

Apéndice de TEORÍA LITERARIA que recoge los principales recursos literarios y los conceptos más relevantes de la métrica castellana. Con ejemplificación significativa.

Referencia bibliográfica:  
Lengua castellana y literatura. Bachillerato I.  
Ed. Santillana. 2000

# APÉNDICES DE RETÓRICA Y MÉTRICA

HERMINIO CRESPO MORENO

---

## **APÉNDICES**

**I. Glosario de recursos literarios ..... 2**

**II. Métrica ..... 13**

**I**

**GLOSARIO DE RECURSOS LITERARIOS**

Vamos a desarrollar una breve aclaración sobre el significado y empleo de diversos conceptos relacionados con el lenguaje literario, que precisaremos mediante ejemplos extraídos de las obras de distintos autores, épocas y géneros de la literatura en español.

El conocimiento de los recursos literarios resulta de una gran ayuda para comprender el contenido de los textos y disfrutar de ellos en cuanto obras de arte. Puesto que el lenguaje es la materia prima de las obras literarias, la eficacia comunicativa y el valor estético de éstas depende, en gran medida, de la habilidad con que se plasman las ideas a través de las palabras; es decir, del modo en que las palabras se distribuyen en determinadas estructuras, ya sean sintácticas, morfológicas o fonéticas, y de la forma en que se presenta el pensamiento, ya sea a través del vocablo preciso o a través de otros que evocan indirectamente la idea.

Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que esos recursos no son exclusivos del lenguaje literario, sino que también forman parte del habla cotidiana y pueden emplearse para realzar la expresividad, subrayar la emoción o disponer de modo más claro y persuasivo las ideas en un texto. Aunque no siempre seamos conscientes de ello, empleamos a diario metáforas («Eres un sol», «Estoy hecho polvo»), hipérbolos («Adiós a todo el mundo»), personificaciones («Ese plato de macarrones me está llamando a gritos»), aliteraciones («Hola, hola, pajarito sin cola») y muchos otros procedimientos con los que aumentamos la efectividad de nuestros intercambios lingüísticos. Conocer cuáles son los mecanismos creativos que ofrece la lengua resulta, por tanto, sumamente útil para mejorar nuestra comunicación, ya sea oral o escrita, así como para desentrañar el mensaje de los textos, tanto de los literarios como de los pertenecientes al ámbito cotidiano.

Por lo general, los diccionarios y manuales de retórica incluyen los recursos retóricos en el apartado del estilo, considerando que su empleo sirve para adornar la expresión verbal. Aunque es cierto que su uso embellece y eleva el registro lingüístico común, debe tenerse presente que estos recursos, utilizados de la manera adecuada, también contribuyen a hacer que los textos, literarios o no, resulten más interesantes, eficaces y persuasivos.

Entre los recursos literarios suelen distinguirse dos formas básicas: tropos y figuras.

∪ Los **tropos** consisten en la ruptura de la correlación habitual entre significado y significante; es decir, son traslaciones semánticas. Por ejemplo, al significado 'pelo' le corresponden los significantes *vello*, *pelo*, *cabello*, pero si expresamos ese mismo significado mediante un tropo como la metáfora, podremos designarlo mediante la palabra *oro*.

∪ En las **figuras**, los vocablos conservan el significado acostumbrado de la lengua común, pero gracias a alguna particularidad fonética, gramatical o semántica adquieren una mayor expresividad.

Las figuras se dividen en **figuras de dicción**, que se apoyan en el significante o forma de las palabras, y **figuras de pensamiento**, que se basan en una modificación del significado. En líneas generales, la diferencia existente entre estos dos tipos de figuras se observa al recurrir a una traducción de un idioma a otro: las figuras de dicción no pueden verse de una lengua a otra; en cambio, las figuras de pensamiento se mantienen en el texto traducido. No obstante, debe subrayarse que todos los recursos inciden simultáneamente en la forma y el contenido de los textos: una modificación en la manera de presentar las ideas conlleva una transformación estilística y un cambio en la expresión influye en el sentido de lo dicho.

## 1. TROPOS

### **Antonomasia**

Consiste en sustituir un nombre común por el nombre propio del individuo que se considera el representante ejemplar de una determinada cualidad. Jorge Manrique afirma de su padre que fue un Alejandro Magno en generosidad, y al tío Lucas, por su ingenio, lo describe Pedro Antonio de Alarcón como «un Francisco de Quevedo en bruto».

También se puede proceder sustituyendo un nombre propio por el rasgo que define al personaje: en muchos poemas religiosos se nombra a Cristo como «el Buen Pastor» y en las obras medievales «el enemigo» es el demonio.

### **Alegoría**

Puede definirse como una metáfora continuada o un encadenamiento de metáforas. La obra *El Criticón*, de Baltasar Gracián, está construida sobre la alegoría, de tradición cristiana, que concibe la vida del hombre como una peregrinación o viaje en la tierra. Así, el naufragio de los protagonistas, Andrenio y Critilo, significa su nacimiento, y su llegada a la isla de la inmortalidad, su muerte.

Resulta infrecuente emplear alegorías en el habla, porque es difícil enlazar de modo consistente un conjunto de metáforas. Además, se trata de un procedimiento que se asocia con una intención didáctica. La alegoría es, en cambio, frecuente en los textos religiosos, a través de los cuales se quiere transmitir una enseñanza moral o teológico. Las parábolas del Nuevo Testamento son, por ejemplo, alegorías explicadas (Cristo es el buen pastor y sus seguidores son las ovejas del rebaño; los apóstoles son pescadores que deben captar con sus «redes» -sus sermones- a los «peces», es decir, los hombres, etc.).

De manera menos rígida, la alegoría es la base constructiva de numerosas fábulas morales y políticas de la literatura moderna: en Franz Kafka, la desorientación e insignificancia que siente el hombre ante la sociedad le transforman en un insecto (*La metamorfosis*); Miguel de Unamuno expresa el dilema entre la mentira y la verdad de la fe (*San Manuel Bueno, mártir*) mediante la leyenda del pueblo sepultado por las aguas; y en varias obras de Antonio Buero Vallejo es fácil percibir resonancias alegóricas, como en *Historia de una escalera* (donde la escalera es un macrocosmos que representa a la sociedad), *La ardiente oscuridad* y *El tragaluz* (en las que el argumento gira en torno al significado simbólico de la capacidad de visión, la ceguera y la luz), etc.

### **Hipérbole**

Es una exageración. Tomando como punto de partida un concepto real, se magnifica o minimiza mediante su sustitución por otra idea semejante que, en realidad, no es equivalente en términos cuantitativos. Podría decirse que es una metáfora o una metonimia desproporcionada. Por ejemplo, Francisco de Quevedo dice de los entrometidos que son «las lapas de la ambición y los pulpos de la prosperidad» (*Sueño de la muerte*) y Luis Rosales que «cuando se ama / todo el cuerpo termina siendo labio» (*La casa encendida*).

