarnos un paisaje, puede hacerlo empezando desde el principio, pero sin embargo tendría una posición más beneficiosa si tiene en cuenta cómo lo describió Virgilio, por ejemplo. El resultado podría ser mejor que el original pero sólo si sigue las pautas que el maestro ya estableció. Es por eso por lo que el arte tiene valor en cuanto, de alguna manera, exista una superación del maestro y por eso fue tan prolífero el concepto de *imitatio* entre tantos autores. Así, que habrá autores que tienen realmente ese conocimiento del que hablan y otros muchos que obtendrán los conocimientos necesarios para la creación literaria a través de la *imitatio* de los clásicos y de los autores anteriores.

En la práctica todo esto tenía otra consecuencia. Las pautas clásicas que se „imitan“ suponían

un código poético del que se podían orientar los poetas sucesivos. Llegando a poderse detallar las „instrucciones“ para imitar de una manera óptima. Es por eso por lo que existen libros con listas de rimas y metáforas a disposición de los poetas.

Hay que entender todo esto como un ejemplo de racionalización del arte y la profesión de escribir. Para los escritores de esta época, el escribir no es fruto de la inspiración sino el resultado de trabajo y estudio constante. (Horacio fue un gran defensor de esta teoría). La poesía tenía sus reglas y estas no se podía contradecir. El lenguaje poético llega gracias al manejo de ciertos elementos y cumpliendo determinadas reglas: Imitando y estudiando a los clásicos las generaciones de escritores y poetas posteriores han conseguido deducir y aislar esas „reglas“. La lista no ha llegado a completarse y cualquier escritor puede seguir investigando en el modelo clásico y descubrir nuevos matices, nuevas posibilidades, abriendo nuevas vías para la literatura.

Al contrario de lo que algunos estudiosos del siglo XX (Especialmente los estructuralistas) pensaron, los clasicistas nunca pretendieron formar un catálogo total con todas las líneas maestras de la poesía. La racionalización de la creación poética no es más que un intento de ayuda y orientación para posteriores creadores y una garantía de permanencia para lo clásico. Las „reglas clásicas“ no eran más que marcas que señalaban lo conquistado en el „paisaje“ de la creación, que orientaban a los que se atreviesen en el mundo de la creación poética. Al mismo tiempo que mostraba el terreno que quedaba por conquistar. Si los principios del arte conquistado se codifican y se enumeran se garantiza así su pervivencia sin que se llegue a perder (Como ocurre de alguna manera con partes de la producción poética-literaria en la Edad Media). Estas „reglas“ o principios clásicos se van a tener como primer impulso en todas las tendencias venideras, así los movimientos se van a definir en función de la cercanía o lejanía de lo marcado por los clásicos. Los barrocos que más innovaron, Góngora y Lope, por ejemplo, pensaron que las pautas marcadas por los clásicos no hay que tomarla al pie de la letra y aseguraban que hay que ir más allá e innovar. Queremos concluir con la idea que, independientemente del movimiento literario, siempre fue importante y de vital ayuda para los poetas, entender las leyes que subyacen en el pensamiento clásico.

La poética española del siglo XVIII coinciden en los mismos argumentos que la poética clásica. Los estudiosos de la época ofrecen una definición de „poesía“ que suele incluir como

aspecto esencial la „imitación“ y la „versificación“.²⁹ Además de estos dos requisitos exigidos por los estudiosos, las distintas definiciones de la época de poesía también incluyen junto a la „imitación de la naturaleza“ son; „furor“, „ficción“ (que también tiene mucho de imitación), „interpretación“...

8.- El agua como elemento poético

El agua, es un elemento fundamental en nuestra vida y con presencia continua en la historia del humano, ha sido y es, también, un elemento vivo y siempre presente en nuestra poesía. En todos los tiempos, en todos los movimientos literarios, en todas las épocas la voz iluminada de los poetas ha recurrido al agua: como elemento de vida, como imagen, como figura del propio caminar, como recuerdo y añoranza de otros tiempo, de otras personas, de otros lugares, de otros momentos y sensaciones vividas...³⁰

Las palabras vinculadas al agua son especialmente bellas (nacer, fontana, chorro...), sin duda una fuente de inspiración continua para los poetas que con su combinación llegan a crear escenarios sensoriales realmente conmovedores.

9.- Comentarios métricos

Una vez que hemos señalado desde las unidades mínimas de un poema hasta la estrofa y poesía, teniendo una base teórica sólida que nos ayude a la realización de los comentarios métricos de los poemas que he elegido como apoyo en mi intención de descubrir alguna influencia del agua, en diferentes estados, en el ritmo del poema. La clasificación no la haré en función de los autores, no en orden cronológico sino en función del estado en el que aparece el agua en el poema (mar, río, lluvia, fuente...)

9.1. El agua del mar

²⁹ Checa Beltrán, José, *„El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII“*, Instituto de Filología. CSIC. Madrid. Passim.

³⁰ VV.AA, *„Los mensajes del agua“*, Aula documental de investigación, Madrid, 2009. p. 25.

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?
En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.
Padre, ¿por qué me trajiste acá?

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *El-már ↓/-La-már ↓//*
2. *El - már.↓ /-¡Só-lo-la-már! ↓//*
3. *¿Por-qué-me-tra-jís-te,↑ /-pa-dre,↓ /*
4. *a-la-ciu-dád?↓ //*
5. *¿Por-qué-me-de-sen-te-rrás-te↑/*
6. *del-már?↓ //*
7. *En-sué-ños↑, /-la-ma-re-já-da↑ /*
8. *me-ti-ra-del-co-ra-zón.↓ //*
9. *Se-lo-qui-sié-ra-lle-vár. ↑//*
10. *Pá-dre,- ↓/ ¿por-qué-me-tra-jís-te~a-cá.↓ ///*

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

³¹ Alberti, Rafael, „*Marinero en tierra*“ Visor Libros, Madrid, 2002. p. 37.

Los versos 1 y 4 poseen 4 sílabas fonológicas.

Los versos 3, 5 y 7, poseen 8 sílabas fonológicas.

Los versos 8 y 9, poseen 7 sílabas fonológicas.

El verso 2 tiene 6, el verso 6 tiene 2 y el 10 tiene 10 sílabas fonológicas.

Como podemos comprobar se trata de un verso libre, en el que el autor no se ciñe a ninguna regla o intención de mantener un determinado número de sílabas.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 2 y 4

Verso 2: acento en las sílabas 2, 3 y 6

Verso 3: acento en las sílabas 2, 5 y 7

Verso 4: acento en la sílaba 4

Verso 5: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 6: acento en las sílabas 2

Verso 7: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 8: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 9: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 10: acento en las sílabas 1, 4, 7 y 9

- Esquema acentual

Verso 1: — ' — '

Verso 2: — ' ' — — '

Verso 3: — ' — — ' — ' —

Verso 4: — — ' —

Verso 5: — ' — — — — ' —

Verso 6: — '

Verso 7: — ' — — — — ' —

Verso 8: — ' — — — — ' —

Verso 9: — — — ' — —

Verso 10: ' — — ' — — ' — '

Vemos como en el esquema acentual también aparece la irregularidad del verso. Un verso libre que no se ajusta a ninguna continuidad entre los versos.

El esquema se repite sólo en los versos 5, 7 y 8, donde los acentos aparecen en las sílabas 2, 5 y 7.

- Análisis de las pausas

Los versos 1, 2, 4, 6, 8 y 9 presentan pausas versales, el verso 10 termina con una pausa estrófica, que en este caso se trata de la pausa final. Mientras que en los versos 3, 5 y 7 encontramos cabalgamientos ya que la pausa versal no coincide con la pausa sintáctica. Además los versos 1, 2, 3, 7 y 10 presentan pausas menores que se encuentran en medio de los versos y que coinciden con los signos de puntuación.

-Análisis del tono

A primera vista realizamos como casi todos los versos terminan con una inflexión tonal descendente. Esto se refuerza el carácter melancólico del poema. La añoranza del mensaje se encuentra en la tonalidad del poema, solo los versos 5 y 7 terminan en una ligera ascendencia en el todo para terminar en el siguiente verso con una descenso en el tono. Esto se debe a que no coincide el final del verso con el final de la frase y se crea una suspensión ascendente, pero en líneas generales, el tono que predomina es el descendente.

- Análisis de la rima

Verso 1: -ár
Verso 2: -ár
Verso 3: -a-dre
Verso 4: -ád
Verso 5: -ás-te
Verso 6: -ár
Verso 7: -á-da
Verso 8: -ón
Verso 9: -ár
Verso 10: -á

El tipo de rima del poema podemos señalar que se trata de un poema que mantiene una parte con rimas consonantes (Los versos que terminan en -ar, de la palabra mar, ya que no solo en esta palabra recae todo el peso significativo y emocional del poema sino también el rítmico).

Teniendo en cuenta la estructura, se trata de un esquema imperfecto y parcial, características comunes en la poesía libre.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Para concluir señalaremos que se trata de un verso amétrico y libre, heterosilábico y polirrítmico. De rima imperfecta y fluctuante y que se combinan las rimas consonantes y asonantes. Por la pausa interna diremos que se trata de poemas simples aunque en algunos versos existen pausas internas sin llegar a ser cesuras.

Es un poema libre; formado por versos libres y de versos amétricos, y teniendo en cuenta en número de estrofas diremos que se trata de un poema no estrófico o monoestrófico.

Rafael Alberti: *Tal vez, oh mar*³²

*Tal vez, oh mar, mi voz ya esté cansada
y le empiece a faltar aquella transparencia,
aquel arranque igual al tuyo, aquello
que era tan parecido a tu oleaje.
Han pasado los años por mí, sus duras olas
han mordido la piedra de mi vida,
y al viento de este ocaso playero ya la miro
doblandose en las húmedas arenas.
Tú, no; tú sigues joven, con esa voz de siempre
y esos ojos azules renovados
que ven hundirse, insomnes, las edades.*

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. Tal-véz,↓ / -oh-már, ↑/ -mi-vóz-ya-és-té-can-sá-da↓ //
2. y-le-ẽm-piẽ-ce-a-fal-tár-a-qué-lla-trans-pa-rén-cia,↓ //

³² Alberti Rafael, „Antología Poética“ Espasa-Calpe, Madrid, 2003.

3. *a-quél-a-rrán-queĩ-guál-al-tú-yo↓,-a-qué-llo↓ //*
4. *queé-ra-tan-pa-re-cí-doã-tuõ-leá-je.↓ //*
5. *Han-pa-sá-do-los-á-ños-por-mí,↓ / -sus-dú-ras-ó-las ↓//*
6. *han-mor-dí-do-la-pié-dra-de-mi-ví-da, ↓//*
7. *yãl-vién-to-dees-teõ-cá-so-pla-yé-ro-ya-la-mí-ro↓ //*
8. *do-blán-do-seẽn-las-hú-me-das-a-ré-nas. ↓//*
9. *Tú,-no;↓ / -tú-si-gues-jó-ven,↓ / -con-e-sa-vóz-de-siém-pre↓ //*
10. *yẽ-sos-ó-jos-a-zú-les-re-no-vá-dos ↓//*
11. *que-ven-hun-dír-se,↓/ -in-sóm-nes,-las-e-dá-des.↓ ///*

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Se trata un poema de arte mayor, por tener los versos más de ocho sílabas y amétricos, esto es, esto es, que carecen de medida fija: Los versos 1, 8, 10 y 11 tienen 11 sílabas, mientras los versos 5, 7 y 9 tienen 14 sílabas. El verso 3 tiene 12 y el 4 tiene 10 sílabas fonológicas.

Como el anterior, y curiosamente también del mismo autor, se trata de un verso libre.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10

Verso 2: acento en las sílabas 3, 6, 8 y 12

Verso 3: acento en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 11

Verso 4: acento en las sílabas 1, 6, 10

Verso 5: acento en las sílabas 3, 6, 9, 11 y 13

Verso 6: acento en las sílabas 3, 6 y 10

Verso 7: acento en las sílabas 2, 6, 9 y 13

Verso 8: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 9: acento en las sílabas 1, 3, 6, 11 y 13

Verso 10: acento en las sílabas 3, 6 y 10

Verso 11: acento en las sílabas 4, 7 y 10

- Esquema acentual

Verso 1: — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ —
 Verso 2: — — ‘ — — ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 3: — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — — ‘ —
 Verso 4: ‘ — — — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 5: — — ‘ — — ‘ — — ‘ — ‘ — ‘ —
 Verso 6: — — ‘ — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 7: — ‘ — — — ‘ — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 8: — ‘ — — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 9: ‘ — ‘ — — ‘ — — — — ‘ — ‘ —
 Verso 10: — — ‘ — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 11: — — — ‘ — — ‘ — — — ‘ —

El esquema acentual también aparece bastante irregular, quizás algunas constantes que se repiten como que la sílaba número 6 está siempre acentuada excepto en el último verso (número 11) y que en todos los versos la penúltima sílaba es la acentuada.

- Análisis de las pausas

Todos los versos terminan con pausas versales excepto el último que al tratarse del final del poema lo hace con una pausa final. Además en los versos 1, 5, 9 y 11 tienen pausas menores que coinciden con pausas ortográficas señaladas con comas.

-Análisis del tono

Una vez más, como ocurría con el poema anterior, del mismo autor, nos encontramos con un poema donde predomina la tonalidad descendente que marca el carácter triste y la añoranza con la que el autor recuerda el mar. Sólo en la sílaba 4 del primer verso me parece encontrar cierta tonalidad ascendente en el: „oh mar“.

- Análisis de la rima

Verso 1: —ada
 Verso 2: —cia
 Verso 3: —ello
 Verso 4: —eaje
 Verso 5: —olas
 Verso 6: —ida

Verso 7: -iro
Verso 8: -enas
Verso 9: -empre
Verso 10: -ados
Verso 11: -ades

Como vemos claramente en el análisis de la rima se trata, como ya lo hemos señalado, ante un poema libre puro, donde las coincidencias en la rima son escasas, por lo tanto arrítmico. El cierto ritmo que nos sugiere viene provocado por la sucesión de imágenes del mar, creo que es por ese motivo por el que existe cierta cohesión rítmica.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Resumiendo, se trata de un poema de arte mayor, amétrico o asilábico, poema libre sin sistema acentual preestablecido, heterosilábico y polirrítmico.

Por la rima diremos que se trata de un poema suelto y de rima imperfecta, y si atendemos a la terminación diríamos que se trata de un poema femenino por llevar el acento siempre en la penúltima sílaba y de pausas simples.

Federici García Lorca: *La Balada del agua del mar*³³

*El mar
sonríe a lo lejos.
Dientes de espuma,
labios de cielo.
¿Qué vendes, oh joven turbia
con los senos al aire?
Vendo, señor, el agua
de los mares.
¿Qué llevas, oh negro joven,
mezclado con tu sangre?*

³³ García Lorca, Federico „*Una antología poética*“ Terapias Verdes/Navona, Barcelona, 2009. p. 49.

