

## POESÍA Y ORALIDAD

Ricardo Senabre  
Universidad de Salamanca

El desarrollo de la Filología ha proporcionado técnicas precisas para reconstruir los textos estragados en su transmisión, pero, sobre todo, ha inculcado en la fruición artística una exigencia de autenticidad y rigor, de respeto escrupuloso a los textos tal como salieron de manos de sus autores, independientemente de nuestros propios gustos. La crítica textual ha contribuido a valorar la pureza originaria de la obra y a perseguir y eliminar cualquier alteración, por mínima que sea, en el proceso que la ha llevado hasta nosotros. Nos sentimos desaseados cuando fray Luis de León denuncia que de las obras de Santa Teresa «se auían apartado mucho los traslados que andauan, o por descuydo de los escriuientes, o por atreuimiento y error»<sup>1</sup>. Y suscribimos, aunque por otros motivos, la condena que el agustino formula a propósito de tales descuidos: «Que hazer mudança en las cosas que escriuió un pecho en quien Dios uiuía, y que se presume le mouía a escriuirlas, fue atreuimiento grandíssimo, y error muy feo querer emendar las palabras»<sup>2</sup>. De igual modo, nos invade la inquietud cuando el Licenciado Duarte informa de que Francisco Pacheco, en su afán por recopilar el mayor número posible de obras de Fernando de Herrera, «no solo copiò una i dos vezes de su mano» muchos poemas, sino que , además «cumpliò lo que faltaba de otros papeles sueltos»<sup>3</sup>. Y nos irrita el atrevimiento de González de Salas al retocar por su cuenta varias composiciones de Quevedo<sup>4</sup>.

Pero este hábito moderno, esta exigencia de pureza, sin duda beneficiosa para la literatu-

---

1.- En su edic. de *Los libros de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, 1588, págs. 11-12.

2.- *Id.*, pág. 12.

3.- F. de Herrera, *Obra poética*, ed. J.M. Blecua (Madrid, 1975), II, pág. 3.

4.- F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J.M. Blecua, I (Madrid, 1969), págs. XIV ss.

ra, ha llevado a concentrar toda la atención del filólogo en un tramo del circuito comunicativo, a costa de descuidar otro — el de la recepción—, con lo que se produce a veces un peligroso desequilibrio en la consideración de los distintos componentes del fenómeno literario. Rechazamos cualquier alteración del texto ajena al autor, pero no parece preocuparnos de igual modo si nuestra recepción del texto es la adecuada y coincide con la que el autor había previsto o si, por el contrario, a fuerza de vigilar la pureza de la transmisión, hemos olvidado exigir idéntica pureza a la recepción. Pueden recordarse las palabras de Alonso de Proaza acerca de cómo se debe leer la *Celestina*:

Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a veces airado, con gran turbación;  
finge leyendo mil artes y modos,  
pregunta y responde por boca de todos,  
llorando y riendo en tiempo y sazón.

Esto revela que la *Celestina* debe leerse en voz alta, ante un público de «oyentes», y que el lector ha de efectuar una lectura dramatizada —«pregunta y responde por boca de todos...»—, de modo similar a lo que suponemos que hacía un juglar medieval<sup>5</sup>; algo que, evidentemente, no ejercitamos hoy. No es así, en efecto, como se ha producido nuestro encuentro con la obra. Hoy no somos oyentes del texto, sino lectores silenciosos y aislados. Hemos alterado las condiciones de recepción bajo las cuales nació la obra de Rojas, aunque no concedamos apenas importancia a este hecho decisivo.

Podría argumentarse que, en el caso de la *Celestina*, su naturaleza dialogal conducía a esta recomendación de la lectura dramatizada. Pero en una obra cronológicamente cercana, sin ingrediente dramático alguno —la desvergonzada *Carajicomedia* incluida en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519)<sup>6</sup>—, el autor anuncia en la dedicatoria:

Lo mejor que según mi devoción pudiere declararé algunas oscuras sentencias que en ella [la obra] ay, con alegaciones de los asuetos autores que en ella se verán, considerando el trabajo que en ello tomase ser servicio a vuestra merçed y provecho a los oyentes, y a mí descanso.