Las hipérbolas forman parte importante de las expresiones hechas del castellano: «ablandar a las piedras», «comer como una boa», «estar hecho un elefante», «asustarse hasta de la propia sombra», etc. Es frecuente echar mano de este recurso sobre todo con intención ponderativa, elogiosa, insultante o cómica. Así, decimos «¡Menuda mansión!» para poner de relieve nuestra admiración ante la casa de un amigo; «¡Qué burrada!», para subrayar la necedad de alguien; o «Era tan delgada que se tragó el hueso de una aceituna y pensaron que estaba embarazada», para caricaturizar la delgadez de una mujer.

### **Ironía**

Hay ironía cuando se da a entender algo diferente de lo que se dice. En *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, el ingeniero José Rey despierta la ira del párroco, don Inocencio, cuando critica el estado de pobreza y atraso de la ciudad, a lo que éste

responde con una violenta diatriba contra los que vienen de fuera y se permiten opinar sobre lo que no saben, para concluir irónicamente: «Nada, amigo mío, [...] está usted autorizado a todo, incluso para decir que somos poco menos que cafres». Cuando la ironía posee un carácter amargo o insultante, se denomina **sarcasmo**.

En situaciones cotidianas es muy habitual mostrar ironía para expresar de modo indirecto una opinión negativa o el rechazo de algo; así ocurre, por ejemplo, cuando ante la negativa a ayudar en la realización de una tarea se contesta con un «¡Muchas gracias!» o cuando para censurar una acción se dice «Me parece muy bonito». Normalmente, el contexto deja suficientemente claro que no se deben entender literalmente estas palabras. No obstante, se ha de tener cuidado porque si el interlocutor no capta el sentido irónico puede originarse un malentendido.

### **Metáfora**

Consiste en sustituir un vocablo por otro con cuyo significado tiene algún aspecto común que permite identificar ambos términos, uno real y el otro figurado.

El esquema más habitual es «A es B»: «El sol es un globo de fuego, / la luna es disco morado» (Antonio Machado). En otras ocasiones, se puede omitir el término real (metáfora pura); entonces, la metáfora puede ser más difícil de desentrañar, a menos que el contexto lo facilite, como ocurre cuando Antonio Gamoneda menciona «la lengua roja» para aludir a la luz que se recorta en el horizonte contra la oscuridad de la noche al comienzo del amanecer.

La metáfora es probablemente el tropo de empleo más frecuente tanto en la literatura como en la vida cotidiana. «Esta aula es un horno», «Eres un sol», «Ese niño es un cerdito» son metáforas que describen objetos o seres de manera expresiva. Con ellas no sólo estamos diciendo 'Hace calor', 'Eres un encanto', o 'Ese niño está sucio', sino que además transmitimos nuestra opinión sobre lo que se describe ('No aguanto tanto calor', 'Te agradezco tu amabilidad, por la que tengo una excelente opinión de ti', 'Aunque la rechace, me hace gracia la suciedad de ese niño', etc.).

### **Metonimia**

La metonimia consiste en designar un concepto con el nombre de otro con el cual guarda una relación de contigüidad lógica o material. La relación puede ser entre continente y contenido, entre la parte y el todo, entre la causa y el efecto, entre la obra y su autor... (ver este concepto en las relaciones semánticas de la unidad 3). Así, Cartucho, en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, al decir «a mí no me la dan con queso», quiere decir 'no me harán caer en la trampa' (donde se pone el queso a modo de cebo para los ratones). Fray Luis de León, para manifestar su indiferencia ante el lujo de los palacios, escribe que «ni del dorado techo / se admira» (*Oda a la vida retirada*). Y Pedro Salinas, en el título de su libro *La voz a ti debida*, se está refiriendo al propio poemario con la palabra *voz*, que es su origen.

Otra posibilidad es la sustitución de lo abstracto o idea simbolizada por lo concreto o símbolo («abrazó la cruz», con el sentido de 'se convirtió al cristianismo').

Se basan en la metonimia multitud de expresiones usadas para designar la realidad: «Póngame un vino» (por 'un vaso de vino'), «Tiene tres cabezas de ganado» (por 'tres vacas'), «Tiene una buena cabeza» (por 'es inteligente'), etc.

La metonimia es un recurso que se emplea también con frecuencia en la publicidad para vender un objeto que se asocia con un concepto valorado positivamente por el consumidor: «Ha llegado la primavera a El Corte Inglés» (por 'la ropa de la temporada de primavera'), «Majórica: el lujo a su alcance» (por 'las perlas'), «Una noche Flex» (por 'una noche de descanso'), «Cuerpos Danone» (por 'estilizados, sanos y perfectos'). Lo mismo ocurre en muchos anuncios en los que se nos quiere hacer creer que determinados objetos (coches, cigarrillos, comida preparada, etc.) tienen una vinculación metonímica con conceptos como 'la vida familiar' o 'la felicidad', porque son parte, continente o causa de ellos.

## Sinestesia

Es la transposición de un concepto que pertenece a un determinado ámbito sensorial a un objeto que pertenece a un ámbito sensorial diferente, de modo que se asignan olores a elementos que normalmente se perciben a través de la vista, sonidos a otros que se asocian al olfato, etc. Es un recurso muy frecuente en la poesía modernista, en la que se revaloriza la percepción sensorial: Rubén Darío ama al sol «sonoro» y Antonio Machado califica el viento de «rojizo».

Hay sinestesias que están fossilizadas en la lengua habitual. Así, decimos que tiene la voz «dulce»; de determinados asuntos, que «apestan»; o de los años, que nos «pesan».

## 2. FIGURAS

6

### 2.1. Figuras de dicción

Se pueden basar en tres procedimientos:

- La repetición de ciertos elementos (fonemas, morfemas, lexemas, palabras o estructuras sintácticas) en una secuencia dada.
- La omisión de alguno de esos elementos.
- El cambio de orden de algunos elementos.

#### **A) Figuras por repetición**

En este tipo de figuras, el efecto es de reiteración, con lo que se subraya la idea que se quiere transmitir, intensificándola o matizándola.

##### **Aliteración**

Es una repetición de carácter fónico, es decir, de una misma consonante o vocal, o de vocales o consonantes pertenecientes a un mismo grupo (de abertura media [e, o]; fricativas [s, z, j...], dentales [t, d], labiales [m, b], etc.). Cuando la repetición se produce al final del verso se habla de **rima**.

Con frecuencia el sonido que se repite evoca el significado de las palabras en las que se produce la repetición o de otras palabras próximas: «un susurro de abejas que sonaba» (Garcilaso de la Vega, *Égloga III*), «un no sé qué que quedan balbuciendo» (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*). Nos encontramos entonces ante una **aliteración onomatopéyica**.

La aliteración, como otros recursos basados en la repetición, ayuda a que los enunciados puedan memorizarse con mayor facilidad, por lo que se usa mucho en refranes («Da menos el duro que el desnudo») y, hoy, en lemas propagandísticos («Puntuales sin purgantes», en un anuncio de laxantes).

##### **Anáfora**

Es la repetición de una palabra o grupo de palabras al comienzo de un verso o de una frase: «todas visten un vestido, / todas calzan un calzar, / todas comen a una mesa, / todas comían de un pan» (*Romance de doña Alda*). Es figura muy usada en la oratoria, porque es fácil ir improvisando elementos para añadirlos tras la anáfora y porque de esta manera se hace hincapié en una determinada idea.

