RITMO Y RIMA: MÚSICA Y POESÍA

RHYTHM AND RHYME: MUSIC AND POETRY

Francisco ABAD

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
fabad@flog.uned.es

Resumen: Se definen en poesía y en música los conceptos de «ritmo» y de «rima», y se traza la historia lexicográfica de esas palabras en español.

Abstract: The aim of this article is to define the concepts of «rhythm» and «rhyme», and to trace the lexicographic history of these two words in Spanish.

Palabras clave: Ritmo. Rima. Garcilaso. Manuel Machado.

Key Words: Rhythm. Rhyme. Garcilaso. Manuel Machado.

1. DEFINICIONES GENERALES

Corominas hace remontar *rima* (s. v.) en definitiva al latín RHYTHMUS «ritmo»; en la Edad Media y en el Siglo de Oro —prosigue— la pala-

bra significa «línea de texto versificado» o «estructura de lenguaje versificado», mientras la acepción «consonancia» o «asonancia», «consonante» o «asonante» «no llegó a imponerse hasta fecha reciente, por influencia francesa», fecha reciente —en la escala de la historia del idioma— que no es sino la del siglo XVIII entrado. La presente etimología latina de *rima* se lee en los comentarios a Garcilaso que hizo Fernando de Herrera (1580); de su parte Francisco López Estrada subraya cómo «Fray Martín Sarmiento [...] nos ofrece ya de una manera definitiva la que será la acepción de *rima* como conformidad de los sonidos al fin del verso», significación la cual «se impone velozmente y casi arrincona a las demás» (López Estrada, 1984: 483-484).

De su parte la Academia, el *DRAE* de 2001, remite para *ritmo* al mismo RHYTHMUS latino, que a su vez deriva de la lengua griega; la voz posee entre otras (tal como registra este léxico) una acepción literaria y otra musical. A su vez y según la Academia, *rima* viene del antiguo *rimo*, y en definitiva del latín RHYTHMUS y antes del griego; Corominas en cambio mantiene matizadamente que «hay que creer que el femenino *rima* se formó en la lengua de Oc [...] como uno de tantos femeninos derivados de masculinos correspondientes, y que de la lengua de Oc pasó a Italia y a España».

El concepto de «ritmo», más una cierta analogía entre la poesía y la música, quedaron establecidos por Tomás Navarro Tomás en su tratado de métrica española de 1956, en el que se manifestaba con palabras que con el paso de los años se han hecho bien conocidas:

> *La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical* (Navarro, 1956: 9-10).

El «ritmo» musical se ha definido en efecto como «división cualitativa del tiempo», en tanto «un flujo de movimiento controlado o medido», además evidentemente de sonoro. En poesía y en música asistimos ciertamente a una sucesión medida, calculada, cualitativa, de apoyos acentuales y sonoros; en lo musical se ha estimado que el ritmo supone «la organización en el tiempo de acentos» percibidos por los oyentes.

Pedro Machado de Castro define el ritmo musical como 'la organización de los sonidos en el tiempo', y escribe cómo en los ritmos en general «se da un estadio de fases sucesivas por unidad de tiempo que configuran la alternancia de sonidos, golpes, pasos, etc., sensaciones sincronizadas que procuran a la percepción humana un placer tanto más esperado, cuanto que los períodos se producen con mayor constancia en unidades de tiempo fijas y determinadas de antemano. Esta experiencia agradable, prevista con antelación y deseada por la imaginación y por la sensibilidad, es la que condiciona la obtención de un disfrute que tiene un gran componente de factores motores y psíquicos» (Machado, 1990: 35-36). Algo semejante tenía ya dicho respecto de las recurrencias en literatura Roman Jakobson.

En cuanto a la rima, ha sido López Estrada quien la ha presentado en el contexto del ritmo total del verso, a saber:

> *Para poner de manifiesto el límite del verso, se usó la rima o acuerdo parcial o total de sonidos en el fin del mismo. La palabra deriva de versus-us, «hilera o surco», que se aplica a la línea de escritura que va de un margen a otro de la página y que se prosigue en otra siguiente, paralela; el verso literario recoge este sentido, y lo refiere a un segmento de la línea, de una extensión intencionada, dentro del cual se establece un ritmo consistente en una determinada sucesión de sílabas con realce tónico de verso, situadas entre otras que no lo tienen* (López Estrada, 1983: cfr. 176; Domínguez Caparrós, 1999: 305-342).