*Llevo, señor, el agua
 de los mares.
 Esas lágrimas salobres
 ¿de dónde vienen, madre?
 Lloro, señor, el agua
 de los mares.
 Corazón, y esta amargura
 sería, ¿de dónde nace?
 ¡Amarga mucho el agua
 de los mares!
 El mar
 sonrío a lo lejos.
 Dientes de espuma,
 labios de cielo*

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *El -már ↑ //*
2. *son-rí-e˘a-lo-lé-jos.↓ //*
3. *Dién-tes-de˘es-pú-ma, ↑ //*
4. *lá-bios-de-cié-lo.↓ //*
5. *¿Qué-ven-des,-oh-jó-ven-túr-bia /↓*
6. *con-los-sé-nos-al-ái-re?↑ //*
7. *Vén-do,↓/-se-ñór/,↓-el-á-gua ↑ /*
8. *de-los-má-res. ↑ //*
9. *¿Qué-llé-vas, /-oh-né-gro-jó-ven, ↓ /*
10. *mez-clá-do-con-tu-sán-gre? ↑ //*
11. *Llé-vo↓,-se-ñór↓,-el-á-gua ↑ /*
12. *de-los-má-res.↑ //*
13. *E-sas-lá-gri-mas-sa-ló-bres ↓ //*
14. *¿de-dón-de-vié-nen,-má-dre? ↑ //*

15. *Llo-ro↓, /-se-ñór↓, /-el-á-gua ↑ /*
16. *de-los-má-res. ↑ //*
17. *Co-ra-zón, ↑ /-yěs-taǎ-mar-gú-ra ↓ /*
18. *sé-ria /-¿de-dón-de-ná-ce? ↑ //*
19. *¡A-már-ga-mu-choǎ-el-á-gua ↑ /*
20. *de-los-má-res!↓ //*
21. *El -már ↑ //*
22. *son-rí-eǎ-lo-lé-jos. ↓ //*
23. *Dién-tes-deǎes-pú-ma, ↑ //*
24. *lá-bios-de-cié-lo. ↓ ///*

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Se trata un poema de arte menor y asilábico, es decir, carecen de medida determinada.

Los versos 1 y 21 tienen 2 sílabas, los versos 8, 12, 16 y 20 tienen 4 sílabas. Con 5 sílabas estás los versos 3, 4, 23 y 24. Los versos 2 y 22 tienen 6 sílabas. Los versos 6, 7, 10, 11, 14, 15 y 18 tienen 7 sílabas, y por último los versos 5, 9, 13, 17 y 19 tienen 8 sílabas.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 2

Verso 2: acento en las sílabas 2 y 5

Verso 3: acento en las sílabas 1 y 4

Verso 4: acento en las sílaba 1 y 4

Verso 5: acento en las sílabas 1, 5 y 7

Verso 6: acento en las sílabas 3 y 6

Verso 7: acento en las sílabas 1, 4 y 6

Verso 8: acento en las sílabas 3

Verso 9: acento en las sílabas 1, 2, 5 y 7

Verso 10: acento en las sílabas 2 y 6

Verso 11: acento en las sílabas 1, 4 y 6

Verso 12: acento en las sílabas 3

Verso 13: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 14: acento en las sílabas 2, 4 y 6

Verso 15: acento en las sílabas 4 y 6

Verso 16: acento en las sílabas 3

Verso 17: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 18: acento en las sílabas 1, 4 y 6

Verso 19: acento en las sílabas 2 y 6

Verso 20: acento en las sílabas 3

Verso 21: acento en las sílabas 2

Verso 22: acento en las sílabas 2 y 5

Verso 23: acento en las sílabas 1 y 4

Verso 24: acento en las sílabas 1 y 4

- Esquema acentual

Verso 1: — ‘

Verso 2: — ‘ — — ‘ —

Verso 3: ‘ — — ‘ —

Verso 4: ‘ — — ‘ —

Verso 5: ‘ — — — ‘ — ‘ —

Verso 6: — — ‘ — — ‘ —

Verso 7: ‘ — — ‘ — ‘ —

Verso 8: — — ‘ —

Verso 9: ‘ ‘ — — ‘ — ‘ —

Verso 10: — ‘ — — — ‘ —

Verso 11: ‘ — — ‘ — ‘ —

Verso 12: — — ‘ —

Verso 13: — — ‘ — — — ‘ —

Verso 14: — ‘ — ‘ — ‘ —

Verso 15: — — — ‘ — ‘ —

Verso 16: — — ‘ —

Verso 17: — — ‘ — — — ‘ —

Verso 18: ‘ — — ‘ — ‘ —

Verso 19: — ‘ — — — — ‘ —

Verso 20: — — ‘ —

Verso 21: — ‘
 Verso 22: — ‘ — — ‘ —
 Verso 23: ‘ — — ‘ —
 Verso 24: ‘ — — ‘ —

En cuanto a la acentuación y observando el esquema vemos como todos los versos terminan con la antepenúltima sílaba acentuada excepto el verso 1 y 21, que se tratan de bisílabos tienen la acentuación en la última sílaba. Los acentos se reparten de forma irregular por todo el poema, pero predominan la acentuación en las sílabas pares.

- Análisis de las pausas

Todos los versos terminan con pausas versales excepto los versos 5, 7, 9, 11, 15, 17 y 19 que al no coincidir con el final de la frase la pausa se acorta ya que el poema exige pasar al siguiente verso para completar el significado. Existen, también, pausas menores, exigidas por signos de puntuación en mitad de verso, así ocurre en los versos 7, 9, 15 y 17.

-Análisis del tono

Esta vez sí que se entremezclan los tonos ascendentes y descendentes. Juega con los tonos evocando al mar. Siempre, curiosamente, cuando en el verso aparece las palabras agua, mar o espuma, el tono asciende... Y cuando aparecen palabras que evocan cierta nostalgia, el tono desciende. El tono viene a intensificar el significado poético.

- Análisis de la rima

Verso 1: —ar
 Verso 2: —e-os
 Verso 3: —ú-a
 Verso 4: —é-o
 Verso 5: —u-ia
 Verso 6: —ai-e
 Verso 7: —a-ua
 Verso 8: —a-es
 Verso 9: —o-en
 Verso 10: —an-e

Verso 11: -a-ua
 Verso 12: -a-es
 Verso 13: -o-es
 Verso 14: -a-e
 Verso 15: -a-ua
 Verso 16: -a-es
 Verso 17: -u-a
 Verso 18: -a-e
 Verso 19: -a-ua
 Verso 20: -a-es
 Verso 21: -a
 Verso 22: -e-os
 Verso 23: -u-a
 Verso 24: -ie-o

Aunque no existe un claro esquema rítmico, si existen algunos versos que riman de forma asonante y mantienen al poema unido. Las rimas asonantes aparecen de forma irregular, así el verso 2 rima con el 4 (lejos / cielo), el 14 con el 16 (madre / mares) y los versos 2 y 4 se vuelven a repetir en la posición 22 y 24. Se trata de un poema libre.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Para concluir, diremos que se trata de un verso de arte menor, amétricos, ya que carece de medida fija y es un poema libre. Tiene versos con distinto número de sílabas y es polirrítmico. Teniendo en cuenta a la rima, se trata de un poema suelto, ya que predominan los versos sin rima, pero sí que hay algunos versos, aunque son minoría, que sí están unidos por un rima asonante. Poema con pausas simples y no estrófico.

9.2. El agua de río

Gerardo Diego: *Romance del río Duero*³⁴

*Río Duero, río Duero,
nadie a acompañarte baja;
nadie se detiene a oír
tu eterna estrofa de agua.
Indiferente o cobarde,
la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo
su muralla desdentada.
Tú, viejo Duero, sonrías
entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances
las cosechas mal logradas.
Y entre los santos de piedra
y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.
Quién pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.
Río Duero, río Duero,
nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender
tu eterna estrofa olvidada,
sino los enamorados
que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras.*

³⁴ Diego, Gerardo, „Soria. Galería de estampas y efusiones“, Libros para amigos, Valladolid, 1923. p. 28.

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *Rí-o-Dué-ro,↑ /-rí-o-Dué-ro, ↑ //*
2. *ná-die~a~a-com-pa-ñár-te-bá-ja;↓ //*
3. *ná-die-se-de-tié-ne~a~o-ír↓ //*
4. *tu~e-tér-na~es-tró-fa-de-á-gua.↓ //*
5. *In-di-fe-rén-te~o-co-bár-de,↓ //*
6. *la-ciu-dád-vuél-ve-la~es-pál-da.↓ //*
7. *No-quié-re-ver-en-tu~es-pé-jo↑ //*
8. *su-mu-rá-lla-des-den-tá-da.↑ //*
9. *Tú, ↑ /-vie-jo-Dué-ro,↓ /-son-rí-es↑ //*
10. *en-tre-tus-bár-bas-de-plá-ta, ↓ //*
11. *mo-lién-do-con-tus-ro-mán-ces↓ //*
12. *las-co-sé-chas-mal-lo-grá-das. ↓ //*
13. *Y~en-tre-los-sán-tos-de-pié-dra↓ //*
14. *y-los-á-la-mos-de-má-gia↑ //*
15. *pa-sas-lle-ván-do~en-tus-ón-das↓ //*
16. *pa-lá-bras-de~a-mór,↑ /-pa-lá-bras.↓ //*
17. *Qui-én-pu-dié-ra-co-mo-tú,↑ //*
18. *a-la-vez-quié-to-y~en-már-cha, ↑ //*
19. *can-tár-siém-pre~el-mís-mo-vér-so↑ //*
20. *pe-ro-con-dis-tín-ta-á-gua.↓ //*
21. *Rí-o-Dué-ro,↑ /-rí-o-Dué-ro, ↑ //*
22. *ná-die~a~es-tár-con-tí-go-bá-ja,↓ //*
23. *ya-ná-die-quié-re-a-ten-dér↓ //*
24. *tu~e-tér-na~es-tró-fa~ol-vi-dá-da,↓ //*
25. *si-nó-los-e-na-mo-rá-dos↓ //*
26. *que-pre-gún-tan-por-sus-ál-mas↓ //*
27. *y-siém-bran-en-tus-es-pú-mas↓ //*
28. *pa-lá-bras-de~a-mór↑,-pa-lá-bras.↓ ///*

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Esta vez sí que nos encontramos ante un poema bien regulado y claro a la hora de clasificarlo.

Tenemos un poema con versos de 8 sílabas. Un octosílabo, es el verso más utilizado en la métrica castellana, especialmente en la poesía popular.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1, 3, 5 y 7

Verso 2: acento en las sílabas 1, 5 y 7

Verso 3: acento en las sílabas 1, 5 y 8

Verso 4: acento en las sílabas 2, 4 y 7

Verso 5: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 6: acento en las sílabas 3, 4 y 7

Verso 7: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 8: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 9: acento en las sílabas 1, 4 y 7

Verso 10: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 11: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 12: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 13: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 14: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 15: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 16: acento en las sílabas 2, 5 y 7

Verso 17: acento en las sílabas 2, 4 y 8

Verso 18: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 19: acento en las sílabas 2, 3, 5 y 7

Verso 20: acento en las sílabas 5 y 7

Verso 21: acento en las sílabas 1, 3, 5 y 7

Verso 22: acento en las sílabas 1, 3, 5 y 7

Verso 23: acento en las sílabas 2, 4 y 8

Verso 24: acento en las sílabas 2, 4 y 7

Verso 25: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 26: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 27: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 28: acento en las sílabas 2, 5 y 7

- Esquema acentual

Verso 1: ' _ ' _ ' _ ' _
Verso 2: ' _ _ _ ' _ ' _
Verso 3: ' _ _ _ ' _ _ '
Verso 4: _ ' _ ' _ _ ' _
Verso 5: _ _ _ ' _ _ ' _
Verso 6: _ _ ' ' _ _ ' _
Verso 7: _ ' _ _ _ _ ' _
Verso 8: _ _ ' _ _ _ ' _
Verso 9: ' _ _ ' _ _ ' _
Verso 10: _ _ _ ' _ _ ' _
Verso 11: _ ' _ _ _ _ ' _
Verso 12: _ _ ' _ _ _ ' _
Verso 13: _ _ _ ' _ _ ' _
Verso 14: _ _ ' _ _ _ ' _
Verso 15: _ _ _ ' _ _ ' _
Verso 16: _ ' _ _ ' _ ' _
Verso 17: _ ' _ ' _ _ _ '
Verso 18: _ _ _ ' _ _ ' _
Verso 19: _ ' ' _ ' _ ' _
Verso 20: _ _ _ _ ' _ ' _
Verso 21: ' _ ' _ ' _ ' _
Verso 22: ' _ ' _ ' _ ' _
Verso 23: _ ' _ ' _ _ _ '
Verso 24: _ ' _ ' _ _ ' _
Verso 25: _ _ _ _ _ ' _
Verso 26: _ _ ' _ _ _ ' _
Verso 27: _ ' _ _ _ _ ' _
Verso 28: _ ' _ _ ' _ ' _

Lo primero que observamos con claridad en el esquema acentual, es que prácticamente la totalidad de los versos (Excepto los versos 3, 17 y 23) terminan con la penúltima sílaba acentuada. Después, los acentos en el cuerpo central del poema, se reparten de forma regular entre las sílabas pares e impares.

- Análisis de las pausas

Las pausas que predominan son las versales que se reparten al final de todos los versos (Excepto la pausa final, que como siempre aparece en el último verso). Existen en los versos 1, 9, 16, 21 y 28 pausas menores, que ayudan a encajar mejor la repetición que precede (*Río Duero*, / *río Duero*, o también, *palabras de amor*, / *palabras*) imprime un carácter melancólico al verso.

-Análisis del tono

Los tonos predominantes son los descendentes, aunque también están presentes los tonos ascendentes. Debido a la temática y el carácter melancólico que imprime el autor, los tonos descendentes son los más frecuentes, y casi todos los versos terminan de esa manera.

- Análisis de la rima

Verso 1: -e-ro
Verso 2: -a-ja
Verso 3: -o-ir
Verso 4: -a-ua
Verso 5: -ar-de
Verso 6: -al-da
Verso 7: -e-o
Verso 8: -a-da
Verso 9: -i-es
Verso 10: -a-ta
Verso 11: -a-ces
Verso 12: -a-das
Verso 13: -e-dra
Verso 14: -a-ia
Verso 15: -on-as
Verso 16: -a-as

Verso 17: -o-u
 Verso 18: -ar-a
 Verso 19: -er-so
 Verso 20: -a-ua
 Verso 21: -e-ro
 Verso 22: -a-ja
 Verso 23: -en-er
 Verso 24: -a-da
 Verso 25: -a-os
 Verso 26: -al-as
 Verso 27: -u-as
 Verso 28: -a-as

Esta vez nos encontramos ante un poema bastante regulado; con rima en todos los pares en asonante, mientras los versos impares quedan sueltos.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Se trata, esta vez, de un poema de arte menor, rimados de forma asonante entre los pares, mientras que los impares se quedan sueltos. Todos los versos son octosílabos, por lo que concluiremos diciendo que se trata de un romance: Composición métrica que consta de un número indeterminado de versos generalmente octosílabos, con pausa simple.

Federico García Lorca: *Qué tiene el agua del río*³⁵

*¿Qué tiene el agua del río
 esta tarde tan sentida
 que parece que mirando
 al claro cielo suspira?
 Cielo chico y tembloroso,
 viejo espejo de las vidas
 ¿qué romance vas cantando
 entre los lirios cautiva?*

³⁵ García Lorca, Federico „*Libro de Poemas*“ Alianza Editorial, Madrid, 1998. p. 34.