También hoy leemos la *Carajicomedia* en lugar de oírla. Proyectamos, así, nuestros actuales hábitos de lectores sobre un fondo de hechos literarios cuyos destinatarios no fueron casi nunca lectores, sino oyentes. Es bien sabido que la aparición de la imprenta y la multiplicación del número de ejemplares de una misma obra son factores desencadenantes de un proceso que dura varios siglos y que va convirtiendo poco a poco en lectores a quienes antes eran oyentes, de igual modo que va sustituyendo la recepción colectiva de la obra por una recepción aislada o individual. Incluso el teatro, que, por su misma naturaleza, no puede prescindir del destinatario colectivo en la ejecución del texto, ha ido experimentando cambios que tienden a aislar al espectador: de la plaza pública al recinto cerrado de un corral de comedias, primero, para pasar luego a un lugar techado y finalmente oscurecido en su totalidad,

5.- Cfr. M. Frenk, «Lectores y oidores»: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 1982), págs. 101-123.

6.- Hay ediciones facsimilares de A. Pérez Gómez (Valencia, 1971) y C. Varo (Madrid, 1981), así como edics. anotadas de J.M. Bellón y P. Jauralde (Madrid, 1974) y de F. Domínguez (Madrid, 1978).

con excepción del ámbito mágico del escenario, sobre el que se proyecta la atención de la colectividad, transformada en una suma de individualidades.

Paralelamente, y a lo largo de varios siglos, el placer literario se ha ido separando de la percepción acústica y aproximándose a la percepción visual; ha aflojado sus vínculos de parentesco con la música y ha reforzado sus analogías con la pintura; lo fónico ha cedido la primacía a lo sintáctico. Si las primeras manifestaciones literarias son siempre orales, la historia literaria recoge el largo proceso de pérdida de la oralidad y de la recepción colectiva; una pérdida que acarrea la desaparición de algunos géneros, como la épica, que difícilmente podría haber modificado su naturaleza específica sin desvirtuarse, o la transformación de otros, como el teatro, afectado cada vez más por elementos ajenos a la palabra y recluido poco a poco, como ya se ha dicho, en recintos progresivamente cerrados y oscurecidos, donde la antigua participación colectiva es sustituida por el disfrute individual del espectáculo. El paso de la oralidad a la lectura silenciosa es un proceso lento<sup>7</sup> que se produce asociado a otros fenómenos en los que aquí no entraré<sup>8</sup> y de consecuencias asombrosas para la literatura.

En el principio fue la oralidad. En todas las literaturas es éste el ámbito en que se gestan y se transmiten aquellas manifestaciones que no pertenecen estrictamente al dominio privado —cartas, mensajes, anotaciones personales—, tanto si tratan de reproducir una realidad como si se acogen decididamente al amparo de la ficción. Que en algunos casos la transmisión oral vaya acompañada de otros ingredientes mímicos, escénicos o musicales no altera en absoluto la índole del procedimiento, común a la prosa y al verso, a la historia y al mito, a Heródoto y a Chrétien de Troyes. Esta oralidad general, cuna de todas las manifestaciones literarias, acabará por introducirse, incluso cuando haya dejado de ser vehículo casi exclusivo de la transmisión, en la misma configuración de las obras, entroncándose así fortuitamente con la vieja tradición oriental de las narraciones orales. Los personajes del *Decameron* — y toda su amplia descendencia— se reúnen para *contarse* historias. El Conde Lucanor se forja una moral y una visión de la vida gracias a los relatos orales de Patronio. En otra dirección, el narrador del *Caballero Zifar* asegura que su libro «nunca apareció escrito en este lenguaje hasta ahora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron», y que no podrán juzgarse las cosas narradas «fasta que las oyan todas complidamente». Los hábitos orales perduran en la *Arcadia* de Sannazaro, donde Sincero, Carino y Opico cuentan sus historias ante un auditorio; y lo mismo hacen Selvagia o Felismena en la *Diana* de Montemayor, así como muchos otros personajes de los relatos pastoriles subsiguientes, cultivadores inconscientes de una tradición oral que acabará por fundirse en el magno crisol del *Quijote*. Se ha repetido hasta la saciedad que la obra de Cervantes inaugura los caminos de la novela moderna, y resulta, en efecto, difícil discrepar de tal afirmación. Hay demasiadas novedades que concurren en el *Quijote* por vez primera, y no insistiré en ellas. Pero existe una de extraordinaria importancia, que afecta al diseño mismo del personaje y que no se ha subrayado, a mi modo de ver, con la necesaria rotundidad. Es el caso que, antes de la creación cervantina, los personajes literarios han reci-