El ritmo se ajusta a «una extensión intencionada» con realce tónico, es decir, estamos ante algo calculado como los pulsos de la música, ante un artificio como todo arte. Los diferentes timbres, texturas, etc. dan lugar al ritmo musical.

Por igual se tiene al ritmo en la música por el «orden y proporción de los sonidos en el tiempo», algo que resulta en cierta manera análogo con lo que ocurre en poesía (cf. Domínguez Caparrós, 1999: 343-359).

2. LA VOZ «RITMO» EN CASTELLANO

Según se comprueba, la voz *ritmo* no la incorpora la Academia de la Lengua a sus diccionarios hasta la edición de 1803, cuando define que se trata de «lo mismo que RIMA», y entiende entonces en tal entrada: «composicion de versos, en cuyos fines se van correspondiendo unos á otros en consonante. Especialmente se aplica á la composicion que llaman octavas»; no obstante en las

páginas de Suplemento de esta misma edición del léxico añade s. v.: «La harmonia ó número oratorio», o sea, que *rima* posee —además de la de «composición poética rimada»—, asimismo, la acepción de «número retórico».

Hay que ir luego al siguiente Diccionario usual o común de 1817 para ver cómo «ritmo» posee la significación de «lo mismo que RIMA», y además la de «armonía ó numen oratorio»; en el *DRAE* inmediato de 1822 se mantienen casi igual —salvo detalles— tales acepciones: no se emplea ya la fórmula «lo mismo que...», sino que «rima» se yuxtapone a manera de sinónimo a nuestro vocablo: «RITMO. s. m. RIMA».

El artículo «ritmo» aparece de distinta manera en el Diccionario académico de 1832, el cual se encuentra redactado así: «La proporcion guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente. [...] 1/2 En el uso comun equivale á número, cadencia, medida 1/2 La armonía ó número oratorio»; desaparece así la significación de «composición consonante», y se entiende ritmo más bien en el sentido actual de «cadencia temporal».

El propio Diccionario añade en 1837 (y recupera en un sentido genérico) la acepción de «combinacion métrica», y en el siguiente 1843 de nuevo modifica la entrada, en cuanto que añade que en Retórica «ritmo» es «la buena eleccion de voces y periódos oratorios á fin de que produzcan vario y agradable efecto al oido», y en Poética el ritmo consiste en «el modo grato y armonioso de variar la cadencia de los versos y de colocar las pausas y córtes de los periódos poéticos».

Pasan los años, y el ciertamente novedoso léxico académico de 1884 incorpora ya una acepción específicamente referida a la música; en conjunto la entrada escribe así: «Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes, en el lenguaje poético ó prosaico. 1/2 Metro ó verso. [...] 1/2 *Mús.* Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente». Esta versión del Diccionario limita las acepciones de la palabra a sus empleos filológico o musical.

La Real Academia vemos que habla de voces y de «cláusulas», y creemos que lo hace teniendo ya presente a Andrés Bello, quien tenía escrito:

> *El ritmo es la división del verso en partecillas de una duración fija, señaladas [...en castellano... por] el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman rítmicos. [...] El ritmo divide el verso en partecillas [...:] las llamaremos cláusulas rítmicas [...]. Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificación castellana son disílabas o trisílabas* (Bello, 1955: 140-141).

Otra de las versiones relevantes del *DRAE*, la de 1925, repite a la que hemos visto del año 84, pero añade la que allí se echaba visiblemente en falta de esta voz en sentido figurado: «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas». La redacción de la entrada en 1925 llega a nuestros días, sino que esta acepción incorporada entonces ha pasado a quedar enunciada en primer lugar.