##### **Epífora**

La epífora es la repetición de una o varias palabras al final de un verso o una frase: «Del que te alaba *más de cuanto es verdad*, non te asegures de te denostar *más de cuanto es verdad*» (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*). Es recurso menos habitual que el anterior.

### Gradación (concatenación)

Consiste en enlazar enunciados mediante la repetición al comienzo de un verso o una frase del último elemento del verso o frase anteriores: « ... los rayos de la luna / descubrieron sus adargas; / las adargas avisaron / a las mudas atalayas, / las atalayas a los fuegos, / los fuegos a las campanas» (Luis de Góngora).

Aunque la gradación es un recurso meramente formal, puede aprovecharse para expresar contenidos en orden ascendente o descendente de intensidad. De esta manera se pueden lograr efectos patéticos y persuasivos muy interesantes; véase, por ejemplo, el siguiente razonamiento: «A pesar de que los libros son caros, su valor es inestimable. En los libros están encerrados el saber y los conocimientos necesarios para la vida. Ese saber y esos conocimientos permiten acceder a una profesión, al tiempo que fomentan las aficiones intelectuales. El desempeño de una profesión es la base para llevar una vida plena y económicamente independiente; y las aficiones, por su parte, enriquecen la personalidad, incrementando el nivel de realización personal.»

### Polisíndeton

Es la repetición de unnexo coordinante: «Y luego, de hombre, cuando ve sudores y penas, *y* tráfago *y* muchedumbre, / *y* con generoso corazón se siente arrastrado / *y* es una oleada con la multitud» (Vicente Aleixandre). El recurso opuesto es el **asíndeton**.

En la lengua ordinaria el polisíndeton contribuye a comunicar una idea de modo insistente: «Si no terminas, ni podrás salir, ni ir al cine, ni llamar por teléfono, ni jugar al fútbol, ni salir con tus amigos».

### Annominatio

Es la repetición de un lexema con alguna variación fonética o morfológica, que puede originar un cambio de su significado. Da lugar a diversos juegos de palabras: «Con pocos *libros libres...* / ... *paso* y me *paseo*» (Luis de Góngora).

La annominatio es una manera ingeniosa de transmitir un mensaje con gran brevedad, por lo que es aprovechado por humoristas y, a veces, en anuncios publicitarios que buscan despertar una cierta complicidad en el destinatario.

### Paralelismo

Consiste en la repetición de partes de la oración u oraciones que conservan la misma longitud o la misma estructura sintáctica. Este recurso es muy utilizado en la poesía de todos los tiempos: «Niña de greyes delicadamerite doradas / niña obsesión de la cigüeña virgen /... / Niña que obedeció al autillo apóstol /... / Niña de inexistente concierto, / niña de crueles sonatinas y malévolos libros de /Tom Wolfe» (Blanca Andreu).

Un modo especial de paralelismo es la **correlación**, por medio de la cual se colocan las palabras de modo simétrico. Es un recurso habitual en la poesía del Siglo de Oro:

*Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;*

*mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tugentil cuello,*

*goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, más tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

LUIS DE GÓNGORA

En la prosa el recurso del paralelismo es muy útil para expresar un razonamiento bien trabajado: «Estudiar, hacer deporte y relacionarse con amigos son actividades necesarias para un niño. La primera ensancha su mente, la segunda fortalece su cuerpo, la tercera desarrolla su afectividad.»

### Quiasmo

El quiasmo consiste en la disposición cruzada de elementos equivalentes o semejantes. Es un recurso que permite jugar con las ideas, poniendo de manifiesto su auténtico sentido, que a primera vista permanece oculto: «¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?» (Francisco de Quevedo, *Epístola censoria al Conde-Duque*).

## B) Figuras por omisión de elementos

La supresión de elementos necesarios en el texto implica en este tipo de figuras una concentración mayor de las ideas expresadas. El efecto puede ser de oscuridad, pero cuando la omisión se maneja de manera adecuada se consigue involucrar de forma más efectiva al receptor, que se ve obligado a «rellenar» las lagunas. Así el texto puede resultar más sugerente, más rico de contenidos.

### Asíndeton

Es la figura contraria al polisíndeton. Consiste en la omisión de nexos coordinantes, de modo que el texto avanza de manera abrupta, lo que contribuye a dotarle de gran fuerza expresiva: «Te quiero pura, libre, / irreductible: tú» (Pedro Salinas). También sirve para acelerar el ritmo y que las acciones o elementos expresados aparezcan como evidentes por sí solos: «Entrené, jugué, gané».

### Elipsis

Consiste en la omisión de uno o varios elementos que, aunque necesarios según las reglas gramaticales, se suprimen porque pueden deducirse del contexto o de la lengua: «Lo bueno, si [es] breve, dos veces bueno» (Baltasar Gracián). Obsérvese que la elipsis convierte un enunciado en ininteligible cuando el contexto no es compartido por los interlocutores. Una oración como «Pásame el que está a la izquierda» sólo es comprensible si el receptor tiene ante la vista el objeto al que se refiere el que habla. En la lengua escrita esto supone que, normalmente, no se puede elidir un elemento que no haya sido introducido antes en el texto.

La elipsis constituye un procedimiento artificioso, pero que resulta muy efectivo a la hora de formular expresiones redondas, como en el siguiente anuncio de una institución bancaria: «El banco del futuro. Tu futuro banco.»

Un tipo particular de elipsis es el **zeugma**, que consiste en emplear una sola vez un vocablo que debería repetirse varias veces: “Tres de los niños han cumplido los diez años; dos, los ocho; otros dos, los siete”, (Juan García Hortelano). Obsérvese que la omisión de la forma verbal en los dos últimos términos de la enumeración parece casi obligada por motivos estilísticos, para evitar la excesiva repetición, y que está señalada gráficamente mediante una coma.

### Reticencia

Consiste en interrumpir de modo abrupto una idea, dejando una frase sin acabar. Puede expresar vacilación respecto a una idea: «Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?» (Miguel de Unamuno, *Niebla*); o también el deseo de no enfrentar al receptor con un asunto desagradable o que no se considera de buen gusto describir en todo detalle: «Entonces él sacó un cuchillo y le asestó varias puñaladas... Bueno, ya te puedes imaginar lo que pasó.»

Relacionada con la reticencia está la **preterición**, por la que se alude a algún asunto que, aparentemente, se quiere evitar. Sin embargo, en el caso de esta figura, el efecto perseguido es el opuesto del que se logra con la reticencia, pues con la preterición

se suele poner de relieve algo de lo que se afirma que no se quiere tratar: «No hablaré una vez más de la corrupción, ni me extenderé sobre los muchos casos que están ya en manos de los tribunales y que todos conocemos».

### **C) Figuras por cambio de orden**

Son figuras que consisten en cambiar el orden que los elementos sintácticos acostumbran a tener en la oración.