*¿Te has enamorado acaso,
al pensar que eres tú misma
las nubes blancas del cielo
y el verdor de la campiña?
¿Piensas que tus ondas claras,
eterna leyenda lírica,
son llantos de tus entrañas
en vez de profundas risas?
Agua mansa. Cementerio
de las mimbres carcomidas
que os pone epitafios,
incensarios de algas vivas.
Azul sendero de ranas,
flautas verdes de tus linfas.
Ahora sobre el cielo,
alma honda y dormecida
¿qué tienes en el remanso
donde te paras tranquila,
monstrándonos la alameda
con nieblas de aparecida?
¿Qué tienes en tus corrientes,
transparente maravilla,
que te llenas de burbujas,
bocas por las que suspiras?
Acaso pasas soñando
algo que el hombre no olvida.
Acaso nos vayas dando,
al pasar, tu despedida,
porque lenta vas pasando
con unas gotas distintas.
¿Qué suspiros se te escapan
bajo la tarde tranquila,
a la par que ruiseñores
entre los álamos trinan*

y el sol amarillo y viejo
 en el monte se reclina!
 ¡Cómo sientes la llegada
 de la noche, que es tu amiga;
 cómo esperas a la luna
 que te embruja y acaricia!
 Agua santa del remanso,
 con qué tristezas caminas.
 Se diría que eres mártir
 de una gran melancolía,
 agua fría de este río
 que en la vega va sin prisa.
 Si Dios te da corazón,
 de fijo que no podrías
 estancarte en los remansos,
 agua dulce de la umbría.
 Quisiera por tu camino
 irme a la ventura un día.

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. ¿Qué-tie-ne-el-á-gua-del-rí-o ↓//
2. és-ta-tár-de-tan-sen-tí-da↓ //
3. que-pa-ré-ce-que-mi-rán-do↓ //
4. al-clá-ro-cié-lo-sus-pí-ra? ↓//
5. Cié-lo-chí-co-y-tem-blo-ró-so,↓ //
6. vié-jo-es-pé-jo-de-las-ví-das↓ //
7. ¿qué-ro-mán-ce-vas-can-tán-do↑ //
8. en-tre-los-lí-rios-cau-tí-va? ↓//
9. ¿Te-has-e-na-mo-rá-do-a-cá-so, ↑ //
10. al-pen-sár-que-e-res-tú-mís-ma↑ //

11. *las-nú-bes-blán-cas-del-cié-lo* ↑ //
12. *ỹel-ver-dór-de-la-cam-pí-ña?* ↓ //
13. *¿Pién-sas-que-tus-ón-das-clá-ras,* ↓ //
14. *e-tér-na-le-yén-da-lí-ri-ca,* ↓ //
15. *son-llán-tos-de-tus-en-trá-ñas* ↓ //
16. *en-véz-de-pro-fún-das-rí-sas?* ↓ //
17. *Á-gua-mán-sa.-Ce-men-té-rio* ↓ //
18. *de-las-mím-bres-car-co-mí-das* ↓ //
19. *que-os-pó-ne-e-pi-tá-fios,* ↓ //
20. *in-cen-sá-rios-de-ál-gas-ví-vas.* ↓ //
21. *A-zúl-sen-dé-ro-de-rá-nas,* ↓ //
22. *fláu-tas-vér-des-de-tus-lín-fas.* ↓ //
23. *A-hó-ra-só-bre-el-cié-lo,* ↓ //
24. *al-ma-hón-da-ŷ-dor-me-cí-da* ↓ //
25. *¿qué-tie-nes-en-el-re-mán-so* ↑ //
26. *dón-de-te-pá-ras-tran-quí-la,* ↓ //
27. *mons-trán-do-nos-la-ŷa-la-mé-da* ↓ //
28. *con-nié-blas-de-ŷa-pa-re-cí-da?* ↓ //
29. *¿Qué-tié-nes-en-tus-co-rrién-tes,* ↓ //
30. *trans-pa-rén-te-ma-ra-ví-lla,* ↓ //
31. *que-te-llé-nas-de-bur-bú-jas,* ↓ //
32. *bó-cas-por-las-que-sus-pí-ras?* ↓ //
33. *A-cá-so-pá-sas-so-ñán-do* ↓ //
34. *ál-go-que-ŷel-hóm-bre-no-ŷol-ví-da.* ↓ //
35. *A-cá-so-nos-vá-yas-dán-do,* ↓ //
36. *al-pa-sár,-tu-des-pe-dí-da,* ↓ //
37. *pór-que-lén-ta-vas-pa-sán-do* ↓ //
38. *con-u-nas-gó-tas-dis-tín-tas.* ↓ //
39. *¿Qué-sus-pí-ros-se-te-ŷes-cá-pan* ↑ //
40. *bá-jo-la-tár-de-tran-quí-la,* ↓ //
41. *a-la-pár-que-rui-se-ñó-res* ↓ //
42. *en-tre-los-á-la-mos-trí-nan* ↓ //
43. *ỹel-sól-a-ma-rí-llo-ŷ-vié-jo* ↓ //

44. *en-el-món-te-se-re-clí-na!* ↑ //
45. *¡Có-mo-sién-tes-la-lle-gá-da* ↓ //
46. *de-la-nó-che,-quẽes-tũa-mí-ga;* ↓ //
47. *có-mões-pé-ras-a-la-lú-na*↓ //
48. *que-tẽem-brú-jãy-a-ca-rí-cia!* ↑ //
49. *Á-gua-sán-ta-del-re-mán-so,* ↓ //
50. *con-qué-tris-té-zas-ca-mí-nas.* ↓ //
51. *Se-di-rí-a-quẽé-res-már-tir*↑ //
52. *dẽu-na-grán-me-lan-co-lí-a,* ↓ //
53. *á-gua-frí-a-dẽes-te-rí-o*↓ //
54. *quẽen-la-vé-ga-va-sin-prí-sa.* ↓ //
55. *Si-Diós-te-dá-co-ra-zón,* ↑ //
56. *de-fí-jo-que-no-po-drí-as* ↓ //
57. *es-tan-cár-tẽen-los-re-mán-sos,* ↓ //
58. *á-gua-dúl-ce-de-lãum-brí-a.* ↓ //
59. *Qui-sié-ra-por-tu-ca-mí-no*↓ //
60. *ír-mẽa-la-ven-tú-rãun-dí-a.* ↓ ///

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Se trata, como lo fue el poema anterior, de un poema compuesto de versos octosílabos. A esta cantidad de sílabas se llega gracias a varias sinalefas que se reparten por todo el poema.

Existen dos versos que presentan una irregularidad en la cuantía de las sílabas: El verso 14 tiene, en principio 9 sílabas, pero como termina con una palabra esdrújula, se puede restar una sílaba, por lo que llegamos a la cantidad de 8, por el contrario en el verso 55 nos encontramos con el caso contrario, en total serían 7 sílabas, pero como termina con palabra aguda se le puede sumar una sílaba más; así llegamos a las 8 sílabas.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1, 4 y 7

Verso 2: acento en las sílabas 1, 3 y 7

Verso 3: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 4: acento en las sílaba 2, 4 y 7

Verso 5: acento en las sílabas 1, 3 y 7
Verso 6: acento en las sílabas 1, 3 y 7
Verso 7: acento en las sílabas 1, 3 y 7
Verso 8: acento en las sílabas 1, 4 y 7
Verso 9: acento en las sílabas 1, 5 y 7
Verso 10: acento en las sílabas 3, 6 y 7
Verso 11: acento en las sílabas 2, 4 y 7
Verso 12: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 13: acento en las sílabas 1, 5 y 7
Verso 14: acento en las sílabas 2, 5 y 7
Verso 15: acento en las sílaba 2 y 7
Verso 16: acento en las sílabas 2, 5 y 7
Verso 17: acento en las sílabas 1, 3 y 7
Verso 18: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 19: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 20: acento en las sílabas 3, 5 y 7
Verso 21: acento en las sílabas 2, 4 y 7
Verso 22: acento en las sílabas 1, 3 y 7
Verso 23: acento en las sílabas 2, 4 y 7
Verso 24: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 25: acento en las sílabas 1 y 7
Verso 26: acento en las sílabas 1, 4 y 7
Verso 27: acento en las sílabas 2 y 7
Verso 28: acento en las sílabas 2 y 7
Verso 29: acento en las sílabas 2 y 7
Verso 30: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 31: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 32: acento en las sílaba 1 y 7
Verso 33: acento en las sílabas 2, 4 y 7
Verso 34: acento en las sílabas 1, 4 y 7
Verso 35: acento en las sílabas 2, 5 y 7
Verso 36: acento en las sílabas 3 y 7
Verso 40: acento en las sílabas 1, 4 y 7
Verso 41: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 42: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 43: acento en las sílabas 2, 5 y 7
 Verso 44: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 45: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 46: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 47: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 48: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 49: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 50: acento en las sílabas 2, 4 y 7
 Verso 51: acento en las sílabas 3, 5 y 7
 Verso 52: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 53: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 54: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 55: acento en las sílabas 2, 4 y 7
 Verso 56: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 57: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 58: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 59: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 60: acento en las sílabas 1, 5 y 7

- Esquema acentual

Verso 1: ' — — ' — — ' —
 Verso 2: ' — ' — — — ' —
 Verso 3: — — ' — — — ' —
 Verso 4: — ' — ' — — ' —
 Verso 5: ' — ' — — — ' —
 Verso 6: ' — ' — — — ' —
 Verso 7: ' — ' — — — ' —
 Verso 8: ' — — ' — — ' —
 Verso 9: ' — — — ' — ' —
 Verso 10: — — ' — — ' ' —
 Verso 11: — ' — ' — — ' —
 Verso 12: — — ' — — — ' —
 Verso 13: ' — — — ' — ' —

Verso 14: — ‘ — — ‘ — ‘ —
 Verso 15: — ‘ — — — — ‘ —
 Verso 16: — ‘ — — ‘ — ‘ —
 Verso 17: ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 18: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 19: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 20: — — ‘ — ‘ — ‘ —
 Verso 21: — ‘ — ‘ — — ‘ —
 Verso 22: ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 23: — ‘ — ‘ — — ‘ —
 Verso 24: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 25: ‘ — — — — — ‘ —
 Verso 26: ‘ — — ‘ — — ‘ —
 Verso 27: — ‘ — — — — ‘ —
 Verso 28: — ‘ — — — — ‘ —
 Verso 29: — ‘ — — — — ‘ —
 Verso 30: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 31: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 32: ‘ — — — — — ‘ —
 Verso 33: — ‘ — ‘ — — ‘ —
 Verso 34: ‘ — — ‘ — — ‘ —
 Verso 35: — ‘ — — ‘ — ‘ —
 Verso 36: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 37: ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 38: — — — ‘ — — ‘ —
 Verso 39: ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 40: ‘ — — ‘ — — ‘ —
 Verso 41: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 42: — — — ‘ — — ‘ —
 Verso 43: — ‘ — — ‘ — ‘ —
 Verso 44: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 45: ‘ — ‘ — — — ‘ —
 Verso 46: — — ‘ — — — ‘ —
 Verso 47: ‘ — ‘ — — — ‘ —

Verso 48: — — ' — — — ' —
 Verso 49: ' — ' — — — ' —
 Verso 50: — ' — ' — — ' —
 Verso 51: — — ' — ' — ' —
 Verso 52: — — ' — — — ' —
 Verso 53: ' — ' — — — ' —
 Verso 54: — — ' — — — ' —
 Verso 55: — ' — ' — — ' —
 Verso 56: — ' — — — — ' —
 Verso 57: — — ' — — — ' —
 Verso 58: ' — ' — — — ' —
 Verso 59: — ' — — — — ' —
 Verso 60: ' — — — ' — ' —

Observando el esquema acentual comprobamos la constante de, por ejemplo, como siempre la sílaba 7 está acentuada. Dentro de los versos la posición del acento es variable, pero la mayoría de los acentos aparecen en las sílabas impares.

- Análisis de las pausas

El análisis de las pausas es bien sencillo, ya que no existe ninguna pausa que aparezca de forma extraordinaria, están las pausas versales que están al final del verso, que como siempre se sitúan al final del último verso.

-Análisis del tono

Como comentábamos en el análisis de los acentos, todos los versos acaban con palabras llanas, es decir, que siempre termina el verso con el acento en la penúltima sílaba, eso influye directamente en el tono, que predominantemente aparece como descendente, excepto en un par de versos cuya terminación coincide en la mitad de una pregunta que se completa en el verso siguiente, eso hace que el tono quede flotando por lo que encontramos ciertos matices de tono ascendente y así lo hemos señalado. Pero en general predominan los tonos descendentes.

- Análisis de la rima

Verso 1: —i-o

Verso 2: -i-da
 Verso 3: -an-do
 Verso 4: -í-ra
 Verso 5: -o-so
 Verso 6: -í-das
 Verso 7: -an-do
 Verso 8: -i-va
 Verso 9: -a-so
 Verso 10: -is-ma
 Verso 11: -ie-lo
 Verso 12: -i-ña
 Verso 13: -a-ras
 Verso 14: -i-ca
 Verso 15: -a-as
 Verso 16: -i-sas
 Verso 17: -e-rio
 Verso 18: -i-as
 Verso 19: -a-ios
 Verso 20: -i-as
 Verso 21: -a-as
 Verso 22: -in-as
 Verso 23: -ie-lo
 Verso 24: -i-da
 Verso 25: -an-so
 Verso 26: -i-la
 Verso 27: -e-da
 Verso 28: -i-da
 Verso 29: -en-es
 Verso 30: -i-lla
 Verso 31: -u-as
 Verso 32: -i-as
 Verso 33: -an-do
 Verso 34: -i-da
 Verso 35: -an-do

Verso 36: -i-da
 Verso 37: -an-do
 Verso 38: -in-as
 Verso 39: -ca-an
 Verso 40: -i-la
 Verso 41: -o-res
 Verso 42: -i-nan
 Verso 43: -ie-jo
 Verso 44: -i-na
 Verso 45: -a-da
 Verso 46: -i-ga
 Verso 47: -u-na
 Verso 48: -i-cia
 Verso 49: -an-so
 Verso 50: -i-as
 Verso 51: -ar-ir
 Verso 52: -li-a
 Verso 53: -i-o
 Verso 54: -i-sa
 Verso 55: -a-on
 Verso 56: -i-as
 Verso 57: -an-sos
 Verso 58: -i-a
 Verso 59: -i-no
 Verso 60: -i-a

Como ocurría con el poema anterior, encontramos rima asonante entre los versos pares mientras que los impares se quedan sueltos.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Estamos, nuevamente ante un romance, poema de un número indeterminado de versos, casi siempre versos octosílabos, como ocurre también en esta ocasión, y con rima asonante entre los versos pares, los impares, como hemos señalado en el punto anterior, se quedan sueltos.

9.2. El agua de lluvia

Gerardo Diego: *Llueve*³⁶

*Llueve. Aquí en la montaña.
Aquí se vive la lluvia,
porque la lluvia está viva.
En la ciudad cae muriéndose
De sentirse rechazada
Incomprendida.
LLueve en la hierva y en la hoja,
en la roca y en la lana
de las ovejas sin prisa.
Llueve y ya se va borrando
el paisaje y se hace íntima
la realidad que con sueños
confusamente confina.
La lluvia todo lo acerca
porque es el sueño de un arpa
que en sus brazos nos dormía.
Todo es posible en la lluvia,
todo lo que se quería.
Ella nos la trae al huerto,
el zuguán que se ilumina
de la luz más universal,
cenital, surtiente, oblicua.
Ella nos deja en los brazos
como un brazado de espinas
y de flores de otros tiempos,
de otros suelos y otros climas.
Ella cuenta certidumbres.
Todo es verdad en poesía.*

³⁶ Diego, Gerardo, „*Obras Completas*“ Grupo Santillana Ediciones Alfaguara, Madrid, 1996. p. 57.