Fuera de la lexicografía académica es de notar que el Padre Terreros decía en su momento que ritmo es el «número de voces, medidas ó cadencia que da armonía al discurso», y advertía que «rima es cosa distinta», «la que da un mismo sonido á varias voces». Vicente Salvá (1846) —hay que reconocerlo— repite literalmente a la Academia, lo mismo que hace Ramón Joaquín Domínguez en 1853; sin embargo la casa Gaspar y Roig trata separadamente las acepciones musical, poética y retórica del vocablo, y se extiende en la musical, y estampa por ej.: «combinación simétrica de las duraciones largas y breves de los sonidos; o bien, diferencia de los movimientos, que resulta de la presteza y de la lentitud de los tiempos». Añade por igual el presente diccionario, en referencia siempre a lo musical: «RITMO ESTERIOR: relacion que existe entre una sucesion completa de sonidos con respecto a otras sucesiones. —RITMO INTERIOR: relacion que existe entre la duracion de cada una de las partes que componen un todo».

Por su parte, el léxico de Zerolo (1895) remite asimismo a los repertorios anteriores, y de igual manera procede Pagés (1931). Sí que encontramos en cambio definiciones de nueva planta en el *Diccionario del Español actual* de Seco, Andrés y Ramos, quienes definen varias acepciones de la voz, y desde luego una musical y otra filológica, a saber y respectivamente: «disposición de las duraciones relativas y de los acentos en las notas de una melodía»; «disposición de las palabras en una secuencia más o menos regular de sílabas tónicas y átonas o largas y breves».

3. LA VOZ «RIMO, RIMA» EN CASTELLANO

Corominas nos advierte de un hecho bien notorio, que en la centuria del Cuatrocientos se encuentra la forma masculina *rimo* «rima», «más cercana a la etimología» y que emplean —podemos añadir nosotros— Gonzalo Martínez de Medina, Juan de Mena, el marqués de Santillana (en el «Prohemio») o el canciller Ayala; el aludido *DRAE* de 1884 la introduce, y esto se conserva en las ediciones que van de tal año a 1992; en la de 2001 no consta ya sin embargo.

El conocido como *Diccionario de Autoridades* dice en «rima» —voz a la que en adelante nos referimos siempre— que es «composicion de versos en cuyos fines se van correspondiendo unos à otros en consonante. Especialmente se aplica à la composicion que llaman Octavas»; esta definición se mantiene por casi una centuria, y ya en 1832 dice el *DRAE* en cambio: «composicion poética escrita en rimas. Se usa mas frecuentemente en plural».

Tal acepción se mantiene como segunda en el inmediato léxico de 1837, el cual incorpora en tanto primera que rima es «lo mismo que consonante».

Encontramos una redacción modificada algo en el Diccionario académico de 1869, la cual además añade una tercera acepción, a saber: «el conjunto de consonantes, y áun asonantes, en una composicion, ó en todas las de un poeta, y en este sentido se califica de fácil ó rica, de pobre ó vulgar». También difiere algo la redacción de 1899, que deslinda en cuanto acepciones de «rima»: «consonancia ó consonante»; «asonancia ó asonante»; por lo demás repite las otras acepciones de «composición lírica» y de «rima característica (fácil, etc.)».

El *DRAE* del año 25 añade a la lexía que ya estaba en esta entrada «sexta rima», la de «tercia rima»; los siguientes Diccionarios completan aún varias lexías como «rima leonina».

Si nos detenemos en la lexicografía no académica, encontramos en Covarrubias que nuestra voz significa «compostura de versos», compostura en la que «se van correspondiendo unas palabras con otras en consonante»; centuria y media más tarde el Padre Terreros escribe una entrada extensa, que afirma a su inicio que la rima es «término de Poesía, y relativo que se dice de dos palabras que tienen un mismo sentido, y terminacion».

«Rima» es en Vicente Salvá «lo mismo que CONSONANTE», y en otro significado «composición poética escrita en rimas. Se usa mas frecuentemente en plural»; de su lado, Ramón Joaquín Domínguez añade respecto de Salvá el sentido de «cualquier variedad de metro ó verso», adición que no incorpora el diccionario de Gaspar y Roig. El léxico de Zerolo se detiene bastante en esta palabra, y argumenta que «cuando se trata de la belleza de este adorno ó de la dificultad de combinarlo con el buen sentido, debe decirse RIMA y no *consonante*, pues la dificultad y la belleza pertenecen también al asonante».