#### **Hipérbaton**

El hipérbaton consiste en intercalar elementos entre dos términos que normalmente van juntos o simplemente en alterar el orden de éstos: «divina me puedes llamar Providencia (Juan de Mena); «De la luna a los reflejos / a lo lejos / árabe torre se ve» (José Zorrilla).

Sin llegar al extremo de la dislocación que encontramos en la lengua poética, no faltan ocasiones en el habla habitual en las que se altera el orden de los elementos de la oración con el fin de realzarlos.

## **2.2. Figuras de pensamiento**

Las figuras de pensamiento constituyen recursos muy útiles para la composición de textos expositivos y argumentativos porque no sólo indican cómo y dónde disponer las ideas, sino que proporcionan mecanismos para desarrollarlas.

Las figuras de pensamiento pueden agruparse en varias categorías. Aquí proponemos la siguiente clasificación:

- a) Figuras de amplificación y evidencia.
- b) Figuras de ficción.
- c) Figuras de apelación.

### **A) Figuras de amplificación y evidencia**

Las figuras de este grupo sirven para desarrollar una idea añadiendo información que la enriquece o matiza, o bien para realzar una idea haciendo evidente lo que se quiere decir con ella.

#### **Antítesis y paradoja**

La **antítesis** es la oposición de palabras o ideas: «Sobre la negra túnica, su mano / era una rosa blanca... » (Antonio Machado). En *El sombrero de tres picos*, Pedro Antonio de Alarcón construye el retrato del tío Lucas sobre la antítesis que existe entre su fealdad física y su belleza interior:

*Lucas era en aquel entonces, y seguía siendo en la fecha a que nos referimos, de pequeña estatura (a lo menos con relación a su mujer), un poco cargado de espaldas, muy moreno, barbilampiño, narigón, orejudo, y picado de viruelas. En cambio, su boca era regular, y su dentadura inmejorable. Dijérase que sólo la corteza de aquel hombre era tosca y fea; que tan pronto como empezaba a penetrarse dentro de él aparecían sus perfecciones, y que estas perfecciones principiaban en los dientes. Luego venía la voz, vibrante, elástica, atractiva; varonil y grave algunas veces, dulce y melosa cuando pedía algo, y siempre difícil de resistir. Llegaba después lo que aquella voz decía: todo oportuno, discreto, ingenioso, persuasivo...*

Cuando los términos opuestos se dan en un mismo elemento y su presencia conjunta resulta sorprendente, hablamos de **paradoja**. Es una figura que han empleado poetas de todas las épocas para expresar la naturaleza contradictoria de algunos fenómenos como el amor: «vivo presente en la olvidada ausencia» (Conde de Salinas); «Libertad no conozco sino la libertad de estar preso / en alguien» (Luis Cernuda). Asimismo, es un recurso muy efectivo en publicidad: «Un poco de Magno es mucho».

## Comparación

La comparación consiste en relacionar una idea o un hecho con otro con el que presenta cierta semejanza. Es recurso habitualísimo tanto en el lenguaje literario como en el lenguaje coloquial y se utiliza para comunicar de manera aproximada una idea: «Sucede con las mujeres como con las plantas. [...] Viene la primavera, las cubre de botones, de hojas, de flores, y entonces las admiramos» (Emilia Pardo Bazán); «La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano» (Camilo José Cela).

La comparación es un recurso sumamente útil para transmitir de modo convincente una idea que, quizás, no resulta evidente por sí misma. Por ejemplo, un anuncio de una determinada marca de automóviles primero presenta una serie de acciones que cumplen la misma función, pero que no resultan equivalentes desde un punto de vista cualitativo: alimentar un bebé con biberón / alimentarlo con el pecho materno; ver un partido de fútbol en la televisión / vivir la pasión futbolística en un estadio. Como puede observarse, uno de los términos de la serie es presentado (y fácilmente percibido así) como más placentero, genuino, verdadero. Una vez establecida esta distinción, se presenta la pareja final: conducir cualquier marca de coches / conducir un MARCA X, de modo que lo que no es obvio por sí mismo (que conducir un MARCA X resulte más auténtico) aparezca como algo evidente, irrefutable como los casos que le preceden.

## Descripción

El objetivo de la descripción es presentar el objeto, la persona o el lugar sobre el que trata el discurso para que el lector o el oyente puedan figurarse mentalmente cómo son. Podemos distinguir tres clases de descripciones: la prosopografía, la etopeya y la topografía.

◦ La descripción del aspecto de una persona o de un animal se denomina **prosopografía**. Muchos relatos incluyen un retrato de los personajes que serán los protagonistas de la acción para que el lector pueda así hacerse una imagen de ellos. En la Edad Media, esos retratos seguían un patrón establecido. Por ejemplo, la belleza de las jóvenes respondía a un estereotipo muy preciso y su descripción se hacía comenzando por la cabeza y descendiendo hasta los pies según el modelo que marcaba la *descriptio puellae*, como puede verse en el retrato que Calisto hace de Melibea en *La Celestina*. Este modelo, con algunas modificaciones, conservó su vigencia en el ideal de belleza del Renacimiento. Las pautas que prescribía sólo se fueron abandonando a partir del siglo XVIII, aunque por lo general se conservó la costumbre de caracterizar primero de modo global la figura del personaje para después dar algunas pinceladas de sus rasgos físicos más sobresalientes o significativos, como puede comprobarse en el retrato de Elvira, la hermana de Álvaro, en *Nuestro Padre San Daniel*, de Gabriel Miró:

*Alta, enjuta, inquieta: se le retorcián las ropas con un movimiento de sierpe, sus dientes blanquísimos, un poco descarnados, le asomaban en una sonrisa casi continua que se le enfriaba tirantemente sin animar sus mejillas de polvos agrietados. Le relucía el cabello...*

GABRIEL MIRÓ

◦ La descripción del carácter, psicología y costumbres de una persona se denomina **etopeya**. Sin embargo, no es raro que la etopeya se haga a través de la caracterización externa. Por ejemplo, en el caso de Elvira, que acabamos de ver, su aspecto físico denota a una mujer limpia en extremo, pero carente de cualquier coquetería, de carácter muy tenso y nerviosa.

Cuando en la descripción de personas se unen lo físico y lo psicológico, la prosopografía y la etopeya, tenemos el **retrato**.

◦ La descripción de un lugar recibe el nombre de **topografía**. La topografía respondía a una tipificación muy precisa en la Edad Media y el Renacimiento. Así, los lugares placenteros, cargados de connotaciones positivas y vinculados al amor o a la felicidad, humana y divina, se asocian en esas épocas a un esquema determinado que recibe el nombre de *locus amoenus*. Se trata de un lugar idílico, normalmente un jardín o un vergel primaveral, con una fuente o un río cercanos. Lugares amenos son el claro donde acampan los infantes de Carrión con sus esposas en el *Cantar de mio Cid*, el sitio

donde se encuentran los amantes en la poesía tradicional, los montes donde cantan los pastores en las églogas de Garcilaso o la huerta que describe fray Luis de León en la *Oda a la vida retirada*.