*Ella es la ausente en la mano,
 el ave pródiga en jaula
 que volvió porque quería.
 Viendo y oyendo llover,
 oliendo la lluvia misma,
 besándola con mis labios,
 y con mis dedos incrédulos
 tañéndola
 llaga adentro con sus costillas,
 he sabido al fin quién es
 la paradoja, el sofisma,
 la que está porque no está,
 la ausente de su visita.*

*He sabido que eres tú
 que volviste
 y yacente me querías.*

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *Llué-ve.↑ / ~A-quí-en-la-mon-tá-ña.↓ //*
2. *A-quí-se-ví-ve-la-llú-via,↑ //*
3. *por-que-la-llú-via~es-tá-ví-va.↓ //*
4. *En-la-ciu-dád-cae-mu-rién-do-se↓ //*
5. *De-sen-tír-se-re-cha-zá-da↓ //*
6. *In-com-pren-dí-da.↓ //*
7. *LLué-ve~en-la~hiér-va-y-en-la~hó-ja,↓ //*
8. *en-la-ró-ca-y~en-la-lá-na↑ //*
9. *de-las-o-vé-jas-sin-prí-sa.↓ //*
10. *Llué-ve~y-ya-se-va-bo-rrán-do↓ //*

11. *el-pai-sá-jeŷ-se-ha-ceŷín-ti-ma↓ //*
12. *la-rea-li-dád-que-con-sué-ños↑ //*
13. *con-fú-sa-men-te-con-fí-na.↓ //*
14. *La-llú-via-tó-do-loŷa-cér-ca↑ //*
15. *por-queŷes-el-sué-ño-deŷun-ár-pa↓ //*
16. *queŷen-sus-brá-zos-nos-dor-mí-a.↑ //*
17. *Tó-doŷes-po-sí-bleŷen-la-llú-via,↑ //*
18. *tó-do-lo-que-se-que-rí-a.↑ //*
19. *É-lla-nos-la-trá-eŷal-huér-to,↑ //*
20. *el-ŷu-guán-que-seŷi-lu-mí-na↓ //*
21. *de-la-luz-más-u-ni-vér-sa,↑ //*
22. *ce-ni-tál,↓ /-sur-tién-te,↓ /ŷo-blí-cua.↓ //*
23. *É-lla-nos-dé-jaŷen-los-brá-zos↑ //*
24. *co-moŷun-brá-za-do-deŷes-pí-nas↑ //*
25. *y-de-fló-res-deŷo-tros-tiém-pos,↑//*
26. *deŷo-tros-sué-los-yŷo-tros-clí-mas.↓ //*
27. *E-lla-cuén-ta-cer-ti-dúm-bres.↓ //*
28. *To-doŷes-ver-dád-en-poe-sí-a.↑ //*
29. *E-llaŷes-laŷau-sén-teŷen-la-má-no,↓ //*
30. *el-á-ve-pró-di-gaŷen-jáu-la↑ //*
31. *que-vol-vió-por-que-que-rí-a.↑ //*
32. *Vién-do-y-o-yén-do-llo-vér,↑ //*
33. *o-lién-do-la-llú-via-mís-ma,↑ //*
34. *be-sán-do-la-con-mis-lá-bios,↑//*
35. *y-con-mis-dé-dos-in-cré-du-los↑ //*
36. *ta-ñén-do-la ↓ //*
37. *llá-gaŷa-dén-tro-con-sus-cos-tí-llas,↓ //*
38. *he-sa-bí-doŷal-fín-qui-én-es↑ //*
39. *la-pa-ra-dó-ja,/ŷel-so-fís-ma,↓ //*
40. *la-queŷes-tá-por-que-noŷes-tá,↑ //*
41. *laŷau-sén-te-de-su-vi-sí-ta.↑ //*
42. *He-sa-bí-do-queŷe-res-tú↑//*
43. *que-vol-vís-te↑ //*

44. *y-ya-cén-te-me-que-rí-as.* ↓ ///

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Una vez más, se trata de una poesía de arte menor. La gran mayoría de los versos son octosílabos, pero también presenta mínimas irregularidades: El verso 4 tiene 9 sílabas, pero al terminar con palabra esdrújula se le resta una sílaba, por lo que conseguimos un octosilabo, lo mismo ocurre en el verso 11. Sin embargo los versos 40 y 42, tienen, en principio 7 sílabas pero al terminar con palabras agudas se les suma una sílaba más, de nuevo tenemos 8 sílabas. Las irregularidades las encontramos en los versos 6 con 5 sílabas, y los versos 40 y 43 con 4 sílabas.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1, 3 y 7

Verso 2: acento en las sílabas 2, 4 y 7

Verso 3: acento en las sílabas 4, 6 y 7

Verso 4: acento en las sílaba 4 y 7

Verso 5: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 6: acento en las sílabas 4

Verso 7: acento en las sílabas 1, 3 y 7

Verso 8: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 9: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 10: acento en las sílabas 1 y 7

Verso 11: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 12: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 13: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 14: acento en las sílabas 2, 4 y 7

Verso 15: acento en las sílaba 4 y 7

Verso 16: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 17: acento en las sílabas 1, 4 y 7

Verso 18: acento en las sílabas 1 y 7

Verso 19: acento en las sílabas 1, 5 y 7

Verso 20: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 21: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 22: acento en las sílabas 3, 5 y 7
 Verso 23: acento en las sílabas 1, 4 y 7
 Verso 24: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 25: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 26: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 27: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 28: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 29: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 30: acento en las sílabas 2, 4 y 7
 Verso 31: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 32: acento en las sílabas 1, 5 y 8
 Verso 33: acento en las sílabas 2, 5 y 7
 Verso 34: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 35: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 36: acento en las sílabas 2
 Verso 37: acento en las sílabas 1, 3 y 8
 Verso 38: acento en las sílabas 3, 5 y 7
 Verso 39: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 40: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 41: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 42: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 43: acento en las sílabas 3
 Verso 44: acento en las sílabas 3 y 7

- Esquema acentual

Verso 1: ' — ' — — — ' —
 Verso 2: — ' — ' — — ' —
 Verso 3: — — — ' — ' ' —
 Verso 4: — — — ' — — ' — —
 Verso 5: — — ' — — — ' —
 Verso 6: — — — ' —
 Verso 7: ' — ' — — — ' —
 Verso 8: — — ' — — — ' —
 Verso 9: — — — ' — — ' —

Verso 10: ' _ _ _ _ _ ' _
 Verso 11: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 12: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 13: _ ' _ _ _ _ ' _
 Verso 14: _ ' _ ' _ _ ' _
 Verso 15: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 16: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 17: ' _ _ ' _ _ ' _
 Verso 18: ' _ _ _ _ _ ' _
 Verso 19: ' _ _ _ ' _ ' _
 Verso 20: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 21: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 22: _ _ ' _ ' _ ' _
 Verso 23: ' _ _ ' _ _ ' _
 Verso 24: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 25: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 26: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 27: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 28: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 29: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 30: _ ' _ ' _ _ ' _
 Verso 31: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 32: ' _ _ _ ' _ _ _ '
 Verso 33: _ ' _ _ ' _ ' _
 Verso 34: _ ' _ _ _ _ ' _
 Verso 35: _ _ _ ' _ _ ' _ _
 Verso 36: _ ' _ _
 Verso 37: ' _ ' _ _ _ _ _ '
 Verso 38: _ _ ' _ ' _ ' _
 Verso 39: _ _ _ ' _ _ ' _
 Verso 40: _ _ ' _ _ _ ' _
 Verso 41: _ ' _ _ _ _ ' _
 Verso 42: _ _ ' _ _ _ '
 Verso 43: _ _ ' _

Verso 44: — — ‘ — — — ‘ —

La acentuación se reparte por el poema sin seguir ninguna regla fija. La única constante es la acentuación de la penúltima sílaba, excepto en dos versos que terminan con palabras esdrújulas (versos 4, 11 y 35) y dos versos que terminan con el acento en la última sílaba (Versos 40 y 42).

- Análisis de las pausas

Las pausas no presentan especial irregularidades, todos los versos terminan con una pausa versal, además de pausas simples que nos encontramos en medio de versos (Verso 1, 22 y 39) además de la obligada pausa final en el último verso.

-Análisis del tono

En este poema nos encontramos bastantes tonos ascendentes, eso se debe a que existen enunciados que necesitan del siguiente verso para completarse, es por eso por lo que el verso se queda con el tono ligeramente suspendido esperando el siguiente verso que complete el significado.

- Análisis de la rima

Verso 1: —a-ña
Verso 2: —u-ia
Verso 3: —i-va
Verso 4: —o-se
Verso 5: —a-da
Verso 6: —i-da
Verso 7: —o-ja
Verso 8: —a-na
Verso 9: —i-sa
Verso 10: —an-do
Verso 11: —i-ma
Verso 12: —e-os
Verso 13: —i-na
Verso 14: —e-ca
Verso 15: —ar-pa

Verso 16: -i-a
 Verso 17: -u-via
 Verso 18: -i-a
 Verso 19: -er-to
 Verso 20: -i-na
 Verso 21: -er-sa
 Verso 22: -i-cua
 Verso 23: -a-os
 Verso 24: -i-as
 Verso 25: -os
 Verso 26: -i-as
 Verso 27: -um-es
 Verso 28: -ia
 Verso 29: -a-no
 Verso 30: -au-la
 Verso 31: -ri-a
 Verso 32: -o-er
 Verso 33: -is-a
 Verso 34: -a-ios
 Verso 35: -u-os
 Verso 36: -o-la
 Verso 37: -i-as
 Verso 38: -en-es
 Verso 39: -is-a
 Verso 40: -es-tá
 Verso 41: -i-ta
 Verso 42: -es-tu
 Verso 43: -is-te
 Verso 44: -i-as

Estamos ante un poema de rima libre, puntualmente aparecen versos que riman de manera asonante, pero no hay una constancia a lo largo del poema.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Es, por lo tanto, un verso de arte menor, amétricos, carece de medida fija, se trata de un poema libre. Los versos en su inmensa mayoría octosílabos. Teniendo en cuenta la rima, se trata de un poema suelto, ya que predominan los versos sin rima, pero sí que hay algunos versos, aunque son minoría, con rima asonante. Poema con pausas simples y no estrófico.

Antonio Machado: *En abril, las aguas mil*³⁷

*Son de abril las aguas mil.
Sopla el viento achubascado,
y entre nublado y nublado
hay trozos de cielo añil.
Agua y sol. El iris brilla.
En una nube lejana,
zigzaguea
una centella amarilla.
La lluvia da en la ventana
y el cristal repiqueteo.
A través de la neblina
que forma la lluvia fina,
se divisa un prado verde,
y un encinar se esfumina,
y una sierra gris se pierde.
Los hilos del aguacero
sesgan las nacientes frondas,
y agitan las turbias ondas
en el remanso del Duero.
Lloviendo está en los habares
y en las pardas sementeras;
hay sol en los encinares,
charcos por las carreteras.
Lluvia y sol. Ya se oscurece*

³⁷ Machado, Antonio „*Poesías Completas*“, Espasa-Calpe, Madrid, 2006. p. 124.

*el campo, ya se ilumina;
allí un cerro desaparece,
allá surge una colina.
Ya son claros, ya sombríos
los dispersos caseríos,
los lejanos torreones.
Hacia la sierra plomiza
van rodando en pelotones
nubes de guata y ceniza.*

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *Són-de˘a-bríl-las-á-guas-míl. ↑ //*
2. *So-pla˘el-vién-to˘a-chu-bas-cá-do, ↓ //*
3. *y˘en-tre-nu-blá-do˘y-nu-blá-do ↑ //*
4. *hay-tró-zos-de-cié-lo˘a-ñíl. ↓ //*
5. *Á-gua˘y-sól.-El-í-ris-brí-lla. ↑ //*
6. *En-u-na-nú-be-le-já-na, ↓ //*
7. *zig-za-gué-a ↑ //*
8. *u-na-cen-té-lla˘a-ma-rí-lla. ↓ //*
9. *La-llú-via-da˘en-la-ven-tá-na ↑ //*
10. *y˘el-cris-tál-re-pi-que-té-o. ↓ //*
11. *A-tra-vés-de-la-ne-blí-na ↑ //*
12. *que-fór-ma-la-llú-via-fí-na, ↑ //*
13. *se-di-ví-sa˘un-prá-do-vér-de, ↓ //*
14. *y˘un-en-ci-nár-se˘es-fu-mí-na, ↓ //*
15. *y˘u-na-sié-rra-grís-se-piér-de. ↓ //*
16. *Los-hí-los-del-á-gua-cé-ro ↑ //*
17. *sés-gan-las-na-cién-tes-frón-das, ↓ //*
18. *y˘a-gí-tan-las-túr-bias-ón-das ↑ //*

19. *en-el-re-mán-so-del-Dué-ro.* ↓ //
20. *Llo-vién-do-ẽs-tá-en-los-ha-bá-res* ↓ //
21. *y-en-las-pár-das-se-men-té-ras;* ↓ //
22. *hay-sól-en-los-en-ci-ná-res,* ↓ //
23. *chár-cos-por-las-ca-rre-té-ras.* ↑ //
24. *Llú-via-ỹ-sól.-Ya-se-õs-cu-ré-ce* ↓ //
25. *el-cám-po,-ya-se-ĩ-lu-mí-na;* ↓ //
26. *a-llĩ-un-cé-rro-des-pa-ré-ce,* ↑ //
27. *a-llá-súr-ge-ũ-na-co-lí-na.* ↓ //
28. *Ya-son-clá-ros,-ya-som-brí-os* ↑ //
29. *los-dis-pér-sos-ca-se-rí-os,* ↑ //
30. *los-le-já-nos-to-rre-ó-nes.* ↓ //
31. *Há-cia-la-sié-rra-plo-mí-za* ↓ //
32. *van-ro-dán-do-en-pe-lo-tó-nes* ↓ //
33. *nú-bes-de-guá-ta-ỹ-ce-ní-za.* ↓ ///

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

El poema presenta octosílabos en todos sus versos excepto en el 7 que tiene solo 4 sílabas.

Los versos 1 y 4, aunque tiene 7 sílabas, al cómputo final le sumamos una sílaba más ya que terminan con la última sílaba acentuada.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1, 3, 5 y 7

Verso 2: acento en las sílabas 3 y 7

Verso 3: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 4: acento en las sílaba 2, 5 y 7

Verso 5: acento en las sílabas 1, 3, 5 y 7

Verso 6: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 7: acento en las sílabas 3

Verso 8: acento en las sílabas 4 y 7

Verso 9: acento en las sílabas 2 y 7

Verso 10: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 11: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 12: acento en las sílabas 2, 5 y 7
 Verso 13: acento en las sílabas 3, 5 y 7
 Verso 14: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 15: acento en las sílabas 3, 5 y 7
 Verso 16: acento en las sílabas 2, 5 y 7
 Verso 17: acento en las sílabas 1, 5 y 7
 Verso 18: acento en las sílabas 2, 5 y 7
 Verso 19: acento en las sílabas 4 y 7
 Verso 20: acento en las sílabas 2, 4 y 7
 Verso 21: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 22: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 23: acento en las sílabas 1 y 7
 Verso 24: acento en las sílabas 1, 3 y 7
 Verso 25: acento en las sílabas 2 y 7
 Verso 26: acento en las sílabas 2, 3 y 7
 Verso 27: acento en las sílabas 2, 3 y 7
 Verso 28: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 29: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 30: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 31: acento en las sílabas 1, 4 y 7
 Verso 32: acento en las sílabas 3 y 7
 Verso 33: acento en las sílabas 1, 4 y 7

- Esquema acentual

Verso 1: ' — ' — ' — ' —
 Verso 2: — — ' — — — ' —
 Verso 3: — — — ' — — ' —
 Verso 4: — ' — — ' — ' —
 Verso 5: ' — ' — ' — ' —
 Verso 6: — — — ' — — ' —
 Verso 7: — — ' —
 Verso 8: — — — ' — — ' —

Verso 9:	—	´	—	—	—	—	´	—
Verso 10:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 11:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 12:	—	´	—	—	´	—	´	—
Verso 13:	—	—	´	—	´	—	´	—
Verso 14:	—	—	—	´	—	—	´	—
Verso 15:	—	—	´	—	´	—	´	—
Verso 16:	—	´	—	—	´	—	´	—
Verso 17:	´	—	—	—	´	—	´	—
Verso 18:	—	´	—	—	´	—	´	—
Verso 19:	—	—	—	´	—	—	´	—
Verso 20:	—	´	—	´	—	—	´	—
Verso 21:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 22:	—	´	—	—	—	—	´	—
Verso 23:	´	—	—	—	—	—	´	—
Verso 24:	´	—	´	—	—	—	´	—
Verso 25:	—	´	—	—	—	—	´	—
Verso 26:	—	´	´	—	—	—	´	—
Verso 27:	—	´	´	—	—	—	´	—
Verso 28:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 29:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 30:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 31:	´	—	—	´	—	—	´	—
Verso 32:	—	—	´	—	—	—	´	—
Verso 33:	´	—	—	´	—	—	´	—

De una forma mayoritaria están acentuadas las sílabas impares. En todos los versos la sílaba número 7 aparece acentuada.