7.- La bibliografía sobre esta cuestión es ya abundante. Véase simplemente, con enfoques diversos, R. M. Walker, «Oral Delivery or Private Reading? A Contribution to the Debate on the Dissemination of Medieval Literature», en *Forum for Modern Language Studies*, VII (1971), págs. 36-42; R. Richmann, «Oral Composition», en *Neuphilologische Mitteilungen*, LXXX (1979), págs. 97-109; P. Saenger, «Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society», en *Viator*, 13 (1982), págs. 367-414. Y, naturalmente, los libros de P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (París, 1983) y *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale* (París, 1987).

8.- Me he ocupado de este asunto en mi libro *Literatura y público* (Madrid, 1986), págs. 103 ss.

bido su formación de enseñanzas orales o de experiencias propias, o por ambas vías. Lázaro de Tormes, por ejemplo, aprende viviendo, pero también aprovecha las enseñanzas orales de sus amos. Hasta 1605 no encontraremos en la historia literaria un personaje cuya formación es exclusivamente libresca y cuyo conocimiento de la vida procede no de un aprendizaje oral, sino de la lectura solitaria, de los libros devorados en silencio. El cambio es tan radical, que no resulta extraño que este personaje —el primer personaje de ficción *moderno*— pierda el juicio, porque en él se ha realizado una experiencia demoledora: la sustitución de la oralidad por la lectura. En ese punto hay que situar el arranque de la era moderna, y por eso es Don Quijote el primer personaje moderno, representante arquetípico de una nueva forma de civilización, y el *Quijote* la primera narración que recoge el tránsito de la Edad Media a los tiempos modernos, de la oralidad a la lectura, de la recepción colectiva a la individual.

Claro está que Don Quijote no sólo lee libros; también *oye* historias que cuentan los personajes, porque los hábitos de la oralidad todavía perviven. Pero hay algo más importante: Don Quijote *escucha* versos —recitados o cantados—, porque los versos no son como las novelas de caballerías. Ha comenzado a producirse un desajuste en las formas de la recepción literaria, y Don Quijote lee relatos, pero oye poesía. Ésta es la cuestión. Incluso en el escritorio de sus libros (I, vi), al tropezar el cura con el *Cancionero* de López Maldonado asevera que su autor «es grande amigo mío, y sus versos en su boca admiran a quien los oye». La extensión del hábito de la lectura silenciosa no afecta aún a la poesía, que continuará siendo durante mucho tiempo algo que exige ser oído. Recuérdese que, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope de Vega caracteriza a Marino como «gran pintor de los oídos». La cualidad plástica que el Fénix atribuye a Marino puede ser debida a ciertos caracteres descriptivos y sensoriales de su poesía. Pero lo significativo no es esto, sino la denominación «pintor de los oídos». Los rasgos supuestamente pictóricos de la poesía de Marino se perciben, por consiguiente, mediante el oído, y no gracias al entendimiento, como habría que suponer en una lectura silenciosa. ¿Se refiere únicamente Lope a la poesía de Marino en estos términos por las especiales características de la obra del poeta italiano? Parece que no es así, sino que la percepción auditiva es exigencia común a cualquier clase de poesía, al menos en el sentir de Lope. De otro modo resultaría muy difícil entender ciertas palabras que se deslizan en una carta al Duque de Sessa, fechada el 2 de julio de 1611, en la que Lope adjunta copia de un soneto y escribe: «Oiga V.E., señor, este soneto que hice entonces al propósito de arriba»<sup>9</sup>. Poesía y lectura silenciosa parecen escasamente compatibles. La poesía es aún, en la mente de Lope, un género concebido para su audición.

Pero no se trata de un caso singular. Probablemente sería imposible hallar algún poeta coetáneo que pensara otra cosa. Se vive aún dentro del sistema de usos y creencias de la retórica clásica, reavivada por los tratadistas italianos del primer Renacimiento y sus numerosos seguidores españoles. Hay que preguntarse, al menos en el terreno español, qué fue la poesía durante siglos para teóricos y creadores. Ya Juan Alfonso de Baena, en el prólogo a su *Cancionero*, afirma que la poesía es «composición muy sutil e byen graciosa, e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e rrespondientes d'ella e conponedores e oyentes»<sup>10</sup>. Podría pensarse que Baena, arrastrado por su propio gusto, piensa sobre todo en los debates palaciegos en verso, en que un poeta responde a otro, a menudo con los mismos consonantes, todo ello como espectáculo ofrecido a un público cortesano. Pero este acercamiento entre actividad poética y audición no aparece aquí como una información aislada, sino que se une

9.- *Cartas*, ed. N. Marín (Madrid, 1985), pág. 83.