Las descripciones son imprescindibles en todo tipo de textos pues es a través de ellas como se concretan y adquieren realidad, haciéndose tangibles ante el lector, los seres y los lugares que allí son mencionados.

### **Digresión**

La digresión supone un apartamiento del asunto central del que se está tratando para ocuparse de algún aspecto secundario. Una digresión puede estar constituida por un ejemplo largo, una fábula o historieta insertada para ilustrar lo dicho, una descripción de un objeto en un texto narrativo, etc. En la primera parte del *Quijote* abundan las digresiones (episodios como la historia del cautivo o los amores de Marcela y Grisóstomo).

Las digresiones rompen la monotonía del discurso al introducir nuevos asuntos en una exposición o relatos diferentes en un argumento narrativo, pero se ha de procurar que exista alguna relación entre el elemento intercalado y el marco en el que se inserta para que no se rompa la coherencia del texto.

### **Expolitio**

Consiste en desarrollar una idea por extenso, lo cual puede llevarse a cabo añadiendo razones que la apoyan, repitiendo mediante sinónimos o vocablos de significado afín la idea que constituye el punto de partida o enumerando distintas características que la desglosan.

### **Lítotes**

En la lítotes se expresa una idea o un concepto mediante la negación de su contrario. Es un recurso muy habitual en el habla, pues con él eludimos nombrar directamente ciertas realidades que prefieren evitarse. Por ejemplo, del que es tonto se suele decir que es «poco inteligente», de la persona bajita que «no es muy alta», etc.

## **B) Figuras de ficción**

Este tipo de figuras permite presentar como reales situaciones imaginarias.

### **Personificación (prosopopeya)**

Consiste en conceder atributos humanos a otros seres animados o inanimados, incluyendo entidades abstractas. En este recurso se basan las fábulas protagonizadas por animales, desde Esopo en la Antigüedad hasta Iriarte y Samaniego en el siglo XVIII, y los cuentos infantiles y dibujos animados de la actualidad.

Tampoco es infrecuente la personificación de cosas. Pedro Salinas, en un famoso poema, llama a las teclas de la máquina de escribir «Underwood girls» (las chicas de Underwood), que era una conocida marca de la época, y las describe como si, en efecto, fueran jóvenes «quietas, dormidas», a la vez que incita al que escribe: «Tú, alócate / bien los dedos, y las / raptas y las lanzas, / a las treinta, eternas ninfas / contra el gran mundo vacío... ».

### **Sermonicatio**

La sermonicatio consiste en poner en boca de un personaje palabras inventadas. De hecho, prácticamente todos los diálogos y discursos que aparecen en las obras literarias ejemplifican este recurso. Su empleo es más evidente cuando se hace hablar a personajes históricos o reales (por ejemplo, cuando en una crónica se incluye un discurso de alguien como Napoleón sin que quede constancia de que tal discurso se pronunciara tal cual). Este recurso se emplea todavía para dar mayor verosimilitud a algunos relatos periodísticos o de contenido político, en los que a veces se reconstruyen conversaciones cuyo contenido se corresponde con lo que se sabe o se supone que ocurrió, pero de las que no hay una grabación que dé testimonio de las palabras exactas que se cruzaron.

### C) Figuras de apelación

El empleo de este tipo de figuras exige suponer que el discurso es un acto de comunicación dirigido a un receptor que puede ser interno (un personaje dentro del texto: en el *Cantar de mio Cid* es habitual que el narrador se dirija a un supuesto público: “Veriedes tantas lanças premer e alçar [...]”) o externo (el lector). En este último caso, el texto puede parecer algo artificial, puesto que la comunicación real entre el autor o un personaje de la obra y el lector nunca llega a producirse. Es común a estas figuras su efecto emocional, por lo que en algunas retóricas reciben el nombre de figuras patéticas (del griego *pathos*, 'afectos, pasiones'). Ambas características -artificialidad y patetismo hacen que en los textos expositivos y argumentativos su uso deba ser mesurado.

#### Apóstrofe o invocación

Este recurso consiste en apelar a un destinatario mencionado en el texto. Antonio Machado comienza con un apóstrofe muchos de sus poemas: «Palacio, buen amigo ... »; «¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo ... ?».

#### Exclamación

Es el uso de una oración exclamativa para expresar de modo intenso una emoción o un sentimiento. Recuérdese la larga serie de exclamaciones que aparecen en las *Coplas* de Jorge Manrique (« ¡Qué amigo de sus amigos! / ¡Qué señor para criados / y parientes! / ¡Qué enemigo de enemigos! ... »). El abuso de su empleo puede tener el efecto contrario del esperado, como ocurre en el teatro y en la poesía del Romanticismo, cuyas exclamaciones, leídas hoy día fuera de contexto, pueden provocar un efecto cómico o ridículo más que emotivo. No obstante, usada con sobriedad, la exclamación puede tener un valor emotivo muy alto, como ocurre en estos versos:

*¡Cima de la delicia!  
Todo en el aire es pájaro.  
Se cierne lo inmediato  
Resuelto en lejanía.*

*¡Hueste de esbeltas fuerzas!  
¡Qué alacridad de mozo  
En el espacio airoso,  
Henchido de presencia!*

*El mundo tiene cándida  
Profundidad de espejo.  
Las más claras distancias  
Sueñan lo verdadero.*

*¡Dulzura de los años  
Irreparables! ¡Bodas  
Tardías con la historia  
Que desamé a diario!  
Más, todavía más.*

*Hacia el sol, en volandas  
La plenitud se escapa.  
¡Ya sólo sé cantar!*

JORGE GUILLÉN: *Cántico*.

#### Pregunta retórica

Es una interrogación de la que no se espera respuesta, porque ésta va implícitamente incluida en la propia pregunta. Muchas veces sirve para expresar los sentimientos de quien habla, como cuando Gabriel Celaya, ingeniero antes de ser poeta, pregunta en un poema autobiográfico: «¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga / versos?» (*Cero en conducta*).

## **II**

# **MÉTRICA**

La poesía se distingue formalmente de la prosa por el empleo del verso. Frente a la libertad que ofrece la prosa, el verso obliga a contener las palabras en una unidad determinada, que se repite un cierto número de veces. La repetición, básica en la poesía, afecta también a la longitud de los versos, a la disposición de los sonidos mediante el uso de la rima o a la adopción de una estructura rítmica, en la que se combinan los acentos y las pausas de manera eufónica. Todas estas constricciones fuerzan la sintaxis y el léxico, que han de encajarse dentro del esquema métrico y rítmico elegido y disponerse según un patrón estrófico. Para hacer más fácil esta tarea, al poeta se le permiten ciertas **licencias** métricas, como cambiar el acento de lugar dentro de una palabra, realizar diptongos o hiatos donde la pronunciación habitual no acostumbra a hacerlos, etc. Todo ello hace que la poesía, además de un arte, sea una técnica, con un lenguaje y unas reglas propias, como la música, que hay que aprender.