- Análisis de las pausas

Las pausas que aparecen son muy regulares, ya que sólo aparecen las versales, final de cada verso y la final. No encontramos ninguna irregularidad o forma pausal extraordinaria.

-Análisis del tono

Los tonos ascendentes y descendentes se entremezclan sin ningún patrón predeterminado.

- Análisis de la rima

Verso 1: -il
Verso 2: -a-do
Verso 3: -a-do
Verso 4: -il
Verso 5: -i-lla
Verso 6: -a-na
Verso 7: -e-a
Verso 8: -i-lla
Verso 9: -a-na
Verso 10: -e-o
Verso 11: -i-na
Verso 12: -i-na
Verso 13: -er-de
Verso 14: -i-na
Verso 15: -er-de
Verso 16: -e-ro
Verso 17: -on-das
Verso 18: -ondas
Verso 19: -e-ro
Verso 20: -a-res
Verso 21: -e-ras
Verso 22: -a-res
Verso 23: -e-ras
Verso 24: -e-ce
Verso 25: -i-na
Verso 26: -e-ce
Verso 27: -i-na
Verso 28: -i-os
Verso 29: -i-os
Verso 30: -o-nes

Verso 31: -i-za

Verso 32: -o-ones

Verso 33: -i-za

La rima se distribuya a lo largo del poema de manera irregular : Se entremezclan las rimas del tipo abba (Como, por ejemplo, entre los 4 primeros versos) también encontramos grupos de versos que estan rimados bajo el esquema abab (Como por ejemplo entre los últimos 4 versos. No existe un tipo de rima homogenea, y la que predomina es la rima consonante.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Nos encontramos ante un poema con características propias de romance (octosílabos) y monoestrófica, es una sucesión indefinida de versos, es difícil cristalizar un esquema teniendo en cuenta el tipo de rima. La estructura de la rima se presentan aleatoriamente sin ninguna estructura predeterminada.

9.2. El agua de fuente

Antonio Machado: *Verdes jardinillos*³⁸

*¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuente verdinosadonde
donde el agua sueña,
donde el agua muda
resbala en la piedra!...
Las hojas de un verde
mustio, casi negras
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva algunas
amarillas, secas,
jugando, entre el polvo*

³⁸ Machado, Antonio „*Poesias Completas*“, Espasa-Calpe, Madrid, 2006. p. 168.

blanco de la tierra.
Linda doncellita
que el cántaro llenas
de agua transparente,
tú, al verme, no llevas
a los negros bucles
de tu cabellera,
distraídamente,
la mano morena,
ni, luego, en el limpio
cristal te contemplas...
Tú miras al aire
de la tarde bella,
mientras de agua clara
el cántaro llenas.

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *¡Vér-des-jar-di-ní-llos, ↑ //*
2. *clá-ras-pla-zo-lé-tas, ↑ //*
3. *fuén-te-ver-di-no-sa-dón-de↑ //*
4. *dón-de~el-á-gua-sué-ña,↓ //*
5. *dón-de~el-á-gua-mú-da↓ //*
6. *res-bá-la~en-la-pié-dra!... ↑ //*
7. *Las-hó-jas-de~un-vér-de ↑ //*
8. *mús-tio,↑ / -ca-si-né-gras ↓ //*
9. *de-la~a-cá-cia,↑ / ~el-vién-to ↑ //*
10. *de-sep-tiém-bre-bé-sa,↓ //*
11. *y-se-llé-va~al-gú-nas ↑ //*
12. *a-ma-rí-llas, ↑ / -sé-cas, ↑ //*
13. *ju-gán-do, ↑ / ~en-tre~el-pó-lvo ↑ //*
14. *blán-co-de-la-tié-rra. ↓ //*

15. *Lín-da-don-ce-llí-ta* ↑ //
16. *queŕ-el-cán-ta-ro-llé-nas* ↑ //
17. *deŕ-á-gua-trans-pa-rén-te,* ↓ //
18. *tú,*↓ / *ŕ-al-vér-me,* ↓ / *-no-llé-vas* ↑ //
19. *a-los-né-gros-bú-cles* ↓ //
20. *de-tu-ca-be-llé-ra,* ↓ //
21. *dis-tra-í-da-men-te,* ↓ //
22. *la-má-no-mo-ré-na,* ↓ //
23. *ni,* ↓ / *-lué-go,*↓ / *ŕ-en-el-lím-pio* ↓ //
24. *cris-tál-te-con-tém-plas...* ↑ //
25. *Tú-mí-ras-al-ái-re* ↑ //
26. *de-la-tár-de-bé-lla,* ↑ //
27. *mién-tras-deŕ-á-gua-clá-ra*↑ //
28. *El-cán-ta-ro-llé-nas.*↓ ///

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Estamos ante un poema de arte menor. Tódos los versos tienen 6 sílabas (Hexasílabos) excepto el verso 3 que tiene 8, entendemos que se trata de una licencia poética del autor que no debe de entorpecer el analizar el poema como una unidad de versos hexasílabos.

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1 y 5

Verso 2: acento en las sílabas 1 y 5

Verso 3: acento en las sílabas 1 y 7

Verso 4: acento en las sílaba 1, 3 y 5

Verso 5: acento en las sílabas 1, 3 y 5

Verso 6: acento en las sílabas 2 y 5

Verso 7: acento en las sílabas 2 y 5

Verso 8: acento en las sílabas 1 y 5

Verso 9: acento en las sílabas 3, 4 y 5

Verso 10: acento en las sílabas 3 y 5

Verso 11: acento en las sílabas 3 y 5

Verso 12: acento en las sílabas 3 y 5
 Verso 13: acento en las sílabas 2 y 5
 Verso 14: acento en las sílabas 1 y 5
 Verso 15: acento en las sílabas 1 y 5
 Verso 16: acento en las sílabas 2 y 5
 Verso 17: acento en las sílabas 1 y 5
 Verso 18: acento en las sílabas 1, 2 y 5
 Verso 19: acento en las sílabas 3 y 5
 Verso 20: acento en las sílabas 5
 Verso 21: acento en las sílabas 3
 Verso 22: acento en las sílabas 2 y 5
 Verso 23: acento en las sílabas 2 y 5
 Verso 24: acento en las sílabas 2 y 5
 Verso 25: acento en las sílabas 1, 2 y 5
 Verso 26: acento en las sílabas 3 y 5
 Verso 27: acento en las sílabas 1, 3 y 5
 Verso 28: acento en las sílabas 2 y 5

- Esquema acentual

Verso 1: ' — — — ' —
 Verso 2: ' — — — ' —
 Verso 3: ' — — — — — ' —
 Verso 4: ' — ' — ' —
 Verso 5: ' — ' — ' —
 Verso 6: — ' — — ' —
 Verso 7: — ' — — ' —
 Verso 8: ' — — — ' —
 Verso 9: — — ' ' ' —
 Verso 10: — — ' — ' —
 Verso 11: — — ' — ' —
 Verso 12: — — ' — ' —
 Verso 13: — ' — — ' —
 Verso 14: ' — — — ' —

Verso 15: ' _ _ _ _ ' _
 Verso 16: _ ' _ _ _ ' _
 Verso 17: ' _ _ _ _ ' _
 Verso 18: ' ' _ _ _ ' _
 Verso 19: _ _ _ ' _ ' _
 Verso 20: _ _ _ _ _ ' _
 Verso 21: _ _ _ ' _ _ _
 Verso 22: _ ' _ _ _ ' _
 Verso 23: _ ' _ _ _ ' _
 Verso 24: _ ' _ _ _ ' _
 Verso 25: ' ' _ _ _ ' _
 Verso 26: _ _ _ ' _ ' _
 Verso 27: ' _ _ ' _ ' _
 Verso 28: _ ' _ _ _ ' _

En el esquema vemos como todos los versos terminan con la antepenúltima sílaba acentuada excepto el verso 21. Los acentos se reparten de forma irregular por todo el poema, pero predominan la acentuación en las sílabas impares.

- Análisis de las pausas

Todos los versos terminan con pausas versales, además hay algunos versos (8, 9 12, 13, 18 y 23) en los que en su interior hay pausas internas o débiles, que frenan el ritmo y mantienen en suspense momentaneamente imprimiendo un caracter melancólico al poema.

-Análisis del tono

A excepción de los poemas que hemos analizado en las páginas anteriores, en este poema de Machado, aparecen con frecuencia los tonos ascendentes. Quizás porque el sentido y el significado es ligeramente más optimista. Se deduce una liera añoranza, pero el recuerdo de las imágenes del autor las interpretamos como positivas y optimistas, es por eso, por lo que „exige“ ese tono ascendente en la mayoría de los versos.

- Análisis de la rima

Verso 1: -i-os

Verso 2:		–e-as
Verso 3:		–on-de
Verso 4:		–e-a
Verso 5:		–u-da
Verso 6:		–e-dra
Verso 7:		–er-de
Verso 8:		–e-as
Verso 9:		–en-to
Verso 10:		–e-sa
Verso 11:		–u-nas
Verso 12:		–e-as
Verso 13:		–ol-vo
Verso 14:		–e-rra
Verso 15:		–i-ta
Verso 16:		–e-nas
Verso 17:		–en-te
Verso 18:		–e-as
Verso 19:		–u-cles
Verso 20:		–e-ra
Verso 21:		–en-te
Verso 22:		–e-na
Verso 23:		–im-io
Verso 24:		–em-plas
Verso 25:		–ai-re
Verso 26:		–e-lla
Verso 27:		–a-ra
Verso 28:		–e-nas

Se trata de un poema de arte menor, como ya señalábamos anteriormente, donde los versos pares riman entre sí con rima asonante.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

A pesar de la irregularidad que presenta en el cómputo de las sílabas el verso 3 (Tiene 8

sílabas mientras el resto de poema está compuesto en su totalidad por versos de 6 sílabas) diremos que se trata de un poema hexasílabo (El verso 3 lo entendemos como una licencia poética del autor, sin por ello entorpecer la uniformidad del poema) y presenta una rima asonante entre los versos pares (en este caso e-a). Nos aventuraremos en decir que podría tratarse de un romance, que aunque normalmente está compuesto por versos de 8 sílabas (Octosílabos) también se puede considerar como tal poemas con otros números de sílabas.

Antonio Machado: *La fuente*³⁹

*Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor
-soñada en piedra contorsión ceñuda
la carcajada fría
del agua, que a lapila descendía
con un frívolo, erótico rumor.
Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía.
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.
Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua de piedra.
Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.
Pero una dobe eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura*

³⁹ Machado, Antonio „*Poesías Completas*“, Espasa-Calpe, Madrid, 2006. p. 132.

*alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria
-sin que mis pasos a la fuente guíe-,
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.
Hay amores extraños en la historia
de milargo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anula mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.
Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra;
el rebosar de tu marmórea taza,
el claro y loco borbollar riente
en el grave silencio de tu plaza,
y el ceño torvo del titán doliente.
Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.*

ANÁLISIS MÉTRICO

Sobre el poema expuesto vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran:

a) división silábica; b) la acentuación; c) las pausas; e) el tono. Quedará de la siguiente forma:

1. *Dés-de-la-bó-ca-de ũn-dra-gón-ca-í-a ↑//*
2. *en-la ẽs-pál-da-des-nú-da ↓//*
3. *del-Már-mol-del-Do-lór ↓//*
4. *-so-ñá-da ẽen-pié-dra-con-tor-sión-ce-ñú-da ↑//*
5. *la-car-ca-já-da-frí-a ↑//*
6. *del-á-gua,-que ẽa-la-pí-la-des-cen-dí-a ↑//*
7. *con-un-frí-vo-lo ↑/, ẽe-ró-ti-co-ru-mór. ↓//*
8. *Ca-í-a ẽal-clá-ro-re-bo-sár-rién-te ↑//*
9. *de-la-tá-za, ↓ ỹca-yén-do, ↓ di-lu-í-a ↓//*
10. *en-la-pla-ní-cie-mú-da-de-la-fuén-te // ↑*
11. *la-rí-sa-de-sus-ón-das-de ẽi-ro-ní-a. ↓//*
12. *Del-tós-co-már-mol-la ẽa-rru-gá-da-frén-te ↑//*
13. *hás-ta ẽel-her-cú-leo-pé-cho-se ẽa-ba-tí-a. ↓//*
14. *Mis-té-rio-de-la-fuén-te, ↑ / ẽen-ti-las-hó-ras ↓//*
15. *sus-ré-des-té-jen-de ẽin-vi-sí-ble ẽhié-dra; ↑//*
16. *cau-tí-vo ẽen-tí, ↓ /-mil-tár-des-so-ña-dó-ras ↓//*
17. *el-sím-bo-lo ẽa-do-ré-de ẽá-gua-de-pié-dra. ↓//*
18. *A ẽún-no-com-prén-do ẽel-má-gi-co-so-ní-do ↑//*
19. *del-á-gua,-ni-del-már-mol-si-len-ció-so ↓//*
20. *el-ce-ji-jún-to-gés-to-con-tor-cí-do ↑ //*
21. *y ẽel-éx-ta-sis-con-vúl-so ỹdo-lo-ró-so. ↓//*
22. *Pé-ro ẽu-na-dó-ble ẽe-ter-ni-dád-pre-sién-to ↑//*
23. *que ẽen-már-mol-cá-lla ỹen-cris-tál-mur-mú-ra ↓ //*
24. *a-lé-gre-có-pla ẽe-quí-vo-ca ỹla-mén-to ↑//*
25. *de ẽu-na ẽin-fi-ní-ta ỹbár-ba-ra-tor-tú-ra. ↓//*
26. *Y-do-quié-ra-que-me ẽhá-lle, ↑ / ẽen-mi-me-mó-ria ↑//*
27. *-sin-que-mis-pá-sos-a-la-fuén-te-guí-e-, ↑//*
28. *el-sím-bo-lo ẽe-nig-má-ti-co ẽa-pa-ré-ce... ↓//*

29. *yǎ-lé-greǎl-á-gua-bró-taǎy-sál-taǎy-rí-e, ↑//*
30. *yǎel-cé-ño-del-ti-tán-seǎen-te-ne-bré-ce. ↓//*
31. *Ha-yǎa-mó-res-ex-trá-ños-en-laǎhis-tó-ria ↑//*
32. *de-mi-lár-go-ca-mí-no-sin-a-mó-res, ↓//*
33. *yǎel-ma-yór-es-la-fuén-te, ↑//*
34. *cu-yo-do-lór-a-nú-la-mis-do-ló-res, ↓//*
35. *cu-yo-lán-gui-doǎes-pé-jo-son-rién-te ↑//*
36. *me-de-sár-ma-de-brú-mas-y-ren-có-res. ↓//*
37. *La-vié-ja-fuén-teǎa-dó-ro; ↑//*
38. *el-sól-la-súr-ca-deǎa-la-má-res-deǎo-ro, ↓//*
39. *la-tár-de-la-cai-ré-la-deǎes-car-lá-ta ↑//*
40. *y-deǎa-ra-bés-cos-fúl-gi-dos-de-plá-ta. ↑//*
41. *So-breǎe-llaǎel-cié-lo-tién-de ↑//*
42. *su-ló-toǎa-zúl-más-pú-ro; ↓//*
43. *y-cér-ca-deǎe-llaǎel-a-ma-rí-lloǎes-plén-de ↑//*
44. *del-li-mo-né-roǎen-treǎel-ra-má-jeǎos-cú-ro. ↑//*
45. *Mis-té-rio-de-la-fuén-te,ǎen-ti-las-hó-ras ↑//*
46. *sus-ré-des-té-jen-deǎin-vi-sí-bleǎhié-dra; ↓//*
47. *cau-tí-voǎen-ti,-mil-tár-des-so-ña-dó-ras ↑//*
48. *el-sím-bo-loǎa-do-ré-deǎá-guaǎy-de-pié-dra; ↑//*
49. *el-re-bo-sár-de-tu-mar-mó-rea-tá-za, ↑//*
50. *el-clá-roǎy-ló-co-bor-bo-llár-rién-te ↓//*
51. *en-el-grá-ve-si-lén-cio-de-tu-plá-za, ↑//*
52. *yǎel-cé-ño-tór-vo-del-ti-tán-do-lién-te. ↑//*
53. *Yǎen-ti-so-ñár-y-me-di-tár-que-rrí-a ↑//*
54. *lí-bre-ya-del-ren-cór-y-la-tris-té-za, ↓//*
55. *has-ta-sen-tír,↑/-so-bre-la-pié-dra-frí-a, ↑//*
56. *que-se-cú-bre-de-mús-go-mi-ca-bé-za. ↓///*

COMENTARIO MÉTRICO

- El análisis silábico

Estamos ante un poema de versos indefinidos, principalmente endecasílabos, aunque aparecen esporádicamente algunos heptasílabos (Versos 2, 3, 33, 37, 41 y 42).