10.- *En las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. F. López Estrada (Madrid, 1984), pág. 37.

a otras de la misma época. En su conocido *Prohemio*, el Marqués de Santillana asocia el sonido a cualquier tipo de versos: las «dulçes bozes e fermosos sonos» son tan esenciales al verso como las «verdes fojas» que «en el tiempo de la primavera guarnesçen e aconpañan los desnudos árboles»<sup>11</sup>.

Las indicaciones de Nebrija son por muchos conceptos preciosas. En su *Gramática castellana* (1492), y tras afirmar que las palabras «son para traspasar en las orejas del auditor aquello que nosotros sentimos teniendo lo atento en lo que queremos dezir», se refiere a los versos y a su recepción en los siguientes términos:

Usando de consonantes, el que oie no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue; lo cual, conociendo nuestros poetas, expienden en los primeros versos lo vano e ocioso, mientras que el auditor está como atónito, e guardan lo maçio e bueno para el último verso de la copla, porque los otros desvanecidos de la memoria, aquel sólo quede assentado en las orejas<sup>12</sup>.

Prescindiendo de otros detalles del mayor interés, me interesa subrayar que Nebrija habla de «el que oie [los versos]», «el auditor», «las orejas». En su horizonte mental no cabe otra forma de recepción que la acústica: la poesía es para el oído. Muy pocos años más tarde sorprenderemos a Juan del Encina explicando cómo deben leerse los versos:

Hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito, sin cobrar aliento; y entre verso y verso parar un poquito más; y entre copla y copla, un poco más, para tomar aliento<sup>13</sup>.

No se trata de recomendaciones dadas por alguien que sospeche siquiera para los versos otro cauce que el de la oralidad.

No es éste el momento de efectuar un repaso ni aun somero a los tratados retóricos renacentistas y barrocos, al menos desde Miguel de Salinas (1541) hasta Jáuregui (1624), incluyendo obras italianas tan significativas como las de Daniele Barbaro, Giovan Pietro Carpiano, Cesare Crispolti o Torquato Tasso, y testimonios tan elocuentes como los de Herrera. En todos los casos, el oído es juez inapelable que determina la aceptación o el rechazo de palabras y versos; en todos, los versos se caracterizan mediante metáforas como «suaves» o «ásperos» referidas a la percepción acústica, vía exclusiva de acceso al texto poético.

La poesía, en efecto, se lee en voz alta, y se escribe para ser leída en voz alta: en un círculo de amigos, en una Academia, o incluso a solas, pero en voz alta, en una recitación del lector para sí mismo. Las leyes codificadas por las antiguas retóricas y perpetuadas durante siglos son preceptos nacidos de una situación de oralidad general. Los géneros en prosa serán los primeros en ir apartándose gradualmente de esa condición oral —sobre todo el más moderno, la novela, sin raíces claras en la tradición antigua—, aunque no falten los intentos de lograr una prosa «numerosa», entre ellos el admirable de fray Luis de León. En la poesía, en cambio, perdura con ventaja el antiguo sistema, favorecido en muchos casos, además, por la presencia de otros elementos concomitantes, como la música, que puede acompañar tanto un romance como un villancico o un soneto.

La literatura áurea ofrece multitud de testimonios de este destino oral de la poesía. En el

11.- *Las poéticas...* cit, pág. 57.

12.- Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis (Madrid, 1984), pág. 147.

13.- *Las poéticas...* pág. 93.