En fin, vamos a decir que Pagés se detiene en la palabra, asimismo cita como es natural en este diccionario textos que autorizan los usos, y recoge en general todo lo que se había enunciado ya acerca del vocablo.

4. LA REVOLUCIÓN DE GARCILASO Y LA ACTITUD ANTE LA RIMA DE NEBRIJA

Hay un pasaje bien conocido pero no siempre bien entendido de Antonio de Nebrija, al que ya nos hemos referido alguna vez, pasaje que apunta hacia un modo de poética que será la de la revolución garcilasiana, y que no sabemos se haya puesto en relación con ella: estamos ante el rechazo de una rima consonante intensamente repetida por lo corto del metro. Algún autor ha dicho que del pasaje que vamos a tener en cuenta «se desprenden unos principios de rudimentaria estilística», pero esta afirmación significa que no se ha llegado a percibir que el problema poético al que alude en verdad Antonio de Nebrija no tiene aquí ninguna «rudimentariedad». Dice efectivamente el gramático:

> *Por que como dize aristoteles por muchas razones avemos de huir los consonantes. La primera por que las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos: no por el contrario el sentido a de servir alas palabras. Lo cual hazen los que usan de consonantes enlas clausulas delos versos: que dizen lo que las palabras demandan: no lo que ellos sienten. La segunda por que en habla no ai cosa que mas ofenda las orejas: ni que maior hastio nos traiga: que la semejança: la cual traen los consonantes entre si. E aunque tulio ponga entre los colores retoricos: las clausulas que acaban o caen en semejante manera: esto a de ser pocas vezes: no de manera que sea mas la salsa quel manjar. La tercera por que las palabras son para traspassar enlas orejas del auditor: aquello que nos otros sentimos teniendo lo atento enlo que queremos decir. mas usando de consonantes el que oi[e] no mira lo que se dice: antes esta como suspenso esperando el consonante que se sigue* (Nebrija, 1992: 181).

Nebrija creemos que se está manifestando respecto de la poética cuatrocentista de cancionero, la cual poética hacía uso del octosílabo y por tanto de una rima frecuente y apremiante que se repite; Antonio desestima así este modo de poética, y en efecto unas décadas más tarde la poética italianizante hará empleo de demorados endecasílabos y heptasílabos. Tras Nebrija será Juan del Encina, quien se oponga asimismo al que consideran vicio de los consonantes, al expresar: «Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes y en semejança de palabras». Antonio de Nebrija proclama aún que «este error τ vicio ia esta consentido τ recebido de todos los nuestros» (1992: 183): ya decimos que esa rima consonante insistente, vinculada a un verso corto como el octosílabo, es característica de la poesía de cancionero.

Subrayamos la representatividad de los presentes pasajes nebrisenses, y por eso queda anotado cómo no creemos que se pueda aludir a los mismos diciendo que en ellos se encierra una rudimentaria estilística —se trata de estilística desde luego, pero nada menos que del cambio de una poética—.

En cuanto al aludido Juan del Encina cabe registrar cómo en efecto en el texto de su *Arte de poesía* que queda transcrito, el autor parece oponerse a la misma poética del Cuatrocientos castellano, que muchas veces y con el verso corto hacía comparecer sin interrupción en el decurso una rima tras otra; luego con Garcilaso el verso será largo, y no se presentará tan insistente y —diríamos— ruidosamente ese artificio de la rima. Los versos encabalgados de Garcilaso le han parecido «sedosos» a la crítica: se trata de una mera impresión intuitiva que se debe a que se trata ciertamente de un verso largo y encabalgado.

Lapesa supo intuir tempranamente la que él llama «revolución literaria llevada a cabo por Boscán y Garcilaso», y decía en concreto ya —según advertimos— en fechas tempranas:

> *Cuando el movimiento renacentista llegó en España a su madurez, Boscán y Garcilaso trajeron la fórmula que reclamaban las nuevas apetencias artísticas. Boscán sin asimilarla por completo, con prosaísmos y caídas de poeta mediocre; Garcilaso, con la atracción irresistible de unos versos henchidos de inspiración. Los metros que introducían eran lentos, reposados, menos pendientes que el octosílabo de la rima acuciadora [...]. El moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos [...] era el ritmo adecuado para la exploración del propio yo en detenidos análisis[,] y para expresar el arrobo contemplativo ante la naturaleza* (Lapesa, 1947: 6).