Para una mayor claridad, se ha dividido en tres apartados la información:

- 1) Términos métricos y *licencias del verso*.
- 2) Esquemas estróficos, según el número de versos que componen la estrofa.
- 3) Formas poéticas, esto es, tipos de poemas: estróficos, si están compuestos por más de una estrofa, que pueden ser de diferente clase (la combinación de varios esquemas estróficos da lugar a distintos tipos de poema), o no estróficos (agrupaciones de número indefinido de versos).

## 1. TÉRMINOS MÉTRICOS Y LICENCIAS DEL VERSO

### Cómputo silábico

La mayor parte de la poesía escrita en lenguas románicas es silábica, esto es, la regularidad básica que caracteriza a la composición poética radica en que todos los versos tienen un número igual o similar de sílabas.

Se cree que en algunas formas poéticas asociadas a la tradición oral más arcaica el acento o esquema rítmico desempeñaba un papel importante, por lo cual los versos no tienen un número idéntico de sílabas. Así sucede en el *Cantar de mio Cid*, cuyos versos oscilan entre las 11 y las 16 sílabas. En esos casos se habla de **anisosilabismo**; en cambio, cuando el número de sílabas es perfectamente regular de verso a verso, se dice que éstos son **isosilábicos**.

En castellano, el lugar donde recae el acento en la palabra situada al final del verso afecta al cómputo silábico. Si la palabra es **aguda** u **oxítona** (acentuada en la última sílaba), se ha de añadir una sílaba a la suma de las que componen el verso («¿Dón-de-vas-tris-te-de-ti?» es un octosílabo [7+1]); si es **llana** o **paroxítono**, la cantidad silábica del verso no se ve afectada («¿Dón-de-vas-Al-fon-so-do-ce?»), también es octosílabo); y si es **esdrújula** o **proparoxítona**, se resta una sílaba. Compárense estos dos versos de Rosalía de Castro, que son de medida idéntica: Hay-ca-nas-en-mi-ca-be-za;-hay-en-los-pra-dos-es-car-cha (16)/mas-yo-pro-si-go-so-ñan-do,-po-bre-in-cu-ra-ble-so-nám-bu-la». (17-1= 16)

### Acento

De la posición de las sílabas acentuadas depende gran parte de la belleza del verso y de la estrofa. En principio, las palabras que fonológicamente son acentuadas (sustantivos, verbos, pronombres tónicos, adjetivos calificativos y numerales, adverbios) conservan su acento en el verso. En muchos casos, el mismo tipo de verso impone determinados acentos (el endecasílabo lo lleva en segunda y sexta, por ejemplo, además del obligatorio en décima), aunque el único absolutamente obligatorio y que sirve para marcar la estructura rítmica del verso y de la estrofa es el que recae en la última sílaba acentuada (y que sirve para marcar dónde empieza la rima): se le llama acento estrófico.

Tiene mucha importancia la distribución de los acentos en el verso porque le sirve al poeta, además de para marcar el ritmo, para, como ocurre con la rima, por ejemplo, destacar la importancia significativa de determinados conceptos en el poema.

## Arte mayor

Son versos de arte mayor aquellos que tienen más de ocho sílabas (y se representan en los esquemas métricos con letras mayúsculas: ABBA...); los que tienen ocho sílabas o menos se llaman versos de arte menor.

Entre los versos de arte mayor destacan el verso **endecasílabo** (11 sílabas), introducido durante el Renacimiento, y el verso **alejandrino** (14 sílabas), verso de inspiración francesa que se ha empleado en épocas diversas, singularmente en el mester de clerecía de los siglos XIII y XIV y, más recientemente, por los poetas del movimiento modernista.

Un tipo especial de arte mayor es el **arte mayor castellano**, cultivado entre los siglos XIV y XVI. Consiste en un verso dodecasilabo dividido en dos hemistiquios, en cada uno de los cuales hay dos sílabas tónicas separadas por dos átonas (ó - - ó). Casi todas las obras compuestas en arte mayor castellano pertenecen a la poesía cancioneril (siglo XV).

## Arte menor

Son versos de arte menor los que tienen menos de nueve sílabas. Se representan en los esquemas métricos de los poemas con letras minúsculas (abba...)

Entre los versos de arte menor destaca el **octosílabo** (8 sílabas), utilizado en los romances y otras composiciones estróficas de carácter narrativo.

## Cesura

Es la pausa fuerte que divide en dos partes o hemistiquios un verso de arte mayor. En algunos versos la cesura es obligatoria, como sucede en el alejandrino del mester de clerecía, mientras que en otros es optativa. A continuación se ofrece un ejemplo del empleo de este recurso.

*El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.  
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,  
y vestido de rojo piruetea el bufón.  
La princesa no ríe, la princesa no siente;  
la princesa persigue por el cielo de Oriente  
la libélula vaga de una vaga ilusión.*

RUBÉN DARÍO

## Hemistiquio

Es el nombre que se aplica a cada una de las dos partes en que queda dividido el verso mediante la cesura.

## Sinalefa

La sinalefa es el recurso que consiste en pronunciar como un diptongo dos vocales que, o bien forman normalmente un hiato, o bien pertenecen a dos palabras contiguas. En el primero de los dos casos anteriores, el recurso recibe el nombre específico de **sinéresis**. Si en el verso «ca-du-ca ex-ha-la-ción, pá-li-da es-tre-lla» no se hicieran las dos sinalefas que señalamos, el verso tendría 13 sílabas en lugar de las 11 que debe tener.

## Dialefa (diéresis)

La dialefa consiste en deshacer un diptongo para lograr una sílaba más en el verso. Con este recurso se consigue también dar relieve fónico a ciertas palabras en el verso. Si esta licencia se utiliza en el seno de una palabra, se suele indicar mediante una diéresis: «o-

rí-en-te», «a-go-ra-que-sù-a-ve» (Fernando de Herrera); si se da entre palabras contiguas, es el lector el que la ha de reconocer.

## Rima

Es una forma especial de aliteración, que consiste en la repetición de los mismos sonidos al final del verso a partir de la última vocal acentuada. Cuando la rima es exacta, es decir, riman vocales y consonantes, se habla de rima **consonante** («¿No es breve aquella / caduca exhalación, pálida estrella?»); en el caso de que sólo rimen las vocales se habla de **asonancia** («Pena limpia y siempre sola. / ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!»). En el siglo XIX surge una nueva manera de escribir poesía, prescindiendo de la rima, que será frecuente en el siglo XX.

Según el modo en que se ordene la rima, ésta puede ser **encadenada** (aba: bcb: cdc ... ), **abrazada** (abba) o **cruzada** (abab).

⟨ Rima encadenada:

*No perdono a la muerte enamorada,  
no perdono a la vida desatenta,  
no perdono a la tierra ni a la nada.*

*En mis manos levanto una tormenta  
de piedras, rayos y hachas estridentes  
sedienta de catástrofes y hambrienta.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

⟨ Rima abrazada:

*Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos,  
y escucho con mis ojos a los muertos.*

FRANCISCO DE QUEVEDO

⟨ Rima cruzada:

*Pasan las horas de hastío  
por la estancia familiar,  
el amplio cuarto sombrío  
donde yo empecé a soñar.*

ANTONIO MACHADO

La palabra en la que aparece la rima suele ser una de las más importantes del verso y está cargada de significación.