*Quijote*, en el *Marcos de Obregón*, en las novelas de Castillo Solórzano, en el *Estebanillo González* y en muchos otros lugares los personajes cantan, recitan o leen en voz alta coplas, romances, sonetos y todo género de composiciones. En *El bachiller Trapaza* (XII) «pidió [Emerenciana] a Trapaza que a esto le hiciese unos versos graciosos, que gustaría mucho su señora de oírlos». Como en la carta de Lope, la lengua delata a veces los usos. En *Estebanillo González* (XII), éste recibe un billete de una dama y, tras leerlo a solas, continúa relatando: «Quedé tan enamorado de oír el billete...». En *La niña de los embustes*, de Castillo Solórzano (V), Teresa entrega a un corcovado unas décimas satíricas compuestas por el Licenciado Sarabia y señala: «Leyó estas décimas para sí el gibado galán, mudándosele con cada verso de varios colores el semblante, en que mostró estar corrido». Naturalmente, la lectura silenciosa de los versos por parte del corcovado se explica por ser el destinatario de la sátira, y de ahí que el autor se encargue de precisar que lee «para sí». *Leer* es siempre, cuando se refiere a versos, leer en voz alta. Cuando por alguna razón se hace en silencio, parece necesario subrayarlo, precisamente porque es anómalo. Recuérdese que González de Salas, en su edición de la poesía de Quevedo, anota un grupo de poemas en que aparece la canción «No os espantéis, señora Notomía» y señala que son «tan frecuentes las copias que de esas dos canciones se hallan, que ya por los muchos ejemplares se podrían reputar por impresas, cuando no lo estuviesen; aunque yo creo lo habrán sido en alguno de tantos librillos sabandijas que bárbaramente brotan de ordinario para auditorio muy vulgo». Repárese en que el público de lectores de la poesía es un «auditorio». Leer poesía es, en efecto, leer en voz alta. La lectura silenciosa será una conquista tardía. Si se quiere una prueba más, puede acudir al diccionario de Covarrubias, donde la voz *leer* tiene todavía una única acepción: «Es pronunciar con palabras lo que con letras está escrito». En cambio, el Diccionario de Autoridades, ya en el siglo XVIII, ampliará así la definición: «Pronunciar lo que está escrito, o repararlo con los ojos». He aquí el primer reconocimiento lexicográfico de la lectura silenciosa.

El carácter oral que se otorga a la poesía tiene consecuencias inevitables en el género, así como en el paso de una versificación irregular —en la que el fraseo musical, por una parte, y la rima, por otra, ayudan a mantener la percepción de cada unidad métrica— a otra isosilábica y con rima —factores que cumplen las mismas funciones—, e impide hasta el siglo XVIII la difusión de metros libres, en los que la percepción de cada verso es posible sólo si el texto se tiene a la vista y se lee, en lugar de oírlo.

En los siglos XVI y XVII, la poesía se concibe aún como secuencia sonora que debe ser oída, y esto repercute inevitablemente en su frágil sistema de transmisión: copias manuscritas, a veces tomadas de oído o incluso reconstruidas entre varios oyentes, pliegos sueltos derivados con frecuencia de esas copias— con los que algunos editores tratan de obtener unos beneficios que los autores no han buscado... Ocurre, *mutatis mutandis*, lo mismo que con los chistes, las anécdotas, los cuentecillos populares, las facecias: muy pocas veces se publican<sup>14</sup>, y cuando sucede se debe a una moda, como en el caso de los libros de anécdotas no muy numerosos, por otra parte— impulsados por los humanistas italianos del siglo XVI y por los tratados de cortesanía. Naturalmente, el carácter oral de la poesía permite jugar con la pausa métrica, con el hipérbaton o con la dialefa tan provechosamente como con el uso de

14.- La sorprendente costumbre de los poetas áureos de no publicar sus versos fue ya destacada por A. Rodríguez-Moñino en su trabajo *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1968. Cabría añadir que si los autores parecen reacios a editar su obra poética, sí publican, en cambio, la prosa y el teatro.

combinaciones fónicas para producir «aspereza» o «suavidad», como tantas veces repiten los tratadistas. El lector actual, enfrentado en silencio a textos impresos, pasa por alto multitud de primores estilísticos y se impacienta ante la gran cantidad de poemas que dicen casi lo mismo, sin advertir que su experimentación formal está unida, en proporciones muy acusadas, a la recepción auditiva de los textos.

Hacia 1919 escribía Antonio Machado: «Recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones». Ningún poeta de los siglos XVI y XVII había llegado a alcanzar esta actitud, y sin embargo leemos sus textos igual que los de Machado, es decir, actuando como lectores, no como oyentes. La poesía del Siglo de Oro se convierte para nosotros en un texto mudo, mero objeto visual y conceptual que apela exclusivamente al entendimiento, no al oído; es la palabra inaudita, o, si se prefiere, la voz que clama en el desierto: en un desierto poblado de lectores que han perdido su capacidad auditiva.