- Análisis acentual

Verso 1: acento en las sílabas 1, 4, 8 y 10

Verso 2: acento en las sílabas 3 y 6

Verso 3: acento en las sílabas 2 y 6

Verso 4: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 10

Verso 5: acento en las sílabas 4 y 6

Verso 6: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 7: acento en las sílabas 3, 6 y 10

Verso 8: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 9

Verso 9: acento en las sílabas 3, 6 y 10

Verso 10: acento en las sílabas 4, 6 y 10

Verso 11: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 12: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 10

Verso 13: acento en las sílabas 1, 4, 6 y 10

Verso 14: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 15: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 9

Verso 16: acento en las sílabas 2, 4, 6 y 10

Verso 17: acento en las sílabas 2, 6, 7 y 10

Verso 18: acento en las sílabas 2, 5, 7 y 10

Verso 19: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 20: acento en las sílabas 4, 6 y 10

Verso 21: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 22: acento en las sílabas 1, 4, 8 y 10

Verso 23: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 10

Verso 24: acento en las sílabas 2, 4, 6 y 10

Verso 25: acento en las sílabas 4, 6 y 10

Verso 26: acento en las sílabas 3, 6 y 10

Verso 27: acento en las sílabas 4, 8 y 10

Verso 28: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 29: acento en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10

Verso 30: acento en las sílabas 2, 6 y 10

Verso 31: acento en las sílabas 3, 6 y 10
 Verso 32: acento en las sílabas 3, 6 y 10
 Verso 33: acento en las sílabas 3 y 6
 Verso 34: acento en las sílabas 4, 6 y 10
 Verso 35: acento en las sílabas 3, 7 y 10
 Verso 36: acento en las sílabas 3, 6 y 10
 Verso 37: acento en las sílabas 2, 4 y 6
 Verso 38: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 10
 Verso 39: acento en las sílabas 2, 6 y 10
 Verso 40: acento en las sílabas 4, 6 y 10
 Verso 41: acento en las sílabas 4 y 6
 Verso 42: acento en las sílabas 2, 4, 5 y 6
 Verso 43: acento en las sílabas 2, 8 y 10
 Verso 44: acento en las sílabas 4, 8 y 10
 Verso 45: acento en las sílabas 2, 6 y 10
 Verso 47: acento en las sílabas 2, 6 y 10
 Verso 48: acento en las sílabas 2, 6, 7 y 10
 Verso 49: acento en las sílabas 4, 8 y 10
 Verso 50: acento en las sílabas 2, 5, 9 y 10
 Verso 51: acento en las sílabas 3, 6 y 10
 Verso 52: acento en las sílabas 2, 4, 8 y 10
 Verso 53: acento en las sílabas 4, 8 y 10
 Verso 54: acento en las sílabas 1, 6 y 10
 Verso 55: acento en las sílabas 4, 8 y 10
 Verso 56: acento en las sílabas 3, 6 y 10

- Esquema acentual

Verso 1: ' — — ' — — — — ' ' —
 Verso 2: — — ' — — ' —
 Verso 3: — ' — — — ' —
 Verso 4: — ' — ' — — — ' — ' —
 Verso 5: — — — ' — ' —
 Verso 6: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 7: — — ' — — ' — — — ' —

Verso 8: — ' — ' — — — ' — ' —
 Verso 9: — — ' — — ' — — — ' —
 Verso 10: — — — ' — ' — — — ' —
 Verso 11: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 12: — ' — ' — ' — — — ' —
 Verso 13: ' — — ' — ' — — — ' —
 Verso 14: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 15: — ' — ' — — — ' ' — —
 Verso 16: — ' — ' — ' — — — ' —
 Verso 17: — ' — — — ' ' — — ' —
 Verso 18: — ' — — ' — ' — — ' —
 Verso 19: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 20: — — — ' — ' — — — ' —
 Verso 21: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 22: ' — — ' — — — ' — ' —
 Verso 23: — ' — ' — — — ' — ' —
 Verso 24: — ' — ' — ' — — — ' —
 Verso 25: — — — ' — ' — — — ' —
 Verso 26: — — ' — — ' — — — ' —
 Verso 27: — — — ' — — — ' — ' —
 Verso 28: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 29: — ' — ' — ' — ' — ' —
 Verso 30: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 31: — — ' — — ' — — — ' —
 Verso 32: — — ' — — ' — — — ' —
 Verso 33: — — ' — — ' —
 Verso 34: — — — ' — ' — — — ' —
 Verso 35: — — ' — — — ' — — ' —
 Verso 36: — — ' — — ' — — — ' —
 Verso 37: — ' — ' — ' —
 Verso 38: — ' — ' — — — ' — ' —
 Verso 39: — ' — — — ' — — — ' —
 Verso 40: — — — ' — ' — — — ' —
 Verso 41: — — — ' — ' —

Verso 42: — ‘ — ‘ ‘ ‘ —
 Verso 43: — ‘ ————— ‘ — ‘ —
 Verso 44: ——— ‘ ——— ‘ — ‘ —
 Verso 45: — ‘ ——— ‘ ——— ‘ —
 Verso 46: — ‘ — ‘ ——— ‘ — ‘ —
 Verso 47: — ‘ ——— ‘ ——— ‘ —
 Verso 48: — ‘ ——— ‘ ‘ ——— ‘ —
 Verso 49: ——— ‘ ——— ‘ — ‘ —
 Verso 50: — ‘ ——— ‘ ——— ‘ ‘ —
 Verso 51: —— ‘ —— ‘ ——— ‘ —
 Verso 52: — ‘ — ‘ ——— ‘ — ‘ —
 Verso 53: ——— ‘ ——— ‘ — ‘ —
 Verso 54: ‘ ——— ‘ ——— ‘ —
 Verso 55: —— ‘ —— ‘ — ‘ —
 Verso 56: —— ‘ —— ‘ ——— ‘ —

Todos los endecasílabos tienen un acento constante sobre la décima sílaba métrica, es por eso por lo que son *paraxítonos*. Como tienen su último acento sobre una sílaba par son todos de ritmo yámbico. Todos los acentos que se encuentran en las sílabas pares son acentos rítmicos y los que se encuentran sobre sílabas impares son extrarrítmicos.

- Análisis de las pausas

Todos los versos terminan con pausas versales. Hay algunos versos que presentan versos internos (Verso 7, 9,14, 16, 26 y 55).

-Análisis del tono

Los tonos descendentes se combinan con los ascendente de una manera bastante regular y de forma alternativas. Los tonos descendentes coinciden con los versos que terminan a mitad de un enunciado afirmativo, se queda mantenido en el aire y es por eso por lo que exige tono ascendente. Los descendentes coinciden con el final de los enunciados afirmativos y descienden después de la última sílaba acentuada.

- Análisis de la rima

Verso 1: —i-a

Verso 2: –u-da
 Verso 3: –o-or
 Verso 4: –u-da
 Verso 5: –i-a
 Verso 6: –i-a
 Verso 7: –u-or
 Verso 8: –en-te
 Verso 9: –i-a
 Verso 10: –en-te
 Verso 11: –i-a
 Verso 12: –en-te
 Verso 13: –i-a
 Verso 14: –o-ras
 Verso 15: –e-dra
 Verso 16: –o-ras
 Verso 17: –e-dra
 Verso 18: –i-do
 Verso 19: –o-so
 Verso 20: –i-do
 Verso 21: –o-so
 Verso 22: –en-to
 Verso 23: –u-ra
 Verso 24: –en-to
 Verso 25: –u-ra
 Verso 26: –o-ria
 Verso 27: –i-e
 Verso 28: –e-ce
 Verso 29: –i-e
 Verso 30: –e-ce
 Verso 31: –o-ria
 Verso 32: –o-res
 Verso 33: –en-te
 Verso 34: –o-res
 Verso 35: –en-te

Verso 36: -o-res
 Verso 37: -o-ro
 Verso 38: -o-ro
 Verso 39: -a-ta
 Verso 40: -a-ta
 Verso 41: -en-de
 Verso 42: -u-ro
 Verso 43: -en-de
 Verso 44: -u-ro
 Verso 45: -o-ras
 Verso 46: -e-dra
 Verso 47: -o-ras
 Verso 48: -e-dra
 Verso 49: -a-za
 Verso 50: -en-te
 Verso 51: -a-za
 Verso 52: -en-te
 Verso 53: -i-a
 Verso 54: -e-za
 Verso 55: -i-a
 Verso 56: -e-za

Se trata de una sucesión de versos con rima consonante aunque algunos versos quedan sueltos a gusto del autor.

ESTRUCTURA DEL TEXTO

Creemos estar frente a una Silva: Serie indefinida de versos endecasílabos y heptasílabos que riman de forma consonante, quedando algún verso suelto. Este tipo de poemas se utilizan desde el Renacimiento hasta nuestros días. La Silva le da mucha libertad al poeta y existen de distintas medidas y combinaciones.

PARTE III

*¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuente verdinosa
donde el agua sueña
donde el agua muda
resbala en la piedra!
Antonio Machado*

10.- Valoración personal y conclusiones

El ritmo es considerado como un misterio poético, ningún método científico basta para captar completamente la realidad literaria y mucho menos en el mundo de la poesía.

Una de las conclusiones que saco despues de escribir el presente trabajo es, e inspirado directamente por Meumann, considerar el ritmo no como un fenómeno objetivo sino como un proceso mental que agrupa las sensaciones auditivas dentro de un sistema basado en el tiempo. Aplicando esta idea al tema que me ha ocupado, e intentando encontrar alguna similitud e influencia del agua en poemas de los cuatro autores seleccionados, pienso, que por encima de la función que puedan hacer los diferentes elementos que conforman el ritmo (Acento, pausa, tono, número de sílabas etc...) hay un tipo de ritmo que juega, a mi entender, un papel más importante: El ritmo de pensamiento, basado en la repetición de

frases, palabras... motivados por representaciones psíquicas e imágenes que acentúan en caracter rítmico.

Como dice Emilio Alarcos: „ En poesía coexisten dos ritmos: El puramente lingüístico de la sintaxis, consistente en la entonación y marcado por las pausas, y el ritmo del verso, construido por una secuencia determinada de acentos de intensidad y delimitado en su caso por la rima y su pausa. Ambos ritmos, sintácticos y métrico, pueden o no coincidir; irán concordes cuando las pausas sintácticas y las métricas se produzcan en el mismo punto... La poesía no es sólo materia fónica o funciones gramaticales, sino además contenido psíquico. Los sucesivos matices de éste –los significados de las palabras soldados a su expresión- también se desarrollan en secuencias no arbitrarias, ordenada, por tanto, ritmada.“⁴⁰

Centrándonos en el ritmo del agua en los poemas seleccionados concluyo con la idea de que existe en poemas, no en todos, uso por parte de autor, y de una forma conciente de las herramientas del ritmo lingüístico (Tono, pausas...). Un ejemplo de lo dicho lo encontramos en el primer poema de los seleccionados: El mar: la mar... de Rafael Alberti. En los dos primeros versos juega de manera intencionada con las pausas, haciendola coincidir, y recordando el ritmo de las olas:

El mar. La mar.

El mar. ¡Sólo la mar!

Otra de las formas de aparecer el ritmo del agua en los poemas seleccionados, es, y siguiendo con los poemas dedicados al mar, el tercer poema de nuestra selección: *La Balada del agua del mar*, de Federico García Lorca. El ritmo que consigue con las pausas y el tono se ve reforzado con el ritmo de pensamiento, por la imagen tan seductora que crea el autor con sus versos, lo que hace que el ritmo no sólo sea sintáctico sino psíquico:

El mar

sinríe a lo lejos.

dientes de espuma,

labios de cielo.

⁴⁰ Alarcos Llorach, Emilio, *Elementos formales*, Op. Cit, p. 11.

Este tipo de impulsos rítmicos, mezclando lo sintáctico y lo emocional y psicológico, también lo encontramos en el resto de los poemas que tienen como tema central al agua, aunque en otras circunstancias naturales; por ejemplo, al agua de río.

El ritmo de la corriente aparece magistralmente reflejado por Federico García Lorca, de nuevo, en su : *Qué tiene el agua de río*.

La repetición, esta vez de un sonido (/r/) imprime cierta velocidad y el sonido, por onomatopeya, se asemeja, en nuestros oídos y en nuestra imaginación a la corriente de un río:

*¿Qué tienes en tus corrientes,
transparente maravilla,
que te llenas de burbujas,
bocas por las que suspiras?*

Onomatopeyas claras encontramos, prácticamente, en todos los poemas seleccionados, como ejemplo, en el verso de Antonio Machado: *La fuente*.

Imitando el borboteo del agua saliendo de la fuente, el autor crea un símil delicioso que llena de „música“ nuestros oídos:

la carcajada fría

Resumiendo, el ritmo, y especialmente por tratarse de un elemento natural nuestro tema de estudio, el agua, el principal generador de ritmo en los poemas seleccionados es el ritmo de pensamiento, la sucesión de imágenes que genera el poema en nuestra mente, en gran parte influido por nuestras propias vivencias y experiencias, en este caso relacionadas con el agua. El ritmo sintáctico refuerza y ayuda la percepción rítmica del poema, pero lo psicológico y lo subjetivo juega un papel determinado. Dos personas distintas tienen una percepción del ritmo del agua distinto con los poemas seleccionados.

Bibliografía

Alonso, Amado, „*Materia y forma en poesía*“, Editorial Gredos, Madrid, 1969.