El endecasílabo, en efecto, es metro amplio y no corto, frente a la tradición del Cuatrocientos: octosílabos más el dodecasílabo del arte mayor, en realidad metro corto por la bipartición de seis sílabas más otras seis. La ley primera del dodecasílabo —había advertido ya Menéndez Pelayo en su día—, es consistir en un verso compuesto de dos versos de seis sílabas.

Nos encontramos según venimos diciendo ante dos poéticas: la cuatrocentista de metro corto y rima presente con insistencia (más otros rasgos), y otra de verso amplio y discurrir lento del decurso. El endecasílabo —tiene aclarado don Tomás Navarro— resulta extenso por la amplitud de su período rítmico, simple, y dos veces más amplio que el del octosílabo.

5. SOBRE LA RIMA INTERIOR

Dámaso Alonso, cuando trata de Manuel Machado, recuerda el hecho de que se debe a Rubén «el cultivo de las rimas interiores», por ej.: «del ruiseñor primaveral y matinal», y nos advierte cómo Manuel Machado sigue al nicaragüense en esto (además de en otras cosas: «labios sabios, rosa loca»):

> *Y el máximo acierto —explica y expone el crítico en un bello párrafo— es sin duda la terminación del retrato de Felipe IV:*
>
> *...sostiene apenas*
>
> *con desmayo galán, un guante de ante*
>
> *la blanca mano de azuladas venas.*
>
> *Pocas veces un elemento fonético puede tener más misteriosa virtualidad que ese guante de ante [...]: ese verso en —ante quedaba suelto (tradicionalmente se resuelve la dificultad haciendo que la última estrofa tenga cuatro versos); pero la rima interior le deja tan justificado que creo serán pocos los lectores que se hayan dado cuenta de esta curiosidad* (Alonso, 1975: 561-562; vemos que el autor —si no es el linotipista— incurre en un leísmo de cosa).

La rima en este caso no se cumple al final del verso, sino en su interior, y don Dámaso la llama «elemento fonético virtual», es decir, que de parecer un elemento inerte o virtual, cumple una función poética: completa el total de las rimas esperadas, llena la expectativa de lo esperado que se realiza de una manera inesperada, con lo que destaca más la llamada de atención sobre el propio mensaje (otras rimas interiores en asonante del mismo poeta son por ej. las de los versos «cansado de oro de su pelo undoso», y «Alma, palabra gastada», que repite por tres veces la secuencia á-a).

Pero no obstante enlazar a Manuel Machado con Rubén Darío y el Modernismo, la percepción de D. Alonso y su postulado es que el mayor de los Machado —Manuel, nacido un año antes que Antonio— aminora el gusto por lo formal y exterior que caracteriza a los poetas modernistas; el crítico tiene la percepción de que igual cosa ocurre con Antonio Machado y con Juan Ramón Jiménez, y se pronuncia en el sentido de que «esto es lo que salva a esta casi generación: que todos ellos renuncian a lo decorativo y sun-

tuoso del arte , muchas veces tan externo, de Rubén Darío, y buscan una poesía más interior. No se apegan tanto a sonoridades y colorines de léxico» (Alonso, 1975: 562-563).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, D. (1975). *Obras Completas, IV.* Madrid: Gredos.

BELLO, A. (1955). *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas: Ministerio de Educación.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.

LAPESA, R. (ed.) (1947). *Poetas del siglo XVI*. Barcelona: Rauter.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1983). *Introducción a la literatura medieval española.* Madrid: Gredos.

— «*Rima* y *rimo* en la literatura castellana primitiva». *Anuario de Estudios Medievales* 14, 467-485.

MACHADO DE CASTRO, P. (1990). *Fundamentos de apreciación musical*. Madrid: Playor.

NAVARRO, T. (1956). *Métrica española*. Syracuse: Syracuse University Press.

NEBRIJA, E. A. de (1992). *Gramática [sobre la lengua] castellana*, M. A. Esparza y R. Sarmiento (ed.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

Recibido el 30 de abril de 2012.

Aceptado el 17 de septiembre de 2012.