Esta circunstancia impide entender muchos de los esfuerzos innovadores de tratadistas y poetas, basados casi siempre en los aspectos fónicos del texto. Basta revisar el *Arte métrica española* (1592) de Juan Díaz Rengifo y examinar algunas de las variedades de sonetos que allí se proponen: el «soneto continuo», donde las rimas de los tercetos repiten las de los cuartetos; el «soneto encadenado», con una consonancia entre el final de cada verso y el principio del siguiente; el «soneto con eco», o el que Rengifo llama «soneto terciado», donde las rimas van alternando en serventesios sin que haya dos rimas sucesivas iguales. Hay que advertir que no nos hallamos ante simples teorías. Un «soneto terciado» aparece entre las composiciones de Herrera publicadas por Pacheco. El propio Lope tanteó las posibilidades de la llamada «rima redoblada» en un soneto de su comedia *La fuerza lastimosa* (III, 9) que comienza así:

Peligro tiene el más probado vado;  
quien no teme que el mal le impida, pida,  
mientras la suerte le convida, vida,  
y goce el bien tan sin cuidado dado.

Y en el *Cancionero* (1588) de López de Úbeda se encuentra un «soneto encadenado» cuyo primer cuarteto dice:

Dulcísimo Jesús, mi amor festina;  
festina, que por verte peno y muero;  
muero por tí, y ansí, mi amor, lo quiero,  
quíerolo porque amor a esto me inclina.

Ecos, rimas partidas o «cabos rotos» —que no desdeñó Cervantes— y otros artificios semejantes se apoyan igualmente en la exigencia implícita de una lectura en voz alta. *La pícara Justina* ofrece, en los versos que encabezan cada capítulo, un abundante repertorio de estas modalidades: rimas internas, consonancias dobles en el mismo verso, versos con el final de nombres y verbos cortado, redondillas con sólo dos consonantes (*más y menos*) —que recuerdan el soneto de Herrera con las rimas *hielolfuego* en los cuartetos y *muerte/vida* en los tercetos— y un sinfín de procedimientos cuyo rasgo común es el de operar con el sonido. Frente a tal variedad de artificios, ¿qué escaso el número de aquellos otros que parecen requerir tan sólo una consideración visual del texto! Apenas el acróstico, el «soneto retrógrado» —que puede leerse al derecho y al revés—, los laberintos y muy poco más, de escaso rendimiento o recluso en los cenáculos de humanistas. Y junto a ello, una muchedumbre de

composiciones que exigen la oralidad, y hasta una pronunciación marcadamente arrufianada, como en unos epigramas de Juan Navarro de Cascante publicados por Robert Jammes<sup>15</sup> donde la palabra «oso» sirve de base a ciertos chistes obscenos que se desvanecerían por completo en la lectura silenciosa:

Señora, un osso tenéis,  
y así podréis tener dos,  
que si osso dieron a vos  
es porque vos osso deís.

La rima -es decir, una reiteración fónica— desempeña un papel esencial en la audición. Recuérdese cómo Nebrija ya había señalado que «el que oye no mira lo que se dice, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue». Esto hace que la rima pueda ser con frecuencia algo más que una simple reiteración fónica, y que llegue incluso a constituir el esqueleto significativo de la estrofa. Así, en el comienzo de este soneto de Pedro Espinosa:

Su pobre origen olvidó este río  
y en anchos vados espumoso espanta  
al que, armado de robles, se levanta,  
valiente monte, a contrastar su brío.

El núcleo semántico del cuarteto puede resumirse en la secuencia de los sintagmas que entran en rima: «este río espanta— al que se levanta —a contrastar su brío». Las rimas soportan, así, la máxima carga semántica del texto, precisamente porque el consonante que se repite es el que mejor percibe el oyente. En la lectura silenciosa, este efecto se borra o, al menos, disminuye considerablemente. Factores conectivos de otra naturaleza intervienen en la rima del soneto de Góngora que comienza así:

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida...