Anderson Imbert, Enrique, „*Que es la prosa*“, Columba, Buenos Aires, 1963²

Checa Beltrán, José, „El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII“, Instituto de Filología. CSIC. Madrid

Herrero Prado, José Luís, „*Métrica española*“, Ediciones del Orto, Madrid, 1996.

Paraiso, Isabel, „*La métrica española en su contexto romántico*“, Arco/Libros, Madrid, 2000.

Paraiso, Isabel, „Teoría del ritmo de la prosa“, Editorial Planeta, Barcelona, 1976.

Quilis, Antonio, „*Métrica española*“, Editorial Ariel, Barcelona, 1989

Torre, Esteban, „*El ritmo del verso*“, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, Murcia, 1999.

Torre, Esteban, „*Métrica española comparada*“, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

VV.AA, „*Los mensajes del agua*“, Aula documental de investigación, Madrid, 2009.

Bibliografía Secundaria:

Los versos analizados en la segunda parte del trabajo se han extraído de los siguientes libros:

Alberti, Rafael „*Antología Poética*“ Espasa-Calpe, Madrid, 2003.

Alberti, Rafael „*Marinero en tierra*“ Visor Libros, Madrid, 2002.

Diego, Gerardo „*Soria. Galería de estampas y efusiones*“, Libros para amigos, Valladolid, 1923.

García Lorca, Federico „*Libro de Poemas*“ Alianza Editorial, Madrid, 1998.

García Lorca, Federico „*Una antología poética*“ Terapias Verdes/Navona, Barcelona, 2009.

Machado, Antonio „*Poesías Completas*“, Espasa-Calpe, Madrid, 2006.

ANHANG

*Der Rhythmus des Wassers in Gedichten von Rafael Alberti,
Federico García Lorca, Gerardo Diego und Antonio Machado*

Kurzfassung

Eines der Probleme, das sich mir beim Herangehen an diese Abschlussarbeit stellte, war die umfangreiche Bibliographie, die zum Thema Rhythmus existiert. Der Rhythmus ist ein Feld, das zahlreichen Disziplinen gemeinsam ist. Den Rhythmus studierten Musikwissenschaftler, Pädagogen, Soziologen (es gibt den Produktions- und den Arbeitsrhythmus), und selbstverständlich Künstler, für die im Rhythmus die ästhetische Schönheit liegt.

Am Beginn meiner Studie steht die Idee, das Konzept des Rhythmus zu erläutern und unter den verschiedenen Erklärungen, was der Rhythmus sei, eine klärende Basis zu finden, die mir als theoretische Grundlage dienen kann, um diese Abhandlung über den Rhythmus in der Poesie im Angriff zu nehmen.

Das Wort “Rhythmus” kommt vom griechischen “Rhythmos”, das “Lauf”, “Verlauf” bedeute, aber auch “Bewegungs- oder Zeitmaß”, “Proportion oder Symmetrie der Teile”, “Ordnung”, “Anordnung”. Die Verbindung der Begriffe “Rhythmus “ und “Harmonie” war unter den Griechen weit verbreitet und diese Paarung hat bis zum heutigen Tag Bestand. In fast allen Wörterbüchern findet man als Bedeutung des Wortes “Rhythmus” periodische Wiederkehr, Frequenz und Harmonie.

Eine der Disziplinen, die sich mit der Entschlüsselung dessen beschäftigt, was Rhythmus ist und wie wir ihn wahrnehmen, ist die Psychologie. Dort gibt es zwei dominierende Theorien über den Ursprung des Rhythmus und zwei weitere herrschende Theorien, die zu erklären versuchen, was der wesentliche Faktor ist, der die Wahrnehmung des Rhythmus bestimmt: Ob es die gleichmäßige Wiederkehr im zeitlichen Ablauf oder die Regelmäßigkeit der Akzentuierungen ist.

Was den Ursprung des Rhythmus angeht, hat zunächst die Theorie von Ernst Meumann, die später von Franz Saran ergänzt wurde, mehr Gewicht. Laut dieser Theorie ist der Rhythmus nicht etwas, das der Mensch von außen wahrnehmen kann, sondern es handelt sich um eine angeborene Eigenschaft, einen komplizierten mentalen Prozess, durch den wir auditive Empfindungen in einem auf einer zeitlichen Basis angeordneten Bildersystem vereinen.

Im Gegensatz dazu vertritt die spätere Theorie von Wilhelm Wundt die Ansicht, dass der sich der Mensch ausgehend von seinen Muskelempfindungen (von außen nach innen) von Anbeginn an des Rhythmus bewusst ist. Die Muskelempfindungen sind die Genese von temporären Bildern. Die automatischen Bewegungen, wie das Gehen, das Atmen... sind nicht bewusst temporär, dienen uns jedoch als temporärer Bezugspunkt. Da der Mensch keinen realen Zeitsinn hat, sind die temporären Eigenschaften mit anderen Vorstellungen verbunden, die Bilder von Schnelligkeit und Dauer erzeugen. Bei der Erfassung des Temporären täuscht sich der Mensch oft und hält die zeitlichen Intervalle für kürzer als sie wirklich sind und umgekehrt. Eine Reihe von unregelmäßig auftretenden gleichen Intervallen scheinen uns schneller zu vergehen als dies in Wirklichkeit der Fall ist. Die Intervalle, die der Mensch besser und mit größerer Treffsicherheit beurteilen kann dauern 0,6 Sekunden, diese Intervalle entsprechen dem normalen Schritt eines Menschen. Alles in allem ist die Fähigkeit des Menschen, die Zeitabschnitte wahrzunehmen, trügerisch und dies noch mehr, wenn wir uns von den kleinsten Bezugseinheiten, wie dem normalen Schritt oder dem Schlag des Herzens entfernen.

Wenn der Schöpfer – der Dichter – die intuitive und emotionelle Wahrnehmung seiner selbst und seines Umfelds mit anderen teilen will, tut er das auf synthetische Weise mittels Regeln gehorchenden rhythmischen Schemata von deutlicher Periodizität, Diese Schemata wurden die in einem Land oder einer Gemeinschaft aufgrund einer literarischen Tradition unantastbar, nachdem sie sich als die für die intuitive und emotionale Kommunikation wirkungsvollsten konsolidiert hatten, und so erhielten wir den Vers.

Es ist bekannt, dass sich diese rhythmischen Schemata von einer Gemeinschaft zur anderen unterscheiden: Alliteration in den frühen germanischen, angelsächsischen und skandinavischen Literaturen; Parallelismen in der hebräischen, Isosyllabismus und Reim in den romanischen usw.

Es scheint mir auch wichtig, die Entwicklungen der literarischen Rhythmen im Verlauf der Geschichte Revue passieren zu lassen; das ist auch der Grund, weshalb ich ihnen in dieser Studie auch einen kurzen Abschnitt widme: In der Geschichte des spanischen Verses gibt es eine klare Unterscheidung zwischen der literarisierenden Strömung und der volkstümlichen, auch wenn letztere zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte zur Belebung der Kunstliteratur geführt hat. Mit einem Wort, die rhythmischen Grundlagen der Volkspoesie sind weniger zahlreich als die der Kunstpoesie, sie sind jedoch stabiler und halten vom Beginn der spanischen Literatur bis zu unseren Tagen praktisch unverändert Stand. Da die Kunstpoesie aus der Idee der “Meisterschaft” und mit dem Ziel, die technischen Schwierigkeiten des Verses zu bewältigen, geboren wurde, ergab sich schließlich eine Vervielfachung die Anzahl der rhythmischen Grundlagen.

Nach diesem Exkurs über die historische Evolution wende ich mich Bereichen linguistischer Natur und den verschiedenen rhythmischen Elementen zu, aus denen der Rhythmus und die Metrik bestehen.

Die unterste Einheit, in der sich Text in Verssprache präsentiert, ist der Vers. Andererseits ist die oberste Einheit das Gedicht. Das Gedicht umfasst die Gesamtheit einer Serie von Versen. Diese beiden Einheiten sind eine Konstante, die sich in allen Kulturen wiederholt. Was sich von einer Kultur zur anderen ändert, ist die Anzahl der darin befindlichen rhythmuserzeugenden Elemente. In der spanischen Metrik dienen diese untersten und obersten Einheiten der materiellen Präsentation als Instrument für verschiedene sich wiederholende Elemente - und erzeugen so den Rhythmus. Zu diesen Elementen gehören: die

Verslänge, die durch die Silbenzahl bestimmt wird (Metrum), die Verteilung der Akzente innerhalb des Metrums, der Reim, das mögliche Vorhandensein von Strophen. Und schließlich die Pausen, die die obigen Elemente umrahmen oder begrenzen. Diese Elemente bilden die rhythmische Struktur des spanischen Verses.

Ich möchte nun vom Allgemeinen zum Konkreten kommen und mich dem Thema annähern, das mich beschäftigt: Der Rhythmus des Wassers in Gedichten der vier von mir ausgewählten Poeten: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gerardo Diego und Antonio Machado, und mein nächstes Ziel führt mich zur Betrachtung der Poesie als Nachahmung der Natur und hier taucht der Begriff der “Mimesis” auf, als Ausdruck der Beziehung der Literatur aller Zeiten zur Wirklichkeit des Menschen und der Natur, der im Verlauf der Jahrhunderte unterschiedlich interpretiert wurde. Dieser Begriff wird Xenophon in seinen sokratischen Memorabilien erläutert. Auch Platon verwendet in seiner “Politeia” und in den “Nomoi” den Begriff der Mimesis, um seine Verachtung für die Kunst zu rechtfertigen, da sie sich bei der Wiedergabe der geistigen Ideen in sinnlich wahrnehmbaren Formen von der ursprünglichen Idee entfernt. Aristoteles gründete die “Mimesis” auf dem Prinzip und dem Code der Kunst im allgemeinen und der Poesie im besonderen. Für Aristoteles ahmt die Kunst die Aktivität der Natur nach, verlängert und vervollständigt sie. Die hellenistische Tradition hält die aristotelische Doktrin der “Nachahmung” aufrecht und vertieft sie zum Fundament und bestimmenden Element des künstlerischen Schaffens, aber sie beginnt bereits eine gewisse Autonomie der Phantasie anzuerkennen. Cicero betont bei verschiedenen Anlässen die Pflege der Inventio als Quelle des künstlerischen Schaffens; Horaz, Plinius der Ältere und Lucius Annaeus Seneca, der Rhetoriker, akzeptieren das allgemeine Prinzip der “Nachahmung”, aber sie unterscheiden zwischen jenen Künstlern, die einfach die Natur kopieren und jenen, die ohne ihr untreu zu werden, sich mit größerer Freiheit ausdrücken. Autoren wie Quintilian, Philostratos der Ältere und Plutarch gestehen der Phantasie eine zunehmend wichtigere Rolle zu. Ich möchte darauf hinweisen, dass sogar Plotin die Kunst dagegen verteidigt, dass man sie als “Imitatio” verachtet, und erklärt, dass die Künste sich nicht darauf beschränken, das Sichtbare nachzuahmen, sondern auf die seit unvordenklichen Zeiten bestehenden Ursprünge der Natur zurückgreifen. Der Heilige Augustin, der Platons Denken in christliche Codes übersetzt, akzeptiert ebenfalls das Prinzip der Nachahmung und verteidigt mit seiner Rechtfertigung der sogenannten “Lüge der Kunst” die schöpferische Macht der Phantasie. Auch Boëthius ist der gleichen Auffassung, nuanciert sie aber indem er feststellt, dass die poetische Schöpfung die Kenntnis und das Verständnis für die Natur begünstigt. Auch wenn

es der Wahrheit entspricht, dass im Mittelalter unter dem Einfluss der von den germanischen Völkern stammenden Ideen die Theorie des Ornaments weit verbreitet war und dass in vielen Kommentaren zu künstlerischen Werken vor allem das Vorhandensein dekorativer Elemente – Licht, Gold, Silber und Edelsteine – geschätzt wird, müssen wir doch besonders berücksichtigen, dass die großen Denker der Scholastik die ästhetischen Prinzipien von Platon und Aristoteles ausdeuteten und anwendeten. Das Konzept von “Kunst-Nachahmung” findet seine definitive Ausformung in der glasklaren thomistischen Formel: Die Kunst ahmt die Natur in ihrer Aktion nach. Was die Kunst nachahmen soll ist nicht die äußere Form der Natur sondern die Art und Weise, wie sie agiert und diese Formen hervorbringt. Etwas später stellt der Autor der Göttlichen Komödie folgende Maxime auf: Eure Kunst folge der Natur wie ein Schüler seinem Meister und auf diese Weise wird sie eine Enkelin Gottes sein. Im Spätmittelalter und zu Beginn der Renaissance wurde diese mimetische Interpretation der Kunst intensiver. Leonardo da Vinci, der der Phantasie gebührend Raum lässt und wohl auch dem Traum, besteht auf den Vergleich des gemalten Bildes mit dem Abbild des Objekts im Spiegel. Dieses Prinzip der Mimesis bildete laut Antonio García Berrio den Kernpunkt, um den sich das gesamte klassische System entwickelte, welches in der Renaissance ausgehend vor allem von den horazischen Episteln und der späteren Aristotelisierung mittels der Paraphrasierung durch die großen italienischen Traktatschreiber ausgearbeitet wurde. Die Mimesis diente auch als Achse für die Gliederung der verschiedenen Begriffe, die das klassische und neoklassizistische System bildeten: Natur, Wirklichkeit, Wahrheit, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit. Alle diese Kategorien wurden zur Basis für die Ausarbeitung eines Regelsystems, das Gegenstand zahlreicher Vorschriften war, mit denen die schöpferische Arbeit geleitet und die Kritik orientiert werden sollten. Die Modelle, denen am meisten gefolgt wurde, waren die Werke von Francisco Cascales, Boileau, Batteux, Luzán und Hugh Blair. Die neoklassische Kritik ging von den festgelegten Prinzipien und Gesetzen aus, die die Literatur regeln und die rationale Natur des Menschen definieren. Es wurde behauptet, dass die gleichförmige Aktivität der Sensibilität und der Intelligenz diesen Regeln unterworfen werden müsse, wodurch es möglich würde, zu Ergebnissen zu kommen, die für alle künstlerischen und literarischen Äußerungen Gültigkeit haben. Dieses Prinzip der Nachahmung war auch das Fundament der Theorie der drei Einheiten (ausgehend vom Kommentar von Castelvetro zur Poetik des Aristoteles) und diente oft dazu, um gewisse Interpretationen der Strömungen des Realismus – realistischen und des Naturalismus zu verteidigen. Später diente es nach Meinung von Dario Villanueva als Basis für die verschiedenen Theorien und Praktiken des Realismus.

Die Literaturtheorie der Renaissance stützte sich auf den von Aristoteles definierten grundlegenden Glauben, dass die Kunst die “Natur” (“jeder Sache” könnten wir hinzufügen) nachahmen müsse. Aber, und auch darin stimmen wir mit Aristoteles überein, bedeutete das nicht die Nachahmung der flüchtigen Aspekte, die der Natur zu eigen sind, sondern die Nachahmung des Idealen oder der wesentlichen und dauerhaften Prinzipien jenseits des Sichtbaren und Flüchtigen.

“Die Kunst muss die Natur nachahmen” ist daher auch ein Ausspruch, der für die klassische Kunst steht. Darunter ist jedoch, wie bereits aufgezeigt, “die Natur” im weitesten Sinn zu verstehen. Abgesehen von der physischen Natur gehören dazu auch Dinge wie die “menschliche Natur” (ein vernunftbegabtes und gefühlsbetontes Wesen), die “Natur” der Gefühle des Menschen, “die Natur” seiner verschiedenen Milieus usw. Unter “Natur” ist letzten Endes “das eigene, spezifische Wesen jeder Wirklichkeit” zu verstehen. Aber sehen wir, wie vorgegangen wurde.