## Estrofa

Los versos suelen agruparse en unidades mayores llamadas estrofas, que tienen un mismo número de versos; en las estrofas se repite un mismo esquema de rima.

En la poesía que carece de rima las estrofas funcionan como unidades rítmicas y de sentido. En la épica castellana, por otra parte, no hay estrofas propiamente dichas, sino **tiradas**, que están constituidas por un número indefinido de versos (desde unos pocos hasta cien o más) que comparten la misma asonancia. Tampoco se agrupan en estrofas los versos del romance, aunque sí comparten número de sílabas y rima asonante en los pares.

## Estrillo

Son los versos que se repiten al final de cada una de las estrofas que componen un poema.

**Verso suelto**

Verso que, respetando el número de sílabas y distribución acentual del resto, no tiene rima. Aparece, por ejemplo, en los romances: los versos impares quedan sueltos.

**Verso blanco**

Sólo se ajusta al número de sílabas del resto: no tiene rima, ni ajusta los acentos.

**Verso libre** (o versículo)

De gran importancia en el siglo XX, no se ajusta a ninguno de los parámetros de la métrica tradicional: ni a medida silábica regular, ni a la rima, ni a la distribución de acentos. No obstante, es común utilizar los poemas que utilizan este verso determinados efectos rítmicos (repetición de estructuras morfosintácticas periódicamente, distribución de grupos fónicos...).

**Poema**

Es la realidad rítmica máxima y primordial, bien porque puede elevar una estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por varias estrofas, bien porque puede reunir versos o conjuntos de versos que no se agrupan en estrofas. De esto se desprende que se distingan poemas estróficos (monoestróficos o poliestróficos) y poemas no estróficos (el romance, la silva...).

**2. ESQUEMAS ESTRÓFICOS****Pareado**

Son dos versos que riman entre sí (aa bb ce... o AA BB CC...)

Veamos un ejemplo, de Rubén Darío, que incluye tres pareados:

*En la isla en que detiene su esquiife el argonauta  
del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta  
de las eternas liras se escucha -Isla de Oro  
en que el tritón erige su caracol sonoro  
y la sirena blanca va a ver el sol-, un día  
se oye un tropel vibrante defuerza y harmonía.*

El pareado es un esquema que aparece incluso en la prosa, para favorecer la memorización, como ocurre a menudo en los refranes: «Más vale pájaro en mano que ciento volando».

**Terceto**

Son tres versos cuya rima puede seguir diferentes esquemas (aba, aab, baa, aaa, etc.); el más frecuente es el de rima encadenada, muy utilizado en los Siglos de Oro (ABA: BCB: CDC, etc.). He aquí un ejemplo de Garcilaso de la Vega:

*¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro  
del enemigo? ¿Quién no vio su vida  
perder mil veces y escapar por yerro?  
¡De cuántos queda y quedará perdida  
la casa, la mujer y la memoria,  
y de otros la hacienda despendida!  
¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?  
¿Algunos premios o agradecimiento?  
Sabrálo quien leyere nuestra historia.*

**Cuarteto**

Estrofa de cuatro versos de arte mayor de rima abrazada (ABBA). Ejemplo:

*Quien dice que la ausencia causa olvido  
merece ser de todos olvidado.  
El verdadero y firme enamorado  
está, cuando está ausente, más perdido.*

JUAN BOSCÁN

**Serventesio**

Estrofa de cuatro versos de arte mayor de rima cruzada (ABAB). Ejemplo:

*Tachia, los hombres sufren. No tenemos  
ni un pedazo de paz con que aplacarles;  
roto casi el navío y ya sin remos...  
¿Qué podemos hacer, qué luz alzarles?*

BLAS DE OTERO

**Redondilla**

Estrofa de cuatro versos de arte menor de rima abrazada (abba). Ejemplo:

*Llamé al cielo y no me oyó,  
y, pues sus puertas me cierra,  
de mis pasos en la tierra  
responda el cielo y no yo.*

JOSÉ ZORRILLA

**Cuarteta**

Estrofa de cuatro versos de arte menor de rima cruzada (abab). Ejemplo:

*Poeta ayer, hoy triste y pobre  
filósofo trasnochado,  
tengo en monedas de cobre  
el oro de ayer cambiado.*

ANTONIO MACHADO

**Cuaderna vía**

Es una estrofa compuesta por cuatro versos alejandrinos monorrimos. Fue muy utilizada por los poetas del mester de clerecía (siglos XIII y XIV). También recibe el nombre de **tetrástrofo monorrímo**. Es una forma esencialmente narrativa. Ejemplo:

*Érase en una tierra un hombre labrador  
que usaba de la reja más que de otra labor;  
más amaba la tierra que no a su criador,  
y de muchas maneras era revolvedor.*

GONZALO DE BERCEO

**Quintilla**

Estrofa de cinco versos de arte menor con rima consonante. Presenta distintos esquemas. Ejemplo:

*La mora se puso en pie,  
y sus doncellas detrás;  
el alcaide que lo ve,  
enfurecido además,  
muestra cuán celoso esté.*

NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

### Quinteto

Cinco versos de arte mayor. Fue una ampliación de la quintilla, y por lo tanto, conserva los mismos tipos de rima. Aparece en el Neoclasicismo y se cultiva hasta el Modernismo:

*Desierto está el jardín...De su tardanza  
no adivino el motivo...El tiempo avanza  
Duda tenaz, no turbes mi reposo,  
Comienza a vacilar mi confianza...  
El miedo me hace ser supersticioso.*

RICARDO GIL

### Lira

Combinación de dos endecasílabos (el segundo y quinto versos) y tres heptasílabos, cuya rima es aBabB. Fue importada de Italia por Garcilaso de la Vega, en su poema A la flor de Gnido, cuya primera estrofa contiene la palabra lira:

*Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son, que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento,  
y la furia del mar en movimiento*

GARCILASO DE LA VEGA

### Sextilla

Estrofa de seis versos de arte menor con varias combinaciones de rima: aabaab, abcabc, ababab, etc. Se utilizó desde el Arcipreste hasta el Romanticismo:

*Sus fijos en su compañía  
Dios, padre espiritual,  
de ceguera atamaya  
guarde e de coyta atal;  
sus ganados e cabaña.*

ARCIPRESTE DE HITA

La sextilla más conocida es la llamada **copla de pie quebrado**, copla de Jorge Manrique o estrofa manriqueña, que difiere de la anterior en que los versos tercero y sexto son de cuatro sílabas, en lugar de octosílabos como el resto de la estrofa. Aunque ya la había utilizado el Arcipreste en el *Libro de buen amor*, su fama se debe indudablemente a la *Coplas* de Jorge Manrique: sextillas dobles de pie quebrado, estrofas de doce versos divididos en dos semiestrofas, en las que alternan dos octosílabos y un tetrasílabo. La rima se dispone así: abcabc defdef.