Evidentemente, el «humor... destilado» y el «licor... sagrado» están relacionados por algo más que por la rima, y hasta la vecindad fónica de los sustantivos apoya tal relación; en cuanto al segmento final del verso primero «que a gustar convida», supone una acción cercana a la de «ministrar» que se atribuye a Ganimedes en el verso cuarto. La rima subraya, pues, relaciones semánticas. A veces, incluso la utilización de un hipérbaton violento se explica por esta necesidad de colocar en rima las palabras que más estrechamente deban vincularse, como en este otro soneto de Góngora:

Prisión de nácar era articulado  
de mi firmeza un émulo luciente,  
un diamante ingeniosamente  
en oro también él aprisionado.

La rima en -ado aproxima las dos perspectivas desde las que se contempla el diamante, que es «prisión» del dedo y, a la vez, está «aprisionado» por el oro que lo rodea. En cuanto

15.- «Les épigrammes burlesques de Juan Navarro de Cascante», en *Les langues néolatines*, 159 (1961), págs. 3-21.



a la segunda rima, une los versos centrales, donde el «émulo luciente» es imagen del «diamante» del verso inmediato. Sin el hipérbaton, el efecto no hubiera sido posible.

He aquí otro caso, perteneciente a un soneto burlesco de Quevedo, cuyos cuartetos dicen así:

Que no me quieren bien todas, confieso;  
que yo no soy doblón para dudallo.  
Si alguno tengo, gusto de guardallo;  
si me aborrecen no será por eso.

Con quien tiene codicia, tengo seso;  
en pagar soy discípulo del gallo,  
y yo ningún inconveniente hallo  
en estas retenciones que profeso.

En el cuarteto inicial, la rima en *-eso* enlaza dos aseveraciones afines: «no me quieren bien» y «me aborrecen»; la rima en *-allo* agrupa los versos centrales en torno a la noción «doblón» del v. 2, reproducida en el siguiente mediante la elipsis del primer hemistiquio y la deixis de «guardallo». Ahora bien: el aborrecimiento de las mujeres se debe a la avaricia del sujeto. Por ello, la función de la rima continúa operando en el cuarteto siguiente, unida a las expresiones «quien tiene codicia» frente a la que se opone el «seso», es decir, la negativa y «retenciones». Por otra parte, la rima en *-allo*, vinculada al dinero en el primer cuarteto, prolonga aquí su papel en el verso «en pagar soy discípulo del gallo», es decir, gallina, cobarde y tímido; y el verso siguiente parece referirse al anterior, gracias al nexo coordinativo y al encabalgamiento tras «hallo», aunque la sintaxis lo desmienta luego<sup>16</sup>.

A menudo, la reiteración de la rima aparece apoyada por reiteraciones y antítesis léxicas. Así, en el comienzo de este soneto de Quevedo:

¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza  
en esta vida frágil y liviana?  
Los dos embustes de la vida humana  
desde la cuna, son honra y riqueza.

La antítesis *pobrezalriqueza*, paralela a la establecida entre *verdad* y *embustes*, marca nítidamente la contraposición entre las dos partes del cuarteto —reforzada, además, por la doble entonación— y se completa con la reiteración del vocablo «vida» en los dos versos centrales.

El carácter oral de la transmisión explica igualmente el desarrollo de numerosos artificios cuyo efecto sería menos evidente en una lectura silenciosa: los ovillejos, las rimas en eco, los versos de cabo roto y muchas otras modalidades que no desdeñaron los mejores poetas de los siglos XVI y XVII. Pero, como en las viejas grabaciones, la voz de nuestra poesía áurea llega hasta nosotros muy apagada y casi inaudible, y es preciso repristinarla si se quiere recuperar su naturaleza sonora, esencial para comprender lo que los poetas entendieron por poesía, producto culto para círculos de iniciados, muy superior al teatro que sí se editaba, además de representarse—, como acredita el pasaje en que Jáuregui contrapone el público de ambos géneros:

16.- No entro en otras particularidades del soneto que fueron analizadas por R. M. Price en «A Note on Three Satirical Sonnets of Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, XI. (1963), págs. 79-89.

RICARDO SENABRE

Para entender ilustres versos supongo, a lo menos, los buenos juicios y alentados ingenios cortesanos de suficiente noticia y buen gusto, y sobre todo inclinados al arte; porque si carecen desta inclinación [...] aunque sean muy doctos y sabios, son impropios oyentes, quanto los aficionados son digno teatro, aunque no lleguen a eruditos y doctos<sup>17</sup>.

---

17.- *Discurso poético*, ed. Melchora Romanos (Madrid, 1978), pág. 126.