Im Prinzip ist dies die Forderung, dass die Elemente, die in den Gedichten auftauchten, als angemessen repräsentativ für die Wirklichkeit, die damit ausgedrückt werden soll, identifiziert werden können. Wenn der Dichter ein Unwetter beschrieb, musste die Beschreibung überzeugend sein, weshalb der Dichter wissen musste, welche die signifikanten, repräsentativsten Elemente dieser Naturerscheinung sind. Das heißt, in erster Linie wurden einige Elemente ausgewählt, die für die Wirklichkeit, auf die man sich bezog, repräsentativ waren; diese Wirklichkeit wurde einer schematischen Reduktion unterzogen, einige ihrer wesentlichen Charakterzüge wurden abstrahiert, wodurch an Stelle einer realistischen Darstellung (oder Imitatio) in der klassizistischen Kunst eine idealisierende Darstellung der Wirklichkeit geschaffen wurde.

In jedem Fall musste der Dichter die Wirklichkeiten, die er besingen wollte, studieren und kennen, die Elemente auswählen, die im jeweiligen Fall diese in der Dichtung am besten zum Ausdruck bringen würden. Hier kommt die philologische “Gelehrsamkeit” und das “semi-enzyklopädische Wissen” ins Spiel. Um von Seereisen schreiben zu können, sollte sich der Dichter über die Schifffahrt, die Schiffe, die Seeleute informieren ... Um über die Landschaft zu schreiben, müsste er mit den Baumgattungen usw. vertraut sein. Das heißt, der schöpferische Akt erforderte zuvor Bildungsarbeit und “Dokumentation” im weitesten Sinn. Diese “Nachahmung der Natur” beschränkte sich jedoch nicht auf die physische Natur. Wie bereits ausgeführt, bezog sie sich auch auf die “Nachahmung” der Gemütsverfassung der

Personen, auf die Nachahmung der Eifersucht, der Erbitterung, oder auf die Nachahmung von Milieus: Schäferidylle, aristokratisches Ambiente usw. Der Autor musste sich daher auch hinsichtlich dieser Umstände “informieren”, sich genau unterrichten, indem er die verschiedenen Disziplinen studierte, alles, was für das literarische Schaffen im Allgemeinen und für ein konkretes Werk im Besonderen von Interesse sein könnte.

Dieser Darlegung zufolge ergab sich in der Praxis, dass man der Ansicht war, frühere Autoren hätten diese “Auswahl” der für die Schilderung vieler Wirklichkeiten brauchbarsten Elemente bereits mit Erfolg durchgeführt. Man griff also auf die *Imitatio* (*Aemulatio*) der Meister zurück, um eine ADÄQUATE “Nachahmung” (Schilderung) der Wirklichkeit zu erreichen. Ich möchte hier nochmals darauf zurückkommen: Wenn ein Dichter eine Landschaft beschreiben will, kann er bei Null beginnen, aber seine Ausgangssituation wäre zweifellos günstiger, wenn er davon ausgeht, wie beispielsweise Virgil Landschaften beschrieb. Der Dichter kann Virgil verbessern, aber nur wenn er berücksichtigt, was Virgil tat, was dieser bereits erreichte. Die Kunst wird in der Tat dann Verdienste haben, wenn sie in irgendeiner Weise den Meister übertrifft und deshalb konnte sich dieses Konzept der *Imitatio* bei so vielen Autoren als fruchtbar erweisen und hat keineswegs zur Verarmung der Kunst geführt.

Es mag daher Autoren geben, die tatsächlich in mehreren Bereichen bewandert sind, weil sie ihre Kenntnisse in verschiedensten Materien vertieft haben. Andere hingegen suchen “die Wissenschaften” von denen El Brocense spricht (die für den Dichter erforderlichen Kenntnisse verschiedener Bereiche) nur auf dem Weg der *Imitatio*, über die Klassiker, mit Hilfe des Studiums früherer Autoren.

Wir müssen auf eine weitere praktische Konsequenz dieses Umstands hinweisen. Die klassizistische Tradition, die “nachgeahmt” und fortgesetzt wurde, war weitgehend ein umfassender poetologischer Codex, von dem die nachfolgenden Dichter zehren konnten. Das ging so weit, dass in vielen Fällen die “Anweisungen” für die entsprechende Nachahmung konkretisiert werden konnten. Es gab in der Tat Bücher mit Listen von Reimen, Metapherkataloge oder Wortsammlungen für konkrete Bereiche, mit denen sozusagen jeder versuchen konnte als Dichter zu gelten.

Wir müssen darin ein Beispiel des rationalistischen und reflexiven Geistes sehen, mit dem solche Autoren an das Schreiben herangingen. Für sie war die Kunst nicht die Frucht der Inspiration sondern der Arbeit, des Studiums. Die Kunst hatte ihre Regeln, ihre eigene Logik, der man sich nicht widersetzen durfte. Die poetische Sprache erzielt ihre Wirkung mittels einer jeweils entsprechenden Handhabung gewisser Elemente... Indem man die großen

Dichter studierte, die aufeinanderfolgenden Generationen der gemeinsamen Tradition, wurden nach und nach diese “Regeln” selektiert. Die Liste ist nicht vollständig, sie ist immer offen, jeder Autor kann seinen Beitrag dazu leisten, seine “Entdeckung” hinzufügen und neue Wege des Ausdrucks aufzeigen. Dies jedoch ohne den vorgegebenen Hauptweg zu verlassen. Und seine Entdeckung wird zu einem weiteren “Modell”, einem weiteren Weg, dem andere folgen können. Im Gegensatz zu dem, was einige - wie so manche Strukturalisten und andere – im 20. Jahrhundert versucht haben, waren die klassizistischen Autoren niemals so verwegen zu glauben, einen vollständigen Katalog “aller Anweisungen” für das Dichten schaffen zu können. Ihr Versuch, die Kunst und den Schaffensprozess zu “rationalisieren” sollte nur eine wirksame Hilfe für die nachfolgenden Autoren sein und eine Garantie für den Fortbestand einer Tradition, die sich im Aufschwung befand und niemals rückschrittlich war.

So waren die berühmten, so sehr geschmähten “klassischen Regeln” im Grunde genommen “Marksteine”, die das von der Kunst bereits “gewonnene Terrain” kennzeichneten und gleichzeitig die Autoren dazu ermunterten, ihren Blick und ihre Arbeit darauf zu richten, was noch der Eroberung harnte. Wenn die Prinzipien der Kunst rationalisiert werden, kann dieser rationalisierte Codex von einer Generation an die nächste weitergegeben werden ohne fürchten zu müssen, dass er verloren geht oder verzerrt wird (wie es angeblich im Mittelalter geschah). Diese gründliche Auseinandersetzung mit der klassizistischen Ästhetik bietet eine Erklärung für das Paradoxon der Barockkunst, die die Renaissancekunst weiterführte und gleichzeitig zu ihr im Widerspruch stand: alles hängt davon ab, ob man es mehr oder weniger wörtlich nimmt, mehr oder weniger relativiert, dass die Rolle der klassizistischen Regeln oder Prinzipien für die Kunst im Mittelpunkt steht. Die größten Neuerer unter den Barockdichtern (Góngora, Lope de Vega) waren der Ansicht, dass man es nicht wörtlich nehmen, sondern darüber hinaus gehen und die Absicht, den sie beseelenden Geist richtig verstehen müsse. Aber wir können sagen, dass unabhängig von der konkreten Epoche die großen Dichter diesen Hintergrund immer ganz genau verstanden haben. Die Regeln helfen dem Dichter, aber was einen Dichter ausmacht ist seine Fähigkeit, den Geist und den Zweck der Regeln zu begreifen und diese nicht als reinen Selbstzweck zu betrachten.

Die spanische Poetik des 18. Jahrhunderts kommt zu den gleichen Argumenten wie die klassische Poetik. Die Gelehrten der Epoche bieten eine Definition der Dichtkunst an, deren wesentliche Aspekte die “Nachahmung” und die “Metrik” sind. Außer diesen von den Gelehrten geforderten Voraussetzungen beinhalten die verschiedenen Definitionen der Dichtkunst dieser Epoche neben “Nachahmung der Natur” auch “Leidenschaft”, “Fiktion” (die auch viel mit Nachahmung zu tun hat), “Interpretation” usw....

Nachdem wir von der Nachahmung der Natur in der Kunst im allgemeinen, und in der Poesie im besonderen gesprochen haben, bleibt noch die Nachahmung und der Einfluss des Hauptelements dieser Studie: des Wassers.

Das Wasser ist ein fundamentales Element in unserem Leben und ist in der Geschichte der Menschheit ständig vorhanden; es war und ist auch ein lebendiges Element und in unserer Poesie immer präsent. Zu allen Zeiten, in allen literarischen Strömungen, in alle Epochen hat die schwärmerische Stimme der Dichter sich dem Wasser zugewandt: als Lebelement, als Bild, als Sinnbild der eigenen Bewegung, als Erinnerung und Sehnsucht nach vergangenen Zeiten, nach anderen Personen, nach anderen Orten, nach anderen Momenten und erlebten Empfindungen ...

Die im Zusammenhang mit dem Wasser gebrauchten Wörter sind in besonderem Maße schön (Geburt, Born, Ursprung, Springbrunnen, Strahl...), ohne Zweifel eine Quelle ständiger Inspiration für die Dichter, die mit ihrer Kombination sinnliche Szenarien schaffen, die wirklich ergreifend sind.

Der Rhythmus gilt als poetisches Mysterium, keine wissenschaftliche Methode reicht aus, um die literarische Wirklichkeit vollständig zu erfassen einzufangen und noch schwieriger ist es in der in der Welt der Poesie.

Am Ende meiner Arbeit ist eine meiner Schlussfolgerungen, die direkt durch Meuman inspiriert ist, die Betrachtung des Rhythmus nicht als objektives Phänomen sondern als mentalen Prozess, der die Hörempfindungen in einem System vereint, das auf der Zeit beruht. Wenn man diese Vorstellung auf das Thema anwendet, mit dem ich mich beschäftigt habe, und versucht irgendeine Ähnlichkeit und einen Einfluss des Wassers in Gedichten der vier ausgewählten Poeten zu finden, denke ich, dass es zusätzlich zu der Funktion die die verschiedenen Elemente des Rhythmus erfüllen können (Akzentuierung, Pause, Ton, Silbenzahl usw...), eine Art des Rhythmus gibt, der nach meinem Verständnis eine wichtigere Rolle spielt: Der Rhythmus des Gedankens, der auf der Wiederholung von Sätzen, Worten beruht... hervorgerufen durch psychische Vorstellungen und Bilder, die den rhythmischen Charakter betonen.

Wie sagt Emilio Alarcos so schön: "In der Poesie bestehen zwei Rhythmen nebeneinander: Der rein linguistische Rhythmus der Syntax, bestehend aus der Intonation und gekennzeichnet durch die Pausen, und der Versrhythmus, dessen Aufbau durch eine bestimmte Sequenz der Intensität bestimmt wird und der durch den Reim und den dazugehörigen Pausen begrenzt

wird. Beide Rhythmen, der syntaktische und der metrische, können, müssen aber nicht übereinstimmen; sie decken sich, wenn es am gleichen Punkt zu den syntaktischen und den metrischen Pausen kommt.. Poesie heißt nicht nur phonische Materie oder grammatikalische Funktionen, sondern es gibt auch einen psychischen Inhalt. Die aufeinanderfolgenden Nuancen dieses Inhalts – die Bedeutungen der Worte, die mit dem Ausdruck eine untrennbare Einheit bilden, laufen ebenfalls in Sequenzen ab, die nicht willkürlich sind, sondern einer Ordnung unterliegen und daher rhythmisch gestaltet sind.

Konzentrieren wir uns nun auf den Rhythmus des Wassers in den ausgewählten Gedichten getragen von der Überzeugung, dass in manchen Gedichten, nicht in allen, die bewusste Verwendung der Elemente des linguistischen Rhythmus (Klangbild, Pausen ...) vorhanden ist. Ein Beispiel dafür finden wir im ersten der ausgewählten Gedichte: *El mar, la mar...* von Rafael Alberti.

In den ersten beiden Versen spielt der Dichter mit voller Absicht mit den Pausen, indem er sie übereinstimmen lässt, erinnert er an den Rhythmus der Wellen:

El mar. La mar.
El mar. ¡Solo la mar!

Eine andere Form, wie der Rhythmus des Wassers in den ausgewählten Gedichten wiedergegeben wird, wir bleiben bei den dem Meer gewidmeten Gedichten, finden wir im dritten Poem: Die Ballade vom Wasser des Meeres von Federico García Lorca. Der mit den Pausen und dem Klangbild gestaltete Rhythmus wird durch den Rhythmus des Gedankens verstärkt, durch das verführerische Bild, das der Autor mit seinen Versen schafft, was dazu führt, dass der Rhythmus nicht nur syntaktisch sondern auch psychisch ist:

El mar
sonríe a lo lejos.
Dientes de espuma,
Labios de cielo.

Diese Art rhythmischer Impulse, wo sich das Syntaktische mit dem Emotionellen und Psychischen mischt, finden wir auch in den restlichen Gedichten, deren Hauptthema das

Wasser ist, allerdings unter anderen natürlichen Gegebenheiten, zum Beispiel das fließende Wasser des Flusses.

Der Rhythmus der Strömung ist wieder von Federico García Lorca meisterhaft wiedergegeben in seinem Gedicht: ¿Qué tiene el agua del río?

Die Wiederholung, diesmal geht es um ein Phonem (/r/), prägt eine gewisse Geschwindigkeit und aufgrund der Lautmalerei ähnelt der Laut in unseren Ohren und in unserer Vorstellungskraft der Strömung eines Flusses:

*¿Qué tienes en tus corrientes,
transparente maravilla,,
que te llenas de burbujast,
bocas por las que suspiras?*

Klare Lautmalereien finden wir praktisch in allen ausgewählten Gedichten wie zum Beispiel im Vers von Antonio Machado: La fuente.

Indem er das gurgelnde Geräusch des aus dem Brunnen strömenden Wassers imitiert, schafft der Autor eine wunderbare Nachbildung, die für unsere Ohren wie “Musik” klingt:

la carcajada fría

Wir können zusammenfassend feststellen, dass der Rhythmus und im besonderen jener des Naturelements Wasser, das das Thema der Arbeit ist, das bestimmende Element des Rhythmus in den ausgewählten Gedichten ist, dieser Rhythmus ist ein Rhythmus des Gedankens, die Abfolge von Bildern, die das Gedicht in unserem Kopf erzeugt, größtenteils beeinflusst durch unsere eigenen Erlebnisse und Erfahrungen, die in diesem Fall mit dem Wasser zusammenhängen. Der syntaktische Rhythmus verstärkt und unterstützt die rhythmische Wahrnehmung des Gedichtes, aber der psychologische und der subjektive Faktor spielen eine bestimmende Rolle. Der Rhythmus des Wassers in den ausgewählten Gedichten wird von verschiedenen Personen unterschiedlich wahrgenommen werden.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN:

Andrés González Torrejón

Geboren am 08.04.1975 in Jerez de la Frontera, Cádiz, Spanien.

SCHULBILDUNG:

Grundschule in C.P.La Barca de la Florida (Cádiz)

Gymnasium in I.B. Asta Regia (Cádiz)

2003-2004 Beginn des Studiums Human-Wissenschaft an der Universität Cádiz

2004-2010 Diplom Studium Romanistik-Spanisch Universität Wien.