*Este mundo es el camino  
para el otro, que es morada  
sin pesar;  
mas cumple tener buen tino  
para andar esta jornada  
sin errar.  
Partimos cuando nascemos,  
andamos mientras vivimos  
y llegamos  
al tiempo que fenescemos;  
así que, cuando morimos,  
descansamos.*

JORGE MANRIQUE

**Octava real**

Estrofa de ocho versos endecasílabos con rima consonante dispuesta según el siguiente esquema: ABABABCC. Ejemplo:

*Llegóse el mismo al palo donde había  
de ser la atroz sentencia ejecutada  
con un semblante tal que parecía  
tener aquel terrible trance en nada,  
diciendo: «Pues el hado y suerte mía  
me tienen esta muerte aparejada,  
venga, que yo la pido, yo la quiero,  
que ningún mal hay grande si es postrero».*

ALONSO DE ERCILLA

**Copla de arte mayor**

Procedente de la tradición provenzal a través de Galicia, los versos son, generalmente, dodecasílabos, con la siguiente combinación de rima ABBAACCA:

*Assí se lamentava la pía matrona  
al fijo querido que muerto tú viste  
faziéndole encima semblante de triste,  
segund al que pare faze la leona;  
pues donde podría pensar la persona  
los daños que causa la triste demanda  
de la discordia el reyno que anda,  
donde non gana ninguno corona.*

JUAN DE MENA

**Décima**

Estrofa de diez versos inventada por Vicente Espinel –por eso se llama también *décima espínela*– en el siglo XVI, está constituida por versos de ocho sílabas, y su estructura está formada por dos redondillas, con rima abrazada (abba y cddc) y, uniéndolas, dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla (ac), por lo que el esquema completo queda del siguiente modo: abbaaccddc.

Generalmente el tema de la estrofa se plantea en los cuatro primeros versos, después de la pausa del cuarto verso, en los restantes se completa el pensamiento: es un ascenso y descenso de ideas, cuya transición se encuentra en el quinto verso. Por su perfección, esta estrofa se ha comparado con el soneto.

*¡Beato sillón! La casa  
corrobora su presencia  
con la vaga intermitencia  
de su invocación en masa  
a la memoria. No pasa  
nada. Los ojos no ven,  
saben. El mundo está bien  
hecho. El instante lo exalta  
a marea, de tan alta,  
de tan alta, sin vaivén.*

JORGE GUILLÉN

Calderón de la Barca compuso décimas perfectas en *La vida es sueño* :

*Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende;  
sueña el que agravia y ofende;  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son  
aunque ninguno lo entiende.*

### 3. FORMAS POÉTICAS

El poema, como ya hemos dicho, es la realidad rítmica máxima y primordial: puede elevar una estrofa a la categoría de poema, estar constituido por varias estrofas o por grupos de versos que no se agrupan en estrofas. Vamos recoger aquí algunas de las formas más utilizadas por nuestra poesía distinguiendo si son estróficos o no estróficos.

#### Villancico

Es un poema estrófico de arte menor, de rima por lo general asonante, formado por unos versos iniciales (dos, tres, o cuatro) llamados **cabeza**. Siguen una o varias estrofas más largas llamadas **mudanzas**. Al final de cada una de las estrofas de mudanza hay un verso de enlace y otro de vuelta. El verso de enlace repite la rima del último verso de la mudanza y el de vuelta la del último de la cabeza; el verso de vuelta sirve para introducir el estribillo. Ejemplo:

<b>Cabeza</b>	<i>Míos fueron, mi corazón,</i>	a
	<i>los vuestros ojos morenos.</i>	b
	<i>¿Quién los hizo ser ajenos?</i>	b
<b>Mudanza</b>	<i>Míos fueron, desconocida,</i>	c
	<i>los ojos que miráis,</i>	d
	<i>y si mirando matáis,</i>	d
	<i>con miraros dais la vida.</i>	c
<b>V. de enlace</b>	<i>no seáis desconocida,</i>	e
<b>V. de vuelta</b>	<i>no me los hagáis ajenos</i>	b
<b>Estribillo</b>	<i>los vuestros ojos morenos.</i>	b

#### Soneto

Es un poema estrófico compuesto de dos cuartetos que siguen un esquema fijo (ABBA ABBA) y dos tercetos, cuya rima puede variar de un poema a otro (CDC:CDC;CDE:CDE... ). Ejemplo:

*Alguna vez me angustia una certeza,  
Y ante mí se estremece mi futuro.  
Acechándolo está de pronto un muro  
Del arrabal final en que tropieza*

*La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza  
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro  
Todavía. Lo urgente es el maduro  
Fruto. La manoya lo descortez.*

*... Y un día entre los días el más triste  
Será. Tenderse deberá la mano  
Sin afán. Y acatando el inminente*

*Poder diré sin lágrimas: embiste,  
Justa fatalidad. El muro cano  
Va a imponerme su ley, no su accidente.*

JORGE GUILLÉN

#### Romance

Poema no estrófico, es una composición integrada por un número indefinido de versos octosílabos; los versos pares presentan rima asonante, mientras que los impares quedan sueltos (sin rima). He aquí, como ejemplo, uno de los más famosos de todos los tiempos: el *Romance del prisionero*:

*Que por mayo era, por mayo,  
cuando hace la calor,*

cuando los trigos encañan,  
y están los campos en flor,  
cuando canta la calandria,  
y responde el ruiseñor,  
cuando los enamorados  
van a servir al amor;  
sino yo, triste, cuitado,  
que vivo en esta prisión;  
que ni sé cuándo es de día  
ni cuándo las noches son,  
sino por una avecilla  
que me cantaba al albor.  
Matómela un ballestero;  
déle Dios mal galardón.

### La silva

Es una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos (de medida regular pero sin rima). A pesar de ser un poema no estrófico, los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan a las estancias (series de versos, endecasílabos y heptasílabos, cuya libre combinación modelo, se repite después a lo largo del poema: en estancias escribió Garcilaso sus famosas *Églogas*). En forma de silva escribió Góngora sus *Soledades*: he aquí un fragmento:

*Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
-media luna las armas de su frente,  
y el Sol todos los rayos de su pelo-  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pasce estrellas;  
cuando el que ministrar podía la copa  
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,  
-náufrago y desdeñado, sobre ausente-  
lagrimosas, de amor, dulces querellas  
da al mar; que condolido,  
fue a las ondas, fue al viento  
el mísero gemido,  
segundo de Arión dulce instrumento.*

### Poema de versos libres

Es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc. De todos modos, como señalábamos al definir el verso libre, se plantea la posibilidad de buscar lo que de rítmico pueda existir: el modo de distribución de las estructuras morfosintácticas de los grupos fónicos, la estructura acentual... He aquí un fragmento de un poema de R. Alberti:

*A miss X, enterrada en el viento del oeste, de su libro  
Cal y canto:  
¡Ah, Miss X, Miss X: 20 años!  
Blusas en las ventanas,  
los peluqueros  
lloran sin tu melena  
-fuego rubio cortado-.  
¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,  
alba sin colorete,  
sola  
tan libre,  
tú, en el viento!  
No llevaba pendientes.  
Las modistas de blanco en los balcones,  
Perdidas por el cielo.*